

ZAMIŠLJANJE INCESTA NA FILMU: USUD, SKANDAL I SUBVERZIJA

Apstrakt: U radu se analizom filmova koji tematizuju incest najpre pokazuje da se rodoskrvnuće u njima receptuje kao *usud*, tj. mitska sila koja nenadano zaposeda aktere filmske priče nezavisno od toga da li oni znaju da su se upustili u incestuoznu vezu, što se na kraju ispostavlja, ili je reč o porivu kojem ne mogu da se odupru. Isto tako, incest je u većini analiziranih filmova predstavljen kao *skandal*, kao odstupanje od moralnih i juridičkih normi, te užasava i protagoniste i publiku. Filmski narativ gradi jasnu liniju razgraničenja, pa je incest predstavljen kao anomalija, entropija, rascep u odnosu na racionalno utemeljenu društvenu stvarnost. U radu govorim i o filmovima koji ovu „skandalnost“ incesta koriste kako bi doveli u pitanje taj racionalno uspostavljeni društveni kontekst, „normalan svet“, predstavljen kao manifestacija moći. U ovim filmovima incest je *subverzija*.

Ključne reči: incest, film, usud, skandal, subverzija, antropologija popularne kulture

Uvod

Nastojeći da antropološka istraživanja spoji sa psihoanalitičkom teorijom, Sigmund Frojd je u svom delu *Totem i tabu*, na tragu prvenstveno Frejzerovih istraživanja, zaključio da je zaziranje od incesta jedan od primarnih oblika civilizovanog ponašanja, te da čak i „divlja plemena“ u Australiji primenjuju egzogamiju u sklopu totemizama kao jedini oblik društvene organizacije, a bilo kakav vid zbližavanja koji tome protivreči (ne samo seksualni odnosi) surovo je kažnjavan (Frojd 1976, 127). Budući da je zaziranje od incesta prisutno i u savremenoj civilizaciji i da, prema Frojdu, predstavlja korak u prevladavanju infatlnih fiksacija u psihoseksualnom razvoju (Ibid., 169), može se zaključiti da se određeni vidovi sublimacije naslućuju i u najranijoj prošlosti, čime se potvrđuje teza da je civilizacija zapravo „osvajanje“ teritorije nagona, a potom korišćenje

* emilija.kartalija@ei.sanu.ac.rs

njihove energije u svrhu specifičnih, racionalno oblikovanih interesa (Marcuse 1985, 72). Nezavisno od mišljenja o potomstvu poteklom iz incestuoznih veza kao inferiornom, zaziranje od incesta opravdanje nalazi u vidovima društvene hijerarhije koji omogućavaju opstanak zajednice, na šta u krajnjoj liniji upućuje i egzogamija australijskih „divljih plemena“ o kojima govori Frojd. U kasnijem hrišćanskom moralu, incest je, kao i drugi vidovi „neprirodne seksualnosti“, takođe označavan kao objekat stroge zabrane (v. Archibald 2001; Wolf 2014), a nakon krize religioznosti zaziranje od incesta postalo je proizvod uma oslobođenog od prirode koji u Kantovim kritikama gradi vlastiti sistem znanja i imperative delovanja (Horcheimer i Adorno 1989, 92).

Premda podložno kritikama, Frojdovo razumevanje incesta istaknuto je iz razloga što se u njemu uviđa uglavnom nezapažena distinkcija između *zaziranja* od incesta i *zabrane* incesta. Zaziranje od incesta je primarno i Frojd ga objašnjava određenim prilikama u praistorijskim ljudskim zajednicama, dok zabrana podrazumeva moralne implikacije, tj. svojevrsni principijelni stav. Odatle, zaziranje od incesta poprima različite oblike moralne zabrane, zavisno od društva i njegovih moralnih načela. Bez obzira na to da li je Frojd dobro uočio razloge zaziranja od incesta, neophodno je nelagodu izazvanu rodoskrvnim odnosima razlikovati od „formalno definisane zabrane“ čija se *univerzalnost* dovodi u pitanje¹ (Schneider 1976, 149). Pomenuta razlika pokazaće se kao veoma značajna u sagledavanju predstavljanja incesta na filmu, budući da je u nekim filmovima isticana potreba za moralnim karakterom zabrane, dok je popustljiv ili odobravajući stav prema incestu u pojedinim filmovima zasnovan na kritici moralnog imperativa ili društvenih institucija koje određuju *normu* zabrane rodoskrvnuća.

Posmatrano dijahronijski, čini se da je svaka promena epohalnog konteksta, odnosno kulturnog sklopa, podrazumevala krizu tradicionalnog morala i novu, drugačiju formalizaciju zabrana (Songer 2003, 27). Uprkos tome što Markiz de Sad, u ime ranije spomenutog oslobođenja uma, ne samo incest, nego i druge oblike onoga što se u njegovo vreme nazivalo „seksualnim perverzijama“, smatra *prirodnim*, ovaj fenomen je i tokom kasnijeg, građanskog društva izazivao osudu čak i onda kada su homoseksualnost i vidovi transrodne seksualnosti zadobili „pravo građanstva“ (Primorac 2007, 90). U svakom slučaju, seksualne tendencije ka krvnim srođnicima tek su sporadično tretirane u književnosti, najčešće bez eksplicitnog vrednosnog stava autora². Sa druge strane, filmska

1 Rezultat previđanja ove razlike jesu brojne zabune kada je reč o definisanju incesta – da li je ograničen isključivo na heteroseksualne odnose, na odnose između primarnog srodstva ili obuhvata srodstvo u celini, kakvi kriterijumi određuju šta će se smatrati srodstvom i slično (Schneider 1976, 151). Drugim rečima, zabrana podrazumeva već ustanovljenu društvenu konstrukciju i moral, kao normativni element socijalne zajednice, te je mnogo više od zaziranja, tj. nelagode pred određenom vrstom seksualnog opštenja.

2 Na primer, u delu *Sveti grešnik* Tomasa Mana, incestuozna veza brata i sestre samo je nagoveštena, a na sličan način incest je obrađen u delima hispanoameričkog pisca Huila Kortasara. Sa druge strane, Gabriel Garsija Markes u delu *Sto godina samoće* veoma eksplicitno

umetnost povremeno se služila temom incesta – bilo u nameri da skandalizuje javno mnjenje, bilo u funkciji otvorenije subverzivnosti – ukazujući na krhke osnove građanskog morala. U duhu toga, ovom temom uglavnom su se bavili reditelji i rediteljke koji su u političkom smislu podržavali levičarske društvene programe (Pjer Paolo Pazolini, Lina Vertmiler, Lilijana Kavani i Bernardo Bertolucci), ali i oni koji su incestu pristupali s ciljem suočavanja sa principima religioznosti (Kšištov Kješlovski, Igmarm Bergman).

Cilj ovog rada prvenstveno je da ukaže na tematizovanje incesta u filmovima nastalim u određenom periodu i na širokom području koje definišu društveno-ekonomski sistemi u kojima su ova ostvarenja realizovana. Dakle, nije preduzeta detaljna analiza, već su filmovi o kojima je reč klasifikovani u odnosu na specifičan pristup incestu i zabrani rodosvrnuća koji proističe iz njihovog sadržaja. U radu su predstavljena 22 filma koja prikazuju incestuozne odnose, a koja su nastala u različitim svetskim kinematografijama u periodu od šezdesetih godina prošlog veka do danas.

Antropologija i psihologija incesta

Latinska reč *incestrum*, tj. rodoskrvnuće podrazumeva seksualni kontakt između bliskih srodnika, odnosno između članova iste porodice (otac-ćerka, majka-sin, braća-sestre) (Samardžić 2005, 43). Izbegavanje seksualnih kontakata sa krvnim srođnicima predstavlja eminentno ljudsku stvar i jedan je od primarnih oblika kulture. Ipak, neke od prvih teorija koje su razmatrale poreklo zabrane incesta ističu da je zaziranje od rodoskrvnuća u svojoj osnovi prirodni mehanizam i da je kultura u celini nastavak evolutivnog procesa (Chatles i Smith 2003, 68). Takve teorije uglavnom se mogu grupisati unutar okvira dve kategorije – one ili traže objašnjenje u finalnim uzrocima, pokušavajući da odgonetnu zašto zabrana incesta uopšte postoji, čemu služi, od kakve je koristi za čovečanstvo i slično, ili to objašnjenje traže u dejstvujućim uzrocima, tražajući za biološkim, psihološkim ili sociološkim mehanizmima kojima se postiže da ta zabrana zaista bude poštovana (Eritje 2003, 14).

Razumevanje zaziranja od rodoskrvnuća u evolucionističkoj perspektivi objašnjavano je na različite načine: od Vestermarkove teorije (u savremenom naučnom mišljenju poznate pod nazivom *Vestermarkov efekat*) koja sugerise urođeni kognitivni mehanizam izbegavanja seksualnih kontakata između oso-

opisuje incestuoznu vezu članova jedne porodice u Makondi pri čemu ne zauzima nikakav vrednosni sud. U novijoj evropskoj književnosti se ovoj temi pristupalo na drugačiji način. Tu bi kao primer trebalo spomenuti roman Huga Klause *Tuga Belgije* koji opisuje incest kao jedan od paralelnih svetova u kojem se nalazi glavni lik. Svojevrno razumevanje incesta kao izvora genetskih malformacija pronalazimo kod Ežena Joneska u drami *Žak ili pokornost*, u kojoj su pripadnice viših društvenih slojeva karakteristične po „višku prstiju“ na rukama, što ukazuje na rodoskrvne veze među buržoazijom.

ba odraslih u međusobnoj blizini (Westermarck 1891, 320), do teorija evolucione psihologije koje zabranu incesta povezuju sa takozvanim mentalnim modulima, tj. evoluciono razvijenim programima delovanja zaduženim za različite domene iz kojih se, između ostalog, razvilo i gađenje prema incestu (Okasha 2019, 110). U duhu ovakvog razumevanja zabrane incesta, pojava rodoskvrnuća predstavlja patologiju, odstupanje od prirodnog obrasca. U kontekstu filmske naracije kršenje ove zabrane može se razumeti kao patogeneza civilizacije: agregat naučnog znanja, koji je zapravo čovekov evolucioni alat za preživljavanje, okreće se protiv interesa ljudske vrste i određuje antievolucionu karakter kulture, i to je, na primer, jedno od značenja filma *Putnik (Voyager, 1991)* Volкера Šlendera.

Prema mišljenju Bronislava Malinovskog, porodica ne bi mogla da se održi ni u jednoj civilizaciji u kojoj bi običaj, moral i zakon dozvolili incestuozne odnose. U zreлом životnom dobu bili bismo svedoci raspadanja porodice, a odatle i potpunog haosa i nemogućnosti kontinuiteta kulturne tradicije, pa je za ovog autora zabrana incesta primarni oblik društvene organizacije (Malinovski 2017, 185). Ovakvi odnosi rezultirali bi dezorganizacijom osećanja, mešanjem generacija i drastično izmenjenim ulogama u vreme kada je porodica fundamentalna vaspitna sredina, čime se dalje stvaraju nepovoljni uslovi u kojima nijedno društvo ne bi moglo da postoji. Kultura koja zabranjuje incest jeste jedina koja je skladna s postojanjem društvene organizacije (Ibid., 186). Posmatrano iz drugog ugla, pojava incesta je znak krize porodice, a samim tim i društvenih odnosa kakve poznajemo u celini, te je kršenje zabrane incesta na filmu korišćeno kao znak opšte društvene krize, kao, na primer, u filmu *Ta ljupka devojka (That Lovely Girl, 2014)* izraelske rediteljke Keren Džedaje.

Strah od poremećenih odnosa u nuklearnoj porodici doveo je do traženja seksualnih partnera u drugim porodicama. Klod Levi-Stros smatrao je da se tabu incesta primenjuje univerzalno (ili približno tako) zato što sve ljudske kulture poseduju pravila koja zahtevaju da kategorija pripadnika društva bude seksualno neograničena, što primorava jednu kategoriju pripadnika da se venčava sa onima izvan grupe (Lévi-Strauss 1969, 20). I dok kulturna pravila variraju prema stepenu izraženih zabrana, sva društva zabranjuju seksualne odnose između majki i sinova, očeva i ćerki i braće i sestara u nuklearnoj porodici. Prema Levi-Strosovom mišljenju, zabrana incesta proizilazi iz razmene žena, procesa koji je otpočeo kreiranjem kulturnog pravila koje je nalagalo da svi odrasli muškarci potragu za seksualnim partnerima sprovode izvan njihove natalne grupe, što je vremenom dovelo do pravila egzogamije (Ibid., 22). Sve institucije srodstva zasnovane su na principu reciprociteta koji je izražen univerzalnom zabranom koja nije dozvoljavala otvoreno parenje u ljudskim društvima. Iako Levi-Stros ne poriče da je seksualno izbegavanje (ili zabrana incesta) možda ukorenjeno u prirodi, *socijalna* primena tabua incesta jeste ono što je relevantno, zato što je ona bila katalizator koji je otvorio vrata sistemu odnosa ljudske razmene (Ibid., 25).

Zabranu incesta, kao isključivo socijalnu relaciju, nemoguće je posmatrati odvojeno od odnosa moći, a seksualne zabrane predstavljaju društvenu strukturu koja osigurava patrijarhalnu dominaciju. U antičkoj Grčkoj, na primer, incest je prevashodno „muškog karaktera“, budući da je muškarac taj koji raspolaže silom koju je potrebno usmeriti u pravcu objektivnih uzora, bilo da je reč o prenošenju tradicije ili njenoj filozofskoj racionalizaciji (Fuko 1997, 146). Ograničavanje seksualnih kontakata podrazumeva obaziranje na istu onu meru koja domaćinstvo i državu čini harmoničnom i zaštićenom od *hibrisa* (Fuko 1988, 168). Ovo fukoovsko zapažanje se u kinematografiji koristi radi ukazivanja na spregu seksualnih zabrana i društvene eksploatacije, što posebno prikazuju filmovi *Kineska četvrt* (*Chinatown*, 1974) Romana Polanskog i *Sanjari* (*The Dreamers*, 2003) Bernarda Bertolučija.

Najznačajniji teoretičar psihoanalize Sigmund Frojd u knjizi *Totem i tabu* zabranu incesta objašnjava teorijom o *Edipovom kompleksu*. S obzirom na želje koje moraju biti potisnute, Frojd je smatrao da je seksualna privlačnost između odraslih i dece suprotnog pola relativno česta pojava. Takvo potiskivanje uzrokuje različite anksiozne poremećaje, ali i stvara izvor energije za konformiranje tabuima incesta koji postoje radi sprečavanja seksualnih činova između roditelja i dece suprotnog pola (Frojd 1976, 132). Frojdova formulacija Edipovog kompleksa i onoga što je nazvao *ženskim Edipovim stavom* naglašava da seksualna tenzija u porodici može proizvesti seksualni konflikt i tako poremetiti porodični život, te je postala kamen temeljac antropoloških i socioloških objašnjenja tabua incesta u dvadesetom veku (Frojd 1976a, 154). Neophodno je da seksualna privlačnost između očeva i ćerki (koje se nadmeću sa majkama) i između majki i sinova (koji osporavaju autoritet očeva) bude regulisana jakim tabuima i potiskivanjem seksualnih impulsa koji obezbeđuju veći deo energije za prvobitno formulisanje tabua, ali i motivaciju za konformiranje zapovestima tabua (Freud 1989, 28). U svom poznom delu *Mojsije i monoteizam*, na primeru Judaizma Frojd utemeljuje tezu da uspostavljanje patrijarhata zasnovanog na zabrani incesta leži u korenu monoteističkih religija (Frojd 1988, 90). Patrijarhalno društveno uređenje neretko dovodi do patoloških odnosa, budući da otac, posedujući sredstva kojima porodica raspolaže, predstavlja dominantnu figuru koja veoma lako može postati despotska, kao što je tematizacijom seksualnog nasilja oca nad ćerkama prikazano u grčkom filmu *Gospođica Nasilje* (*Miss Violence*, 2013) Aleksandrosa Avranosa.

Pomenute teorijske perspektive suočene su sa prigovorima koji ukazuju na nedovoljnu fundiranost pretpostavki na kojima su građene – koncept nije ograničen na rođake, niti na seksualne odnose i usredređen je na načine ponašanja ili, preciznije, na vrste odnosa, a ipak zadržava prvobitnu karakteristiku da se, osim u određenim situacijama („izuzecima“), takvi odnosi ne odobravaju. Step en neodobravanja varira od veoma blagog do veoma snažnog, a pitanja poput onih kakva je kazna, ko ima pravo da kažnjava, ko je kažnjen i slično, sastavni su deo problema značenja „incesta“ (Schneider 2003, 166). Upravo ove „nedo-

slednosti“ sugerišu da je potrebno usvojiti razliku *zaziranja* i *zabrane*, i *ukazuju* da je zabrana uvek neki društveni konstrukt (Fuko 1981, 167) čiju usvojenost i prihvaćenost autori filmova o kojima će biti reči s pravom pretpostavljaju.

Prostorno-vremenske koordinate

Filmovi o kojima govorim u ovom radu nastali su periodu od šezdesetih godina prošlog veka do danas i pripadaju takozvanoj „zapadnoj kinematografiji“. Ovako određenje zahteva da bude pojašnjeno. Tematizovanje incesta u filmovima nastalim u društvima liberalno-demokratskog uređenja podrazumeva, u prvom redu, izvesnu slobodu autorskog pristupa kakva je dugo izostajala – kako u zemljama real-socijalizma, tako i u onim sredinama u kojima dominantnu ulogu imaju religijski svetonazori³. Sa druge strane, kinematografskim ostvarenjima „Zapada“ svojstvena je otvorenija kritika društvenih odnosa, odakle je tematizovanje incesta neretko korišćeno u svrhu predstavljanja društvene dekadencije ili je prikazivan kao sablast čiji je cilj dovođenje u pitanje društvenih vrednosti koje se prihvataju kao „prirodne“ (Wutz and Perez 2014, 10).

Ova specifičnost „zapadne kinematografije“, insistiranje na autorskom pristupu i politička intoniranost filmova (Wayne 1986, 107), na prvom mestu jeste tekovina evropskog filma koja je kasnije našla svoj put u nezavisnoj produkciji u SAD i Japanu. Autorski film danas je zastupljen u gotovo svim svetskim kinematografijama i predstavlja prateći proces demokratizacije društava, liberalizacije tržišta i uspostavljanja kapitalističkih društvenih odnosa (Thussu 2007, 27). Autorski pristupi (dominantno) podrazumevaju kritiku patogeneze kapitalizma, a incest, u duhu toga, postaje autorsko sredstvo pomoću kojeg se izaziva skandal ili se promišljaju i prevrednuju neke kategorije društvene stvarnosti (Majkelson 1969, 59). Kada je reč o autorskim pristupima u kinematografija-

3 Ovde je neophodno imati u vidu da je religija igrala značajnu ulogu u neprihvatanju pojedinih autorskih filmova u Evropi. Na primer, Bunjuelovi filmovi, posebno *Zlatno doba* (*L'Age d'or*, 1930) i *Taj mračni predmet želje* (*Cet obscur objet du desir*, 1977) bili su dugo zabranjeni u Španiji zbog toga što je procenjeno da vređaju javni (katolički) moral. Sa druge strane, filmovi istog autora snimani u Južnoj Americi bili su dostupni publici i nije ih pratila senka bogohulnih i po moral opasnih ostvarenja (Bunjuel 1983, 128). Takođe, pojedina ostvarenja u socijalističkim zemljama imaju pomenuti prozapadni smisao. Najbolji primer su filmovi crnog talasa u Jugoslaviji, konkretno *Buđenje pacova* (1967) i *Kad budem mrtav i beo* (1967) u režiji Živojina Pavlovića, kao i *Biće skoro propast sveta* (1968) Aleksandra Petrovića, ili ostvarenja Anžeja Vajde u Poljskoj, poput filmova *Čovek od mramora* (*Człowiek z marmuru*, 1977) i *Čovek od gvožđa* (*Czelowiek z zeleza*, 1981) u kojima se preispituje vladajući socijalistički narativ, a umesto ideološkog obrasca neguje autorska kritička recepcija. Problem ovih filmova u zemljama real-socijalizma, međutim, nije bio samo u cenzuri ili „bunkerisanju“ (zabrani javnog prikazivanja), nego u otežanoj recepciji publike koja najčešće nije bila sklona promišljanju tabua incesta, odnosno javnom govoru o ovoj pojavi (v. Burdije 1978).

ma u drugim delovima sveta, incest se uglavnom posmatra kao tradicionalni rudiment koji se pomalja u sudaru premodernih i modernih (kapitalističkih) vrednosnih modela, što je u evropskom filmu nastojao da prikaže Fredi Maurer u ostvarenju *Alpska vatra* (*Höhenfeuer*, 1985).

Filmovi koji su predstavljeni u tekstu pretpostavljaju recepciju incesta kao oblika porodične patologije, bez obzira da li ovu matricu usvajaju ili nastoje njenoj relativizaciji na manje ili više eksplicitan način. Ovakvo razumevanje incesta dominantno je u modernoj evropskoj kulturi i određeno je psihoanalitičkim uvidima koji rodoskrvnu naklonost posmatraju kao manifestaciju ida čija se energija sublimatorno usmerava u pravcu društvenih vrednosti (Blank 1985, 230). Psihoanalitička recepcija uklopala se u novovekovno zaziranje od incesta, kao od opasnosti koja je narušavala funkcionisanje porodice, koje vodi poreklo od prenovovekovnog hrišćanski intoniranog razumevanja incesta kao greha (Primorac 2007, 88).

Nezavisno od toga u kojem delu sveta se odvija radnja, obrađivani filmovi prostorno i vremenski pripadaju modernoj zapadnoj civilizaciji. Incestuozni odnosi odigravaju se u naznačenim vremenskim koordinatama, u zemljama modernog demokratskog uređenja, odnosno u društvima koja imaju takozvanu građansku tradiciju zahvaljujući kojoj su brzo i uspešno prebrodila tranzicioni period. Takođe, u svim filmovima o kojima ovde govorim prisutan je pokušaj ostavljanja sopstvenog autorskog pečata, čak i kada se radi o komercijalnim projektima kakvi su filmovi *Igra jelena* (*Reindeer Games*, 2000) Džona Frankenhajmera i *Grimizni vrh* (*Crimson Peak*, 2015) Giljerma del Tora.

Užas incesta

U većini filmova o kojima se u ovom radu govori incest se gotovo nedvosmisleno razume kao patološka pojava i u takvom obliku se koristi kao semiotički element. Suprotno, zaziranje od incesta razume se kao izraz civilizacije kao institucije koja nastoji racionalizaciji prirodnih poriva, gradeći tim putem svet odvojen od prirode. Međutim, različiti oblici društvene devijantnosti neretko tinjaju izvan područja zabrane.

U američkom filmu *Igra jelena* (*Reindeer Games*, 2000) Džona Frankenhajmera, glavna junakinja Ašli zavodi bivšeg zatvorenika i koristi ga za obavljanje poslova koji se krše sa zakonskom normom, konstantno ispoljavajući svoje psihopatske osobine. U toku filma saznajemo da je Ašli u seksualnoj vezi sa rođenim bratom, a kršenje zabrane incesta razume se kao znak karakterne izopačenosti koji u grupi ljudi sa margine (svi su u sukobu sa zakonom) jasno ističe negativce. Prepuštanje incestuoznim porivima dovedeno je u vezu sa antisocijalnim ponašanjem, stoga oni koji krše ovu zabranu ne prežu od ugrožava-

vanja života drugih ljudi, odnosno društvene zajednice. Zaziranje od incesta je u ovom filmu izjednačeno sa zabranom koja je prikazana kao primarna norma na osnovu koje je moguće razdvojiti „teže“ (ubistva) od lakših (preljuba, krađa) prestupa.

U filmu *Grimizni vrh* (*Crimson Peak*, 2015) Giljerma del Tora, incest je takođe prikazan kao izvor sociopatije, a zabranjeni odnos odvija se između brata i sestre čiji se glavni motiv ogleđa u očuvanju i obnovi zamka koji simbolizuje njihovo detinjstvo. Tomas Šarp se neprekidno venčava bogatim naslednicama radi prisvajanja njihovog novca, a potom ih ubija otrovom koji priprema njegova sestra Lusil. Kada se Tomas, obično proračunat i apatičan, zaljubi u svoju poslednju nevestu, Idit Kušing, ljubomora njegove sestre Lusil izaziva niz tragičnih događaja. Incestuozni odnos, u kojem dominantnu ulogu ima sestra, predstavljen je kao relikv starih, profeudalnih porodičnih odnosa nasuprot individualnoj slobodi modernog sveta. Za razliku od prethodnog filma, žena (sestra) u *Grimiznom vrhu* nije podređena bratovljevim incestuoznim htenjima, nego postaje *agens* – ona oblikuje rodoskrvni odnos i insistira na njegovom održavanju. Ova promena agensa ukazuje na drugačiju filmsku recepciju incesta: u *Igri jelena* incest je vid seksulanog nasilja čiji je inicijator muškarac, dok je u *Grimiznom vrhu* nasilna Lusil (ubija Iditinog oca, u toku filma se otkriva da je odgovorna i za smrt svoje majke, a osim toga, ona insistira na sprovođenju surovog plana trovanja nevesti koje dođu u kuću Šarpovih). Incest na taj način postaje rodno difuzan, jer rodoskrvnuće prestaje da bude isključivo posledica muškog raspolaganja ženama. U ovom filmu incest je prikazan kao kršenje norme i prototip kriminogenog ponašanja, zbog čega je opasan po porodicu, ali i društvo u celini.

Kršenje zabrane incesta prikazano je i u *Kineskoj četvrti* (*Chinatown*, 1974), poslednjem američkom filmu Romana Polanskog. Složeni odnosi korupcije, koji se tiču posedovanja izvora pijaće vode u Kaliforniji, bivaju razjašnjeni na kraju filma kada se otkriva da je glavni negativac seksualni nasilnik koji je najpre zlostavljao svoju ćerku, a potom je isto pokušao da učini i devojčici rođenoj iz tog odnosa (koja mu je istovremeno ćerka i unuka). Nastojanje da profitira na bazičnim ljudskim potrebama, kao što je potreba za pijaćom vodom, objašnjava se njegovom bezobzirnošću i željom za neograničenim posedovanjem sopstvene ćerke, kao i deteta rođenog iz odnosa sa njom. Bezuslovni poriv za oplodnjom kapitala posmatra se kroz želju za eksploatacijom sopstvenih „plodova“. Završetak filma, kada glavna junakinja otkriva da je žrtva incestuoznog nasilja, te da joj je ćerka istovremeno i sestra, ukazuje ko je negativac u teško razmrsivom lancu poslovnih odnosa u kojem se legitimna želja za svojinom i zaradom prepliće sa nelegitimnim odnosom prema ljudima koji postaju žrtve korupcije.

Narušavajući društvenu matricu koja počiva na zabrani incesta, rodoskrvni odnosi dovode do neizvesnosti, pa tako britanski film *Zatvorenih očiju* (*Close My Eyes*, 1991) Stefena Paliakofa prikazuje intenziviranje incestuzo-

nog odnosa brata i sestre, Ričarda i Natali, koji u jednom trenutku dostiže stanje u kojem je nemoguće predvideti pravac razrešenja. Kada Natalin muž sazna za odnos koji Natali ima sa rođenim bratom, na njeno pitanje šta će se dalje dogoditi, on najpre odgovara pitanjem: „Sa svetom ili sa nama?“, a potom dodaje: „Nemam pojma“. Incest u ovom filmu poprima zastrašujući oblik tek na kraju kada izbije na površinu, kvareći proslavu na besprekornom travnjaku imanja u blizini nedavno očišćene Temze. Nasuprot ekološkim projektima, ljudski odnosi predstavljaju patološko odstupanje od prirodnih zakona, te spirala evolucije, koja se prenosi i na kulturu, skreće u nepredvidivom pravcu i sugerše regresiju.

Incestuozni odnos se u navedenim filmovima shvata kao užas. U Poliakofovom filmu je to manje potencirano, budući da su ljubavne scene brata i sestre stilizovane, čime se implicira emotivnija veza od površnog seksualnog poriva, dok je istovremeno njihov zaseban seksualni život predstavljen kao neautentično povinovanje ustaljenim pravilima ponašanja (dosadni bračni seks sa jedne, i seks za jednu noć sa druge strane). Ipak, na kraju filma ukazuje se na neizvesnost koja proizilazi iz incesta – reč je o anomaliji koja se odigrava u vreme meteorološkog ekstrema, tj. neuobičajeno toplog leta za područje Velike Britanije. Reditelji ovih filmova „računaju“ na neodobravajući stav publike prema incestu, jer je tako moguće koristiti incest u filmu kao znak koji celokupnu filmsku naraciju čini razumljivom. Za razliku od prethodna dva, Poliakofov film zbaranu incesta ne doživljava kao normu, nego kao neko primarno „praljudsko“ svojstvo. Ponašanje glavnih aktera ne ukazuje samo na kršenje morala, već i na nenadani upliv nečega što iznenada dolazi iz mračnih prašuma praistorije.

Igmar Bergman istražuje korene zabrane incestuoznih odnosa. U filmu *Devičanski izvor* (*Jungfrukällan*, 1960) ne postoji eksplicitno prikazana incestuozna veza, ali se otkriva rodoskrvna seksualna želja oca devojke čija smrt (do koje dolazi usled silovanja) pokreće nagon za osvetom. Želja za seksualnim odnosom sa ćerkom predstavlja prirodni poriv, kakav je i poriv za silovanjem prisutan kod grupe mladića koji presreću devojku u šumi. Shodno tome, zaziranje od incesta nalazi se u korenu društvenih odnosa i čini temelj drugim zabranama na kojima civilizovani odnosi počivaju. Zaštitinički odnos koji otac razvija prema ćerki može se tumačiti kao sublimisani seksualni poriv, a želja za osvetom koja predstavlja sublimaciju incestuozne želje i nagona smrti zadobija društveno opravdanje.

Obrazac na osnovu kojeg je incest patološka pojava, a zabrana izraz očuvanja društvene zajednice, prikazan je i u filmu *Lolita*, odnosno u obe njegove verzije, iako ovde, preciznije govoreći, nije reč o rodoskrvnuću, već o pedofiliji koja predstavlja dominantan motiv u literarnom delu Vladimira Nabokova prema kojem su filmovi snimljeni. U novijoj verziji filma iz 1997. godine, reditelj Adrijan Lajn pedofilske tendencije glavnog aktera objašnjava putem incestuoznosti. Za razliku od Kjubrikove verzije iz 1962. godine, u Lajnovom

filmu Lolitin očuh prikazan je kao očinska figura, a njihov odnos je izvesno vreme dvostruk – i očinski i incestuozan. Na taj način se pedofilija prikazuje kao oblik incestuozne želje koja, uprkos nastojanju glavnog aktera da je esteti-
zuje, predstavlja „ogoljen“ nagon. Lambert svoju pastorku naziva „nimficom“, pripisujući joj tako mitske osobine koje je predstavljaju kao usud – iskušenje kojem je nemoguće odupreti se. Naknadna racionalizacija ne uspeva da opravda prepuštanje ovom porivu, pa se priča završava ispoljavanjem nagona smrti, odnosno ubistvom pedofila sa kojim Lolita odlazi bežeći od veze sa očuhom. Važno je skrenuti pažnju na scenu u kojoj se Dolores i Lambert ponovo sreću mnogo godina nakon njenog bekstva. Prilikom susreta Dolores izražava gađenje prema seksualnom odnosu sa očuhom koji, ponovo u očinskoj ulozi, biva suočen sa zreloom ženom oko koje se više ne nalazi aura mitskog usuda (više nije ni nalik „nimfici“). Ovaj izraz gađenja pokazuje da je ono što je za Dolores/Lolitu moralno nedopustivo i zastrašujuće zapravo nedozvoljeni odnos sa članom porodice, a ne dugogodišnji život sa pedofilom sa kojim je pobjegla. Razuzdanost incesta lebdi u narativu kao mitska neizbežnost kojoj glavni junak ne uspeva da se odupre, što ga vodi ka slomu (identično kao u antičkoj tragediji). Zabrana incesta je „zalog“ kulture i moralnosti, a njene prekršioce je neophodno ukloniti iz zajednice kako ne bi došlo do *imoralističkog haosa*, tj. do onoga što su Grci nazivali *hibrisom*. (Fuko 1988, 21).

Ova opasnost uočena je još u antičkom dobu, a Sofoklova tragedija *Tirinin Edip* pokazuje teškoće racionalnog izbegavanja mitskog usuda koji se često javlja u prikrivenim oblicima. Moderna verzija priče o Edipu zapaža se u filmu *Putnik (Voyager, 1991)* Folkera Šlendera iz 1991. godine. Film je snimljen prema knjizi *Homo faber* Maksa Friša i govori o Valteru Faberu, inženjeru koji je izrazito ponosan na svoj besprekorni razum. Tokom jednog putovanja Faber se seksualno zbližava sa mladom devojkom Elizabet, ne znajući da je ona ćerka njegove bivše devojke Hane koja živi u Atini. Usled sumnje da mu je Elizabet ćerka, Faber zajedno sa njom odlazi u Atinu u nadi da će njegove misli biti opovrgnute. Na putu do Atine Elizabet ujeda zmija, a Faber u bolnici od Hane dobija potvrdu da ona jeste njegovo dete. Elizabetina iznenadna smrt u bolnici označava tragično razjašnjenje. Iako besprekornog razuma, Faber nije jasno nije jasno očitovao znake na koje mu je ukazivao čudan splet okolnosti u prvom delu filma, pre nego što je upoznao Elizabet, te je njegova zaslepljenost željom izvesna su-krivica koja ga, kao i Edipa u Sofoklovoj tragediji, ne oslobađa odgovornosti (Leski 1995, 153). Razum ostaje nemoćan prilikom suočavanja sa lukavstvom prirode (v. Kant 1995), a Faber (kovač) u tom smislu nije gospodar svoje sudbine, već je podređen mitskoj neminovnosti koja vlada nad prividnom autonomijom razuma. Usud incesta se i ovde javlja kao anomalija koja narušava kulturu i uređene ljudske odnose. Postojanje ove opasnosti opravdava ideju *panoptikona* (Fuko 1997, 225) – posmatranja i stalnog uređivanja prostora, rasporeda, normiranja, načina postupanja, odnosno društvenu moć.

Radnja filma *Alpska vatra* (*Höhenfeuer*, 1985) švedskog reditelja Fredija Murera fokusirana je na incestuoznu vezu brata i sestre koji žive nafarmi, u kraju u kojem se komunikacija sa susedima odvija uz pomoć znakova i dvogleđa. Njihova seksualna veza razvija se u trenucima koje provode sami, a izolovanost od šire društvene zajednice sprečava da u osudi i saniranju posledica učestvuju društvene institucije. Ovaj film komentariše način na koji nas, iako samo na korak van društvene kontrole, obuzimaju „životinjski“ nagoni kao i situaciju koja poništava kulturni napredak na kojem počiva civilizacija. Incest se razume kao antikultura ili antievolucija, zbog čega je gotovo uvek predmet stigmatizacije, dok se osobe uključene u rodoskrvne odnose neretko odstranjuju iz društva. U psihoanalitičkoj perspektivi, incest je „proteran“ u podsvest, a *cenzor* (predsvesna instanca koja ne dozvoljava priliv zabranjenih misli iz podvesti u svest) incestuoznim željama ne dopušta da u svom izvornom obliku stignu do ega, stoga incest ostaje izvan područja onoga o čemu je moguće misliti i govoriti. Osobe „inficirane“ incestuoznom strašću o ovome čute iz dva razloga: na prvom mestu, iz straha od suočavanja i refleksije odnosa kojem se prepuštaju, a na drugom mestu zbog straha od socijalne obeleženosti koja uslovljava da incest nikada ne bude oprošten, niti zaboravljen.

Na osnovu toga, incest je skandal. Tendencija da se o incestu čuti potvrđuje strah od skandala koji obeležava sve učesnike incestuoznog odnosa, bez obzira da li su primorani na njega ili ne. To pitanje razmatra se u ranije pomenutom grčkom filmu *Gospođica Nasilje* (*Miss Violence*, 2013). Film počinje samoubistvom devojčice na njen jedanaesti rođendan. Razlog samoubistva otkriva njen brat i saopštava majci da se devojčica odlučila za takav čin zbog saznanja o iskustvu njihove starije sestre, koja je nakon jedanaeste godine života postala žrtva seksualnog nasilja od strane oca. U kulminaciji filmske naracije majka najpre ubija oca, a potom starijoj ćerki ne dozvoljava da napusti prostoriju zahtevujući da zaključa vrata što nagoveštava novi krug nasilja.

Zatvorenost porodice hipostazira odnose moći zadržavajući ih u karantinu čiji je cilj da spreči skandal i uznemiravanje društvene zajednice onim što se smatra asocijalnim. Potreba da ono što je zabranjeno ostane neotkriveno stvara se usled osećaja nelagode pred samim sobom, zbog činjenja nečega što akter duboko u sebi ne odobrava, kao i zbog kršenja norme koja određuje položaj tog aktera u društvenoj zajednici.

Čutanje moći

Film *Ta ljupka devojka* (*That Lovely Girl*, 2014) počinje scenom koja ni po čemu nije skandalozna – stariji muškarac i mlada žena bude se u istom krevetu, nakon čega odlaze zajedno u kupatilo i jedno ispred drugog obavljaju jutarnju higijenu. Međutim, u narednoj sceni muškarac u restoranu otkriva konobarnici

da je ta mlada žena zapravo njegova ćerka. Nekoliko minuta kasnije, intimni dodiri ovog para potvrđuju skandal nagovešten prethodnom scenom. Incestuozna veza oca i ćerke prikazana je kompleksno. U prvom redu, otac jeste dominantna figura, ali se ne može reći da je puki silovatelj. Sa druge strane, ćerka je uhvaćena u mrežu ovog odnosa znatno više nego što na prvi pogled deluje – osim što nije u stanju da započne samostalni život, kao ni da, usled straha od opasnosti spoljašnjeg sveta od kojih je čuva izolovanost porodičnog odnosa, istupi iz ove veze, devojka oseća ljubomoru kada pomisli da je otac možda u vezi sa svojom vršnjakinjom koja ih posećuje. Taj osećaj nagoni je na bežanje od kuće u kojoj živi, a potom i na seksualne odnose sa grupom mladića koje sreće na obližnjoj plaži, pri čemu ostaje nedoumica u pogledu razumevanja njene reakcije: da li se radi o infantilnom kažnjavanju oca ili o obliku odnosa moći u kojem devojka prihvata inferiornu ulogu smatrajući da je taj odnos nemoguće savladati? Ćutanje o odnosima moći u ovom filmu seže dalje od sakrivanja jednog društvenog skandala. Incest je prikazan samo kao jedan izraz nasilja u mnoštvu drugih, toliko zastrašujućih da devojka radije bira relacije u kojima se koliko-toliko snalazi. Postavlja se pitanje – zašto se te druge relacije takođe prikrivaju ćutanjem? Može se zaključiti da je sama struktura savremenog društva isto tako sakrivena i maskirana na način koji nikome ne izgleda pogrešno ili strašno. Incest u filmu deluje istinski sablažnjivo, ali primarne teme koje rediteljka problematizuje jesu ćutanje i prihvatanje nasilnog odnosa, adaptacija na nasilje i nastojanje da se užasavajući sadržaj potisne po svaku cenu kako bi se izbegao skandal. *Ta ljupka devojka* otavara pitanje o društvenoj konstrukciji zabrana koje su uvek proizvod moći. Upravo iz ovog razloga, ovde je reč o zabrani incesta kao jednoj društvenoj normi koja je u nerazmrsivom spletu sa drugim relacijama moći.

U istom smeru kreće se i hrvatski film *Ćuti* reditelja Lukasa Nole iz 2014. godine. U prvim scenama upoznajemo junakinju Bebu, koju zatičemo zaprepašćenu otkrićem da njen muž seksualno zlostavlja njihovu ćerku. Suočena sa situacijom, koju njen muž negira, Beba odlazi u kupatilo rešena da poćini samoubistvo. Na taj način Bebino ćutanje postaje osnovna tema filma: u situaciji u kojoj saznaje da je njena ćerka ųrtva incestuoznog nasilja, Beba radije bira samoubistvo nego skandal. Institucija ćutanja nasilje u njegovim raznim oblicima – od porodičnog do onog kojem su ljudi izloženi u vanporodičnim odnosima – ćini nevidljivim.

Zabrana incesta predstavlja društvenu konvenciju koja pod kontrolom drži ųelju i njeno nasilno ispoljavanje. Ukoliko je u nekim ranijim vremenima ova zabrana bila delotvorna, u kontekstu savremene porodice, te u svetu isprepletanom suptilnim mreųama moći, zabranjeni porivi praćeni ćutanjem i skrivanjem koegzistiraju sa gađenjem i zabranama. Srpski reditelj Oleg Novković u filmu *Belí belí svet* iz 2010. godine incest posmatra kao manifestaciju siromaštva i bede. Mnogo godina nekon raskida sa Ruųicom, glavni lik, Kralj, stupa u

seksualnu vezu sa njenom ćerkom Rosom, ne znajući da je ona i njegovo dete. Istinu saznaje nakon što ode kod Ružice kako bi zaprosio Rosu. Međutim, ovo saznanje nije praćeno užasom, već istinskom brigom glavnih aktera jednih za druge i specifičnom ljubavlju koja opstaje u nasilnom svetu bez empatije. Ovaj incestuozni odnos opstaje izolovan u socijalnoj enklavi suvišnih ljudi, distanciranoj od one priče u kojoj bi se smatrao skandalom⁴.

Upotreba skandala

Upotreba filma radi izazivanja društvenog skandala predstavlja jednu od nadrealističkih tekovina, pa su se tako Luj Bunjuel i Salvador Dali rukovodili ovom svrhom u delima *Andaluzijski pas* (*Un Chien Andalou*, 1928) i *Zlatno doba* (*L'Age d'or*, 1930) (Bunjuel 1983, 149), koje još uvek prati zabrana javnog prikazivanja u nekim katoličkim sredinama (na primer u Španiji). Namerno skandalizovanje publike od tada je svojstveno uglavnom rediteljima levičarske orijentacije⁵ (Krivak 2009, 138).

Incest je višestruko obrađivan u Bertolučijevim filmovima. U *Dvadesetom veku* (*Novecento*, 1976) reditelj prikazuje rani nagoveštaj *perverzije fašizma* koji je godinu dana ranije prikazao Bertolučijev učitelj, Pjer Paolo Pazolini, u filmu *Salo, ili 120 dana Sodome* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). Pre nego što postane životna saputnica lokalnog vođe fašista, jedna od junakinja *Dvadesetog veka* ispoljava incestuozne porive prema bratu. Bertoluči je na taj način fašizam predstavio kao kršenje civilizacijskih tabua, a glavna junakinja je istovremeno i etički najnegativnija pojava u filmu (v. Flanagan 1999).

U Bertolučijevom filmu *Mesec* (*La Luna*, 1979) u središtu priče nalazi se Džo koji nakon iznenadne smrti oca sa majkom Katrin, poznatom operskom pevačicom, odlazi u Italiju. Ubrzo, Džo upada u loše društvo i prepušta se narcoticima, te majka pokušava da mu se približi kako bi mu pomogla da se izbori

4 Incest je tematizovan i u Novkovićevoj seriji *Močvara* (2021) u kojoj takođe ima klasno-staleške obrise. Ubica, za kojim se traga tokom deset epizoda ove serije, je mladić koji je stupio u incestuozni odnos sa sestrom. Međutim, ona nije prepoznala da je u pitanju njen brat, zbog čega joj on izgleda kao egzotični primerak nižeg društvenog staleža.

5 Govoreći o incestu, Pjer Paolo Pazolini tim se najeksplicitnije bavio u svojoj poznatoj filmskoj adaptaciji Sofoklovog *Cara Edipa* (*Oedipus Rex*, 1975), a ovoj temi posvećeni su i delovi njegovih *Kenterberijskih priča* (*I racconti di Canterbury*, 1972). Lilijana Kavani incestom se bavi u *Kanibalima* (*I cannibali*, 1970), svojevrsnoj adaptaciji Sofoklove Antigone, čija je radnja smeštena u vreme studentskih protesta 1968. godine, mada naznaka ima i u njenom poznatom filmu *Koža* (*La pelle*, 1981). Incest je obrađivan i u srpskom filmu *Čuvar plaže u zimskom periodu* (1976) Gorana Paskaljevića, u kojem glavni protagonista ima seksualne odnose sa tetkom, što je predstavljeno u kontekstu oslikavanja patogeneze socijalističkih odnosa u tadašnjoj SFRJ. Otvoreno oslikavanje erotskih relacija bez estetizacije ili podređivanja fabuli, ostavljali su snažan utisak na publiku, i inicirali preispitivanje moralnih normi i principa kapitalističkog društva (v. Turković 1998, 41).

sa zavisnošću. Ovo zblizavanje isprva se odlikuje pritajenim incestuoznim odnosom koji postaje sasvim eksplicitan u sceni u kojoj Katrina nadražuje polni organ svog sina preko njegovih pantalona sve do orgazma, što je na filmu realistično prikazano. Incest se u ovom filmu može razumeti kao prodor u zabranjeno čija je funkcija borba sa većom opasnošću: budući da kada govorimo o narkomaniji zapravo govorimo o izrazu neosetljivosti, kršenje društvene zabrane, tj. uspostavljanje zabranjenog odnosa, predstavlja skandal koji je Džou neophodan kako bi se trgnuo iz narkotičkog sna, te suočio sa životom čiji su ga kanoni i konvencije naveli na bekstvo u narkomaniju. U završnom delu filma, Džo otkriva da njegov biološki otac živi u Italiji i zahvaljujući majci oni ponovo postaju porodica. Film *Mesec* ne prikazuje incest kao izdaju oca, već kao uslov za zblizavanje sa njim, odakle seksualni kontakt majke i sina, suprotno mitskoj matrici, ne razara, već spaja porodicu. U poslednjoj sceni, Džo i njegov otac slušaju Katrinu kako peva, a njihova zadivljenost ukazuje da ova „nova“ porodica ne poseduje patrijarhalnu strukturu unutar koje se incest razume kao ugrožavanje (patrijarhalnih) odnosa moći.

Herbert Markuze u zaključku svoje knjige *Eros i civilizacija* pokazuje kako kako je *eros* (ono što Frojd naziva libidom) prapočetak čovekove težnje ka slobodi. Nagoni impulsi u ljudskom svetu neretko se razumeju kao neprijatelji svake uređenosti zbog čega su opasni po društvo. Markuze ističe da i civilizacija zasnovana na *logosu* preti opasnošću; kultura je bazirana na *erosu* i predstavlja vid sublimacije njegove rušilačke snage, dok *logos* uspostavlja represivne institucije kao sublimaciju instinkta smrti *tanatosa*, odnosno nastojanja da se uspostavi *nirvana* (Marcuse 1985, 101). Sublimisani *eros*, tačnije *eros* u kulturi, postaje stvaralački *eros*, pri čemu se nadilazi ona njegova rušilačka strana kakva je prisutna u dionizijstvu. Sa druge strane, sublimacija instinkta smrti jeste *nirvana* – društvo omeđeno strogim zabranama, logički uređeno i normirano. *Logos* svaki ertoski impuls koji narušava norme detektuje kao sumnjiv, stoga u društvenim okolnostima koje nisu određene dominacijom *logosa* zabrane nemaju isti smisao. Erotski odnos prema majci, koji može biti benigna igra (From 1976, 168), u potpunosti je nedopušten i opasan za *logos* koji se razume kao izraz društvene dominacije i vladavine normi koje u kontekstu kapitalističkog društva zapravo apologizju različite oblike ekspolatacije (Marcuse 1985, 101).

Berolučijev film *Sanjari* (*The Dreamers*, 2003) nastao je kao ekranizacija knjige Žiberta Adaira *The Holy Innocents* iz 1988. godine. Radnja filma smeštena je u proleće 1968. godine kada na ulicama Pariza dolazi do studentskih protesta koji su predstavljali početak nikad ostvarene revolucije. Radnja je fokusirana na tri glavna lika – Metjua, američkog studenta koji je u Pariz došao putem studentske razmene, i blizanaca Izabele i Tea koje upoznaje tokom protesta na pariskim ulicama nakon čega se useljava u njihov stan. Događaji u stanu predstavljaju nastavak revolucije, tj. traženje nemogućeg, a njihov odnos

u potpunosti nadilazi društvene konvencije i na kraju dovodi do stvaranja seksualnog trougla u kojem se prelazi i granica incesta. Stan je izolovan prostor ograđen ćutanjem na koje ukazuju prethodno analizirani filmovi. Istovremeno, u stanu nema potrebe za ćutanjem, već se o svemu raspravlja i sve se veoma podrobno analizira. U narativnoj strukturi koja govori o odnosima izvan društvenih konvencija incest gubi karakter zabranjenog i ne doživljava se kao prestup, već kao igra - manifestacija stvaralačkog *erosa*⁶.

Predstavljanje incesta izvan konteksta patrijarhalnih konvencija prisutno je i u filmu *Luja Mala Šum na srcu (Le Souffle au Coeur, 1971.)* Radnja prati četrnaestogodišnjeg dečaka i njegove uglavnom neuspele pokušaje da stekne prva seksualna iskustva. Podršku u teškim trenucima će mu pružiti majka sa kojom će stupiti u seksualni odnos. I u ovom filmu, kao i u *Mesecu*, incestuozni odnos inicira majka, ali on nipošto ne predstavlja izraz strasti, niti do njega dolazi iz želje za posedovanjem, naprotiv, ispunjen je ljubavlju i nežnošću, stoga u završnici filma majka govori sinu da bi taj čin trebalo da im ostane u sećanju, a ne da bude potisnut.

Interesantno je da navedeni filmovi nisu izazvali skandal kakav su inicirala kinematografska dela o kojima je bilo reči u prethodnom delu rada. Doduše, u Italiji je Bertolučijev *Mesec* izazvao negodovanje desničara, kao i zgražavanje katoličke crkve. Kao što vidimo, u izmenjenoj narativnoj strukturi ni incestuozni odnosi ne izgledaju stravično, za razliku od one strukture u kojoj je, na temelju društvene naracije koja pretpostavlja određeni vid patrijarhalne dominacije, istaknuto strogo razgraničenje dozvoljenog i zabranjenog.

Nasuprot tome, u filmu *Okrutna milost (Savage Grace, 2007)* Toma Kalina, incest koji inicira majka, bogata naslednica Barbara Dejli Bekelend, nema smisao oslobađanja od društvenih konvencija, već predstavlja nasilje nad seksualnim opredeljenjem sina. Motiv koji Barbaru nagoni na uspostavljanje seksualne veze sa sinom Antonijem jeste njegova homoseksualnost, koja joj je neprihvatljiva do mere da pribegava „manjem zlu“ – incestuoznoj vezi - u nadi da će učiniti zaokret. Kod Kalina incest ne poseduje prevratničku dimenziju i nije agens oslobodjenja. U duhu primedbe Leška Kolakovskog prema kojoj jeres koji je postao institucija više nije jeres (Kolakovski 1964, 162), primećujemo da i sam levičarski resantiman prema vrednostima kapitalističkog sveta biva integrisan u sistem kapitalističkih vrednosti. U tom smislu, incest bi trebalo da pacifikuje homoseksualnost, da je „pripitomi“ i podredi vrednostima kapitalističkog poretka.

6 Interesantno je da se slična narativna struktura, sa suprotnim ideološkim predznakom, javlja i u filmu *Ubistvo s predumišljajem (1995)* Gorčina Stojanovića (prema romanu i scenariju Slobodana Selenića). Incestuozni odnos brata i sestre koji potiču iz stare građanske porodice naglašeno je stilizovan, dok je odnos glavne protagonistkinje i neobrazovanog partizanskog oficira prikazan kao „protivprirodni blud“.

Dakle, narativne forme i načini vođenja filmske priče određuju način na koji će incest biti receptovan. U filmovima Bernarda Bertolucciја i Luja Mala majka kao inicijatorica incesta prevladava patrijarhalnu strukturu moći, dok je u filmu Toma Kalina ona naslednica i bogatstva i društvene moći. Drugim rečima, ona je omuževljena žena koja koristi incest u invertovanom smislu, kao ciljem opravdano sredstvo, radi uspostavljanja novih patrijarhalnih odnosa.

Odnos dva seksualna tabua, incesta i homoseksulanosti, nagovešten je mnogo ranije u filmu *Bubašinter* reditelja Milana Jelića iz 1971. godine, koji je imao prevratnički potencijal (u duhu jugoslovenskog crnog talasa). U ovom ostvarenju, glavnog aktera seksualne apstinecije oslobađa rođena tetka, takođe usamljena i seksualno frustrirana jer ju je ostavio muž homoseksualac. Jelić je ovaj odnos predstavio komično kako bi, osim incesta, i drugi oblici tada proskribovanog društvenog ponašanja bili predočeni kao relativizacija prividne harmonije jugoslovenskog socijalizma. Dakle, izbor narativne forme znatno je ublažio primarnu autorovu nameru da izazove skandal.

Ukoliko skandal posmatramo kao dovođenje u pitanje narativne strukture savremenog kapitalističkog društva, onda je film nastao prema prozi Žorža Bataja moguće posmatrati, u ničeanskom maniru, kao dekonstrukciju celokupnog moralnog svetonazora (v. Govedarica 2009). Reditelj Kristof Onore adaptirao je i ekranizovao istoimeni roman Žorža Bataja u ostavrenju *Moja majka* (*Ma Mere*, 2004). Radnja filma prati strastveni odnos majke i sina koji rezultira majčinim samoubistvom tokom seksualnog opštenja sa sinom, te sinovljevom masturbacijom nad telom mrtve majke. Onore dosledno sledi Batajeve filozofske tekstove u kojima se na tragu sudara apolonstva i dionizijstva (v. Niče 1983) gradi teza o poptunom čoveku koji dostiže prozirnost (Bataj 1980, 54). Prema Bataju, „erotizam srca” treba da bude doveden do krajnosti, a to znači i da obuhvati erotizam tela (Bataj 1981, 11). Drugim rečima, prekoračenje granica jeste ljudsko iskustvo po kojem se ljudsko biće razlikuje od svih drugih bića. Erotizam podrazumeva kontinuirano napuštanje svake određenosti i zbog toga je erotsko iskustvo povezano sa smrću kao krajnjom ljudskom mogućnošću (Ibid., 19). Zabrana incesta akterima Onoreovog filma ne dozvoljava da slede mogućnosti i da se prepuste sudbini, te njihova međusobna naklonost ne ostaje prekrivena, nego „ide do kraja” i tako zalazi u nepredvidivu mogućnost umiranja⁷. Film *Moja majka* navodi na razmišljanje o tome da li moralne zabrane proističu iz nekog prirodnog ograničenja koje ljudsko biće, kao biće volje, nastoji da prevlada. Iako ne poštuje norme seksualnog ponašanja, majka u jednom trenutku pokazuje zaziranje od incestuoznog odnosa sa sinom i zahteva da napusti dom, ali ubrzo nakon njegovog povratka zaziranje biva prevladano ljudskom težnjom da se dostigne krajnje mogućnosti⁸.

7 Dovođenje u vezu erotizma i umiranja verovatno je najdoslednije prikazano u filmu Nagisa Ošime *Carstvo čula* (*Ai no corrida*, 1976), u kojem strast dovodi do ubistva, kastracije mrtvog muškarca i nastavka *erotizma* u formi masturbacije glavne akterke njegovim odsećenim polnim organom.

8 Bataj razlikuje *krajnje* od *ograničenog*, jer je kod krajnjeg reč o unutrašnjoj finalnoj mogućnosti, a ne transcendentnom podređenju, tj. ograničavanju (Govedarica 2009, 84).

Onoreov film naglašeno je suprotstavljen četvrtoj epizodi *Dekaloga* (*Decalog*, 1989–1990) Kšištofa Kješlovskog, koja govori o prisnom, ali sublimisanom odnosu samohranog oca Mihaila i njegove ćerke Anke. Nakon što iz pisma pokojne majke saznaju da nisu u krvnom srodstvu, Anka i Mihail ispoljavaju do tada skrivenu incestuoznu privlačnost, koja je zapravo vidljiva od samog početka epizode. Nakon dugog i dramatičnog razgovora, akteri ove priče odlučuju da spale majčino pismo i da nastave da neguju sublimisan odnos umesto erotskog, batajevski rečeno, prozirnog.

Zaključak

Analizirani filmovi rodoskrvnuće posmatraju u prvom redu kao usud, silu koja nenadano obuzima glavne aktere, što se uglavnom događa na dva načina: akteri ili ne znaju da su u srodstvu ili nisu u stanju da se odupru sili koja ih vuče. Nezavisno od toga na koji način dolazi do incesta, njegova pojava uvek je skandalozna, kako u kontekstu filmske naracije, tako i kada je reč o izazivanju neposrednih reakcija publike.

Skandalizacija izazvana incestom potiskuje želju za seksualnim opštenjem sa srodnici u podsvest, a na društvenom planu rezultira svojevrsnom ograndom. O incestu se ćuti, a ukoliko se za njega ipak sazna oni koji su bili u odnosu bivaju stigmatizovani i u izvesnom smislu izopšteni iz zajednice. Postavljanje granice između incesta kao užasa i racionalnog poretka štiti muškarce-nasilnike koji svoje ćerke ili sinove primoravaju na seksualne odnose. Sa druge strane, racionalni poredak koji nastoji da izoluje incest pokazuje se kao konstrukcija ćvrstih društvenih pravila koja se plasiraju kao prirodne neminovnosti.

Upotreba skandala u funkciji rušenja ustanovljenih vrednosti građanskog društva, iako drugaćije vrednuje incest (predstavljajući ga u formama koje ne izazivaju gađenje), i dalje polazi od razumevanja incesta kao nećega moralno nedozvoljenog. Incest u *Dvadesetom veku* ne poseduje „emancipatorsku dimenziju“ kojom se odlikuje incest prikazan u *Sanjarima*, uprkos tome što se u oba slućaja govori o seksualnoj vezi sestre i brata. Relativizacija incesta, koja je pristuna u filmovima reditelja leve provenijencije, otvorila je put za vrednovanje incesta u kontekstu ispoljavanja društvene moći u savremenom društvu. Incest moće da bude oslobađajući ukoliko, utilitaristilćki posmatrano, slući pozitivno vrednovanim ciljevima, ako je, jednostavno rećeno, „manje zlo“ od onoga što njime treba da bude sprećeno ili preduprećeno.

Film nam pokazuje da je receptovanje incesta, kao i svaka zabrana rodoskrvnuća, u stvari jedna narativna konstrukcija. Incest postoji isključivo u okviru neke narativne strukture koja ga odrećuje kao dopustiv ili skandalozan ćin, konstruišući istovremeno mehanizme zabrane. Narativi koji incest prikazuju kao dominantnu silu istilću njegov „muški“ karakter, dok narativi koji u ulogu

agensa incestuoznih odnosa stavljaju žene incest posmatraju kao estetizovan odnos, koji se kao subverzivan čin suprotstavlja strukturama moći. Ovaj odnos bitno je promenjen u filmovima XXI veka. U filmovima Giljerma del Tora i Toma Kalina sprega incesta i nasilja pristuna je u liku omuževljene, preduzumljive žene, odakle vidimo da i žene mogu biti subjekti moći koji vrednosno određuju karakter rodoskvrnuća kao dobar ili loš. Nova filmska naracija nam tako predočava da incest sam po sebi ne poseduje imanentnu vrednost, već da je zadobija u samoj priči, tj. da relacije moći i ovde određuju značenje dobra i zla.

Takođe, šta je zapravo tematizovano u filmovima o kojima je u ovom tekstu bilo reči: *zaziranje* od incesta ili *zabrana* incesta? Na prvi pogled, u svim filmovima, sa izuzetkom *Moje majke* koja počiva na Batajevom prevratničkom viđenju erotizma, radi se o zabrani kao uspostavljenoj normi koja ima svoj moralni i legalistilčki oblik. Međutim, i autori koji zabranu posmatraju kao jedan kruti oblik građanskog vaspitanja, poput Luja Mala, imaju u vidu zaziranje od incesta koje ovu temu čini skandaloznom čak i kada se njen moralni ili legalni kontekst dovede u pitanje. Tako se na filmu ukazuje na problem razumevanja odnosa *zaziranja* i *zabrane*. Mišljenjem Lesli Vajta, *zaziranje* poseduje „koopepativni značaj“, te ono *zaziranje* od incesta koje nastaje u okviru jedne porodice teži da preraste u društvenu konvenciju, što dalje podrazumeva širenje društvenih veza (Vajt, 289). Međutim, ovo područje između porodice i društvenih pravila predstavlja *slepu tačku* između prirode i kulture koju je teško sagledati.

Na kraju, prikazivanje incestuoznog čina sadrži dva plana – njegovu *nedopustivost* i njegovu *nezakonitost* (Borneman 2012, 184). To dvojstvo prisutno je i kada je reč o filmovima. Upotreba zabrane incesta, u afirmativnom ili negativnom smislu i ukazivanje na užas incesta, ili na povezanost njegove zakonske zabrane sa drugim odnosima društvene moći, podrazumevaju jedno izvorno iskustvo koje se opire kognitivnom uobličavanju. Autori filmova koriste zabranu incesta kao izražajno sredstvo koje se nalazi u senci *zaziranja* od incesta, koje je emotivno i često neracionalizovano iskustvo publike, bez kojeg bi filmski izraz izgubio na svojoj snazi. Na izvestan način se time se vodi i Kristof Onore, jer prekoračivanje *transcedencije* u njegovom filmu ne potire osećanje nelagode pred rodoskvrnom vezom majke i sina. Drugim rečima, javlja se problem *zaziranja* kao imanencije, posebno zbog toga što odnos na kraju filma prerasta u samubistvo, sugerišući da je takvo iskustvo spojeno sa smrću kao poslednjom mogućnošću.

Literatura

- Archibald, Elizabeth. 2001. *Incest and the medieval imagination*. Oxford: OUP.
- Bataj, Žorž. 1980. *Erotizam*. Beograd: BIGZ.
- Bataj, Žorž. 1981. “Šta je erotizam?” U *Goropadni eros. Ogledi o erotizmu*, ur. B. Kormenić. Beograd: Prosveta.

- Borneman, John.** 2012. "Incest, the Child, and the Despotism of the Father." *Current Anthropology* 53 (2): 181–203.
- Blank, Gertrude i Robin.** 1985. *Ego psihologija*. Zagreb: Naprijed.
- Bunjuel, Luis.** 1983. *Moj posljednji uzdah*. Beograd: Institut za film.
- Burdije, Pjer.** 1978. Umetnička dela i razvijanje ukusa. *Kultura* 41: 9–28.
- Chatels, Janson and Eric Smith.** 2003. "The Revolution of Culture: New Perspectives and Evidence." *Evolutionary Anthropology*, 12(2): 57–60.
- Eritje, Fransoaz.** 2003. *Dve sestre i njihova mati*. Beograd: Biblioteka XX VEK.
- Flanagan, Frances.** 1999. Time, history and fascism in Bertolucci's films. *The European Legacy* 4(1): 89–98.
- Freud, Sigmund.** 1989. *The Ego and the Id*. New York: Norton.
- Freud, Sigmund.** 1991. *The Interpretation of Dreams*. Harmondsworth: Pelican Books.
- Frojd, Sigmund.** 1976. *Totem i tabu*. Novi Sad: Matica srpska.
- Frojd, Sigmund.** 1976a. *Autobiografija/Nova predavanja*. Novi Sad: Matica srpska.
- Frojd, Sigmund.** 1988. *Mojsije i monoteizam*. Beograd: Grafos.
- From, Erich.** 1976. *Anatomija ljudske destruktivnosti*. Zagreb: Naprijed.
- Fuko, Mišel.** 1997. *Nadziranje i kažnjavanje*. Beograd: Prosveta.
- Fuko, Mišel.** 1988. *Istorija seksualnosti – Staranje o sebi*. Beograd: Prosveta.
- Govedarica, Milenko.** 2009. "Erotska sloboda u filozofiji Žorža Bataja." *Theoria* 2: 81–103.
- Horcheimer, Max i Theodor Adorno.** 1989. *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Kant, Imanuel.** 1995. *Večni mir*. Beograd: Gutenbergova galaksija.
- Kolakovski, Lešek.** 1964. *Filozofski eseji*. Beograd: Nolit.
- Lévi-Strauss, Claude.** 1969. *The Elementary Structures of Kinship*. Beacon Press.
- Majkelson, Anet.** 1969. "Film i radikalna težnja." *Filmske sveske* (6), 406–423. Beograd: Institut za film.
- Malinovski, Bronislav.** 2017. *Seks i represija u primitivnom društvu*. Novi Sad. Mediterranean publishing.
- Marcuse, Herbert.** 1985. *Eros i civilizacija*. Zagreb: Naprijed.
- Okasha, Samir.** 2019. *Philosophy of biology*. Oxford University Press.
- Primorac, Igor.** 2007. *Etika i seks*. Beograd: Službeni glasnik.
- Samardžić, Snežana.** 2005. "Incest and sexuality." *Engrami* 27(3–4): 43–49.
- Schneider, David.** 1976. "The Meaning of Incest." *The Journal of the Polynesian Society* 85(2): 149–171.
- Thussu, Daya Kishan.** 2007. "Mapping global media flow and contra-flow" In *Media on the move: Global flow and contra-flow*, ed. D. K. Thussu. London: Routledge.
- Vajt, Lesli.** 1970. *Nauka o kulturi*. Beograd: Kultura.
- Wayne, Mike.** 2002. *The Politics of Contemporary European Cinema: Histories, Borders, Diasporas*. Bristol, Portland: Intellect.
- Westermarck, Edward.** 1891. *The History of Human Marriage*. London: Macmillan.

Wolf, Arthur. 2014. *Incest avoidance and the incest taboos: Two aspects of human nature.* Stanford: University Press.

Wutz, Josef and Valentin Pérez. 2014. *Dissemination of European cinema in the European Union and the international market.* Paris: Jacques Delors Institute.

Filmografija

Igra jelena (*Reindeer Games*, 2000), red. Džon Frankenhajmer (SAD)

Grimizni vrh (*Crimson Peak*, 2015), red. Giljermo del Toro. (SAD)

Kineska četvrt (*Chinatown*, 1974), red. Roman Polanski (SAD)

Zatvorenih očiju (*Close My Eyes*, 1991), red. Stefen Paliakof (Velika Britanija)

Dekalog IV (*Decalog IV* 1988–1990) red. Kšištof Kejšlovski (Poljska)

Devičanski izvor (*Jungfrukällan*, 1960), red. Igmara Bergman (Švedska)

Lolita (*Lolita*, 1997), red. Adrijan Lajn (Velika Britanija)

Lolita (*Lolita*, 1962), red. Stenli Kjubrik (Velika Britanija)

Putnik (*Voyager*, 1991), red. Folker Šlender (Velika Britanija, Francuska, Grčka)

Alpska vatra (*Höhenfeuer*, 1985), red. Fredi Murer (Švedska)

Gospođica Nasilje (*Miss Violence*, 2013), red. Alexandros Avranas (Francuska, Grčka)

Ta ljupka devojka (*That Lovely Girl*, 2014), red. Keren Džedaja (Izrael, Francuska)

Ćuti, 2014, red. Lukas Nole (Hrvatska)

Beli beli svet, 2010, red. Oleg Novković (Srbija)

Dvadeseti vek (*Novecento*, 1976), red. Bernardo Bertoluči (Italija, Francuska)

Moja majka (*Ma Mere*, 2004), red. Kristof Onore (Francuska, Italija)

Mesec (*La Luna*, 1979), red. Bernardo Bertoluči (Italija, SAD)

Sanjari (*The Dreamers*, 2003), red. Bernardo Bertoluči (Francuska)

Šum na srcu (*Le Souffle au coeur*, 1971), red. Luj Mal (Francuska)

Ubistvo s predumišljajem (1995), red. Gorčin Stojanović (SR Jugoslavija)

Okrutna milost (*Savage Grace* 2007), red. Tom Kalin (SAD)

Bubašinter, 1971, red. Milan Jelić (SFRJ)

Primljeno: 14. 11. 2022.

Odobreno: 29. 11. 2022.

Emilija Kartalija

IMAGINING INCEST ON FILM: CURSE, SCANDAL AND SUBVERSION

Abstract: In the paper, the analysis of films that thematize incest shows primarily that sexual defilement is prescribed as a curse, i.e. a mythical force which suddenly possesses the actors of the story, regardless of whether they know that they have engaged in an incestuous relationship, or whether it is a conscious urge that they cannot resist. Likewise, in most of the analyzed films, incest is presented as a scandal, a deviation from moral and legal norms, thereupon it terrifies both the protagonists and the audience. The narratives of these films build a clear demarcation line, whereat incest is presented as an anomaly, entropy, split in relation to a rationally based social reality. In the paper, I also take into consideration films that use the scandal of incest to question the rationally established social context, the “normal world”, presented as a manifestation of power. In these films, incest is subversion.

Key words: incest, film, dare, scandal, subversion, anthropology of popular culture