

Srećko Horvat

**Grad kao igralište želje**

Prilog istraživanju transgresije u arhitekturi

Zagreb, 2006.

„Kad upotrijebim neku riječ“, reče Humpty Dumpty prilično prezrivo tonom, „ona znači ono što ja odaberem da znači – ni više ni manje od toga“.

„Pitanje je“, reče Alisa, „možeš li natjerati riječi da znače toliko mnogo različitih stvari.“

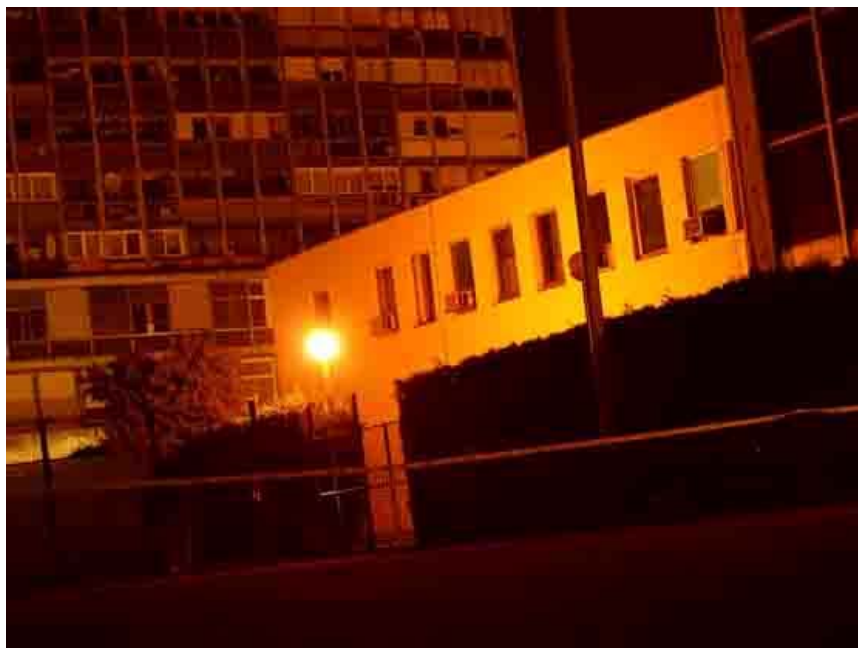
„Pitanje je“, reče Humpty Dumpty, „tko je Gospodar – i to je sve.“

Lewis Carroll, *Alisa u zemlji čudesa*

„Ono što netko želi učiniti s arhitekturom posve je odgovarajuća analogija onome što netko želi učiniti od života“

Guy Debord

Kad se izmaknemo iz naših spavaćih soba, seksualnost neposredno počinje ovisiti o prostoru. Nije da krevet već na neki način ne uvjetuje seksualni užitak, ali u dodiru s arhitekturom on se preobražava, proizvodi svojevrstu transgresiju. Ono što se nameće kao pitanje jest kako iskoristiti prostor; koji su sve načini subvertiranja ustaljenih arhitektonskih načela strukturiranih po načelu „forma slijedi funkciju“? *Telos* terena za tenis je – složit će se svatko – prije svega sport: igranje tenisa. Forma arhitektonske izvedbe u tom je smislu neposredno u službi funkcije koju finalni „proizvod“ mora *odigrati*. Osnovne značajke kvalitete završenog terena za tenis jesu sljedeće: kvalitetan teren na kojem igrači mogu nesmetano razvijati svoje sposobnosti, ograda kao jamac te sigurnosti, tribine za potencijalnu publiku, eventualno dodatni sadržaji poput kafića, mjesta za odmaranje, svlačionice i sl. Arhitektura u tom pogledu ostaje tek „instrument“ sukladan Aristotelovom četvorstu uzroka: 1. ono iz čega, tvar, *causa materialis*, 2. oblik ili uzrok, *causa formalis*, 3. ono što pokreće, početak promjene, *causa efficiens*, 4. ono poradi čega, svrha, *causa finalis*. Kao i kod Aristotela i u arhitekturi se na najviše mjesto uzdizala svrha – *telos*. Svrha terena za tenis je, posve jasna, igranje tenisa. Kada se u arhitekturu uplete seksualnost, onda dolazi do promjene – dekodiranja značenja.



*Teniski teren podno stambenog nebodera na Ozaljskoj.*

U trosveščanoj *Povijesti seksualnosti* Michel Foucault je istražio na koji se način odvija veza između seksualnosti i mehanizama moći. Ustvrdio je da je seksualnost u velikoj mjeri proizvod moći i da svako doba suptilnim i nevidljivim mehanizmima kontrolira i uvjetuje načine na koje se seksualnost pojavljuje. U svojoj drugoj knjizi, *Nadziranje i kažnjavanje*, Foucault pokazuje kako je arhitektonska izvedba stoljećima bila u službi moći. Kao i seksualnost, tako i kaznene sustave u našim društvima valja povezati sa stanovitom „političkom ekonomijom tijela“<sup>1</sup>. „U njima je uvijek riječ o tijelu – o tijelu i njegovim snagama, o njihovoj korisnosti i njihovoj poslušnosti, o njihovoj preraspodjeli i njihovoj podložnosti.“<sup>2</sup> Posrijedi je mikrofizika moći koju u igru uvode aparati i institucije. Nije slučajnost da se tlocrti zatvora i ustanova za mentalno oboljene često podudaraju s prostornim razmještajem bolnica i škola. U tom smislu možemo uspostaviti trijadu koja će za daljnje razmatranje imati prije svega funkcionalnu ulogu: *seksualnost – moć – arhitektura*. Da arhitektura i prostor stoje u direktnoj korelaciji i odnosu s moći, to je već postala stvar zdravog razuma, no kakve veze s arhitekturom i moći ima i *može imati seksualnost?*

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Nadzor i kazna*, Informator, Fakultet političkih nauka, 1994, p.24

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 25

Premda se u pozadini Haussmanova urbanog planiranja nalazila težnja za homogenizacijom, možda je naglašavanjem *klasnog* momenta, kao što to primjerice čini Richard Sennett u *Nestanku javnog čovjeka*, u neku ruku zapravo skrenuta pozornost sa značaja seksualnosti. U Parizu 18. stoljeća novi gradski distrikti imali su obuhvaćati jednu klasu, a u starom gradskom središtu trebalo je međusobno odvojiti bogate i siromašne. Premda je to, kako naglašava Sennett, bila „jedinstvena funkcija“ urbanog razvitka, atomiziranje grada nije dokrajčilo samo bitan sastavni dio javnog prostora i života, nego možemo pretpostaviti da je došlo i do promjene na seksualnom planu. Svaki prostor u gradu odsad obavlja određeni posao, a proces koji je Foucault opisao u vezi „izopčavanja“ ludila (najprije na periferije grada, a zatim u posebne ustanove počevši s *l'Hôpital général*, općim prihvatilištem za „nepodobne“ osnovanim 1656. u Parizu) korelativan je i sa odnosom prema seksu. Ne samo da „luđaci“ često imaju i sasvim specifične seksualne navike (sjetimo se samo Markiza de Sadea zatvorenog u Bastilleu), nego atomiziranje grada, svođenje urbanog prostora na četvrti uvjetuje i kretanje stanovnika. Zahvaljujući funkcionalnom urbanom planiranju osjećamo se sasvim zadovoljni u svojim četvrtima – imamo sve: imamo općinski centar, kino i kazalište, policiju, shopping centar, parkove, rekreacijske sadržaje, itd. Pored svega toga gotovo da više i ne postoji potreba koju su u prošlom stoljeću prvi eksplicirali pripadnici Situacionističke internacionale: promatranje grada kao živog organizma i dovođenje njegovih formi i funkcija do krajnosti. Sjetimo se samo onog Debordova prijatelja koji se u njemačkoj regiji Harz kretao prateći smjerove karte Londona. Danas slične i hvalevrijedne primjere možemo pronaći u projektima *Shadow Castersa* koji su u Zagrebu, Beogradu ili New Yorku upravo na sličan način, pomoću *tragova*, pokušali i uspjeli rekonceptualizirati grad. Srodnu koncepciju nalazimo i kod koreografa Martina Nachbara i Jochema Rollera koji su na UrbanFestivalu 2006. u Goethe Institutu održali radionicu pod nazivom *Dérives*. Nije slučajno da su za svoje prijedloge alternativnih oblika kretanja kroz prostor uzeli upravo termin koji je nastao u Debordovoj kuhinji. Premda nitko od spomenutih umjetnika, pa čak ni – unatoč tome i dalje radikalni – situacionisti, u svoje urbane „eksperimente“ ne uvodi seksualnost, posve je očito da npr.

interaktivni obilazak grada i gubljenje u vlastitom gradu, sagledavanje novih perspektiva i susretanje s neočekivanim situacijama, u slučaju prakticiranja seksa postaje *dérive* u pravom smislu – subvertiranje uobičajenih modusa percepcije i doživljavanja grada *par excellence*. Seks ispod koncertne dvorane Vatroslav Lisinski postaje upravo *dérive* kakvog ga je Debord razložio u svojoj teoriji o „skretanju“ (kako bi glasilo aproksimativni prijevod francuskog originala) pedesetih godina prošlog stoljeća.<sup>3</sup>



*Koncertna dvorana Vatroslav Lisinski*

Kad dvoje ljudi ima seksualni odnos na kućnom pragu ispred nečijeg stana koji je zapravo dio dvorane Lisinski onda se u tom činu ostvaruje kako *dérive*, skretanje, tako i *détournement*, zaobilazak ustaljenog i uspostavljenog značenja – transgresija originalnog konteksta elemenata značenja. Prag nečijeg stana više nije prag nego improvizirani krevet, a Lisinski više ne služi za slušanje koncerata i „kulturno uzdizanje“, nego za uzdizanje neke druge vrste. Ili da parafraziramo Deborda, svaki znak našeg svijeta može biti konvertiran u nešto drugo, čak i u svoju suprotnost (sjetimo se Freudovih napisa o sublimaciji prema kojima je upravo seksualnost suprotnost kulturi). Forma ne slijedi

---

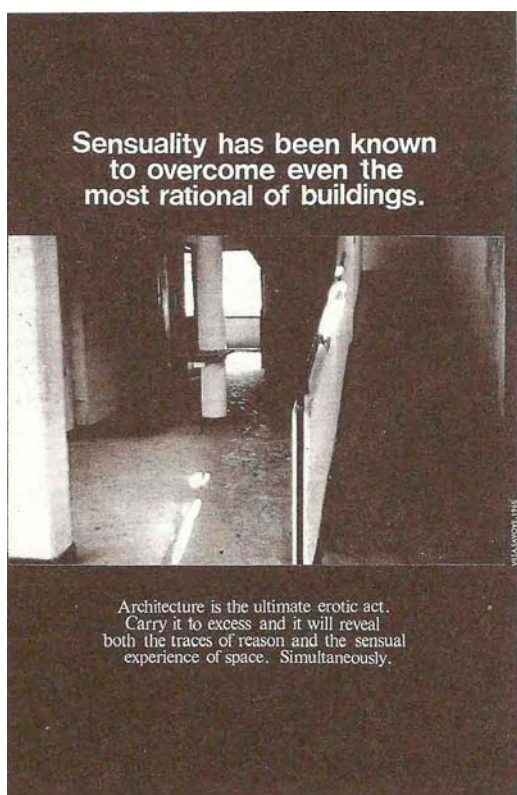
<sup>3</sup> Cf. časopis *Les Lèvres Nues* # 9 (studeni 1956) ili *Internationale Situationistge* # 2 (prosinac 1958).

funkciju, funkcija ne slijedi formu. Teorija reifikacije koja je svoj kritički vrhunac zadobila u Frankfurtskoj školi, a koju je na svojstven način razradio Fredric Jameson, opisuje kako se u kapitalizmu stari i tradicionalni oblici ljudske djelatnosti instrumentalno reorganiziraju i „teljoriziraju“, analitički komadaju i rekonstruiraju u skladu s raznim racionalnim modelima učinkovitosti, te se prestrajavaju u skladu s podjelom na sredstva i ciljeve. Reifikacija u smislu relacije sredstvo-cilj, a konzekventno tome i forma-funkcija, već je toliko ustaljena u arhitekturi da nije ni podložna raspravi. *Dérive* propituje upravo takve konture, pa teren za tenis više ne mora biti sredstvo (forma) koje služi za ispunjenje samo jednog cilja (funkcija): igranje tenisa, već može biti i sredstvo za ispunjenje snošaja. Forma postaje potpuno nebitna: tribine za publiku više ne služe za gledanje meča, nego za misionarski ili neki drugi položaj a ograda više ne sprječava da loptica izleti izvan terena, nego da seks ostane koliko-toliko neometan.



*Kućni prag ispred stana u sklopu koncertne dvorane Vatroslav Lisinski*

Danas svaki dio grada više nije poput osobitog mjesta, *locus solus*, kao što je to smatrao Aldo Rossi.<sup>4</sup> U svakom dijelu grada nalaze se isti jumbo-plakati, isti dućani ili Konzumi, jednaka „logika prostora“ uvjetovana logikom kapitala. Smisao unošenja seksualnosti u arhitekturu jest transgresija tih ustaljenih oblika pojavljivanja grada, tj. upravo uspostavljanje osobitih mjesta o kojima je govorio Rossi. Jer što može biti posebnije od prostora i trenutka u kojem vodimo ljubav? Kao što kaže Bernard Tschumi na svom „Oglasu za arhitekturu iz 1975, Arhitektura je konačni erotski čin. Dovedite je do krajnosti i ona će razotkriti i tragove razuma i osjetilno iskustvo prostora.



**To really appreciate architecture, you may even need to commit a murder.**



Architecture is defined by the actions it witnesses as much as by the enclosure of its walls. Murder in the Street differs from Murder in the Cathedral in the same way as love in the street differs from the Street of Love. Radically.

Nije na odmet spomenuti da koncept transgresije prisutan u Tschumijevoj knjizi *Arhitektura i disjunkcija* svoje porijeklo vuče iz erotizma Georgesa Bataillea. Za Bataillea transgresija je „unutarnje iskustvo“ kojim individua – ili u slučaju određenih ritualiziranih transgresija poput žrtvovanja ili kolektivnog slavlja (*la fête*), neka zajednica

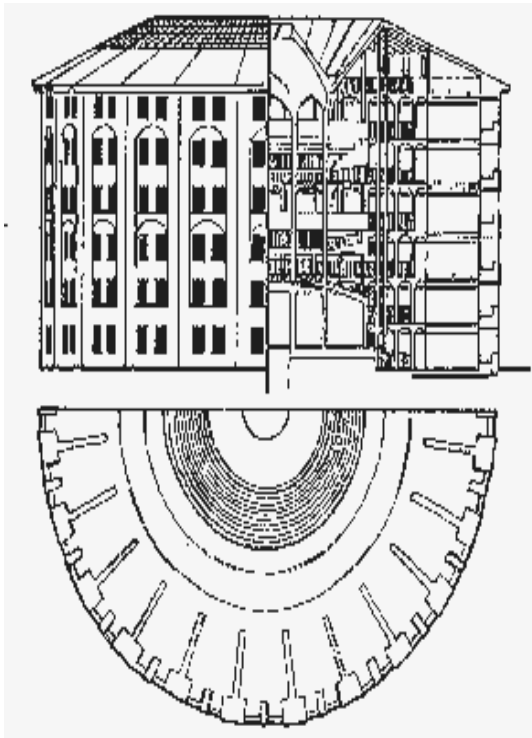
<sup>4</sup> Aldo Rossi, *Arhitektura grada*, Biblioteka Psefizma, Naklada DAGGK, Karlovac, 1999, p.16.

– nadilazi granice racionalnog, svakodnevnog ponašanja koje je uvjetovano poštivanjem profita, produktivnosti i samoočuvanja. Karakteristični osjećaj koji prati transgresiju je intenzivni užitak (povodom prelaženja granica) i intenzivna tjeskoba (pri realizaciji snage tih granica). Ta kontradiktorna heterogona kombinacija užitka i tjeskobe nigdje nije prisutnija nego u unutarnjem iskustvu eroticizma, i to ukoliko taj eroticizam uključuje praksu seksualnih „perverzija“ koje su suprotstavljene „normalnom“, reproduktivnoj seksualnoj aktivnosti. U eroticizmu granice sebstva postaju nestabilne, „klizne“ (ono što Robe-Grillet naziva *glissement*). U tom kontekstu teba shvatiti i Tschumijev napor da arhitekturu prezentira kao trenutak života i smrti istodobno, kao ono iskustvo prostora u kojem on postaje vlastiti koncept. U *Arhitekturi i disjunkciji* Tschumi posve batajovski sugerira da se „krajnji užitak nalazi u najstrože zabranjenim dijelovima arhitektonskog djela; gdje su granice izopačene, a zabrane *prekršene*. (...) Zanemarivanje funkcionalističkih dogmi, semiotičkih sustava, povijesnih prethodnika ili formaliziranih proizvoda proteklih društvenih ili ekonomskih prisila, nije nužno pitanje subverzije, već očuvanja erotskog kapaciteta arhitekture narušavanjem forme koju većina konzervativnih društava od nje očekuje. Arhitektura užitka počiva tamo gdje naglo koincidiraju koncept i iskustvo prostora, gdje se arhitektonski fragmenti sudaraju i stapaju u ushitu, gdje je arhitektonska kultura beskonačno dekonstruirana, a sva pravila prekršena.“<sup>5</sup> Nekompatibilnost Tschumijeva koncepta disjunkcije sa statičnim i autonomnim strukturalnim viđenjem arhitekture potječe upravo iz Derridine dekonstrukcije i diseminacije koja potpuno radikalizira tradicionalnu vezu između označitelja i označenog koja najčešće završava u hegemoniji označitelja, kao i logocentrizmu i esencijalizmu. No disjunkcija iz tog razloga još uvijek nije anti-autonomija ili anti-struktura; ona jednostavno podrazumijeva konstantne i mehaničke operacije koje sustavno proizvode disocijaciju u prostoru i vremenu gdje arhitektonski element funkcionira samo u koliziji s programskim elementom, kretanjem tijela ili nečim drugim. „Tijela stvaraju različite nove i neočekivane prostore, fluidnim ili isprekidanim kretnjama. Arhitektura je onda samo organizam uvučen u stalno općenje s

---

<sup>5</sup> Bernard Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, AGM, Zagreb, 2004, p. 76

korisnicima čija tijela nasrću protiv pažljivo ustanovljenih pravila arhitektonske misli. Ne čudi to što je ljudsko tijelo uvijek bilo sumnjivo u arhitekturi: ono je oduvijek postavljalo ograničenje za najekstremnije arhitektonske ambicije. Tijelo narušava purizam arhitektonskog reda. Ono je ekvivalent opasnoj prohibiciji.”<sup>6</sup> U povijesti arhitekture (ali i političke misli) možemo vidjeti niz pokušaja da se ograniči, sputa ili u potpunosti spriječi fluidnost tijela, a možda najeklatantniji primjer predstavlja poznati Benthamov *Panopticum*. Panoptizam u svom arhitekturnom obliku sastoji se od središnjeg tornja u sredini zgrade (zatvora). Postupak se sastoji u tome da je podređeni subjekt viđen, ali ne vidi tko ga nadgleda i da li ga tko nadgleda. Glavni učinak panoptizma je da se kod zatvorenika stvara svjesno i stalno stanje vidljivosti kojem se osigurava automatsko funkcioniranje moći.



Jeremy Bentham, *Panopticum*

---

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 98.

Ono što u već spomenutom *Nadziranju i kažnjavanju* Foucault nastoji pokazati jest da je panoptikum polivalentan u svojoj primjeni i da „služi za kažnjavanje zatvorenika, ali i u liječenju bolesnika, poučavanju učenika, čuvanju luđaka, nadziranju radnika, tjeranju prosjaka i dokoličara na rad“.<sup>7</sup> Panoptikum je u tom smislu opće načelo nove „političke anatomije“, one koja nastoji *kontrolirati* cirkulaciju i volju tijela. No, postoje načini transgresije. Neboder na Ozaljskoj koji gleda na teren za tenis i postaje karakterizacija upravo tog svemoćnog panoptikuma, novog Levijatana, u jednom trenutku može postati posve bezazlen – ili kao bi to rekao Mao Tse Tung, tigar od papira. Tribina i klupica u mračnom kutu terena mogu postati nevidljivi i za stotinu osvijetljenih prozora nebodera.



*Neboder na Ozaljskoj ulici.*

---

<sup>7</sup> Michel Foucault, *Nadzor i kazna*, Informator, Fakultet političkih nauka, 1994, p. 211

Transgresija se sastoji u „sklizanju“ (*glissement*) i određenoj zloupotrebi prostora, ili preciznije rečeno, značenja prostora, jer govoriti o zloupotrebi prostora značilo bi još uvijek ostati u tradicionalnim i vodećim kategorijama koje prostor shvaćaju posve jednoznačno i determiniranim u svojoj funkciji. Na razini seksualnosti to znači da se grad više ne promatra isključivo kroz vizuru naslijeđenih i nametnutih funkcija i značenja prema kojima bi, primjerice, klupica označavala „mjesto za sjedenje“, kućni prag „mjesto za tepih“, teren za tenis „mjesto za igranje tenisa“, itd. Da se označitelj ne mora uvijek promatrati kroz vezu sa njegovim uobičajenim označenim, pokazao je još René Magritte. Djeca su nekad učila čitati iz bukvara koji su prikazivali slike stvari sa njihovim imenima napisanim ispod, kako bi naučila što znači napisani označitelj. Magritteovo „Ključ snova“ (1935.) sastavljeno je od četiri takve slike, ali samo jedna od njih (kofer) ispravno je obilježena. Konj, sat, vaza i kofer i natpisi ispod njih simboliziraju proizvoljnost veze između označitelja i označenog, posve radikalizirajući načelo koje je Ferdinand de Saussure izveo u svom *Tečaju opće lingvistike*. Jednako kao što vrata ne označavaju konja, vjetar sat ili ptica vazu, tako i prag ne mora nužno označavati mjesto preko kojeg se ulazi u nečije prebivalište, nego može biti i krevet, a teren za tenis mjesto za najbolji seks ikad.



René Magritte, *Ključ snova*, 1935.

No, vratimo se na trenutak Tschumiju. U svom radu iz 1970-ih on je neprestano ponavljao da nema arhitekture bez događaja, a u tom kontekstu bi se izmijenjivanje značenja pojedinog arhitektonskog djela (npr. koncertne dvorane Lisinski) putem seksualnosti trebalo shvatiti kao događaj *par excellence*. U eseju o *folies* Tschumijeva parka de la Villete, kao i nekim kasnijim spisima, Derrida je taj koncept događaja razradio predlažući mogućnost „arhitekture događaja“ koja bi završila ili dekonstruirala ono što je u našoj povijesti ili tradiciji smatrano fiksnim, esencijalnim i monumentalnim. Ono što pritom naglašava Derrida jest da riječ „događaj“ ima isti korijen kao i riječ „invencija“. Klupica koja služi kao mjesto za snošaj možda nije neka naročita invencija, no zamislimo li rezultate koji bi davali statističku usporedbu koliko često neka klupica u parku služi za sjedenje a koliko često za seks, sasvim sigurno bismo na osnovi tih parametara mogli zaključiti da se u našim društvima seks na klupici još uvijek poima kao transgresija i stoga kao svojevrsna invencija. On je u pravom smislu stvaranje novog značenja klupice.



René Magritte, *Ovo nije lula*



*Ovo nije klupica. Park „opatovina“, Gornji grad*

Sam Tschumi priznaje da je termin događaja ili kretnje uveo pod utjecajem situacionističkog diskursa i šezdesetosmaškog doba. Premda ga u svojim radovima nigdje eksplicitno ne spominje, Tschumijevi stavovi donekle su komplementarni stavovima jednog danas gotovo posve zaboravljenog situacionističkog teoretičara i urbanista. U članku pod nazivom „Novi urbanizam“<sup>8</sup> Constant Nieuwenhuis na početku svog članka zamjećuje da urbanisti i arhitekti još uvijek razmišljaju o gradu kroz četiri funkcije koje je ispisao Le Corbusier 1933. godine: život, rad, promet i rekreacija. S tom tezom bi se zasigurno složio i Tschumi (dovoljno je vidjeti njegovu kritiku Le Corbusierova „racionalizma“ u pojedinim poglavljima *Arhitecture i disjunkcije*), dok Nieuwenhuisov spis iz 1974. pod naslovom *Novi Babilon*, navođenjem da je suprotnost utilitarnog društva ludički i besklasno društvo, anticipira Tschumijevo shvaćanje „događaja“. Pod utjecajem *Homo Ludens*a Johanna Huizinge, njego koncept „Novog Babilona“ nije tek oznaka za socijalnu i faktičku mobilnost (ono što bi Tschumi naziva „fluidnost tijela“), nego i oznaka za slobodu kreativnosti. „Novi Babilonci“ lutaju kroz

---

<sup>8</sup> V. časopis *Provo* # 9, objavljen 1966.

sektore Novog Babilona tražeći nova iskustva, kao dosad nepoznatih invencija, bez pasivnosti turista, nego potpuno svjesni moći koju imaju da djeluju na svijet, da ga transformiraju i rekreiraju. Osnovna je Nieuwenhuisova teza da je ponašanje uvelike pod utjecajem prostornih elemenata, a s tom misli kao i idejom „intenziviranja prostora“ njegov je „Novi Babilon“ anticipacija one možda najpoznatije Tschumijeve proklamacije da radnje određuju prostore u istoj mjeri u kojoj prostori određuju radnje.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Bernard Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, AGM, Zagreb, 2004, p. 97

Sjećam se kako je jedna moja prijateljica, kada sam prvi put bio u Parizu, na Montmartru sva oduševljena i ushićena, gledajući dolje prema bijelom stepeništu, uzviknula: *Amélié*. Sada već kulturni film Jean-Pierre Jeuneta istovremeno je i možda jedna od najboljih ekranizacija kako radnje određuju prostore, a prostori radnje: kada Amélié svom zlobnom susjedu premijesti stvari u njegovu stanu pa pasta za cipele postaje pasta za zube ili kazaljka na satu istog prodavača povrća natjeraju da se digne usred noći i krene na posao, onda se radi o unošenju zbrke u nečiji znakovni univerzum koji je dotad funkcionirao po striktno utvrđenim pravilima i u kojem je veza između označitelja i označenog bila utvrđena i očekivana („pasta koja se nalazi u čaši iznad lavaboja mora biti pasta za zube“). Vjerojatno najdojmljiviji prizor filma predstavljaju Améliéve metode zavođenja. Netko će se zapitati zašto nas se to tiče i kakve to veze ima s arhitekturom i seksualnosti? Upravo zato jer Amélié koristi grad kao svoju malu pozornicu, *theatrum mundi* koji kao cilj ima da zaintrigira željeni objekt. Amélié nakani vratiti fotoalbum koji je prethodno pa s motora usamljenog i samozatajnog Nina, nakon ostavljanja oglašajznaka na željezničkoj stanici, ona osmišljava pravu dramaturgiju na Montmartru. Najprije zove na govornicu na kojoj se nalazi Nino i zatim ga upućuje da slijedi znakove. Na podu se nalaze zelene strelice koje je Amélié prethodno nacrtala kredom, kao one koje djeca iscrtavaju kada se igraju „grupa traži grupu“ pa upute na podu polako otkrivaju smjer kretanja. Zanimljivo je da u toj „potrazi“ sve može postati znakom, pa tako i strelica napravljena od zobi. Pantomimičar kojeg Nino zatim nalazi odmah podno *Sacre Cour* jednako je tako dio sustava, no dok je zobena strelica, premda drugačijeg materijalnog izraza od „običnih“ strelica, još uvijek razumljiva kao dio istog sustava, kažiprst pantomimičara koji upućuje prema gore Nino na početke ne može rastumačiti. Tek kad do njega dođe jedan mali dječak kazavši mu da kažiprst nikada ne pokazuje u prazno, Nino okreće glavu i shvaća da je pantomimičar zapravo dio „igre“. Gore se nalazi dalekozor, a kako mu je Amélié prije napomenula da sa sobom treba uzeti kovanicu, Nino je ubacuje unutra i kroz objektiv vidi kako je foto-album upravo stavljen na njegov motor. Trči dolje, ali prekasno, Amélié više nema. Cijela ta mala, ali dinamična

i dobro osmišljena dramaturgija važna je zbog dvije stvari: 1) zato jer se grad shvaća kao tekst, 2) zato jer uprizoruje funkciju želje.



*Sacre Cour, Montmarte, Pariz*

Nužna konzekvencija postrukturalizma po kojoj se i grad može iščitati kao tekst nalazi se već u *Užitku u tekstu* Rolanda Barthesa. Barthes ondje načelo iz knjige o Balzacu pod nazivom *S/Z*, po kojoj dihotomija na autora i čitatelja više ne vrijedi za ono što on naziva Tekstom, neposredno dovodi u vezu s užitkom. Ondje gdje je došlo do „smrti autora“ a čitatelj postaje pisac teksta koji istovremeno iščitava i ispisuje otvara se neograničeno polje užitka (u književnosti kao primjere Barthes uzima predstavnike tzv. „novog romana“, već spomenutog Robe Grilleta, Sollersa, itd.). U tom kontekstu Amelié više nije nužno Gospodar značenja o kojem govori Humpty Dumpty, već krajnji ishod „igre“ (značenja) jednako tako ovisi o Ninu kao i njoj. Možemo zamisliti da Nino u jednom trenutku odustane od potrage – sva značenja koja je uspostavila Amelié u tom bi trenu postala izlišna. Uostalom, to se skoro i dogodilo kod pantomimičara koji nije prepoznat kao dio sustava označivanja. Primijenjujući Barthesovu teoriju o Tekstu na urbanu okolinu, telefonska govornica, strelice na podu, pantomimičar, kovanica, dalekozor,

postaju znakovi koji ujedno ovise o autoru, ali i njegovom čitatelju. Dopustivo je sve, a kakvoća Ameliéve semiologije može se iščitati upravo u inkorporiranju „vanjskih“ elemenata u sustav; osim toga pantomimičar kao takav sam po sebi predstavlja „sâmo značenje“ koje paradoksalno zbog njegove redundancije gotovo uvijek ispražnjuje značenje (sjetimo se samo kad smo zadnji put gledali nekog pantomimičara – da li smo ga *doista* gledali?). Upravo iz tog razloga iščitavanje kažiprsta za Nina biva otežano. Barthes je u *Užitku u tekstu* govorio o tome kako je najerotičnije mjesto na nekome tamo gdje odjeća „zijeva“, ondje gdje se nazire tijelo, ali u potpunosti nije razotkriveno. Mogućnost interpretacije je ta koja omogućuje užitek; mašta i fantazija svoju inspiraciju crpe upravo iz takvih „zijevova“, viška značenja – kakve se bradavice kriju ispod dekoltea? Amelié je u tom smislu i film o želji, svojevrsna analiza želje. Bukvalni primjer toga nalazimo kod njenog oca. Cijeli život on i njegova žena, Ameliéva majka, dogovarali su se kako će nekamo odputovati. Nakon njene smrti Ameliév otac dane provodi rezignirano i bez volje za životom, a na njeno pitanje zašto nikad nisu odputovali on odgovara da kad je Amelié bila mala nisu mogli zbog nje, a kad je umrla njena majka onda putovanje više nije imalo smisla. Taj naizgled bezizlazni paradoks Amelié rješava tako da očevu želju dovodi u relaciju s vrtnim patuljkom kojega je ovaj skrivao u ormaru do smrti svoje supruge, a nakon toga izvadio i postavio u vrt. Jednog dana Amelie krađe patuljka a ocu odjednom na adresu pristižu polaroid-fotografije na kojima se uvijek nalazi mali patuljak a iza njega neki grad koji je „posjetio“: Moskva, New York, itd. Kad se nakon izbivanja patuljak opet vrati u vrt – na kraju filma – otac pakira kofere, naručuje taxi i odlazi na aerodrom. Dakle, putem jednostavno trika „ako je patuljak mogao putovati, mogu i ja“ Amelié pobuđuje očevu potisnutu želju.



Nešto kompliciraniji, ali za našu temu značajniji primjer jest funkcija želje u odnosu Amelié-Nino. Naime, upravo na njemu možemo vidjeti kako se stvara fantazma i kako djeluje ono što Jacques Lacan naziva *objet a* – objekt želje. Klasična priča: Nino i Amelié se na početku međusobno uopće ne privlače, možda su si čak i odbojni, ali u jednom trenutku nešto „klikne“. Podražaj je, dakako, neka stvar prema kojoj oboje osjećaju određenu privlačnost. U ljubavi to može biti gotovo sve: od nekog benda, slikara, filma pa do jela, mirisa i sl., u slučaju Amelié do preokreta dolazi kada ona otkriva foto-album. No kako ne bismo ušli u jednu opsežniju interpretaciju (u kojoj bi svakako trebalo spomenuti i „tajanstvenog čovjeka“ – popravljачa aparata za fotografiranje kao primjera fantazme *par excellence*), zapitajmo se kakve to veze ima s našim predmetom – gradom? Barthesova opaska o erotičnom *mjestu* (da li je slučajno da se radi upravo o mjestu?)

svoje ozbiljenje dobiva upravo u zgodi na Montmartru. Ninova želja se povećava – kao što je to uvijek slučaj kod zaljublivanja – što objekt njegove želje (*objet a*) sve više izmiče. Amélié je konstantno blizu a istovremeno daleko: kad ga na početku zove na govornicu ona je govornicu pored, kad ostavlja znak od zoba to je također znak da je „negdje tu“ (jer da nije ostavljen neposredno prije, golubovi bi znak, kao u priči o Ivici i Marici, pojeli). Sve to je primjer kako grad može postati *igralište želje* i kako se objekt želje ovisno o sadržajima grada (Montmartre, telefonska govornica, željeznička stanica) može oblikovati poput plastelina. Dovoljno je samo da svatko za sebe napravi mali test: gdje sam se prvi put zaljubio/la? Gdje smo X i ja najviše provodili vrijeme? Koje je bilo „naše“ mjesto? Ili, Gdje smo se posvađali? Gdje sam prvi put znao/la da je gotovo? Mjesta i njihova značenja u direktnoj su vezi sa željom. Neko se mjesto voli ili prezire ne zbog njegove arhitekture – u igri je uvijek nešto više. Savski most koji se popularno zove Hendrix za mene nije tek označitelj funkcije premošćivanja starog i novog Zagreba ili tek obični željeznički most, nego se uvijek sjetim kad smo ga prvi put I. i ja „otkrili“ sjedeći na klupici u 7 ujutro, kak smo ona ja i Srđan tamo izveli naš prvi mali umjetnički performans, itd. Hendrix dakle nije tek most. Upravo je to potvrda Tschumijeve teze da se arhitektura ne može odvojiti od događaja koji „bivaju“ u njoj. Reminiscencija moje prijateljice na Montmartru govori, dakako i o Baudrillardovoj galaksiji u kojoj simulakrum (filmska scena iz *Amélié*) postaje jednakovrijedan realnosti („klasični“ historijski značaj tog dijela Pariza), ali on prije svega ukazuje na to da je arhitektura doista neodvojiva od događaja koji se zbivaju i bivaju u njoj.

Aldo Rossi, koji je tvrdio da je povijest arhitekture i izgrađenih urbanih artefakata uvijek povijest arhitekture vladajućih klasa (ili kako bi rekao Humpty Dumpty – uvijek je pitanje tko je Gospodar), poučava nas i da moramo zapamtiti da je povijest arhitekture samo jedna točka gledišta s koje se može promatrati grad. Ovo promišljanje o vezi subverzije, transgresije, seksualnosti, arhitekture i grada (a da pritom namjerno nijednom nije spomenuta „etika“, jer je posve očito da se prije svega radi o etičkom problemu) može se shvatiti i kao skromni prilog nekoj budućoj i još uvijek virtualnoj urbanistici ili povijesti arhitekture u kojoj će mjesta na kojima smo se prvi put poljubili, mjesta na kojima smo boravili s našim prijateljima ili ona na kojima smo bili tužni, postati jednako relevantna i važna kao i sva ona mjesta kojima se danas bavi suvremena povijest arhitekture. Jer, naposljetku, nije li upravo to ono što u najvećoj mjeri tvori naš doživljaj grada? Doživljaj grada koji neovisno o razdobljima, pokretima i fazama u povijesti arhitekture, koji se svi mogu razvrstati prema nekim objektivnim kriterijima, ostaje naš vlastiti, posve subjektivan i poseban? I u tom smislu najvažniji za svakog od nas.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Autorica svih fotografija s područja Zagreba: Ivana Biočina