

Članak je primljen: 29. decembra 2011.
Revidirana verzija: 15. januar 2012.
Prihvaćena verzija: 20. januar 2012.
UDC: 72.01:159.964.2 ; 114:72.01

dr Mariela Cvetić

Arhitektonski fakultet u Beogradu
marielacvetic@yahoo.com

Das Unheimliche manevar udvojanja prostora: forma prati (podeljeni) subjekt

Apstrakt: Tekst analizira udvojanje prostora arhitektonskih objekata (kuća) preko/putem psihoanalitičkog Frojdovog koncepta *Das Unheimliche* u različitim medijima (filmu i instalacijama) i istražuje način/e kojim se objašnjava položaj subjekta u prostoru i *promena* forme arhitektonskog objekta u odnosu na njega (subjekta). Analogno pitanju: „šta Drugi hoće od mene” (*Che vuoi?*) postavlja se pitanje: „gde ja stojim (doslovno) u odnosu na Drugog”, odnosno, „kakav je subjektov položaj (fizički) prema Drugom”, kao i, „koji prostor ja zauzمام”. Subjekt, zapravo, *tumara* između različitih prostora i nikad *nije na mestu na kom je*, kako onda kad *ne veruje da se nalazi tu gde jeste*, tako i tada kad *mesto na kome je* prihvata kao apsolutni *fatum*.

Ključne reči: drugi, subjekt, udvojanje, prostor, *Das Unheimliche*

Dve kardinalne figure dvadesetog veka, koje zauzimaju podjednako dominantno mesto svako u svojoj profesiji, u gotovo – u širokim vremenskim okvirima posmatrano – isto vreme pisali su o svojoj fascinaciji (ili *sećanju* na fascinaciju) Partenonom/Akropoljem sa, naravno, različitim pozicija. Frojd (Sigmund Freud) je 1904. godine, a Le Korbizje (Le Corbusier) 1911. godine po prvi put posetio Atinu i u njoj Partenon. 1904. godine Frojd je sa bratom bio na neplaniranom putovanju u poseti Akropolju i o ovoj poseti pisao je u pismu Romanu Rolanu (Romain Rolland) mnogo kasnije, 1937. godine. Ovo *otvoreno* pismo postalo je poznato kao tekst „Poremećaj u sećanju na Akropolju – pismo Romanu Rolanu”. S druge strane, Šarl-Eduar Žanre (Charles-Édouard Jeanneret), dvadesetpetogodišnji crtač u jednom berlinskom birou, krenuo je na „putovanje na Istok” čije je finalno odredište bio Konstantinopolj, i na tom putovanju posetio Partenon. Beleške sa ovog puta, sad već kao Le Korbizje, objavio je tek 1965. godine kao „Putovanje na Istok” (*Le Voyage d’Orient*).

Frojd je pisao svoj tekst kao izvesnu samoanalizu, opisujući – namesto očekivanog i pretpostavljenog *divljenja* na davno željenom mestu (Akropolju) – svoje dominantno osećanje neverice, odnosno, osećanje da ono što vidi *nije stvarno*: osećanje „derealizacije” (*Entremundungsgefühl*). Funkciju ovog osećanja razumeo je u tome da ono dolazi od činjenice da se „nešto pokušava da sakrije”, da se dezavuiše. Po njemu je ovaj boravak na Akropolju ispunjenje davne dečake (zabranjene) želje da

prevaziđe i nadmaši svog oca čija su putovanja bila uvek *negde u blizini*, ne tako ambiciozna i daleka, a derealizacija – neverovanje da se nalazi na Akropolju – je tu da ga štiti od činjenice da je počinio takav akt i ispunio grešnu želju.

Za Le Korbizjea Partenon provocira gotovo prostorno-patološku, agorafobičnu reakciju; po njegovim rečima, Partenon čini „da vas obuzima osećanje natčovečne fatalnosti. Partenon, strašna mašina, melje i dominira.”¹ Dakle: ponavlja (melje i dominira), uvek iznova, *fatalno*. Prema Lakanu (Jacques Lacan), koji – preuzimajući od Aristotela ideju o dve vrste uzroka: *tyhé* i *automaton* – govori o dva različita aspekta ponavljanja, repetitive: aspektu simboličnog (*automaton*) i aspektu realnog (*tyhé*), ovde se radi o Partenonu kao *automatonu*. *Tyhé* je susret sa realnim, a *automaton* mreža označitelja; realno uvijek leži iza *automatona*.² Partenon, zapravo, suočava Le Korbizjea sa samim sobom: subjekt je ovde a-temporalan i a-istorijski, a *uzrok* i ne postoji.³

Međutim, i u Le Korbizjeovom i u Frojdovom susretu sa Partenonom/Akropoljem postavlja se pitanje odnosa između subjekta i Drugog, kao lakanovskog *velikog Drugog*. Analogno pitanju „šta Drugi hoće od mene” (*Che vuoi?*), ovde je pitanje „gde ja stojim (doslovno) u odnosu na Drugog”, odnosno kakav je subjektov *položaj* (fizički) prema Drugom, kao i „koji *prostor* ja zauzمام”, bez obzira radi li se o Frojdovoj derealizaciji (u kojoj Akropolj učestvuje u procesu/akciji prikrivanja želje) ili Le Korbizjeovom lakanovski shvaćenom *automatonu*. Drugim rečima, subjekt je uvek *odgovor Realnog*, i kao takav tačka neuspeha procesa sopstvene simboličke reprezentacije, simbolizacije.

Budući da je osnovna karakteristika lakanovskog subjekta njegovo otuđenje u označitelju (subjekt uhvaćen u označiteljski lanac je umrtvljen, raskomadani, podeljeni) i kako se ova rascepljenost najbolje manifestuje u refleksivnosti *želje* (nije pitanje: „šta ja želim”, već: „šta ja treba da želim”, „koja želja je vredna da se želi”), u situaciji dispozicije subjekta u (fizičkom) prostoru pitanje nije samo: „gde sam ja?” i „koji prostor ja zauzمام?”, već: „gde bi ja trebalo da budem?”, „gde Drugi od mene očekuje da budem?”. Subjekt je uvek subjekt označitelja i simbolička reprezentacija uvek distorzira subjekt, jer on (subjekt) nikad ne može utvrditi onaj označitelj koji bi bio bezuslovno i samo *njegov*; isto kao što subjekt nikada ne govori ono što želi ili namerava,⁴ on (subjekt) nikad nije *tamo* gde želi ili namerava da bude. Ista logika preuzeta sa polja govora subjekta primenjena je na njegovo fizičko lociranje.

Otkriva se tako da se kroz prizmu na ovaj način definisanog rascepljenog subjekta može analizirati udvajanje prostora/arhitektonskih objekata (kuća) u različitim vizuelnim umetnostima. Frojddov i Le Korbizjeov *kratki susret* sa Akropoljem/Partenonom funkcionisao je tako na početku ovog teksta kao mesto artikulacije odnosa arhitektonskog objekta i subjekta, tim pre i više zato što se radi o samim protagonistima disciplina u kojima bi ovo mesto moglo biti teoretizovano. *Udvajanje* prostora u različitim medijima (filmu i instalacijama) kao modus kojim se objašnjava položaj subjekta u prostoru i *promena* forme arhitektonskog objekta u odnosu na njega, razume se objašnjeno psihoanalitičkim Frojdovim konceptom *Das Unheimliche*.

Frojdd je 1919. godine u tekstu „Das Unheimliche” opisao *Das Unheimliche* kao estetsku osobinu koja može biti česta s pojavom nepoznatog i straha, ali je u osnovi, po njemu, enigmatsko subjektivno iskustvo. Sam *Das Unheimliche* objašnjava osećaj straha, uplašnosti i jeze i nije ograničen samo na estetsko iskustvo, već se odnosi i na, za svakodnevnne situacije vezanu, uznemirenost i iri-

¹ Le Korbizje, *Putovanje na Istok* (prev. Svetlana Samurović), Loznica, Karpos, 2008, 151.

² „Realno je s one strane automatona, povratka, uzvrata, zahtjeva znakova, kamo nas upravlja načelo ugode.” Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize* (prev. Mirjana Vujanić-Sednicki), Zagreb, Naprijed, 1986, 60.

³ Aisling Campbell, *Psychoanalysis and Architecture*, http://sydney.edu.au/sup/journals/haecceity/pdfs/4/Aisling_Campbell_introduction_final.pdf, pristupljeno 5. 06. 2011.

⁴ Slavoj Žižek, *Sublimni objekat ideologije*, Zagreb, Arkzin, 2002, 236.

taciju. Etimologija reči *Das Unheimliche* izvedena je iz semantičkog jezgra *Das Heim* – dom, odakle *heimlich* – pripadati kući. Nemačka reč *Heimat* znači – zavičaj, rodna zemlja (gruda), dom, pre nego građevina. Iz same etimologije jasno je da *Das Unheimliche* nije jednostavno, prosto iskustvo čudnog ili stranog, već da je to naročit, poseban osećaj jedinstva poznatog i nepoznatog.

Das Heim istovremeno znači i nešto što je skriveno tako da ga drugi ne mogu videti, nešto što je držano po strani od drugih, ali najbolje biva izraženo pseudonegacijom, *Das (Un)heimliche*. Radi se o uznemiravajućoj, čudnoj bliskosti između poznatog i nepoznatog – kad se poznato promalja ispod nepoznatog oblika/pojave ili kad se to nepoznato otkriva kao blisko, poznato. Međutim, uzimajući u obzir kontekst vremena u kojem je nastao ovaj Frojdiv tekst (1919. godina, neposredno posle Prvog svetskog rata) *Das Unheimliche* se ne razume kao puka, jednostavna konverzija *poznatog nepoznatim* i vice versa: to je konverzija *poznatog* u *nepoznato* sa ostatkom *poznatog*. Tako je *Das Unheimliche* na izvesan način podvrsta *Das Heimliche*, ne njegova negacija već pozitivni izdanak. *Das Heimliche* je homonim specijalne vrste: istovremeno znači i *domaće, poznato*, ali i *nepoznato, strano, tajanstveno* – *Das Heimliche* se, dakle, neobjašnjivo (*unheimlich*) pretvara u svoj opozit. Za Frojda je Šelingova (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling) definicija po kojoj je *Das Unheimliche* naziv za „sve ono što bi trebalo da ostane skriveno, ali i pored svega izlazi na videlo”, glavna teza koju je uzeo za svoj tekst.

Sam koncept ima svoje izvorište u romanu E. T. A. Hofmana (E. T. A. Hoffmann) *Peskar. Peskar* ili „Peščani čovek” (*Der Sandmann*),⁵ kratka je priča koju je E.T.A. Hofman napisao i prvi put objavio u zbirci priča „Noćni komadi” (*Die Nachtstücke*). Hofman svojim pričama poziva čitaoca da uđe u začarani svet nedefinisanih stvari između unutrašnjeg i spoljašnjeg, između materije i duha, u arhitekturu demonskog i satanskog sveta ogledala, hodnika, lavirinta i spiralnih stepenica. „Peskar” je priča o mladom studentu Natanaelu koji, uprkos dobrom životu i obećavajućoj budućnosti, ne može da se oslobodi sećanja iz detinjstva i ona ga, posledično dovode na kraju do samoubistva. Natanael povezuje smrt svoga oca s pojavom misterioznog posetioca koga poznaje pod imenom Peskar, a koji se pojavljivao noću, kada ga je majka požurivala u krevet, a negirala njegovo stvarno postojanje. Dečak jedne noći ostaje budan da bi video Peskara i čuje da čovek za koga smatra da je Peskar, a u kome prepoznaje advokata Kopelijusa (*Coppelius*, očna duplja /lat./), viče „Daj oči, daj oči!”. Spazivši malog prislušivača Peskar mu baci ugljevlje iz vatre u oči; otac pokušava da ga odbrani, ali ga Peskar ubije; napasnik Peskar-Kopelijus od tada više nije viđen u Natanaelovoj kući. Kao već odrastao mladić, Natanael rešava da osveti očevu smrt. U putujućem optičaru-barometrašu Đuzepeu Kopoli prepoznaje Peščanog čoveka i od njega kupuje džepni durbin uz pomoć koga spazi ćerku profesora Spalancanija, Olimpiju. I pored verenice Klare, sestre svoga prijatelja Lotara, on se zaljubljuje u Olimpiju. Olimpija je lepa, čudna i nepomična devojka čije oči izgledaju neobično ukočene i mrtve. Svi sem Natanaela vide da je ona robot, automat. I zaista, ispostavi se da je Olimpija automat za koga je mehanizam napravio Spalancani, a oči nabavio Kopola, zapravo Peskar. Otkrivši svoju zabludu, Natanael tada, ponovo se prisećajući svoga detinjstva, pada u delirijum. Posle duge i ozbiljne bolesti, jednog dana u šetnji, on se, naizgled oporavljen, na predlog svoje verenice Klare kojoj se vratio, penje zajedno s njom na gradski zvonik. U trenutku ponovnog delirijuma pokušava da je baci ali biva osujećen: u poslednjem trenutku Klaru spašava brat. Međutim, Natanael izvršava samoubistvo.

Dvojnijk je, pored povratka potisnutog i drugih primera čudnih i mehaničkih ponavljanja (sklopova reči, ali i pojava i događaja), jedan od načina na koje se *Das Unheimliche* manifestuje, u književnosti, ali i u vizuelnim umetnostima. Uostalom, ključno mesto Hofmanovih priča (kao i *hofmanizma* uopšte) jeste „udvojanje, razdvojenost, dvojstvo ili odraz, ponavljanje, kopija, udvostručenje, podela; „der Doppelganger”. Prema Morenu (Edgar Moren),⁶ svaka osoba pored sebe ima sopstvenog *dvojnika*,

⁵ E. T. A Hofman, „Peskar”, u: *Don Huan i druge pripovetke* (prev. Jovan Bogičević), Beograd, Novo pokoljenje, 1954.

⁶ Ibid. 266.

koji nije tek kopija, koji „je više nego *alter ego*, jer je to *ego alter*: ja drugi”: *dvojniki* je po njemu jedini veliki univerzalni mit čovečanstva. U Hofmanovoj priči dvojniki nije replika *ja*, već užasni antagonista toga *ja* koji izvršava njegove najgroznije namere i planove, to je *antitetički ja*. Zato je *dvojniki* jedna od osnovnih manifestacija *Das Unheimliche*. Postoji istovremena i žudnja i strah od susreta s dvojnikom kao *drugim ja*. Jedno od tradicionalnih objašnjenja dvojnika nalazi se i u tumačenju dvojnika kao platonističke čežnje za sjedinjenjem sa svojom *drugom polovinom*, ali i zlokobnog predznaka smrti čija pojava izaziva strah.

Frojd podseća da se fenomen dvostrukosti i dvojnika javlja vrlo temeljno obrađen kod psihoanalitičara i filozofa Ota Ranka (Otto Rank): *Dvojniki* i *dvostrukost* za Ota Ranka jesu karakteristike primarnog narcizma u detinjstvu (premda one ne nestaju obavezno prolaskom kroz primarni narcizam i mogu se ponovo vratiti u kasnijim fazama razvoja ega), kao i karakteristike drevnih kultura – javljaju se kao refleksija u ogledalu, kao senka, duh zaštitnik; u osnovi kao nešto što garantuje da ne dođe do destrukcije ega, kao *energetsko negiranje snage smrti*. *Besmrtna* duša je, kako Frojd citira Ranka, verovatno jedan od prvih *dvojnika* tela.⁷ Frojd je, sigurno, bio dobro upoznat s radom Ota Ranka „Dvojniki: Psihoanalitička studija” ističući njegov značaj i doprinos ideji *dvojnika* u kojoj Rank analizira veze koje postoje između *dvojnika* i refleksa u ogledalu, senke, duha zaštitnika. Umnožavanje ličnosti može se razumeti i kao posledica prelaza između stvari i duha, jer „duhovno predstavljamo više osoba, pa to postajemo i telesno”.⁸

Dvojnikom Mladen Dolar smatra tačku u kojoj „narcizam postaje nepodnošljiv”.⁹ To je urokljivo oko, pogled – dimenzije koje izazivaju i provociraju anksioznost. Ovi različiti slučajevi imaju jednostavan Lakanov zajednički denominator: provala realnog u *domaće*. Subjekt se obično konfrontira sa svojim dvojnikom koji je njegova slika. Samo subjekt može videti svog dvojnika, on se javlja samo privatno, samo za subjekt; ubijajući dvojnika, subjekt ubija sebe.

U Lakanovoj teoriji stadijuma ogledala subjekt nastaje samo na osnovu ogledalne refleksije, a *ja* se uspostavlja na sledeći način: moj ego identitet dolazi od dvojnika, a *ja* prepoznajem sebe u ogledalu prekasno. U ogledalu subjekt može videti oči, ali ne i pogled jer je to deo koji je izgubljen. Dvojniki je zato uvek figura *jouissance*: on uživa na račun subjekta, radi ono što ovaj nikada ne bi, povlađuje mu, ali tako da krivica uvek pada na subjekt; on ne uživa, on komanduje *jouissance*. Dolazi do razdvajanja: ne mogu prepoznati sebe u isto vreme i biti jedan sa sobom – u trenutku prepoznavanja *ja* gubim deo sebe i to onaj najvredniji deo. Sa ovim prepoznavanjem, *ja* sam već izgubio ono što se zove *samo-biće*, trenutnu podudarnost sa sobom u svom biću i *jouissance*. Dvojniki odmah uvodi dimenziju kastracije, jer dvojničenje zahteva gubitak jedinstva. *Objekt malo a* kao onaj deo gubitka koji se ne može videti u ogledalu, deo subjekta koji nema ogledalnu refleksiju, neogledalan je. Zato je ogledalo najočigledniji način da se prikaže prostor između imaginarnog i Realnog: moguć je pristup samo imaginarnom (imaginarnoj realnosti). Dvojniki je sadržan u formuli: *ja* plus objekt *malo a*; dvojniki je nevidljiv deo bića dodat mojoj slici.

Pojava dvojnika u prostoru vizuelnih umetnosti ne funkcioniše samo kao pojava dvojnika subjekta, već se – preko doslovnog dvojnikovanja (fizičkog udvojanja) samog prostora (u umetničkom radu – stvara tlo za subjektivno prepoznavanje *Das Unheimliche*: kao dvojnika, ali i kao mehanizma, povratka potisnutog, bez razlike.

Alfred Hitčkok (Alfred Hitchcock) u skoro svakom svom filmu *rabi* arhitekturu tako što prikazuje enterijere, kuće i gradove, često dvojnikovane, ili *uparene*, predstavljajući svet kao potencijalno *opasno* mesto. Kuća je kod Hičkoka, najčešće, jedna od glavnih ličnosti. Na ovom mestu

⁷ Sigmund Freud, “The Uncanny (1919)”, u: *Standard Edition of The Complete*, Vol. 17, <http://www-rohan.sdsu.edu/~anower/uncanny.html>, pristupljeno: 22. 06. 2006.

⁸ Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost* (prev. Aleksandra Mančić-Milić), Beograd, Rad, 1987, 111.

⁹ Idem.

će biti analizirana dva njegova filma – *Rebeka* i *Psiho* – u kojima postoje odvojeni, ali zavisni, upareni prostori koji funkcionišu kao posebna vrsta *dvojnika*.

U filmu *Rebeka* mlada družbenica, starije američke gospođe, koju glumi Džoan Fontejn (Joan Fontaine) – njeno ime nigde se ne čuje u filmu – upoznaje lepog lorda Maks de Vintera (Max De Winter) koga glumi Lorens Olivije (Laurence Olivier). Lord tuguje za svojom na misteriozan način – saznaje se kasnije – preminulom ženom Rebekom čije ime film nosi: ženski lik koji je u filmu mrtav, a imenovan – ime je i filma, a glavni ženski lik – nije imenovan. Moguća je digresija na ovom mestu kao reciprocitetna: ona podseća na naziv romana Aleksandra Dime (Alexander Dumas) *Tri musketara* gde su u nazivu pomenuta tri musketara, a zapravo se radi o četvrtom, dok je ovde naslov filma *Rebeka* ime pokojne gazdarice, a radi se o novoj gazdarici, njenom mužu i – kući, dvorcu Menderlej. Mlada družbenica se udaje za lorda, postaje gospođa De Vinters i odlazi s mužem u dvorac Menderlej, kome – ispostavlja se – nije dorasla. Da bi se prilagodila novom životu, ona iz straha, a u pokušaju da shvati način funkcionisanja života u Menderleju, dopušta teror domaće kuće gospođe Denvers, koja je bila odana prethodnoj gospođi De Vinters, i koja predano čuva uspomenu na svoju bivšu gazdaricu. Rebeka je misteriozno stradala o čemu se zakasnelo vodi istraga, i to posledično dovodi i do požara u Menderleju u kome strada gospođa Denvers, ali supružnici De Vinters konačno nalaze mir i zadovoljstvo.

Radi se, Hičkokovim rečima,¹⁰ o priči o kući, te je kuća jedna od tri glavne ličnosti u filmu. Kad kamerom slika Menderlej, Hičkok ga reprezentuje kao *čaroban zamak*, u magli, uz sugestivnu muziku. Kao i u mnogim njegovim filmovima, i u ovom postoji element *poseda ključeva kuće, plakara koji niko ne sme da otvori, sobe u koju niko ne sme da uđe, vrata koja ne sme niko da otvori*. Tako u *Rebeki* postoji soba (locirana kao zapadno krilo kuće) koja je zaključana i u koju, ovde, nova gospođa De Vinter ne sme da uđe pod zabranom domaće kuće, sve dok joj to ona sama jednom ne dozvoli. To je Rebekina soba, održavana, pospremana i čišćena svakog dana kao da u njoj neko živi, a u kojoj gospođa Denvers nalazi mogućnost da mladu gazdaricu navede na samoubistvo.

Osim što *Das Unheimliche* označava čudnu blizinu između poznatog i nepoznatog i odnosi se na sve slučajeve kad se nešto poznato prezentuje u formi čudnog, dalekog, nepoznatog i obrnuto, kada nešto što se čini tuđe javlja kao blisko, odnosi se i na slučaj nejasnog razlikovanja živog od ne-živog. Ovakav efekat *Das Unheimliche* Hičkok je, po sopstvenoj izjavi,¹¹ postigao u *Rebeki* tako što gospođa Denvers nikada ne hoda, nikada ne ide s mesta na mesto, od nje se samo čuje *šum*, ili njen *glas* označava njeno prisustvo, te s gledišta glavne junakinje situacija je još strašnija jer ona nikada ne zna gde je gospođa Denvers, ona je uvek tu, dok je s druge strane, to što *ne hoda*, čini manje humanom, ne čini je živom. Radi se o onome što Žižek naziva „glasovni status nevidljivog svemoćnog gospodara”¹² čija se moć bazira na autonomizaciji glasa, glasa koji je *autonomni parcijalni objekat*, organ bez tela. Sablasni glas slobodno pluta i tako stiče užasavajuću dimenziju sveprisustva i svemoći: to je glas nevidljivog gospodara Fric Langovog „Testamenta doktora Mabuzea” i *majčin glas* u Hičkokovom *Psihu*. U *teoriji orijentisanog ka objektima (teoriji objektnih odnosa)* Melani Klajn (Melanie Klein) je uspostavila ideju o parcijalnim objektima (grudi, materica) koji odvojeni od majčinskog tela proizvode paranoidnu ili depresivnu poziciju kroz koju, kad se u njoj nađe, dete *odigrava* svoju žudnju za majkom. Zapravo, radi se o objektima kojima teže delimični nagoni, te se za objekat ljubavi ne uzima cela osoba, već delovi tela, stvarni ili fantazmatični i njihovi simbolični ekvivalenti.¹³ Iako delimičan, parcijalni objekat u fantazmu ima svojstva slična svojstvi-

¹⁰ Fransoa Trifo, *Hičkok* (prev. Nada Bojić), Beograd, Institut za film, 1987, 80.

¹¹ Idem.

¹² Slavoj Žižek, *Ispitivanje realnog* (prev. Milan Brdar), Novi Sad, Akademska knjiga, 2008, 311.

¹³ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Riječnik psihoanalize*, Zagreb, August Cesarec, 1992, 52.

ma osobe kojoj pripada. Parcijalni objekat nije svojstvo samo jednog stadijuma psihoseksualnog razvoja, već postoji i posle uspostavljanja odnosa ka potpunim (celim) objektima. Glas i pogled dva su objekta koja je Žak Lakan dodao popisu Frojdovih *parcijalnih objekata* (grudi, izmet, falus). Oni nisu na strani slušajućeg/gledajućeg subjekta već na strani onoga što subjekt vidi ili gleda.¹⁴

Kuća – dvorac Menderlej – potpuno je izolovana i nema definisan geografski položaj, ne zna se ni blizu kog je grada, i – kao i u *Pticama* – ona je izolovana jer je Hičkokova namera bila: „kuću moram da sačuvam izolovanom, kako bih bio siguran da će strah u njoj biti svemoćan”¹⁵. Strah je svemoćan već i time što kuća/objekat postaje *živa*: u filmu *Ptice* Melani se približava tajanstvenoj, navodno praznoj kući: gleda je, ali ono što taj prizor čini tako uznemirujućim jeste da gledalac ne može da se oslobodi neobičnog utiska da *objekt koji ona posmatra na neki način uzvraća pogled*.¹⁶ Taj pogled ne sme biti subjektiviziran: ne radi se naprosto o tome da je *neko u kući*; tu se susrećemo s nekom vrstom praznog, *a priori* pogleda koji ne može biti lociran u određenoj realnosti – ona *ne može sve videti*, postoji slepa mrlja u onome što ona gleda, i objekat iz te slepe mrlje uzvraća pogled.¹⁷

Hičkok se, naravno, bavi fenomenom straha, a strah vraća sećanja na detinjstvo i književnost za decu, priče i bajke. U eseju „Zašto se plašim mraka“ (*Why I Am Afraid of the Dark*) on objašnjava:

„Kao prvo, moram priznati da me je lako uplašiti. Ovo sam shvatio kada sam imao četiri ili pet godina. Sećam se te noći kada sam se trgnuo iz sna. Kuća beše zagnjurenjena u tamu i potpuno mukla, tiha, nema. Uspravih se te stadoh dozivati svoju majku. Niko nije odgovorio, jer niko nije bio tu. Drhtao sam od straha. Bilo kako bilo, nađoh dovoljno hrabrosti da ustanem, u potpuno praznoj kući, mogao bih dodati. Dođoh do kuhinje koja beše osvetljena u zlokobnom maniru. Drhtao sam sve više i više. U isto vreme, bio sam gladan. Otvorih kuhinjski bife, u kome nađoh hladno meso, i počeh jesti i plakati. Nisam se mogao smiriti sve dok se moji roditelji nisu vratili. Objasniše mi da su bili otišli u šetnju zato što su mislili da sam se uspavao. Od toga dana postoje dve stvari koje ne mogu da podnesem; da budem sam kada je mračno i da jedem hladno meso.”¹⁸

Film *Rebeka* je, rečima Džoa Koupdžek¹⁹ „verzija iz dvadesetog veka forme romana *ženski gotik* iz osamnaestog veka” koja, kao mnogi *ženski gotički romani* osamnaestog i ranog devetnaestog veka, tretira problem susreta žene sa svojim ženskim dvojnikom, dvojnicom. Ta dvojnica opседа staru, ruiniranu, anahroničnu kuću. Klasična formula glasi: dok cela kuća izgleda *Das Unheimliche* zbog prisustva ženske dvojnice koja je *ne-mrtva*, postoji jedna soba u kući, zabranjena, koja je posebno, ekskluzivno mesto za *Das Unheimliche*. Ovde je primenljiv primer *en abyme* strukture: deo kuće, jedna zatvorena soba u minijaturi predstavlja zapravo celu kuću.

O problemu zaključane sobe u Lakanovom *Seminaru o Ukradenom pismu* Džoa Koupdžek piše:

„*Svoj Seminar o Ukradenom pismu* Lakan je posvetio potpuno različitom tretmanu paradoksa zaključane sobe. On tvrdi da oni koji smatraju da je skrivanje prosto stvar dubine, oni koji misle da ono što je skriveno mora da se nalazi *ispod* nečega drugog, podvođe 'pojam realnog pod nešto isuviše nepromenljivo', budući da ono što je skriveno isto tako može da se nalazi na površini.

¹⁴ O ovome više videti u: Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, The MIT Press, 2006.

¹⁵ Ibid. 81.

¹⁶ Ovde se treba prisetiti analize Hičkokovog filma *Ptice* i konkretne sekvence koju je dao Rejmon Belur (Raymond Bellour) na primeru naizmjenične montaže pogleda Melani i kuće kao posmatranog objekta. Cf. Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne, *Estetika filma*, Beograd, Clio, 2006, 175.

¹⁷ Slavoj Žižek, „Paranoja i sloboda”, <http://www.blog.hr/print/id/1624762046/slavoj-zizek-paranoja-i-sloboda.html>, pristupljeno: 12. 05. 2007.

¹⁸ Sidney Gottlieb (ed.), “Why I Am Afraid of the Dark”, u: *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, London, University of California Press, 1995, 143.

¹⁹ Joan Copjec, “Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety”, *October*, Cambridge, 1991, 58, 36–39.

Lakan, dakle, poput Fukoa, veruje da ne postoji ništa osim površine ali ipak tvrdi da leš, privatno *sopstvo*, ukradeno pismo nisu prosto fikcije; oni su realni.²⁰

Međutim, prema Koupdžekovoj, stvari u filmu *Rebeka* ne stoje tako jednostavno: postoje dva – neka za sada budu tako nazvana – prostora koja mogu biti kandidati za *zabranjenu sobu*: jedan je koliba na plaži koja je bila Rebekino ekskluzivno mesto *uživanja* i čije ključeve drži Maks, a druga je Rebekina soba, čije ključeve poseduje gospođa Denvers. Kako koliba nije soba, sledstveno ona nije ni deo Menderleja, ona je *prekobrojni* prostor koji je *izvučen*, ekstraktovan iz Menderleja. Matematički govoreno, to bi značilo da u Menderleju postoji *manjak* koji sve preostale sobe i prostori u kući nastoje da popune. Ona jedinstvena soba čija je primarna funkcija da popuni taj manjak upravo je Rebekina spavaća soba. Na taj način ova dva prostora postoje u svom izuzetnom statusu, ali i odnosu, tako što koliba označava *višak*, a Rebekina soba označava *odsustvo*.

Džoan Koupdžek uočava na primeru filma *Rebeka* paradoksalnost *zabranjene sobe* u gotičkoj fikciji: ova (zabranjena) soba označava u isto vreme i višak i deficit, i spolja i iznutra, ona je pojedinačna soba u kući i kuća u celini; ona, povlačeći se van kuće, dozvoljava kući da se konstituiše kao cela. U gotičkoj kući uvek postoji još jedna soba koja je skrivena i van domašaja. *Zabranjena soba* je najstrašniji i najužasniji deo kuće ne zato što u njoj postoje zastrašujuće stvari, već prosto zbog toga što je *bez karakteristika*, što je mesto u kome kuća *negira sebe samu*.

I konačno, ono što ova dva prostora čini *Das Unheimliche*, Koupdžekova nalazi upoređenjem ove dve *zabranjene sobe*, dva prostora, fizički odvojena, ali koja značenjski funkcionišu u paru. Scena kada gospođa Denvers povede svoju novu gazdaricu u Rebekinu sobu prikazuje gospođu Denvers gde pokazuje način na koji je češljala Rebeku, ukazujući pokretima ruku, na prazno mesto Rebekine stolice u koje gleda Maksova fotografija; to je scena koja govori snažno Rebekino *odsustvo*. S druge strane, paralelna scena se odigrava u kolibi na plaži. Dok prvu sobu gospođa Denvers održava urednom, kao da je Rebeka još živa, unutrašnjost kolibe pokrivena je prašinom, neočišćena otkad je Rebeka umrla. Ovde Hičkok čini manevar kojim prostor čini *Das Unheimliche* tako što se kamera kreće *kao da prati* pokrete Rebeke koja više nije živa; dok je u prethodnoj sceni jak osećaj *odsustva*, ovde postoji jak osećaj *prisustva* – što je *Das Unheimliche* osećaj *par excellence*. Još jedan aspekt *Das Unheimliche* koji prepoznaje osoba koja gubi osećaj ne samo tuđih imena i imenovanja, već i svest o sopstvenom imenu, *vlastito označeno*, postoji u istoj sceni gde su u Rebekinoj sobi po prvi put (i jedini) zajedno gospođa De Vinters i gospođa Denvers: gospođa De Vinters počinje da gubi svest o sopstvenom identitetu, odnosno, prostor Rebekine sobe i njenog mesta u Menderleju čini da ona ne zna ko je ona sama, nema pojam o vlastitom imenu, čak se i predstavlja u jednom trenutku kao Rebeka. Ova dva prostora funkcionišu kao potpuni opoziti organizujući kao takvi ceo narativ filma oko sebe. Budući *zaključani*, pristup u njih mora da bude dozvoljen, ponuđen, subjektu koji rasepljen i koji ne nalazi svoje (doslovno) *mesto*, svoj fizički *položaj* ni u jednom, te *osciluje* između njih sve dok ne budu fizički uništeni, spaljeni.

Drugačija vrsta kretanja subjekta *od jednog do drugog* prostora je u filmu *Psiho*. U *Psihu* se, dakle, kao i u *Rebeki*, može čitati jedna vrsta arhitektonskog antagonizma, ali ovde na dva plana – vertikalno i horizontalno: Norman je razapet između dve kuće, između modernog horizontalnog motela i vertikalne gotičke kuće u kojoj živi njegova majka. On je zauvek u stanju kretanja između ta dva mesta i nikad ne nalazi *odgovarajuće mesto*. Ne samo što je sama kuća, prema Žižekovoj interpretaciji, podeljena na tri dela: podrum, prizemlje i sprat gde je majka, kao id, ego i superego, već podela postoji i između dve kuće: stare i savremene. Subjekt ne samo da rasepljen operiše između tri Frojdova registra – vertikalno – već, kao proizvod/rezultat represije, operiše u napetosti između Realnog, imaginarnog i simboličkog po horizontalnoj osi. *Das Unheimliche* efekat

²⁰ Džoan Koupdžek, „Zaključane sobe/usamljene sobe: privatni prostor u crnom filmu”, <http://www.womennngo.org.rs/sajt/sajt>, pristupljeno: 12. 05. 2007.

ovde postoji na nivou dupliranja, dvojnikanja prostora, pri čemu se više se ne radi o obavezno mimetičkom dupliranju, kloniranju kakvog srećemo kod, na primer, umetnika Gregora Šnajdera (Gregor Schneider),²¹ već pre o uspostavljanju *rezonantnih* (arhitektonskih) prostora kao scene za subjektovo *tumaranje*. Dvojnikanje, *Das Unheimliche* je ovde i kuća pored kuće, i kuća u kući, nešto što istovremeno i sadrži i sadržano je.

Das Unheimliche efekat u filmu *Psiho* funkcioniše na još jedan način, na samom kraju filma, kada Norman, tek u punoj identifikaciji sa majkom konačno nalazi svoj dom, *heim*.

Jednu vrstu istog antagonizma, mada ambicioznijeg, Žižek²² nalazi kod Frenka Gerija (Franka Gehry) koji je kao osnovu za svoju rezidenciju (kuća Geri u Santa Moniki, izgrađena 1977–78. godine) uzeo staromodnu porodičnu kuću. „Gehry je uzeo skromni bungalov na uglu ulica, obmotao ga slojevima valova i lanaca, te postavio staklene konstrukcije koje iskrivljuju danu geometriju. Rezultat toga jednostavna je kuća kojoj su dodani iznenađujući oblici i površine, prostori i pogledi.”²³ Prema Žižeku, to implicira sledeće: da je Bejts (Bates) motel sagradio Frenk Geri, direktno kombinujući majčinu kuću i moderan hotel u nov hibridan entitet, ne bi bilo potrebe da Norman ubija svoje žrtve, jer bi bio oslobođen od konstantne tenzije da trči između dve kuće, dva mesta, zato što bi imao to *treće* mesto koje bi bilo medijacija dva ekstrema.

Sagledavši dva različita načina dispozicije *kuća* u izabranim Hičkokovim filmovima moguće je čuvenu tezu Luja Salivana (Louis Sullivan) – „forma prati funkciju” – parafrazirati kao: „forma prati (*podeljeni*) subjekt”. Subjekt je podeljen, nerazdvojiv je od manjka koji, pre svega postoji u Drugom, i u večnoj je potrazi za nemogućim; uvek je fiksiran odnosom prema Drugom – šta „Drugi želi od mene?”. Pitanje koje postavlja nova gospođa De Vinters u *Rebeki* i Norman u *Psihu* je sada: „koji prostor ja zauzمام?” ili: „gde Drugi od mene očekuje da budem?”. *Forma* onih prostora u kojima i između kojih subjekt kreće, oblikuje se prema samom (podeljenom/rascepljenom) subjektu. Međutim, osim lakanovske interpretacije po kojoj (arhitektonska) forma nastaje prema *podeljenom subjektu* na način na koji je to predstavljeno opisanim Hičkokovim primerima, i zamisao Rože Kajoe (Roger Caillois) o *legendarnoj psihosteniji* nudi slično razumevanje. Zapravo, pitanja mimezisa, udvostručavanja i pitanja identiteta u prostoru vežu se za *legendarnu psihosteniju*. Prema Kajoi, verovatnoća da će one životinje koje pokazuju veći stepen asimilacije sa okolinom biti pojedene od grabljivica podjednaka je i za one koje nemaju mimikriju: odnosno, netačno je da je mimikrija zaštita od grabljivica, već postoji svojevrsan prirodni zakon po kome su organizmi zarobljeni u svojoj okolini – a to je želja za simlacijom sa prostorom, za identifikacijom sa prostorom kao panteističko stanje individue. Subjekt nije privilegovan da bi u prostoru *znao gde da se postavi*; jer, kako Kajoa²⁴ citira Pjera Žanea (Pierre Janet), šizofreničar uvek na pitanje: „Gde se vi nalazite?”, odgovara: „Ja ne znam gde sam, ali se ne osećam na mestu na kome sam.” Subjekt *tumara* između različitih prostora i nikad *nije na mestu na kom je*, kako onda kad *ne veruje da se nalazi tu gde jeste* (Frojd), tako i tada kad *mesto na kome je* prihvata kao apsolutni *fatum* (Le Korbizije).

²¹ Videti umetnikove instalacije *Totes Hous u r* i *Die Familie Schneider*.

²² Slavoj Žižek, “Architectural Parallax. Spandrels and Other Phenomena of Class Struggle”, http://www.lacan.com/essays/?page_id=218, pristupljeno: 5. 06. 2011.

²³ Hal Foster, *Dizajn i zločin* (prev. Goran Vujasinović), Zagreb, V. B. Z., 2008, 39.

²⁴ Rože Kajoa, *Mit i čovek* (prev. Vilotije Ristić), Niš, Prosveta, 2002, 95.

Literatura:

- Campbell, Aisling, “Psychoanalysis and Architecture”, http://sydney.edu.au/sup/journals/haecceity/pdfs/4/Aisling_Campbell_introduction_final.pdf, pristupljeno 5. 06. 2011.
- Copjec, Joan, “Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety”, *October*, Cambridge, 1991, 58, 36–39.
- Dolar, Mladen, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, The MIT Press, 2006.
- Foster, Hal, *Dizajn i zločin* (prev. Goran Vujasinović), Zagreb, V. B. Z., 2008.
- Freud, Sigmund, “The Uncanny (1919)”, u: *Standard Edition of The Complete*, Vol. 17, <http://www-rohan.sdsu.edu/~anower/uncanny.html>, pristupljeno 22. 06. 2006.
- Gottlieb, Sidney, (ed.), *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, London, University of California Press, 1995.
- Hofman, E. T. A., „Peskar”, u: *Don Huan i druge pripovetke* (prev. Jovan Bogičević), Beograd, Novo pokoljenje, 1954.
- Kajo, Rože, *Mit i čovek* (prev. Vilotije Ristić), Niš, Prosveta, 2002.
- Koupčžek, Džoan, „Zaključane sobe/usamljene sobe: privatni prostor u crnom filmu”, <http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt>, pristupljeno 12. 05. 2007.
- Lacan, Jacques, *Četiri temeljna pojma psihoanalize* (prev. Mirjana Vujanić-Sednicki), Zagreb, Naprijed, 1986.
- Laplanche, J., Ponfalis, J. –B., *Riječnik psihoanalize*, Zagreb, August Cesarec, 1992.
- Le Korbizje, *Putovanje na Istok* (prev. Svetlana Samurović), Loznica, Karpos, 2008.
- Omon, Žak, Bergala, Alen, Mišel, Verne, Mark, *Estetika filma*, Beograd, Clio, 2006.
- Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost* (prev. Aleksandra Mančić-Milić), Beograd, Rad, 1987.
- Trifo, Fransoa, *Hičkok* (prev. Nada Bojić), Beograd, Institut za film, 1987.
- Žižek, Slavoj, *Sublimni objekat ideologije*, Zagreb, Arkzin, 2002.
- Žižek, Slavoj, „Paranoja i sloboda”, <http://www.blog.hr/print/id/1624762046/slavoj-zizek-paranoja-i-sloboda.html>, pristupljeno 12. 05. 2007.
- Žižek, Slavoj, *Ispitivanje realnog* (prev. Milan Brdar), Novi Sad, Akademska knjiga, 2008.
- Žižek, Slavoj, “Architectural Parallax. Spandrels and Other Phenomena of Class Struggle”, http://www.lacan.com/essays/?page_id=218, pristupljeno 5. 06. 2011.

**Das Unheimliche maneuver of doubling the space:
form is following the (divided) subject**

Summary: The text studies space doubling of architectural objects (houses) through the Freud’s psychoanalytic concept *Das Unheimliche* in different/various media (film and installations) and explores the state of subject in space as well as *the change* of architectural form regarding to it (subject). Analogically to the question “What does the Other want from me” (*Che vuoi?*), the question is: „Where do I stand (literally) in regard to the Other”; in other words: „What is the subject’s (spatial) *position* towards the Other”, as well as *What space do I occupy*. In fact, subject *roams* between different spaces and *never is on the spot where he is*, both when he *doesn’t believe that he is where he is* and when he accepts *the place where he is* as absolute *fatum*.

Keywords: Other, subject, doubling, space, *Das Unheimliche*