

Jasna Koteska. "Tri funkcije balkanske muškosti" in: *Sarajevske sveske*, Broj 39-40, Mediacentar, Sarajevo, 30 January 2013, 115-131.



Jasna Koteska
TRI FUNKCIJE BALKANSKE MUŠKOSTI
Sarajevske Sveske br. 39-40

preveo s makedonskog: Nenad Vujadinović

Kožni super-ego

U filmu *Parada* (2011) Srđana Dragojevića postoji jedna kratka, ali (u ideološkom smislu) ključna scena koja daje na uvid način na koji se konstituiše balkanska muškost.

Radnja *Parade* organizovana je na osnovu činjenice da grupa homoseksualaca želi da organizuje gej paradu. Aktivisti su konstantno izloženi nasilju od strane vandalskih gradskih bandi, policija odbija da ih štiti, a oni, zahvaljući čitavom spletu okolnosti, zaštitu uspijevaju da nađu na najneočekivanijem mjestu: dobijaju je od Limuna, ratnog veterana iz devedesetih (nekadašnjeg ubice i kriminalca, a sad vlasnika džudo kluba i agencije za obezbjeđenje), koji zadatak mora prihvatiti ako želi da osvoji srce i dobije ruku svoje vjerenice Biserke. Iako Limun ima zavidan ugled kod svih kriminalaca u gradu, niko od kolega po oružju ne izražava želju da mu pomogne, tako da on, ne bi li odgovorio na postavljeni zadatak, biva primoran da okupi svoje nekadašnje kolege iz rata: po jednog ratnog veterana iz Hrvatske, Bosne i s Kosova. Ta zajednička multikulturalna eks-jugoslovenska paravojna formacija zaista i uspijeva da zaštiti ovaj pokušaj

realizovanja gej parade, ali tokom akcije desi se da nastradaju i sami učesnici, uključujući i Limunovu paraformacija, a glavni inicijator parade, gej ativist Mirko, biva ubijen. Film se završava montažom kratkih dokumentarnih i igranih sekvenci koje se odnose na 10. oktobar 2010. godine, kad je u Beogradu bila održana prva "uspješna" srpska parada, na kojoj je 5.600 policajaca obezbjeđivalo stotinjak gej aktivista, koji su bili ugroženi od strane 6.000 kontra-protestanata. Riječ je o paradi na kojoj je bilo povrijeđeno 200 ljudi i u okviru koje je bio kompletno demoliran centar Beograda.

Scena koja je na početku spomenuta pokazuje glavnog junaka Limuna koji, dok pokušava da ubijedi ratne veterane da se priključe organizaciji obezbjeđenja gej parade u Beogradu (te zaboravivši što u tom trenutku treba da im kaže), odjednom pogleda ka svojoj podlaktici, na kojoj je prethodno ispisao frazu "nenasilna komunikacija". Ova scena u esencijalnom obliku sadrži manevar koji Dragojević koristi tokom čitavog filma ne bi li zapravo osnažio ideal nasilne balkanske muškosti. Fraza "nenasilna komunikacija" bivšem ratniku Limunu ne znači ništa, pa je on tako i lako zaboravlja, iako shvata da mu može biti korisna na njegovom "novom radnom mjestu", na kojem povremeno treba da je koristi u komunikaciji, pa nalazi najinteligentnije, protetičko rješenje: svoje tijelo koristi kao privremeni tetfer i na njemu zapisuje rečenicu koja mu je potrebna – a isto to tijelo je, inače, pokriveno tetovažama, svojevrsnim simboličkim rukopisom koji svjedoči o njegovom muškom putovanju kroz balkanski (post)ratni pakao. Ova podlaktica je genijalna replika o spektakularnoj balkanskoj muškosti i to u najmanje tri različita smisla: 1. da bi muškost funkcionisala, ona se mora osloniti na nekakav opsceni dodatak (lakat); 2. muškost erotizuje sadržaj koji želi da represira (verbalna komunikacija se transponuje u tjelesnu); 3. i najvažnije – ta podlaktica prvenstveno ima funkciju dislocirane super-ego komande – pravi muškarac je onaj koji prebacuje odgovornost prema zajednici s konceptualnog na laktaški nivo.

U svom seminaru *Četiri temeljna pojma psihoanalize* Žak Lakan uvodi pojam lamela i opisuje ga ovako: lamela je nešto "ekstra-površinsko", "pljosnato" (1986, 210), te zatim kaže:

"Zamislite samo, da vam to obavije lice dok mirno spavate... Ta lamela, taj organ čija je osobina da ne postoji, ali koji zato nije manje organ – mogao bih vam i više govoriti o njegovom zooloskom položaju – to je libido. To je libido kao čisti nagon života, tj. besmrtnog života, neuništivog života, života kojem nije potreban organ, pojednostavljenog i nerazorivog života." (1986, 210).

U svojoj knjizi *Kako čitati Lakana* Slavoj Žižek poistovjećuje lakanovsku lamelu s freudovskim parcijalnim objektom (2007, 62). Lamela se može objasniti kao čudan organ koji se na magičan način automatizovao i koji uspijeva da preživi izvan svakog tijela. Takav parcijalan objekat, takva lamela je, na primjer, samoopstajuća ruka koja luta u surrealističkim filmovima; takav je monstruozi osmijeh iz Alise u zemlji čuda, organ koji nije vezan ni za kakvo tijelo; a u slučaju Parade takva lamela je Limunov super-ego, koji se čudovišno odvaja od njegove psihe i smiješta se na ekstrapovršinsku kožu (kad se u proljeće 2012. godine u Makedoniji desilo grozomorno ubistvo petorice ribara kod Smilkovskog jezera u blizini Skoplja, direktor Skopske psihijatrijske klinike izjavio je za medije da su ubice "ljudi bez super-ega" – direktor Psihijatrije je, dakle, na sličan način definisao super-ego: kao nešto što nije nužno dio strukture svake ličnosti). Dragojević svojeg Limuna uistinu oprema nekakvom super-ego instancom; ali, umjesto da bude

dio strukture ličnosti, super-ego postaje nekakva autonomna heroina iz horor priče, biva dislociran na kožu i tako dobija novi "medij" – umjesto da ga nosi subjekat, njega sad nosi ekstra-površinski sloj kože. Pošto se upisano obriše, Limun može da nastavi da bude "struktura bez super-ega", otjelovljenje fantazmatske ideje o životu bez ograničenja, o nesvodivom, neuništivom libido efektu, o onome što Frojd naziva "nagonom za smrću". Riječ je, u stvari, o ekscesivnom visokom životu kojeg kriminalac Limun uzima od drugih kako bi se njime libidalno napajao.

Ovdje se vrijednom pomena čini i veza između paradoksa dubine i muškog subjekta, o kojoj piše Delez u svojoj knjizi *Logika čula*. Delez spominje upravo monstruozi osmijeh iz *Alise u zemlji čuda* (pandan kožnom super-egu iz *Parade*) i kaže da kod Luisa Kerola samo Alisa, samo taj mali ženski subjekat, traga za dubinom; svi drugi, naročito mali muški subjekti, igraju se na površini (2004, 13). Tokom čitave prve polovine knjige Alisa je u potrazi za tajnom koja se nalazi s druge strane postojećeg, želi da vidi od čega se sastoje tijela u rupi u koju je pala. Kao što knjiga napreduje, kao što napreduje Alisino kopanje i padanje u dubinu, tako i životinje sve više ustupaju mjesto špilovima karata, svijet se naseljava tankim figurama, ima sve više ekstra površina, sve više lakanovskih lamela o muškarcima. Dubina prestaje da biva kompliment. Alisa pada u dubinu zemlje, ali je tamo, paradoksalno, dočekuju ravne lamele, tanke stvari. Kao u tezi Pola Valerija "najdublja je čovjekova koža" (2004, 12), Alisa nailazi na sve više kožnih zapisa, ekstra-ravnina, rana, posjekotina; nailazi na sve ono što se može pojaviti samo na površini. Kod Luisa Kerola muška djeca razgledaju stvari, obrću ih po rukama, ali razgledaju ih samo kao površine i nikad ne prodiru u njihovu dubinu.

Baš poput bolesnog djeteta iz Kafkine priče *Seoski doktor*, koje može da umre u miru tek pošto zacijeli rana na njegovom stomaku, i Limun može da nastavi svoju košmarnu kriminalnu istoriju tek pošto super-ego za njega postane samo jedva vidljiv zapis na koži. Koža tako postaje nekakav ekstra ravan koverat koji u sebi čuva Zlog genija balkanske destrukcije – subjekat nije odgovoran za destrukciju, odgovoran je ovaj kožni koverat. Mehanički zalijepljen na lakat, balkanski libido neuništivosti pretvara se se u nekakav primordijalni ambis koji guta sve pred sobom.

U intervjuu koji je dao Hrvatskoj televiziji u emisiji *Nedjeljom u 2*, 11. marta 2011, Dragojević je izjavio da je po profesiji klinički psiholog i da zato: "Film 'Parada' ima dosta neke mini psihoanalize u sebi". Psihoanaliza o kojoj govori Dragojević je upravo taj opsceni kožni super-ego, taj opsceni kožni koverat muškosti koji se najbolje čita baš kroz Lakanov mit o lameli. Mit o lameli kod Lakana, zapravo, uključuje vezu između gubitnika i identiteta. Limun je ratni veteran koji živi sasvim udobno na post-ratnom Balkanu. On ne doživljava nikakvu simboličnu kastraciju zbog toga što je posegao za nečim što mu nije pripadalo u ratovima tokom devedesetih (u suprotnom slučaju došlo bi do realizacije frojdotske ideje o ograničenju sadističkog libida putem simbolične prijetnje koja u djetetu izaziva strah zbog toga što vjeruje u to da će biti kastrirano ako posegne za nečim što nije njegovo). I u toku 2011. Dragojevićev Limun ponovo biva rehabilitovan u odnosu na potencijalnu simboličnu kastraciju – i to putem ove monstruoze super-ego ruke! Lakan lamelu objašnjava kao svojevrsnu pozitivnu opačinu kastracije; lamela je neuništivi ostatak, parcijalni parazit zakačen za tijelo subjekta, ono što u njemu predstavlja besmrtni impuls – ali da bi ovaj parcijalni parazit zaista bio besmrtan, on se poput vampira mora napajati svakom tuđom smrću. Ako Limun internalizuje svoj super-ego, ako prihvati da postoji

nešto poput "nenasilne komunikacije", onda će on simbolično morati da kastrira svoju poziciju ratnika. Zato Limun ima kožnu lamelu, taj zapis na podlaktici je, u stvari, način na koji Dragojević uspijeva da rehabilituje svog junaka u odnosu na sve zločine koje je počinio u prošlosti, te da mu otvori put ka činjenju novih. Zašto?

Kao što već znamo, mit nema ni svoje konačno, ni svoje beskonačno vrijeme. U vesternima, na primjer, koji imaju mitsko uređenje vremena, junak nikad ne umire na kraju filma (tzv. konačno vrijeme), a ni ne odlazi jašući ka nepoznatoj preriji da se više nikad ne bi vratio (tzv. beskonačno vrijeme). Junak zaista na kraju filma uvijek usamljen odlazi, ali i dobacuje jedno "vратиću se", kao ideju da je njegovo vrijeme ciklično i da će on uvijek biti tu kad bude bilo potrebe za njegovim uslugama. U tom smislu, Limun predstavlja mitski obrazac (sličan onome koji se može vidjeti u Ben Huru – filmu koji uz *Sedam veličanstvenih* predstavljao i jedini direktni filmski citat u *Paradi*), a *Parada*, iako se u njoj igra na kartu istoricizma povezanog s jednim realnim događajem na post-ratnom Balkanu (nasiljem koje redovno prati pokušaje održavanja gej parade), paradoksalno – ima obratnu ideju: pokušaj ponovnog univerzalizovanja balkanskog muškog mita o neuništivom junaku. U spomenutom intervjuu za HTV Dragojević je rekao da je model za Limunov lik direktno preuzet od junaka njegovog ratnog filma Lepa sela lepo gore – riječ je o istom ratniku, uhvaćenom u okvire cikličnog vremena mita – jedina razlika je u tome što ratnik u ovom sikvelu sad ima i novu vojnu igračku.

Bratstvo

Druga važna scena u *Paradi* dešava se u kancelariji šefa policije, u kojoj nevladina organizacija Tolerancija traži od policije zaštitu tokom održavanja gej parade. Šef policije, odbijajući da im pomogne, odgovara im otprilike u ovom stilu:

"Vidite, ja sam godinama bio direktor kazneno-popravne ustanove, ja mogu da razumem pederastiju u instituciji. Štićenici, njima svojstveno, kažu: nema seksa dok ne udare jaja o jaja, snalaze se znate, al' se time ne ponose, za razliku od vas, koji ste na slobodi, a ponosite se."

U nukleusnoj formi u ovoj sceni sadržana je suština libidalne ekonomije, koja mora biti cenzurisana da bi se uspostavila balkanska muškost (ovoj sceni vратиću se nešto kasnije). Funkcije koje fuzionišu koncept balkanske muškosti kod Dragojevića se, osim u smislu dislociranja odgovornosti, lociraju na još dvijema veoma važnim osama: druga je – cenzura homoseksualnosti, a treća – muško bratstvo. Vidjećemo da, pored očiglednih slabosti koje *Parada* ima (stereotipna kemp priča, sumnjive etičke poruke, estetika gega, priča koja se generalno kreće od jednog do drugog nacionalističkog vica... – što, sve zajedno, čini ovaj film jednim od slabijih ostvarenja u okviru novog talasa tzv. postjugoslovenskog filma), Dragojevićevo djelo je, ipak, uspješno uhvatilo tačno ono mjesto na kojem izuzimanje od odgovornosti ide ruku pod ruku s lomljivom koegzistencijom koju ekstremna i nasilna homofobija imaju s implicitnim homoseksualnim bratstvom, zbog čega je pogođen fenomen "dobrog terora", koji publika prepoznaje kao svojstven balkanskoj muškosti, zbog čega je, između ostalog, s polovinom miliona prodatih ulaznica *Parada* postao ubjedljivo najgledaniji film na Balkanu posljednjih godina (a činjenica da je "šokantna" tema filma osvojila i zapadnu publiku i

da je film dobio nagradu na Berlinskom festivalu samo ukazuje na to da zapadna publika Balkan još uvijek čita na osnovu akutnih stereotipa). Problem ovog filma je u tome što, iako se u njemu tri spomenute ideološke funkcije balkanske muškosti: dislociranje odgovornosti, cenzura i bratstvo izlažu s ciljem da budu transgresirane (film želi da pošalje poruku koja bi trebalo da afirmiše toleranciju), ovo ostvarenje, paradoksalno, pervertira upravo svoju vlastitu poruku – i to tako što kriminalni kôd uspijeva da predstavi kao glavnu supstancu balkanske muškosti.

Nastavljamo sad s analizom druge funkcije balkanske muškosti – bratstva. Ovu funkciju odmah ćemo provjeriti u kontekstu još jednog filma napravljenog prošle godine. I u Dragojevićevoj *Paradi*, i u makedonskom filmu *Pank nije mrtav* Vladimira Blaževskog – muškarac je muškarac samo dok oko sebe ima braću sličnu sebi. U filmu *Pank nije mrtav* panker Mirsa treba da izvede operaciju veoma sličnu onoj koju mora da realizuje Limun – on treba da ujedini nekadašnje članove svojeg pank benda Radnička terapija. Članove svog benda on traži širom nekadašnje Jugoslavije s ciljem da ih okupi kako bi zajednički nastupili pred albanskom publikom na multietničkom hepeningu u gradu Debru. U *Paradi* muško bratstvo je paravojno i ima zadatak da spašava seksualnu manjinu, a u filmu *Pank nije mrtav* bratstvo je pankersko i treba da "spašava" etnički suživot. Spas u oba slučaja dolazi u formi multipliciranih muških tijela – i to ne bilo kojih tijela, već tijela pobratima, kao bratskih tijela. Evo nekih od elemenata koji formiraju libidnalnu ekonomiju balkanskog bratstva:

A)

Bratstvo se bazira na principu dvostrukog isključivanja: 1. isključivanje prijateljstva među ženama (kod Dragojevića, Biserka i Lenka ne mogu da ostanu samo na prijateljstvu, taj odnos se odmah implicitno seksualizuje; kod Blaževskog, Nina i Mimi nemaju baš nikakav odnos); 2. isključivanje prijateljstva između muškarca i žene. Derida kaže: "Da bi postalo primjer univerzalnog bratstva, bratstvu je potrebno da bukvalno bude bratsko: tj. takvo da žena ne može zamijeniti muškarca, ni sestra brata." (2001, 360). Ako se žena pojavi u tom bratstvu, kao što je to slučaj s Ninom kod Blaževskog ili s Biserkom kod Dragojevića, ona u rodnom smislu mora da funkcioniše kao muškarac, zato što se bratstvo bazira na falusnoj bliskosti. Film Blaževskog bukvalno završava Ljakovim pitanjem (igra ga Toni Mihajlovski): "Nina, brate, drkaš li ga, brate?" Poslije svih peripetija kroz koje prolazi pank bend, Nina uistinu postaje nešto kao dio pankerskog bratstva, ona s ostalim članovima benda odlazi u nepoznatom pravcu, u budućnost, ipak, ultimativna sumnja u odnosu na nju ostaje: žena nije dovoljno bratska, ona još uvijek ne zna što je bratstvo, ona, svakako, čuje bratski poziv, čak i učestvuje u njemu (Nina je u nekim situacijama presudna za ujedinjavanje bratstva), ali ona, ipak, još uvijek sasvim ne razumije bratsko obećanje. Ona, nesumnjivo, dobro poznaje bratstvo, čak i živi s njim, ali ima i ultimativni nedostatak – falus: "Nina, brate, drkaš li ga, brate?"

To još uvijek ne daje nadu ženi, ali u isto vrijeme i komplikuje stvari, pa tako žena ostaje nešto kao "vječna ironija zajednice", o kojoj piše i Hegel (2001, 361). Uprkos nespornim pozitivnim ulogama koje Biserka i Nina imaju u ovom smislu, ono za što žena nije sposobna je – kompletno razumijevanje bratstva. Biserka je zaista portretisana s velikodušnom, nježnom ironijom, ona je dirljiva i autentično demokratska osoba, ali balkansko bratstvo još uvijek se ne može otvoriti prema njoj, upravo zato što je ono nasuprot njoj i formirano. Muško bratstvo zaista dozvoljava preokrete: žena može postati dio koalicije bratstava, ali to uvijek proizilazi iz muške dobrote (dobrote partnera). Ujedno, riječ je i o patrijarhalnoj dobroti – Limun je osuđen na to da bude

doobar, u suprotnom će izgubiti Biserkinu ljubav. Mirsa voli Ninu takvu kakva je, u njihovom odnosu nema ucjene, ali i Nina je u bratstvu zbog Mirsine dobrote. On Nini daje neuporedivo više nego što joj uzima, imamo osjećaj da je ženi u svijetu koji kreira Blaževski dobro – Nina ima slobodu kao rijetko koja druga balkanska žena: kad se Nina Mirsi vraća trudna, on je prihvata bez moralizovanja i njega lako možemo zamisliti kao dobrog oca Nininog djeteta. Nina ima slobodu da sama odlučuje o svojem tijelu, o svom danu, o svom ponašanju, tako da se može zaključiti kako ne samo Mirsa, već i Blaževski nigdje ne moralizuje u vezi s Ninom, što njegovo portretisanje muškosti čini neuporedivo kompleksnijim i manje manipulatoskim u odnosu na sumnjivog Dragojevića.

B)

Bratstvo isključuje oca. Očinski odnos je monarhijski, kraljevski; odnos među braćom je politički – piše Derida. Oba filma su otvorena figurom "odsutnog oca", tipičnom temom postmoderne – Mirsi otac je otišao u Australiju; Limunovog oca u filmu nema, a njegov sin postaje skinhead kad Limun odluči da ode i da formira svoj novi dom. Premda je otac odsutan, bratstvo, ipak, zavisi od ideje o ocu. To ne znači da se braća vezuju za oca, niti da su mu sinovi potčinjeni. Nema prijateljskih osjećanja prema ocu, nema prijateljstva s nekim kome si dužan. Bratstvo se ne može napraviti s ocem, ipak, ono predstavlja nekakvu želju za porodicom, ali za takvom porodicom u kojoj je brat (a ne otac!) u njenom centru.

Davanje prednosti figuri brata pred figurom oca djelimično se dešava i kao politička nužnost. Krvavi ratovi na Balkanu tokom devedesetih poklopili su se s padom komunizma. Komunizam je samo nominalno bio era drugova; suštinski i strukturno bila je to era edipovske dinamike između oca i sina – partijski kadrovi obraćali su se Titu nazivom "Stari", kodno Staljinovo ime bilo je "Djed" i sl. Nije tu u pitanju samo ideološka, već i suštinska porodična, edipalna drama smještena u srcu komunizma; zato je i pad komunizma morao da se poklopi s rušenjem ideje o sadističkom ocu. To je, pak, učinilo da era postkomunizma postane era braće; ali ne braće po krvi, već pobratima – era muških bratstava.

Odličnu ilustraciju ideološke dinamike odnosa oca i sina u postkomunizmu daje ruski film *12 gnijevnih ljudi* (2007) Nikite Mihalkova. Dvanaestočlana sudska porota treba da donese presudu o tome da li je čečenski student, kojemu se sudi, kriv za ubistvo svog ruskog očuha ili nije. Presuda treba da bude donešena jednoglasno, a porota, zbog toga što se sud renovira, biva premještena u fiskulturnu salu obližnje škole, te tamo i zatvorena (čime se uspostavlja i odgovarajuća replika u odnosu na događaje u Beslanu), pa u jednoj takvoj kamernoj atmosferi počinje složenu ideološku debatu o odnosu otac-sin u ideološkom univerzumu postkomunizma, kao temporalnog, ali i supstancijalnog nasljednika komunizma. Sad, poslije raspada Sovjetskog Saveza, pitanje glasi: Da li je ovaj Sin/Kćerka (Čečenija) kriv/a za ubistvo ovog Očuha (Rusije)? U jugoslovenskom slučaju ovo se može ilustrovati najrazličitijim primjerima: dobavljanje "vanjske" dozvole za emancipaciju posljednjeg "djeteta" Jugoslavije – Kosova; svađa između Srbije i Hrvatske u vezi s naslijeđivanjem olimpijskih medalja u martu 2008, kad su iz Srbije pokušali doskočiti Hrvatima riječima da je Hrvatska, čim je odlučila da napusti jugoslovensku porodicu, automatski ostavila i sve medalje u svom nekadašnjem "domu" itd. U Mihalkovljevom filmu, u trenutku u kojem su glasovi u vezi s pitanjem da li je čečenski student kriv za ubistvo ruskog očuha izjednačeni, jedan od prototnika odjednom se prisjeća svojeg oca, koji je u vrijeme

komunizma bio partijski sekretar Urala. Na ovo drugi porotnik dobacuje da je njegov otac bio privilegovan i da im taj slučaj ne može pomoći u donošenju presude, ali sin na to odgovara riječima: "O kakvim komunističkim privilegijama govorite? Nismo oca vidjeli tokom čitavog života. Kad su ga penzionisali, otišao je čovjek za tri mjeseca." Ovo predstavlja istinski prigovor koji jedan sin upućuje ocu, kojemu je, pak, zapalo da se bavi krvavom politikom, umjesto da bude "željeni" otac u svojoj porodici – pravi postkomunistički lament o sadističkim ideološkim očevima.

Čitanje Frojda o bratskom savezu prije i poslije očevog ubistva ovdje dobija i svoju političku repliku – samo je nad mrtvim očevim tijelom moguće izgraditi bratski savez. Nad mrtvim tijelom Jugoslavije, kao domovine, rađa se ideja o bratskim balkanskim narodima; a grižnja savjesti zbog očeubistva Jugoslavije umiruje se ponovnim uspostavljanjem veza među izgubljenom braćom. U oba filma biti nečiji brat, znači biti iznova ujedinjeni Jugosloveni. To je i nostalgичna simptomatska tačka u koju se smiješta balkanski muškarac dvadeset i prvog vijeka. Muško bratstvo na Balkanu u 21. vijeku je jugoslovensko bratstvo – i to nekako prirodno dolazi: brat Jugosloven je stariji, a uvijek je dobro biti brat starijemu bratu. Osim toga, ovako shvaćeno bratstvo dobija i elemente prirodnog prava (starije je, dakle, prirodno je).

C)

Trebalo bi, u stvari, bratstvima iz obaju filmova suprotstaviti i "scene iz kreveta": one između muškarca i žene. Samo u krevetu balkanski muškarac se susreće s političkom tajnom, s pitanjem: ko je moj javni neprijatelj? Mirsino pitanje je: da li Albanac može biti dio mojeg bratstva? Limunovo pitanje je: zar ćemo i homoseksualce prihvatiti za svoju braću? Da bi definisao svojeg javnog neprijatelja, junak mora da napusti svoj krevet i dom, te da tamo, van svog doma, okupi bratstvo – on zaista počinje svoju misiju u okrilju doma, ali njegov dom nije izvor muškosti, tako da on mora da ga napusti ne bi li stigao do izvora muškosti – do svojeg brata.

Paradoks balkanskog bratstva sastoji se u tome da je figura brata uvijek zahvaćena procesom hiperbolizacije. Uvijek postoji nešto što je bratskije od brata. Da bi bratstvo bilo univerzalno, uvijek mora postojati bratstvo veće od "prirodnog" brata (brata po krvi), ali i od određene nacije, jezika. Muško bratstvo ne tiče se krvnog srodstva, ono je političke prirode i služi tome da se uspostavi razlika između prijatelja i neprijatelja. To razlikovanje obilježeno je intenzitetima vezivanja i razdvajanja na osnovu parova: dobro i zlo, lijepo i ružno. Kod Dragojevića, Limunovo bratstvo pokušava da definiše gej identitet koji vidi pred sobom: "je li ovaj homoseksualac dobar čovjek, je li brat?" Kod Blaževskog: "hoće li moje bratstvo izgubiti dio svoga bića ako budem svirao za Albance u Debru, da li pank-bratstvo ima veze s multikulturalnim zadatkom?" Bratstvo je stanje političke napetosti, ono se formira kao bratstvo u odosu na nekoga ko nije brat. To nije samo neko za koga se može smatrati da je na neki način suprotan, da predstavlja konkurenciju ili da je nosilac intrige; naprotiv, to je neko ko je u dubokom antagonizmu s konceptom muškosti (shvaćene u odnosu na ono što je političko, moralno, pravno, identitetsko).

Osim toga, bratstvo je i pitanje imena – ime se nalazi u srcu problema muškosti. Ime koje mi je dato kad sam se rodio, nisam sam birao, ono me je uvelo u prostor zakona. Nasuprot tome, nadimak mi je dao brat (ili sam ga samom sebi dao u okviru bratstva) i to novo ime implicira

izlazak iz prostora omeđenog zakonom, te ulazak u bratstvo. Balkanski brat razlikuje se od drugih po nadimku. To nije minimalistički nadimak poput onih koje možemo sresti kod Kafke – kod njega slovo K. označava samoću, postojanje u istoriji nekog izdvojenog, jedinstvenog, nekog ko brat nije nikome. Balkanski muškarac postaje razvijen i konačan tek pošto dobije nadimak. Mirsa, Ljak, Džero, Žuti, Paša – kod Blaževskog; Limun, Roko... kod Dragojevića. Brat mora da se rodi po drugi put (u jednoj sceni Mirsa predlaže da "krste" novog člana benda, pa ga bacaju u kantu za đubre na zadovoljstvo i onog koji je u đubre bačen, i onih koji ga tamo bacaju – ako se po drugi put ne rodi i ako ne bude "kršten" od strane bratstva, brat nema identitet). Za razliku od spomenutih, ženski likovi u oba filma su: Nina, Milka, Biserka – one ne dobijaju drugi identitet, onaj prvi im je dovoljan ili bar minimalan. Žena nema tu dvostrukost kad je riječ o njenoj porodičnoj, bračnoj ili birokratskoj pripadnosti. Osim toga, u oba filma žena se ne prikazuje kao dvosmislena, tiranska, čak ni koketna; ona, zatim, nikad nije u razvoju – balkanska žena je već data, zatvorena. Nasuprot tome, balkanski muškarac je konstantno u procesu transformacije, bori se za svoje veće ili manje bratstvo, svaki njegov pokret je pokret zajednice.

Nema bratstva bez poštovanja brata, ovo se zaista odnosi na tradiciju "moralne dobre volje" još od Aristotela, ali ovdje nikad ne govorimo o čistom moralnom poštovanju, jer ono nema veze s moralnim zakonom – poštovati pobratima ne znači i poštovati zakon. Bratstvo mora da funkcioniše van svih drugih pravila, čak i pravnih, zakonodavnih i političkih (Derida kaže: "Bratstvo, to je pravo iznad svih drugih prava."). Bratstvo se pravno definiše samo u odnosu prema drugim bratstvima (nacionalnim, domovinskim, porodičnim), a snaga koja ih veže podudara se sa strategijama nacionalističkih i patriotskih bratstava. Zato se paravojnoj Limunovoj formaciji može suprotstaviti samo bratstvo skinhedsa, Mirsinom bratstvu samo ono koje imaju fudbalski navijači, itd. Bratstvo ratnih veterana nije se oformilo kasnije, već u vrijeme rata. Limun i Roko nisu se zbližili putem procesa tranzicije pravde – Dragojević je tu klasični populist i mačista koji ne vjeruje u koncepte pravde, već u mišić; on želi da vidi vječno živog i aktivnog ratnog lešinara.

Bratstvo poklapa sve druge oblike srastanja: ekonomske, geneološke, etnocentrične... sve dok je definisano u polnom smislu. U velikim bratskim zajednicama ima samo muškaraca, uvijek muškaraca. Poštovanje se ne odnosi samo na spoljašnje znake poštovanja. Ono ne smije da bude isuviše nježno, zato što prevelika ljubav razdvaja, a to će vezu prekinuti; ljubav je neprijatelj, a ljubav je, takođe i neprijatelj morala (2001, 387). Zato bratstvo stoji na onom klimavom mjestu na kojem još uvijek nema ljubavi – jer ljubav oslobađa isuviše privlačnosti; a, ipak, nije riječ o neprijateljstvu, jer neprijateljstvo izaziva prekid. Uglavnom: bratstvo nije isto što i prijateljstvo. Razlika između prijatelja i brata sastoji se u tome što se prijatelju može povjeriti i apsolutna tajna, ali bratstvo uvijek podrazumijeva ono što Derida naziva dva prijatelja plus jedan. Dva muškarca u bratstvu su u odnosu povjerenja, ali i stalne, male i neprimjetne komplikacije u vidu trećeg čovjeka, trećeg brata, pa četvrtog, itd. To na uvid daje i zajedništvo bratstava u nasilju – oni nemaju izbora, osim da čuvaju tajne svojih krvavih pirova. Bratstvo se uvijek javlja kao posljedica nekakvog minulog rada. Bratstvo nikada ne predstavlja samo sadašnju zadatost, ono pripada iskustvu čekanja, obećanja i angažovanja (2001, 357). Kod Dragojevića, Roko čeka Limuna, Roko će se angažovati na svaki Limunov poziv. Kod Blaževskog, ni Paša, ni Žuti nemaju izbora, već moraju odgovoriti na Mirsin poziv. Suština bratstva sastoji se u tome da je svaki govor "brata" govor molitve i da se na tu molitvu mora odgovoriti religioznom odanošću. Ako se žena pojavi u muškom bratstvu, i pored toga što njeno pojavljivanje predstavlja samo

refleks patrijarhalne dobrote muškarca, ipak ostaje pitanje: zašto muškarac ženi daruje ovakvu (za bratstvo – prijeteću) dobrotu? Na osnovu onoga što piše Derida, to se dešava zbog toga što je, paradoksalno (jer se muško bratstvo formira kao apsolutno), jedini drugi apsolut koji stoji nasuprot bratstvu – usamljena, izdvojena žena, apsolut žene. Ženi je automatski i bezrezervno određena kompletna zrelost istorijskog iskustva bratstva i ona jedino postoji kao druga paradigma u odnosu na zatvoreno, apsolutno bratstvo. Postojanje žene je na drugoj strani ekstremne hiperbole bratstva, ali za pobratima samo žena može predstavljati drugo takvo "pravo nad svim pravima", kakvo je i bratstvo.

D)

Bratstvo je armija uniformi. Paradoksalno, oba filma se otvaraju golim tijelima. U Paradi to je golo tijelo Limuna koji se tušira, a u filmu Pank nije mrtav Milka gola pozira na slikarskoj akademiji. Ipak, ta tijela nisu ista. Limunovo tijelo nije golo, obučeno je u tetovaže iz njegove ratne prošlosti; Milka je, nasuprot tome, čista korporealnost istrošenog tijela žene u godinama – muškarac je obučen i kad je go; žena je samo gola.

Muška uniforma u oba filma uspostavlja razliku među brojnim modusima: pankerskom, ratno-veteranskom, policijskom, radničkom, mondenskom, sudsko-proceduralnom; eros odjeće je eros sjedinjavanja muškarca s kolektivom. Kad oblači uniformu, balkanski muškarac se ne oblači sam. Oblači se kolektivno, uniforma je odjeća bratstva. Kod Blaževskog postoji scena u kojoj se bend, prije nastupa na sceni, oblači u kolektivnom duhu; pankeri nose kolektivna obilježja: anti-svastika bedževe, kožne jakne s nitnama, iglama, alkama... Ideja je da se u pogon stavi čitava mašinerija uniforme. I druga bratstva su takva: fudbalski navijači kod Blaževskog, ljudi koji rade u Limunovoj agenciji za obezbjeđenje i skinhedsi kod Dragojevića...

Najveća prijetnja balkanskom muškarcu je "nulta" odjeća činovnika. Uništavajući eros činovnika o kojemu toliko piše Kafka. Ove teme kod Dragojevića nema, jer tamo nema "nultih muškaraca", činovnika, svi predstavljaju stripovske stereotipe u uniformama svoje nacije i grupe – to je segment u kojem je Parada očajno stereotipan film. Kod Blaževskog, najveća prijetnja pankeru je "nulti" muškarac. Na potencijalno pitanje: "Ali, činovnici nikoga ne ubijaju, zar ne?", Mirsa bi odgovorio poput Kafke: "O, još kako. Žive i za preobražaj sposobne ljude pretvaraju u mrtve i registarske brojeve, nesposobne za bilo kakav preobražaj". U jednoj sceni kod Blaževskog, Mirsa korača ulicom iza nekog mondenso-birokratskog muškarca i, iako mu verbalno ne prijeti, među njima se stvara očigledna tenzija. Prijetnja koja od Mirse dolazi je prijetnja njegove odjeće. Muškarac verbalno prijeti samo nepoznatoj ženi; takva je scena u autobusu, kod Blaževskog, kad Mirsa i Ljak razmjenjuju nepristojnosti pred nepoznatim ženama. U seminaru Četiri temeljna pojma psihoanalize Lakan piše o kretanju prijetnje: u pekinškoj operi likovi se ne bore udarcima, nego pokretima zastrašivanja. Odjeća je pokret koji zastrašuje. Stari narodi idu u rat sa strašnim maskama. Odjeća balkanskog muškarca je jedna takva strašna maska, jer se balkanski muškarac u svojoj svakodnevnici ponaša kao da je na ratnoj sceni: od Limunovih zlatnih lanaca i tetovaža, do Mirsinih kožnih jakni i pribadača – balkanski muškarac u balkanskoj džungli odlazi da se s drugim muškarcima bori i putem svoje uniforme, putem uniforme svoje grupe.

Ako uporedimo pankera kod Blaževskog s pankerom iz kulturnog britanskog dokumentarca *UK/DK* (1983) Kristofera Kolinsa, vidjećemo da ih spaja odbojnost ka "nultoj odjeći" činovnika.

Ni jedan ni drugi muškarac ne traže ništa posebno od svijeta u kojem žive, osim da im bude odobreno pravo na vuzuelnu različitost. Panker bi radio bilo što: kod Blaževskog – Ljak radi u klanici; kod Kolinsa – u supermarketu, ali dok sjedi za kasom s irokez frizurom, njegov izgled može prouzrokovati i srčani udar kod nekoga od kupaca. Smiješno? Ne baš. Zahtjev da izgledaš kao što se osjećaš nije baš tako naivna stvar. Panker traži da njegova odjeća bude izraz unutrašnjih emocija, traži da se ljudi ne pretvaraju da su ravnodušni, da ne lažu da im je svejedno. Korporacione uniforme su tačno to. One su ravnodušne. Pankersko odijelo je bilo sazdano od emocija (od djelova vojnih uniformi, u sklopu anarhističke ideje čiji je cilj bio upravo podizanje bunta protiv ratova) i zato je trpjelo poraz. "Pank nije mrtav" – ova parola bila je ugrađena u pankerski pokret još od njegovih početaka. Pankeri su o smrti govorili još u vrijeme vlastitog rađanja, zato što su nejasno osjećali da su emocije višak u savremenom svijetu. Kod Kolinsa, u britanskom svijetu, tema korporacija je akutna svakodnevnica, dok je kod Blaževskog potisnuta, jer je ta tema potisnuta na čitavom Balkanu – niti su komunistički drugovi otišli kako treba, niti su još kapitalistički supermarketi došli kako treba. Parada je pokret suprotan uniformama – zatvoren u svijetu neprijatelja, balkanski muškarac iz Parade je tijelo sačinjeno od hijeroglifa bratstva: nacionalnog, ratnog, amblemskog. Privatni prostor toga tijela je asemblaž – Limunov stan je pun ikona, prepariranih jelena, nacionalističkih zastava i grbova, ratnih fotografija, trofejnog oružja, vojničkih uniformi, kapa i medalja. Duhovni Limunov svijet je kolaž sazdán od religioznih pjesama, te popa i folka iz zemalja u kojima je ratovao – pa će tek homoseksualci uspjeti da izbrišu ovu mučnu ratnu mapu iz njegovog stana i da ga pretvore u nekakav neutralni prostor neprijeteće muškosti, da ga vrate u "normalno stanje" nultog postojanja, bez sadističkih obilježja pola.

Bratstvo je opsjednuto pitanjem discipline. Disciplina je strategija uvedena s određenim ciljem; u Paradi mnogo više nego u filmu Pank nije mrtav. Disciplina nije oslobođena političke operacije i ne tiče se samo učenja homoseksualaca samoodbrani – ona je pravo lice muškog bratstva, njegova prazna protofašistička vrijednost. Ovaj dip disciplinovanja ima, svakako, veze i s rapidnim porastom demohrišćanskih, neonacističkih i navijačkih muških bratstava na Balkanu poslije poraza komunizma. Ipak, ovdje nije riječ o disciplinovanju kao o apstraktnoj vrijednosti, niti se, pak, bilo ko od članova bratstava može u istiskom smislu smatrati "disciplinovanim" – naprotiv, to što odlikuje sve pripadnike bratstva je određeni hedonizam u opštem ili u konkretnom smislu (alkohol, droge, sitna uživanja) i šire je shvaćen kao nekakvo sado-mazohističko uživanje u potčinjavanju autoritetima – i samo gej likovi u Paradi ne pristaju na takvo potčinjavanje. Ipak, Dragojevićeva manipulacija sastoji se u tome da pokuša gledaoca uključiti na stranu prećutnog neshvatanja činjenice koja se tiče sljedećeg pitanja: zašto homoseksualci ne bi Limunu dali pravo da im bude lider u tom određenom trenutku kad se, eto, jasno vidi kako on djeluje u njihovu korist?

A homoseksualci mu ga s pravom ne daju – Limun je posljednji čovjek koji bi ih mogao odbraniti, njegovo remodelovanje u podržavatelja gej parade u posljednjim sekvencama predstavlja još veću filmsku manipulaciju. Ovaj lik nema ni čime, ni u ime čega da stane na stranu gej parade, osim ako totalno ne prestane da postoji – on je u filmu ponovo nagrađen u ideološkom smislu zato što je alfa mužjak, a stereotip o lideru balkanskog bratstva još jednom je učvršćen. Limun pokušava da disciplinuje i imidž; uči Radmila kako da pije rakiju i da pritom sakrije svoj mali prst – ovaj minimalni kod čini se prepoznatljivim svim ratnim veteranima, a Radmilo, zaista, na kraju filma uspijeva i da nauči kako da sakrije svoj mali prst dok pije – i

koliko god da je patetičan taj dodatak u imidžu, toliko je i Dragojevićev režiserski rukopis još otvorenije perverznan – on uistinu vjeruje u postojanje nečega poput "prepoznatljivog gej imidža". U intervjuu za HTV, govoreći o premijeri filma u Berlinu, rekao je da su trećina ljudi u publici bili predstavnici LGBT zajenice, te da preostale dvije trećine bili ljudi iz nekadašnjih jugoslovenskih država i religiozni gledaoci. Upitan kako ih je uspio razlikovati, Dragojević je odgovorio da su oni "razneženi" bili pederi. Disciplina je pitanje koje se tiče toga kako nekoga da staviš pod kontrolu, kako da ga "prepoznaš".

E)

Sovjetski komunista Pjatakov, već isključen iz boljševičkih redova, iz egzila u Parizu, napisao je: "Mi smo partija sastavljena od ljudi koji nemoguće čine mogućim; protkani mišlju o nasilju, upućujemo ga sebi samima, a ako partija to od nas zatraži, ako je za nju to nešto što je potrebno i važno, aktom volje za 24 sata iz svojih glava izbacićemo sve ideje kojima smo se zanosili godinama... Pucanje u čelo iz pištolja je minoran čin u odnosu na ispunjavanje volje o kojoj govorim." Volja o kojoj govori Pjatakov, jednaka je volji koja u zajednici drži i postkomunističko bratstvo. Zbog toga što je prazno u odnosu na ideologiju, bratstvo je haotično, u smislu da ga svaka supstanca može ispuniti. Bratstvo danas može braniti ono što je juče napadalo ili ono što će biti spremno da napadne sutra.

Bratstvo može da se šifra između užasno desnih i užasno lijevih paradigmi. Sve dok je bratstvo neugroženo, neugožena je i borba (lako možemo zamisliti Limuna deset godina kasnije, kako s istom žestinom ujedinjuje svoju braću za napad na novu ugroženu manjinsku grupu koju danas brani – s istom žestinom ponovo će postati nova desničarska agentura). Muškarci na kraju oba filma ostaju oštećeni, prebijeni i poraženi, ali više nisu sami, splotili su se ponovo u muško bratstvo. Bez te apsolutne prošlosti bratstva (Mirsa hibernira u toku svih godina tokom kojih traju balkanski ratovi, a Limun tamo stiže svoju braću) – i Limun, i Mirsa imaju samo apsolutnu prošlost bratstva. Žuti kod Blaževskog živi kao rekoalescent u zajednici Sai Babe, ali samo jedan Ljakov potez (trenutak kad lideru skida periku) dovoljan je da bi Žuti ugledao to što godinama unazad nije mogao vidjeti: to da ima lažnog lidera – bratstvo Sai Babe ni približno ne može zamijeniti staro pankersko bratstvo. I Roko, i Halil, i Azem dvoume se da li da se priključe starom Limunovom bratstvu, zato što je ulog prevelik: njihova muškost će biti dovedena u pitanje jer treba da brane gej paradu. Ali upravo tu se i krije Dragojevićeva zamka – ako odbiju da se vrate starom bratstvu, tek tad će pokazati da, u stvari, i nisu u dovoljnoj mjeri muškarci. Unutrašnja kohezivna snaga bratstva uvijek je jača od spoljašnjih normi i oni se zbog toga, paradoksalno, priključuju odbrani parade, upravo da bi potvrdili da su – autentični alfa mužjaci. Opet paradoksalno, ali pravi heroizam u ovom slučaju ne bi se mogao pokazati kad bi muško bratstvo došlo u sukob s drugim bratstvom (neonacistima, fudbalskim huliganima...), već kad bi neko od članova odbio da se bratstvu priključi (kad bi, na primjer, Žuti odbio da se vrati Mirsi), Ipak, takvo se nešto neće desiti jer ni jedan od članova ne može izvesti taj usamljeni gest zato što bi poništavanje bratstva značilo simbolično samoubistvo, samoubistvo patrijarhalnog alfa mužjaka. Zato Parada staje u odbranu gej prava samo na površinskom, ali ne i na strukturnom nivou – tu nije riječ o toleranciji prema onome ko je razčit, već se radi samo o povlađivanju logici bratstva zarad unutrašnje socijalne kohezije.

Treba se ovdje prisjetiti jednog starijeg dramskog djela koje je po prvi put postavilo pred publiku

upravo etičku dramu pravog heroja – u pitanju je Sofoklova drama *Filoktet*. Kod Sofokla u igri je koncept epskog heroja koji treba da donese odluku što da učini – da ispoštuje pravila bratstva ili vlastito unutrašnje osjećanje za etiku. Stari heroj Filoktet ostavljen je od strane svojih prijatelja na pustom ostrvu da umre. On ima Heraklitovu strijelu, a proročanstvo kaže da će Grci dobiti Trojanski rat samo s njegovom strijelom. Grci šalju Neoptolema, zato što ga smatraju momkom koji bi mogao zadobiti povjerenje staroga vojnika. I, zaista, Filoktet zavoli Neoptolema i povjeri mu strijelu na čuvanje. Neoptolemu ostaje samo nekoliko koraka do lađe kojom će otploviti zajedno sa strijelom, ali se u tom trenutku zaustavlja i vraća. Neoptolem pokazuje veličinu podjednaku Filoktetovoj. Po cijenu grčke propasti pod Trojom i po cijenu da pogazi svoju riječ datu bratstvu – ono što on ne može učiniti je da iznevjeri starčevo povjerenje. Vraća se i kazuje Filoktetu razlog svog dolaska. Filoktet mu odgovara: "Dijete moje, ti si vidljivom učinio suštinu svojeg bića." Sofokle nas uči da se pravi etički gest sastoji u činu da, i po cijenu da se čitav tvoj vidljivi svijet (svijet muškog bratstva) raspadne, ono što ne treba da učiniš je da pojedеш vlastite riječi. Jer one su sve što imaš. Ova drama je, u stvari, prvi put na scenu postavila prastari problem etičkog gesta. Koliko koštaju tvoje riječi u trenutku kad možeš izgubiti lično dobro? Realno gledano, Neoptolem može da izgubi sve ako ostane dosljedan svojoj riječi datoj starom Filoktetu. Ako proguta riječi koje je uputio Filoktetu i ako ga iznevjeri, on će ostvariti ulogu koju mu je dodijelilo bratstvo i dobiće nazad svoju svijetlu budućnost. Ova drama postavlja pitanje: kad životne okolnosti ne idu dobro, od kakvog materijala mora biti sazdan čovjek koji ostaje dosljedan sebi samome? Sofokle nas uči da bratstvo, bez obzira na to koliko su u određenom trenutku opravdane njegove momentalne agende, u sebi uvijek sadrži i reaktivnu snagu – priroda bratstva je takva da je je ono uvijek u većoj mjeri desničarsko. Koncept nepatrijarhalnog građanskog društva ne započinje homogenizovanjem bratstva, već, obratno, činom individualnog otpora grupnim identiteima muškosti – uvijek odbranom nemoćnog pred snagom homogenog, moćnog bratstva.

Cenzura

Kad u djelu *Četiri temeljna pojma psihoanalize* Lakan kaže da se muškost i ženskost sreću kao travestija, posredstvom maske, to nije baš sasvim tačno, bar ne kad je riječ o balkanskim bratstvima. Ni četrdesetogodišnji Mirsa kod Blaževskog, ni četrdesetpetogodišnji Dragojevićev Limun ne oblače uniforme (pankerske, paravojne) zbog erotskog zavođenja suprotnog pola. Uniforma balkanskog muškarca bez izuzetka tiče se odnosa s drugim muškarcem, uniforma se oblači da bi se muškarac poistovjetio s imaginarnom igrom pod maskama, usmjerenom ka drugom muškarcu. Maska balkanskog muškarca tiče se dimenzija u kojima se odvija mimikrija u odnosu na muškog neprijatelja. Lakan govori o tri dimenzije mimikrije kod životinja: pretvaranju (transvestizmu), prikrivanju (kamuflaži) i zastrašivanju. I Limun, i Mirsa svoju uniformu koriste zbog transvestizma, kamuflaže i zastrašivanja. Lakan piše da kamuflaža nikad ne predstavlja usaglašavanje s podlogom, već da je, naprotiv, riječ o uvlačenju u sliku: kako postati šaren na šarenoj podlozi?

Dok se u *Paradi* kamufliraju samo heteroseksualni muškarci (oni žive u stalnom naporu da izvrše intimidaciju protivnika, konstantno su opterećeni kamuflažom), paradoksalno, ni jedan od homoseksualaca nema ekspresivnu odjeću (inače, toliko karakterističnu kad je riječ o stereotipnim reprezentacijama gej zajednice na Balkanu). U velikoj konkurenciji hetero

muškaraca opsjednutih transvestiranjem muškosti, gej muškarci (Radmilo, Mirko...) postižu nekakav "nulti seksualni" identitet – ne u smislu "nulte" činovničke odjeće zastrašujućih korporacija i ne u smislu stavljanja maski iza kojih se kriju uplašeni ratnici – već u smislu oslobođenosti od mučnih zahtjeva heteroseksualnih bratstava. Transvestizam uvijek stremi nekakvoj maskaradi u polnom smislu, kaže Lakan, ali on propušta da spomene da ta funkcija zastrašivanja ima cilj da se izazove seksualna uvreda kako bi se sakrila jedna temeljnija operacija koja se tiče muškosti – ona koja se odnosi na skrivanje inherentne homoseksualnosti, koja homofobne strukture muškaraca iz Parade čini takvima da se za njih u istinskom smislu riječi može kazati kako su takođe – homoseksualni.

Kako objasniti ovaj paradoks? Jedinu konteksti u kojem je muškarcima u filmu "dozvoljeno" da bezbijeđno gledaju u golo muško tijelo su sport i armija/policija: takve su scene s košarkaškom ekipom u hotelu u kojem su smješteni Limun i Radmilo; takva je scena s Mirsom i Ljakom koji, kad prelaze međudržavnu granicu, završavaju u graničnoj armijskog baraci sasvim goli... Armija (bratstvo) je jedino mjesto na kojem je muško tijelo bezbijeđno ogoljeno pred drugim muškim tijelom. Slavoj Žižek piše o tome da se suština cenzure sastoji u tome da se tačno prikrije mjesto oko kojeg gravitira želja i u vezi s tim daje primjer pederastije u JNA. Pitanje je: zašto nije bilo dozvoljeno da pederi služe u JNA? "Ne zato što je pederluk predstavljao nekakvu aktivnu prijetnju falocentričnoj vojnoj moći" (206, 156), već zato što su se vojnici u armiji vezivali putem "pederskog koda" muškosti, riječ je bila o onoj muško-bratskoj bliskosti koja je garantovala socijalnu koheziju u armiji. Cenzura uvijek promaši svoju poentu i to ne zbog toga što ona utiče na povećanje statusa marginalne snage, već zato što se cenzurom pravi raskol u okviru snage same socijalne grupe. Cenzura na vidjelo iznosi tačan razlog radi kojeg izgrađen određeni sistem. U slučaju pederastije, uzrok zbog kojeg se gradi socijalna kohezija i prijateljstvo do groba između Roka i Limuna nalazi se tačno u pederskom modu njihove relacije: to je tačno ono mjesto na kojem je funkcija muškosti obuzeta od strane njene radikalne nad-vrijednosti – homoseksualne bliskosti.

Jedina scena u Paradi koja je data u retrospekciji je susret Roka i Limuna u okupiranoj baraci u toku rata. Dok Limun drži Roka na nišanu, odjednom ugleda njegovu голу zadnjicu – Roko vrši veliku nuždu. Limunu ova scena postaje zabavna, pa mu na kraju dobacuje toaletni papir i tako se dva neprijatelja putem analne metafore zauvijek spajaju u vječno pobratimstvo. Ovo je mjesto na kojem anus postaje garant njihovom vječnom muškom bratstvu, i izvan svake je moguće ideologije.

Čitava mimikrija u vezi s uniformama u Paradi data je s ciljem da se izbriše neodoljiva bliskost između muškaraca, koja bi nastala kad bi cenzura homoseksualnosti bila ukinuta. To na drugi način kazuje i šef policije u uvodnoj sceni drugog dijela ovog teksta: "U zatvoru je pederastija razumljiva i očekivana, ali ovdje nije." Pokret cenzure tačno pogađa upravo ovaj paradoks – sloboda treba da funkcioniše kao zatvor za manjine, a zatvor da postane njihova sloboda. Ulica traži da se želja ukroti, da preuzmeš role koje ti nisu inherentne, traži odjeću za muškarce; a funkcija uniforme nije ništa drugo već tačno to: skrivanje homoerotskog potencijala kod muškarca. Scene fudbalera koji se zajedno tuširaju, muškarci zagrljeni pod "izgovorom" da su fudbaleri, navijači, huligani, pankeri – njihova uniforma je cenzurisana funkcija homoerotske bliskosti. Oni koji ne igraju role na ulici i koji žele da budu to što jesu, kod Dragojevića su (bez izuzetka) samo homoseksualci. Samo oni ne pristaju na cenzuru u okviru zajednice. U to smislu

treba shvatiti i Mirkov završni govor na gej paradi:

“Pogledajte ove ljude, ej! Nije ovo više pitanje strejt ili gej, ovo su dve Srbije, samo što vas ova Srbija svaki dan tera da budete ono što niste, ona vas tera da imate šest različitih uloga: jednu za roditelje, za prijatelje, za ulicu, za posao; tera vas da budete ono što niste, crpi vam snagu, ej! Znam ja da ćemo danas da dobijemo najveće batine u svom životu, ali čak i te batine su bolje od ovog poniženja koje trpimo ceo jebeni život.”

Slavoj Žižek piše o "opscenom zadovoljstvu" koje je u funkciji super-ega. Direktna homoseksualnost je otvorena za napad, ali samo zato što je unutrašnja kohezija vojničkog života organizovana oko homoseksualne veze: aluzije na ljubav među muškarcima, gej vicevi, praktikovanje bliskosti i sl. Dotjerana do svojih nasilnih ekstrema, homoerotska veza može se prepoznati i u ritualnim poniženjima u vojničkim kasarnama, na inicijacionim ceremonijama u okviru tajnih bratstava na američkim Ajvi Lig univerzitetima, itd. Koegzistencija nasilne homofobije i javno nepriznate, podzemne homoseksualne želje postoji samo kad se operiše na nivou cenzure. Od hrišćanskih, preko feudalnih, prosvetiteljskih, revolucionarnih, do muških bratstava po američkim univerzitetima i korporacijama, po evropskim profesionalnim i elitnim klubovima izgrađenim na načelima kastinskih povezivanja, do obnovljenog interesa za masonske pokrete na početku 21. vijeka, čak i na Balkanu – sve ove muške zajednice odnose se univerzalistički. One naizgled odbijaju da prihvate limit prirodnog, doslovnog, genetskog; ali se kohezivna snaga koja ih povezuje bez izuzetka bazira na strahu da se otvoreno prizna bliskost koja se nalazi na istoj osi kao i homoerotska želja.

Jutarnji rituali šminkanja kod žena ili dotjerivanja kod muškaraca liče na nanošenje ratničkih boja kod primitivnih naroda. Kao što se nekad išlo u plemenske ratove, danas se ide u polne ratove; ali ti se polni ratovi, paradoksalno, vode protiv istopolnosti. U Paradi, osim što ga vidimo kako pere zube, Radmila ne možemo vidjeti ni u jednoj sceni koja se tiče ritualnih šminkanja. Pederastija je prirodna, normalna. Homoseksualnost izlazi na ulice onakva kakva jeste; a svi drugi – i hetero muškarci, i hetero žene – prinuđeni su da upotrebe sve tipove dotjerivanja kako bi potisnuli homoerotsku želju.

Već konzervativni Frojd piše o tome da u psihi nema ničeg što bi se moglo odrediti kao muškost ili kao ženskost. Ova određenja pogrešno smatramo duševnim kvalitetima. Muškost i ženskost u jednom tijelu kolebaju se na takav način da ne treba imati mnogo mudrosti kako bi se moglo sagledati da "glumiti" muškarca ili "glumiti" ženu jedva da predstavlja pokoravanje anatomiji i konvencijama. Najstrožija među konvencijama je, svakako, ona modna. I ovo je jedan od razloga zbog kojih se čini da muški transvestiti s toliko uspješnosti performiraju ženski pol – jer ženska odjeća je, u stvari, besmisleno pretjerana i ekscesivna je do tog stepena da je lako glumiti. I u ovom kontekstu smo naviknuti na to da muškost gledamo kao nekakvu "nultu odjeću" čovjeka. Ipak, balkanska muškost potvrđuje da je muškost daleko od "nulte odjeće" čovječanstva. Tetovaža, uniforma... Sve ovo su rukopisi uz pomoć kojih se muško tijelo oblači na način na koji će moći da izbjegne bliskost s drugim muškarcima. Muška uniforma, oklop, štit muškosti – to je ekscesivna odjeća balkanskog "toplog brata", to je odjeća koja ukazuje na njegov strah od najinherntnije homoerotske želje.

Deleuze, Gilles (2004) *The Logic of Sense*, translated by Mark Lester with Charles Stivale, London and New York: Continuum.

Derida, Žak (2001) *Politike prijateljstva*, preveo Ivan Milenković, Beograd, Beogradski krug.

Lacan, Jacques (1986) *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. XI Seminar. Prevela: Mirjana Vujanić-Lednicki, Zagreb: Naprijed.

Žižek, Slavoj (2006) *The Universal Exception*, London, New York: Continuum.

Žižek, Slavoj (2007) *How to Read Lacan*, New York, London: W&W Norton and Company.