

ΧΩΡΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΝΟΙΚΕΙΟΥ

Το Παράδειγμα του David Lynch



Μπουρλέκα Ναταλία
Παπαγεωργίου Μάρα

Μπουρλέκα Ναταλία
Παπαγεωργίου Μαρία
Χωρικές Προσεγγίσεις του Ανοίκειου. Το Παράδειγμα του David Lynch
Πολυτεχνείο Κρήτης, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Οκτώβριος 2017
Ερευνητική Εργασία
Επιβλ. καθηγητής: Μουτσόπουλος Αθανάσιος

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

εισαγωγή	5
αντικείμενο της έρευνας	6
μεθοδολογία.....	6
 η έννοια του ανοίκειου	7
η μελέτη του Freud.....	11
 το ανοίκειο στην αρχιτεκτονική.....	13
λογοτεχνία.....	14
το ανοίκειο στη μητρόπολη.....	17
το έργο του Vidler.....	19
σύγχρονη αρχιτεκτονική.....	21
 ανοίκειο και κινηματογράφος.....	23
 ο κινηματογράφος του David Lynch.....	34
το σπίτι.....	41
lost highway.....	44
ο διάδρομος.....	47
συγκριτική μελέτη με το έργο του Adolf Loos.....	51
twin peaks.....	55
η σκάλα.....	57

red room	61
όρια	63
συντακτικό.....	65
(απο)προσανατολισμός	69
 συμπεράσματα	 71
 βιβλιογραφία.....	 74
 πηγές εικόνων	 80

οικείος, -α, -ο: 1) γνώριμος και φιλικός: _ατμόσφαιρα/κλίμα/περιβάλλον, 2) γνώριμος και συνηθισμένος: _καταστάσεις, 3) αντίστοιχος, σχετικός: οι περιπτώσεις που αναφέρονται στις _διατάξεις του νόμου, 4) αυτός που ταιριάζει, που αναλογεί σε κάτι: το τοποθέτησα στην _θέση (πρέπουσα)

ETYM. < αρχ. οἰκεῖος < οἶκος]

ανοίκειος, -α, -ο: 1) αυτός που δεν ταιριάζει, δεν αρμόζει στην περίπτωση: _συμπεριφορά/δεν περίμενε ποτέ ότι θα δεχόταν _επιθέσεις για την καταγωγή του ΣΥΝ. απρεπής, ακατάλληλος, ανάρμοστος ΑΝΤ. οικείος, αρμόζων, προσήκων, πρέπων, κόσμιος, κατάλληλος, 2) ο μη οικείος, ο ασυνήθιστος: _ύφος

ETYM. μτγν. αρχική σημασία: αυτός που δεν ανήκει στην οικογένεια < ἄν + οἰκεῖος]¹

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Από την αρχή της ύπαρξής του, ο άνθρωπος αναζητά και προσπαθεί να κατασκευάσει ένα καταφύγιο που θα του προσφέρει την αίσθηση της ασφάλειας και της οικειότητας. Η αίσθηση αυτή όμως πολλές φορές διαταράσσεται, είτε από κάποια διαταραχή του ψυχισμού του ίδιου του χρήστη, είτε από την εισβολή ενός απειλητικού προσώπου ή αντικειμένου στο χώρο που μπορεί να μετατρέψει ακόμα και το πιο οικείο περιβάλλον στο πιο ξένο και ανοίκειο. Παρότι δεν υπάρχουν συγκεκριμένα χωρικά χαρακτηριστικά που αποδίδουν το ανοίκειο συναίσθημα στον πραγματικό χώρο, η τέχνη, και πιο συγκεκριμένα αυτή του κινηματογράφου, διατίθεται ως μέσο προβολής των ποιότητων αυτών. Ο κινηματογραφικός χώρος κατασκευάζεται και προβάλλεται με τέτοιο τρόπο ώστε ο θεατής να είναι σε θέση να κατανοήσει την ψυχολογική κατάσταση του ήρωα του φιλμ προσφέροντας με αυτό το τρόπο τη δυνατότητα καταγραφής και αναπαράστασης των στοιχείων αυτών. Έχοντας ως σημείο αναφοράς το έργο του Freud σχετικά με το ανοίκειο και το έργο του Anthony Vidler, ο οποίος εστιάζει στη σχέση του ανοίκειου με το χώρο, η εργασία αυτή διερευνά και προσεγγίζει το ανοίκειο σε πραγματικούς και φανταστικούς χώρους μέσα από τον κινηματογράφο του David Lynch.

ο σκηνικός χώρος αποτελεί
καθρέφτισμα της ψυχολογίας των
ηρώων

MICHELANGELO ANTONIONI

¹ Γ., Μπαμπινιώτης, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας. Με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων, Αθήνα, 1998

ΑΝΤΙΚΕΪΜΕΝΟ ΤΗΣ ΈΡΕΥΝΑΣ

Αντικείμενο της παρούσας έρευνας αποτελεί πρώτον, η απόπειρα προσέγγισης της έννοιας του ανοίκειου σε φιλοσοφικό και ψυχαναλυτικό επίπεδο. Δεύτερον, η μελέτη και ιστορική καταγραφή του χώρου που εμφανίζει ανοίκειες ποιότητες όπως αυτός παρουσιάζεται στη μεν φανταστική του διάσταση μέσω της λογοτεχνίας, στη δε πραγματική του μέσω υπαρκτών παραδειγμάτων στον δομημένο χώρο. Η έρευνα εστιάζει στη διερεύνηση του τρόπου έκφρασης της ανοίκειας κατάστασης στον πραγματικό αλλά και τον φανταστικού κινηματογραφικό χώρο χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τα δύο έργα του David Lynch *Twin Peaks* (1990-1991) και *Lost Highway* (1997).

μεθοδολογία

Η συγκεκριμένη ερευνητική εργασία αποτελείται, πέραν των εισαγωγικών στοιχείων και του epilόγου, από έξι κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο διερευνά την έννοια του ανοίκειου όπως την προσέγγισε ο Freud αλλά και όσοι μεταγενέστεροι μελετητές βασίστηκαν στο έργο του. Το δεύτερο μελετά τη σχέση του ανοίκειου με το χώρο στη λογοτεχνία του 19^{ου} αιώνα όπως επίσης και τη σχέση του ανοίκειου με τον δημόσιο χώρο μετά την εμφάνιση των πρώτων μεγάλων αστικών κέντρων και τις χωρικές φοβίες που τότε εμφανίστηκαν, μέσα από το έργο του Vidler και τη χρήση του από τους σύγχρονους αρχιτέκτονες στον τομέα της αρχιτεκτονικής σύνθεσης. Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στις εκφάνσεις του ανοίκειου στον κινηματογράφο μέσα από ταινίες όπως: *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) και *Alphaville* (1965). Το τέταρτο κεφάλαιο ερμηνεύει τις κινηματογραφικές πρακτικές του David Lynch με σκοπό να απεικονίσει την ψυχολογική κατάσταση του πρωταγωνιστή και το μυστήριο μέσω της σουρεαλιστικής διάστασης του ονείρου. Το πέμπτο κεφάλαιο αναλύει τις πρακτικές αυτές του σκηνοθέτη οι οποίες είναι ικανές να εμφανίσουν ανοίκειες ποιότητες στον κινηματογραφικό χώρο, διαστρεβλώνοντας έτσι την έννοια του σπιτιού όπως έχει οριστεί από τον Bachelard. Πιο συγκεκριμένα, αναλύονται σε δύο υποκεφάλαια, δύο σπίτια, το ένα από την ταινία του *Lost Highway*, και το δεύτερο τηλεοπτική σειρά *Twin Peaks*. Στην πρώτη περίπτωση ο διάδρομος χρησιμοποιείται ως το κυρίαρχο αρχιτεκτονικό μέλος που αποδίδει την ανοίκεια κατάσταση καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Το υποκεφάλαιο καταλήγει σε μία συγκριτική μελέτη με το έργο του Adolf Loos. Στη δεύτερη περίπτωση η σκάλα χρησιμοποιείται με ταυτόσημη λειτουργία. Επιπροσθέτως τα συγκεκριμένα υποκεφάλαια εμπεριέχουν και σχέδια των δύο αυτών σπιτιών όπως αποτυπώθηκαν σύμφωνα με τα στοιχεία που προσφέρονται από την πορεία της κάμερας στους χώρους αυτούς. Στο έκτο κεφάλαιο της εργασίας γίνεται μια προσπάθεια εξέτασης της ανοίκειας κατάστασης και της έκφασής της στον φανταστικό χώρο του *Red Room* στην σειρά *Twin Peaks* αλλά και μία απόπειρα απεικόνισης του χώρου όπως φαίνεται από την περιπλάνηση του πρωταγωνιστή μέσα σε αυτόν.

η έννοια ΤΟΥ ΑΝΟΪΚΕΙΟΥ

Ήμουν μόνος στην κουκέτα του τρένου όταν, μ' ένα τράνταγμα του, άνοιξε η πόρτα που οδηγούσε στη τουαλέτα και μπήκε στη καμπίνα μου ένας ηλικιωμένος κύριος με νυχτικά και ταξιδιωτικό καπέλο. Υπέθεσα ότι φεύγοντας από την τουαλέτα, η οποία βρισκόταν ανάμεσα στα δύο βαγόνια, πήρε την αντίθετη κατεύθυνση και ήρθε κατά λάθος στο δικό μου βαγόνι, κι ενώ έσπευσα να του επισημαίνω το λάθος του, συνειδητοποίησα αναστατωμένος ότι ο εισβολέας ήταν το δικό μου είδωλο που απεικονίστηκε στον καθρέφτη της ενδιάμεσης πόρτας. Έχω τη βεβαιότητα ότι αυτή η οπτασία μου είχε προκαλέσει μια ισχυρότατη δυσφορία. (εικόνα 1.)

SIGMUND FREUD, *ΤΟ ΑΝΟΪΚΕΙΟ* (1919)²

εικόνα 1.



Η έννοια του ανοϊκειου άρχισε να απασχολεί τους μελετητές από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Αναδυόμενο από καταστάσεις που απωθούνται και επανέρχονται δημιουργώντας συναισθήματα πέρα από το άγχος και πριν το φόβο, το ανοϊκειο χρησιμοποιήθηκε από διάφορους μελετητές για να περιγράψει κάτι παραπάνω από την έλλειψη οικειότητας γενικά.³ Έγινε το σύμβολο που ενσαρκώνει το αίσθημα που προκαλείται από κάποια οντότητα – πρόσωπο, αντικείμενο, κ.ά.- που δεν είναι σε καμιά περίπτωση οικεία αλλά ούτε και ξένη.⁴ Η έννοια του ανοϊκειου εμφανίστηκε και αναγνωρίστηκε πρώτη φορά στα τέλη του 18^{ου} αιώνα ως ένα αίσθημα ανησυχίας ή ανασφάλειας στις ιστορίες τρόμου του E. T. A. Hoffman και του Edgar Allan Poe οι οποίες ήταν προορισμένες να απολαμβάνονται στην ασφάλεια και την άνεση του σπιτιού.

² S., Freud, *Το ανοϊκειο*, Αθήνα, 2009, σ. 59

³ A., Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in The Modern Unhomely*, London, 1992, p.32

⁴ ibid

Η δομή τους βασιζόταν ακριβώς στην αντίθεση μεταξύ ενός ασφαλούς και οικείου εσωτερικού περιβάλλοντος και της απότομης και απειλητικής εισβολής μίας παράξενης και ξένης παρουσίας ή οντότητας. Συνηθισμένο θέμα του Hoffman και ευρύτερα της ρομαντικής λογοτεχνίας, ήταν η τρομαχτική διπλή υπόσταση του ίδιου του ανθρώπου, μια ύπαρξη διχασμένη ανάμεσα στο εγώ, και στο εγώ που παρατηρεί τον εαυτό του. Σε ψυχολογικό επίπεδο πολλές φορές ο τρόπος που λειτουργεί αυτό το μοτίβο βασίζεται στη θεωρία του διπλασιασμού, όπου το υποκείμενο περιέργως βιώνεται ως μία ρέπλικα του ίδιου του εαυτού ακόμα πιο τρομαχτικός εξαιτίας ακριβώς αυτής της ταύτισης.⁵

Ο ψυχίατρος Ernst Jentsch, ένας από τους πρώτους μελετητές του ανοίκειου, υποδεικνύει ως πλέον ενδεδειγμένη περίπτωση ανοίκειου την αμφιβολία για την ύπαρξη ζωής σε ένα εκ πρώτης όψης έμβιο ον και αντίστροφα, την υποψία ότι ένα άψυχο αντικείμενο είναι τελικά έμψυχο (κέρινες μορφές, μηχανικά παιχνίδια, κούκλες).⁶ Η αίσθηση αυτή προκαλείται από το αντίγραφο του Εγώ, το είδωλο ή την σκιά, τον σωσία, από όπου εξήχθη, ίσως, η ιδέα περί της αθανασίας της ψυχής.⁷

Σύμφωνα με τον Freud ο όρος ανοίκειο σχετίζεται με μια αρχέγονη ψυχολογική κατάσταση, ένα στοιχείο του ψυχικού βίου που μέσω της διαδικασίας της απώθησης έχει αποξενωθεί από το εγώ, αλλά επανέρχεται στην επιφάνεια, δεν είναι ούτε οικείο ούτε ξένο, είναι ανοίκειο. Μετά τις τρομακτικές επιδράσεις του Β Παγκόσμιου Πολέμου, και τους μαζικούς ξεριζωμούς πληθυσμών, η έννοια του ανοίκειου ενδυναμώθηκε από τη σχέση της με την νοσταλγία για το πραγματικό προγονικό σπίτι του ατόμου, συμβάλλοντας στην γενικότερη επικρατούσα αίσθηση υπερβατικής ανεστισιότητας. Σ' αυτό το πλαίσιο, φιλόσοφοι απ' τον Gaston Bachelard μέχρι τον Martin Heidegger διαλογίστηκαν πάνω στη χαμένη φύση της κατοίκησης, μέσω νοσταλγικών αναγνώσεων των συγγραφέων του πρώτου ρομαντικού ανοίκειου.⁸ Αργότερα, οι επανααναγνώσεις του Freud από τον Derrida και τον Baudrillard, κατασκεύασαν την μεταμοντέρνα απόδοση του όρου του ανοίκειου. Για τον Derrida το ανοίκειο ελλοχεύει πίσω από τους ασταθείς δεσμούς του σημαίνοντος και του σημαινόμενου, του κειμένου και του συγγραφέα, ενώ για τον Baudrillard, η ροπή του ανοίκειου προς το φαινόμενο του διπλασιασμού, παρέχει και τη βασική επεξήγηση στην θεωρία του ομοιώματος (*simulacrum*).⁹

⁵ A, Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in The Modern Unhomely*, London, 1992, p.32

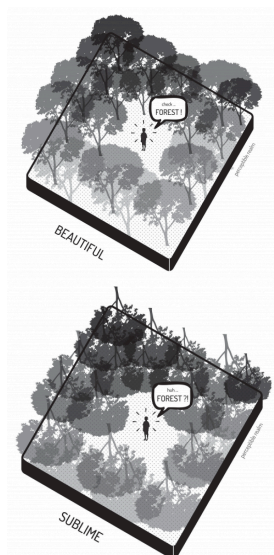
⁶ S., Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, 2009, σ. 26

⁷ opcit, p. 38

⁸ A, Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in The Modern Unhomely*, London, 1992, p.7

⁹ opcit, p.11

εικόνα 2.



Το αίσθημα που αγγίζει και τις πιο απλοϊκές ψυχές είναι διττό: αποτελείται από το αίσθημα του ωραίου και αυτό του υπέροχου· οι συγκινήσεις τους είναι ευχάριστες, αλλά με διαφορετικό τρόπο. Η όψη των χιονισμένων κορυφών μιας οροσειράς που υψώνονται πάνω από τα σύννεφα, η περιγραφή ενός κυκλώνα ή του βασιλείου της κολάσεως (Milton) μας παρέχουν μια απόλαυση ανάμεικτη με τρόμο. Η θέα των ανθισμένων λιβαδιών, οι ελικώσεις των ποταμών και τα βροχοτόπια, η περιγραφή των Ηλυσίων ή η ομηρική αναπαράσταση της Αφροδίτης μας προσξενούν επίσης ευχάριστα συναισθήματα, που δεν αποπνέουν όμως παρά μόνο ιλαρότητα και χαρμονή. Το υπέροχο ταρασσει, το ωραίο γοητεύει.

(Ι., Kant, Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου, Αθήνα 1999, σελ 25-27.)

Αν κι έχει μελετηθεί από πληθώρα ερευνητών, η έννοια του ανοίκειου παραμένει ακόμα και σήμερα δύσκολα προσδιορίσιμη. Διαχωρίζει τον εαυτό της από τον τρόπο και όλα τα ισχυρά συναισθήματα τρόμου, δεν ταυτίζεται αποκλειστικά με τα παραψυχολογικά φαινόμενα, τη μαγεία, το μυστικισμό και το υπερφυσικό, ούτε εμφανίζεται σε ό,τι έμοιαζε περίεργο, φανταστικό ή αλλόκοτο, αλλά αντιθέτως συνδέεται με οτιδήποτε παραμορφωμένο, με καρικατούρα, τα οποία λόγω της παραμορφωμένης φύσης τους αρνούνται να προκαλέσουν τρόμο.¹⁰ Το ανοίκειο περιλαμβάνει συναισθήματα ανασφάλειας, πιο συγκεκριμένα όσον αφορά στην πραγματικότητα της ταυτότητας του ατόμου, και των εμπειριών που βιώνει. Η αίσθηση του ατόμου για τον εαυτό του, μοιάζει παράξενα αμφισβητήσιμη. Το ανοίκειο αποτελεί μία κρίση σχετικά με το τι είναι πρέπει. Συνεπάγεται μια κρίσιμη διατάραξη του τί είναι κόσμιο, κατάλληλο, αρμόζων (από την λατινική λέξη *proprius*).¹¹ Μπορεί να περιλαμβάνει μια διαταραχή της ίδιας της ιδέας της προσωπικής ή ιδιωτικής ιδιοκτησίας. Το ανοίκειο δεν έχει να κάνει μόνο με συναισθήματα αποξένωσης και παραδοξότητας, αλλά και με την διαλεκτική σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του οικείου και του ανοίκειου. Μπορεί να πάρει τη μορφή κάτι παράξενου και ανοίκειου που εμφανίζεται σ'ένα οικείο πλαίσιο, και το αντίστροφο. Μπορεί να περιλαμβάνεται στην αποκάλυψη κάτι ανοίκειου στην καρδιά της εστίας του σπιτιού.¹² Αποτελεί ένα οριακό φαινόμενο όπου η συνήθης διάκριση μεταξύ ζωής και θανάτου¹³, παρόντος και παρελθόντος, και του οικείου με το ανοίκειο, εξαλείφεται¹⁴. Παραβλέπει το παράγοντα της λογικής, προκαλώντας μια αβεβαιότητα.

Η έννοια αυτή όμως δεν έχει μόνο να κάνει με κάτι φριχτό και τρομακτικό (θάνατος, κανιβαλισμός, ταφή, επιστροφή των νεκρών), αλλά μπορεί να ναι και κάτι παράξενα όμορφο, που ταυτόχρονα να εμπεριέχει μέσα του και κάτι τρομακτικό. Ακόμα και αν δε διατυπώνεται ρητά από τον ίδιο τον Freud, το ανοίκειο ήταν στενά συνδεδεμένο και ταυτόχρονα παράξενα διαφορετικό από το αίσθημα του Καντιανού Υπέροχου.¹⁵ Όσο υψηλότερα στέκει ένα αντικείμενο ή υποκείμενο, τόσο περισσότερο απρόσιτο και ανοίκειο φαντάζει· υπερβολικά ζωντανεμένο από την επιθυμία και την ίδια στιγμή, υπερβολικά άψυχο από την έλλειψη. Το ανοίκειο ταυτίζεται επίσης με μία αίσθηση μυστικής συνάντησης, με κάτι που έπρεπε να παραμείνει μυστικό αλλά έχει έρθει στην επιφάνεια. Είναι συνήθως συνδεδεμένο με συνθήκες απομόνωσης και μοναξιάς όπου επικρατεί ησυχία και σκοτάδι¹⁶ (εικόνα 2.).

¹⁰ A, Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in The Modern Unhomely*, London, 1992, p.28

¹¹ N, Royle, *Το ανοίκειο*, 2003, σ.1

¹² op.cit, p.2

¹³ Mladen Dolar, *"I Shall Be with You on Your Wedding-Night": Lacan and the Uncanny*, Cambridge, 2016, p.6

¹⁴ M, Sandberg, *Ibsen's Houses: Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*, Cambridge, 2015, p.19

¹⁵ A, Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in The Modern Unhomely*, London, 1992, p.2

¹⁶ N, Royle, *Το ανοίκειο*, 2003, σ.2

ΕΙΚΟΝΑ 3.
Love And Death (1975),
Woody Allen



Τέλος φαίνεται ότι είναι μία έννοια άρρηκτα συνδεδεμένη με την αίσθηση της ακούσιας επανάληψης ή επιστροφής, τη μόνιμη αιώνια επανεμφάνιση του ίδιου πράγματος, ενός καταναγκασμού για επανάληψη, που μας εμβάλει την ιδέα του μοιραίου και του αναπόδραστου¹⁷. Σε ένα δεύτερο επίπεδο το αίσθημα του ανοίκειου είναι συνδεδεμένο με την βαθιά νοσταλγία ή την αίσθηση της ανεστιότητας, με την φαντασίωση για ενδομήτρια ζωή, με άλλα λόγια με την επιθυμία επιστροφής στην ανόργανη ύλη, με την επιθυμία θανάτου. Ταυτόχρονα, το ανοίκειο προσεγγίζει και τη κωμικότητα: το χιούμορ και το γέλιο κατέχουν ένα γνήσιο ρόλο στην αντιμετώπιση του θέματος¹⁸(εικόνα 3.).

¹⁷ S., Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, 2009, σ. 42

¹⁸ N.,Royle, *Το ανοίκειο*, 2003, σ.2

η μελέτη του Freud

Να ναι η φωνή
Πεθαμένων φίλων μας
Η φωνογράφος

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΕΦΕΡΗΣ, ΔΕΚΑΞΙ ΧΑΙΚΟΥ,
Τετράδιο Γυμνασμάτων (1928-1937)

Περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη μορφή γλώσσας [η νεωτερική λογοτεχνία] παραμένει ο λόγος του «ονειδούς»: αποστολή της είναι να λείει το πιο ανείπωτο – το χειρότερο, το πιο μυστικό, το πιο αφόρητο, το αναίσχυντο. Ως προς αυτό το σημείο είναι ενδεικτική η γοητεία που ασκούν η μία πάνω στην άλλη, εδώ και χρόνια, ψυχανάλυση και λογοτεχνία.

MICHEL FOUCAULT,
DITS ET ECRITS (1954-1988)¹⁹

Το 1906, ο ψυχίατρος Ernst Jentsch στην έρευνά του *On the Psychology of the Uncanny*²⁰ περιγράφει το αίσθημα αυτό ως κάτι που νιώθει κάποιος όταν αντιμετωπίζει ένα αντικείμενο-γεγονός που τον κάνει να νιώθει άβολα και άτοπα, αποπροσανατολίζοντας τον συναισθηματικά, δημιουργεί μέσα του ένα αίσθημα αβεβαιότητας. Ο Freud ακολουθεί, και βασισμένος στη λογοτεχνία και τα παραμύθια αλλά πιο συγκεκριμένα στα διηγήματα του Edgar Allan Poe και του E. T. A. Hoffmann, επιχειρεί να δώσει μια ψυχαναλυτική ερμηνεία στο φαινόμενο του ανοίκειου με το ομώνυμο δοκίμιο του, το 1919 το οποίο παραμένει ο θεμέλιος λίθος των θεωριών για το ανοίκειο. Ξεκινά την έρευνα με μία πρωτότυπη γλωσσολογική ανάλυση, την οποία καταφέρνει να προσαρμόσει στα «αυστηρά ψυχαναλυτικά» πλαίσια των θεωριών του: απώθηση, οιδιπόδειο σύμπλεγμα, φόβος του ευνουχισμού, φαντασίωση για ενδομήτρια ζωή, ακούσια επανάληψη, διπλασιασμός (εικόνα 4.). Ενώ το δοκίμιο ασχολείται κυρίως με τη σφαίρα της λογοτεχνίας, εντάσσει και παραδείγματα από την καθημερινή πραγματική ζωή και περιγράφει καταστάσεις όπου μπορεί να βιωθεί το ανοίκειο. Για τον Freud, η ασάφεια των ορίων μεταξύ του οικείου και του ανοίκειου, αποτελεί το πιο ενδιαφέρον κομμάτι, καθώς τον εξοπλίζει με τη δυνατότητα να σκεφτεί με έναν πολύ δυναμικό τρόπο τη διαδικασία της απώθησης.²¹ Το διακύβευμα του προέρχεται από μια ετυμολογική λεξιλογική ανάλυση της γερμανικής λέξης *unheimlich*, το αντίθετο του *heimlich* (οικείος, γνώριμος, φιλικός, εσωτερικός) -το οποίο στα ελληνικά ο Freud θεωρεί ότι μεταφράζεται με τον όρο ξένος- που όμως εμπεριέχει και μια εναλλακτική σημασία, αυτή του βαθιά κρυμμένου μυστικού, σε πιο ακριβή ελληνική μετάφραση του *μύχιου*, παραπέμποντας ταυτόχρονα στον *μυχό*, που στην αρχαία ελληνική έχει και τη σημασία του ενδότερου μέρους της οικίας. Κατά τον Freud λοιπόν κάτι *μύχιο* (*heimlich*) μπορεί να καταστεί *ανοίκειο* (*unheimlich*)²².

εικόνα 4.
διπλασιασμός
The Shining (1980),
Stanley Kubrick



¹⁹M, Foucault, *Dits et écrits: 1954-1988*, III, Παρίσι, 1994, p. 253

²⁰Ο πρωτότυπος τίτλος του έργου είναι *Zur Psychologie des Unheimlichen*, και δημοσιεύτηκε σε 2 μέρη στο γερμανικό περιοδικό *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* τον Αύγουστο και τον Σεπτέμβριο του 1906 αντίστοιχα.

²¹ M, Sandberg, *Ibsen's Houses: Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*, Cambridge, 2015, p.19

²² S, Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, 2009, σ. 25

Χαρακτηριστικό παράδειγμα, όταν κάποιο δικό μας μυστικό μπορεί να προξενεί αμηχανία σε εμάς τους ίδιους, ιδιαίτερα όταν αφορά κάτι που παραμένει μυστικό ακόμα κι από μας τους ίδιους, δηλαδή το ασυνείδητο. Αντιπαραθέτοντας το *heimlich* με το *unheimlich*, οι δύο έννοιες όχι μόνο αντιτίθενται αλλά η μία δρα ενισχυτικά ως προς το νόημα της άλλης, λειτουργούν ως δύο πόλοι που αν και αντίθετοι μεταξύ τους δεν είναι σε καμία περίπτωση διαφορετικοί. Γι αυτόν, ο όρος *unheimlich* δεν είναι απλά κάτι οικείο που μετατράπηκε σε ξένο, παράξενο, αλλά η αποκάλυψη μιας θεμελιώδους σύνδεσης μεταξύ των δυο. Το ανοίκειο είναι η επανεμφάνιση ενός πράγματος προηγουμένως οικείου που μετατράπηκε σε ανοίκειο μέσω της διαδικασίας της απώθησης, επιβεβαιώνοντας και συμπληρώνοντας έτσι τη πεποίθηση του Schelling πως το ανοίκειο είναι κάτι που έπρεπε να παραμείνει μυστικό και κρυμμένο αλλά έχει έρθει στην επιφάνεια²³. Η λέξη *heimlich* στα γερμανικά δεν χρησιμοποιείται μόνο για να υποδείξει μία γενική αίσθηση οικειότητας, αλλά πιο συγκεκριμένα έχει να κάνει με μία αίσθηση ασφάλειας, άνεσης, ηρεμίας και προστασίας που βιώνονται στο εσωτερικό του σπιτιού, γεγονός που συνδέει άμεσα τη λέξη *unheimlich* με την έννοια της κατοίκησης. Η βίωση μίας ανοίκειας (*unheimlich*) εμπειρίας πραγματεύεται την απώλεια της προστατευμένης οικιακής σφαίρας και του ήρεμου εσωτερικού χώρου του σπιτιού, αλλά και την απώλεια του κέντρου του εαυτού γενικότερα, καθώς το άτομο, απροστάτευτο και εκτεθειμένο πλέον βιώνει μια ανοίκεια κατάσταση, διαχωρισμένο από την οικογένεια²⁴.

Ο Freud αναγνώρισε ότι το ανοίκειο αποτελεί μια αισθητική κατηγορία, η οποία τοποθετείται εντός των ορίων όλων όσων προκαλούν τρόμο, το οποίο υπόκειται στην έννοια του Καντιανού Υπέροχου.²⁵ Αφορά σε ένα αγχογόνο στοιχείο του ψυχικού βίου το οποίο είχε παλαιότερα απωθηθεί στο ασυνείδητο και αποξενωθεί από το Εγώ, αλλά τώρα επανέρχεται ακούσια στην επιφάνεια: δεν είναι ούτε οικείο μα ούτε και παντελώς ξένο, είναι ανοίκειο. Χρησιμοποιεί τη ψυχαναλυτική θεωρία για να καταπιαστεί με ένα θέμα που παραδοσιακά υπόκειται στη κατηγορία της αισθητικής, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αναμειγνύεται με το τομέα της λογοτεχνικής θεωρίας και κριτικής, αλλά ότι αποκαλύπτει μία κοινή θεματική της νεωτερικής μυθοπλασίας και της ψυχαναλυτικής πρακτικής. Το τελικό επιχείρημα του Freud γύρω από το ανοίκειο δεν αφορά τη μυθοπλασία. Όταν πρόκειται για πασιφανώς φανταστική αφήγηση, όπως στα παραμύθια, η αίσθηση του ανοίκειου είναι ανέφικτη, διότι εκεί τίποτα δε μας φαίνεται περίεργο, τίποτα δε μας ξενίζει, εφόσον βρισκόμαστε εξ αρχής στη σφαίρα της φαντασίας²⁶. Το ανοίκειο στη μυθοπλασία είναι εφικτό και πολλαπλά εφικτό, δεδομένης της ελευθερίας στη δημιουργία καταστάσεων και περιστατικών που εξ ορισμού κατέχει ο μυθοπλάστης συγγραφέας-όταν πρόκειται για μυθοπλασία που προσποιείται ότι μιμείται την «πραγματική» ζωή (εικόνα 5.).

εικόνα 5.
Hansel and Gretel
εικονογράφηση Ludwig
Richter, 1842



²³ S., Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, 2009, σ. 23

²⁴ op.cit, p. 48

²⁵ A., Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in The Modern Unhomely*, London, 1992, p.21

²⁶ S., Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, 2009, σ. 61

ΤΟ ΑΝΟΪΚΕΙΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

*Το σπίτι μας αποτελεί καταφύγιο για την ονειροπόληση, το σπίτι προστατεύει
αυτόν που ονειρεύεται, το σπίτι επιτρέπει σε κάποιον να ονειρεύεται εν ειρήνη.*

GASTON BACHELARD, *THE POETICS OF SPACE* (1958) ²⁷

εικόνα 1.
Casa Barragan, Mexico
City, 1948, Luis Barragán



Για να προσεγγίσουμε την έννοια του ανοίκειου στην αρχιτεκτονική θα πρέπει να ξεκινήσουμε από την έννοια του οικείου. Σύμφωνα με τον Bachelard το σπίτι είναι ένα ολόκληρο σύμπαν, ένας τέλει κατοικήσιμος χώρος ο οποίος φέρει την ουσία της έννοιας της κατοίκησης²⁸. Το σπίτι είναι το μέρος που μπορεί κανείς να ονειροπολήσει, είναι άμεσα συνδεδεμένο με τον προσωπικό χώρο. Είναι ένα μέρος συνυφασμένο με τις έννοιες της ασφάλειας, της χαράς και της αγάπης. Είναι ένας πραγματικός κόσμος με όλη τη σημασία της λέξης, ένα μέρος που αγαπάμε²⁹(εικόνα1.). Αν και ο Freud δε συσχέτισε άμεσα το ανοίκειο με το χώρο, η έννοια του *unheimlich* ετυμολογικά έχει άμεση σχέση με το οικιακό περιβάλλον. Η έννοια του *heimlich* ορίζεται από τον Daniel Sanders στο λεξικό του, το 1860 ως κάτι που ανήκει στο σπίτι ή στην οικογένεια, κάτι όχι παράξενο, κάτι το οικείο³⁰. Σύμφωνα με τον Jentsch, η αίσθηση του ανοίκειου από ένα υποκείμενο συνδέεται άμεσα με την ανησυχία που προκαλεί η έλλειψη προσανατολισμού, αλλά και με την αίσθηση ότι κάποιος εισβολέας, ο οποίος μπορεί να είναι άνθρωπος, αντικείμενο ή γεγονός, έχει εισχωρήσει σε ένα χώρο, ο οποίος για το υποκείμενο είναι γνωστός από παλιά.

²⁷ G., Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, 1969, p. 6

²⁸ op.cit, p. 5

²⁹ op.cit, p.31

³⁰ A., Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in The Modern Unhomely*, London, 1992, p.24

Δεν ήξερα πως πραγματικά ήταν- αλλά την πρώτη φορά που κοίταξα το κτήριο ένα αίσθημα βαριάς στεναχώριας με κατέκλυσε. Κοίταξα ξανά όλο το σκηνικό - το σπίτι μόνο του - το έδαφος γύρω του - τους παγωμένους πέτρινους τοίχους του κτηρίου - τα παράθυρα που θύμιζαν μάτια με άδειο βλέμμα - και μερικά πεθαμένα δέντρα. Κοίταξα ξανά με μία βαθιά λύπη στην ψυχή, που δεν είχε κανένα υγιές συναίσθημα. Κυριαρχούσε μια ψυχρότητα, ένα αποκρουστικό συναίσθημα στην καρδιά, στα οποία δεν μπορούσα να ανακαλύψω τίποτα το οποίο θα μπορούσε να ελαφρύνει το βάρος που ένιωθα. Τι ήταν αυτό, αναρωτήθηκα, τι ήταν αυτό που ήταν τόσο φοβιστικό, τόσο τρομακτικό κατά την άποψή μου, στην οικεία των Usher; Αυτό ήταν ένα ερώτημα στο οποίο δεν μπορούσα να βρω καμία απάντηση.

EDGAR ALLAN POE, *Η ΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ ΤΩΝ USHER* (1840)³¹

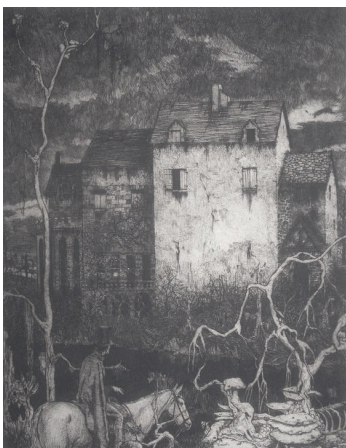
Τα πρώτα δείγματα της ανοίκειας κατάστασης στο πλαίσιο της αρχιτεκτονικής εμφανίζονται στα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Η λογοτεχνία και πιο συγκεκριμένα το κίνημα του ρομαντισμού που γνώρισε άνθιση την εποχή εκείνη, μέσα από τις ιστορίες των Victor Hugo, Thomas De Quincy, Charles Nodier και Herman Melville και E.T.A. Hoffmann, τοποθετεί το ανοίκειο στο πιο οικείο περιβάλλον που μπορεί να υπάρξει, το σπίτι. Και αυτό γιατί, όταν σε ένα περιβάλλον τόσο άρρηκτα συνδεδεμένο με την ασφάλεια, την άνεση και την οικειότητα, εισχωρήσει κάποιο ξένο και παράξενο στοιχείο, τότε το περιβάλλον αυτό κατακλύζεται κατευθείαν από εντελώς αντίθετα συναισθήματα, αυτά του φόβου, του τρόμου, της ανασφάλειας. Η πιο αντιπροσωπευτική μορφή του ανοίκειου συναισθήματος παρουσιάζεται στην ιστορία του E.T.A. Hoffmann *Σύμβουλος Krespel (Rat Krespel, 1818)*. Η ιστορία αυτή καθορίζει τη σχέση του ανοίκειου και της αρχιτεκτονικής, χωρίς να εμπλέκεται ο μηχανισμός του ονείρου, του στοιχειωμένου σπιτιού ή το αίσθημα του μυστηρίου³²(εικόνα 2.). Η ιστορία ξεκινά με μία φαινομενικά τυχαία περιγραφή του κτηρίου του σπιτιού, το οποίο είναι δώρο ενός τοπικού άρχοντα προς τον σύμβουλο και κτισμένο, κάτω από πολύ συγκεκριμένες προϋποθέσεις στον κήπο που ο δεύτερος διατηρούσε. Αγοράζοντας και διαλέγοντας ο ίδιος όλα τα οικοδομικά υλικά και προσλαμβάνοντας μόνο κάποιους βοηθούς-κτίστες, αρνείται οποιαδήποτε αρχιτεκτονική βοήθεια, κτίζοντας τελικά έναν απόλυτα τετραγωνισμένο χώρο χωρίς πόρτες ή παράθυρα, χωρίς αρχικό προσχέδιο. Αργότερα, περπατώντας μέσα στον χώρο αποφασίζει ενστικτωδώς ποια είναι τα κατάλληλα σημεία να τοποθετηθούν η πόρτα και τα παράθυρα.

εικόνα 2.
Rat Krespel
E.T.A. Hoffmann
1818



³¹ E., A. Poe, 21 Ιστορίες και "Το Κοράκι", Αθήνα, 2011, σ.77

³² E.T.A. Hoffmann, *Rat Krespel*, Berlin, 1819, σ.80-100



εικόνα 3.
The fall of the House of Usher
Edgar Allan Poe
1940

Σαν αποτέλεσμα της άνωθεν διαδικασίας, το σπίτι ενώ εξωτερικά είχε ασυνήθιστη εμφάνιση, εσωτερικά δημιουργούσε μία ιδιαίτερη αίσθηση ησυχίας και οικειότητας³³. Το σπίτι, προορισμένο να φιλοξενήσει την άρρωστη κόρη του, πετυχαίνει το σκοπό του, έχοντας μια αποκρουστική όψη για την αποφυγή ανεπιθύμητων επισκεπτών και παράλληλα διατηρώντας έναν ζεστό και άνετο χώρο εσωτερικά. Η ιστορία αυτή, ξεφεύγει από τα κλασσικά πρότυπα των ιστοριών που περιγράφουν ένα σπίτι το οποίο αρχικά μοιάζει φιλόξενο και σταδιακά αποκτά ιδιότητες τρόμου, και βασίζεται σε ένα δίπολο (ανοίκιο εξωτερικά και φιλικό εσωτερικά) το οποίο παραλληλίζει την συμπεριφορά του ιδιοκτήτη προς τον έξω κόσμο σε σχέση με τα συναισθήματά του απέναντι στην ταλαιπωρημένη κόρη του, σκιαγραφώντας έτσι την προσωπικότητά του.

Μία άλλη περίπτωση που εμφανίζεται η ανοίκεια κατάσταση στη λογοτεχνία είναι μία από τις πιο γνωστές νουβέλες του Edgar Allan Poe *Η πτώση του Οίκου των Usher* (*The fall of the House of Usher*), η οποία δημοσιεύτηκε στη συλλογή του ίδιου *Ιστορίες του Γκροτέσκου και του Αραβουργήματος* (*Tales of Grotesque and Arabesque*, 1940). Με κύρια χαρακτηριστικά την εμμονή με το σκοτάδι, τις παράλογες και ανεξήγητες φοβίες και μια γενικότερη αίσθηση μυστηρίου, ο Poe καταφέρνει να γράψει μια νουβέλα χαρακτηριστική του είδους της. Στην ιστορία κυριαρχεί μία έντονη υπόνοια παρουσίας κινδύνου, κρατώντας τον αναγνώστη σε μία συνεχή κατάσταση άγχους, προσφέροντας κάθε στιγμή ένα δυσοίωνο συναίσθημα. Το διήγημα αναφέρεται στην επίσκεψη από έναν παλιό φίλο στην παρηκμασμένη αριστοκρατική οικογένεια Usher. Ο αφηγητής φτάνοντας στην άλλοτε προσεγμένη και περιποιημένη οικεία, αντιμετωπίζει μία εικόνα παρακμής, η οποία του προκαλεί ανεξήγητα άσχημα συναισθήματα. Μια δεύτερη προσπάθεια που κάνει με σκοπό να αλλάξει την οπτική του προς το κτήριο, κοιτώντας τον αντικατοπτρισμό του μέσα από μία μικρή λίμνη, επιφέρει χειρότερα αποτελέσματα. *Πραγματικά πιστεύω πως γύρω από όλο το σπίτι ο αέρας ήταν διαφορετικός... ήταν ασθενικός, ανθυγιεινός... βαρύς και γκρι... αποτίναξε το πνεύμα μου...*³⁴ Εισερχόμενος στο κτήριο αντιμετωπίζει την ίδια παρηκμασμένη κατάσταση σε μια άλλοτε επιβλητική και αριστοκρατική διακόσμηση. Σε ένα δωμάτιο στο βάθος συναντά και πάλι μετά από χρόνια τον παιδικό του φίλο Roderick Usher, φανερά ταλαιπωρημένο και γερασμένο λόγω της μακροχρόνιας αρρώστιας της αδερφής του Madlin. Ένα από εκείνα τα βράδια η Madlin πεθαίνει και θάβεται σε κάποιο δωμάτιο στο υπόγειο της οικείας. Δεν περνάνε αρκετές μέρες και οι δύο φίλοι λόγω κάποιων φωνών που ακούνε οδηγούνται στο υπόγειο, προς τον τάφο της νεκρής Madlin. Έκπληκτοι την αντικρίζουν να στέκεται στο κατώφλι φορώντας ένα αιματοβαμμένο φόρεμα. *Πέφτει βαριά πάνω στον αδερφό της... τον ρίχνει στο πάτωμα μαζί της. Ήταν κ αυτός πεθαμένος, σκοτωμένος από τον ίδιο του το φόβο...*³⁵

³³ E.T.A., Hoffmann, *Rat Krespel*, Berlin, 1819, σ.82

³⁴ E., A., Poe, *21 Ιστορίες και "Το Κοράκι"*, Αθήνα, 2011, σ.78

³⁵ op.cit, p.89



εικόνα 4.
The fall of the House of Usher
Edgar Allan Poe
1940

Κατευθυντήριες αλληγορίες για την θεωρία σχετικά με το φόβο να θαφτεί κανείς ζωντανός αποτελούν κατά τον Vidler οι αρχαιολογικές ανασκαφές στην Πομπηία και στην Τροία, αποτελώντας μια δοκιμή στην ψυχαναλυτική του μελέτη του ανοίκειου σαν ένα ιδιόμορφο είδος φόβου τοποθετημένο ανάμεσα στον πραγματικό φόβο και στο άγχος της λιποθυμίας.

(A., Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in The Modern Unhomely*, London, 1992, σ.ΧΙ)

Ο αφηγητής φεύγει τρομαγμένος από την οικεία της οικογένειας Usher μέσα στην καταιγίδα και όταν γυρίζει να κοιτάξει πίσω, βλέπει μια ρωγμή να διατρέχει την οικεία και αυτή να ανοίγει στα δύο.

Η αποξένωση, το ομοίωμα του παλιού αρχοντικού στη λίμνη, το συνεχές συναίσθημα που παρέχει η ιστορία “ο,τι κάτι κακό θα συμβεί”, αλλά πιο πολύ η ταφή μιας ζωντανής αποτελούν στοιχεία που ο Freud συνέδεσε άμεσα με το συναίσθημα του ανοίκειου. Ο πατέρας της ψυχανάλυσης θεώρησε ότι πολλοί άνθρωποι βιώνουν το συναίσθημα του ανοίκειου στο μέγιστο βαθμό σαν κάτι που σχετίζεται με το θάνατο και με νεκρά σώματα, με τη νεκρανάσταση, με πνεύματα και φαντάσματα ³⁶[...] για πολλούς ανθρώπους η ιδέα του να θαφτεί κάποιος ζωντανός από λάθος, είναι η πιο ανοίκεια κατάσταση στην οποία κανείς μπορεί να βρεθεί.³⁷

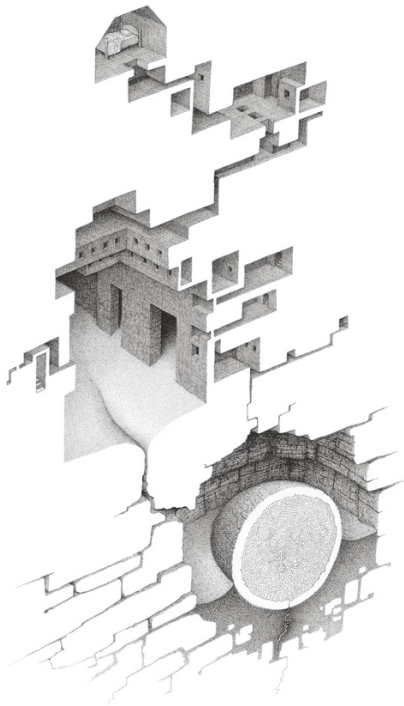
³⁶ S., Freud, *Το ανοίκειο*, Αθήνα, 2009, σ. 364

³⁷ op.cit, σ. 367

ΤΟ ΑΝΟΪΚΕΙΟ ΣΤΗ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗ

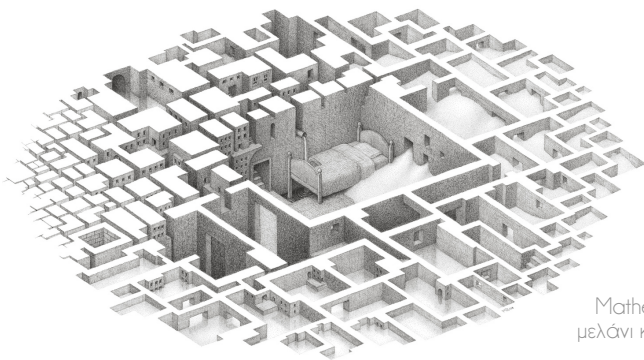
Η πόλη πρέπει να κτιστεί με τρόπο κατά τον οποίο θα προστατεύει τους κατοίκους της και θα τους κάνει ευτυχημένους

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, ΠΟΛΙΤΙΚΑ³⁸



εικόνα 5.
Mathew Borrett
μελάνι και μολύβι

Η δεύτερη περίοδος κατά την οποία η ανοίκεια κατάσταση συνδέθηκε με την αρχιτεκτονική και ειδικότερα με αυτό που ονομάζουμε δημόσιο χώρο εντοπίζεται στον 19^ο αιώνα όταν η πόλη που γνωρίζουμε ως τότε μετατρέπεται σε μητρόπολη. Η έλλειψη χώρου και η τάση για ομοιομορφία οδηγεί τον άνθρωπο στην απομόνωση, ενώ οι καρποί της βιομηχανικής επανάστασης προσφέρουν έναν εντελώς μηχανικό τρόπο ζωής μακριά από όσα γνώριζε ο άνθρωπος μέχρι τώρα. Η ομοιομορφία στο πλήθος και ο αυτοματοποιημένος αυτός τρόπος ζωής καθώς και η απώλεια προσωπικού χαρακτήρα δημιουργεί μηχανικές κινήσεις και έτσι η συνύπαρξη ενός “αυτόματου” πλήθους μετατρέπει τον δημόσιο χώρο της μητρόπολης σε ανοίκειο. Η ταχεία αυτή ανάπτυξη των ευρωπαϊκών πόλεων ανοίγει πεδία για μελέτη στην εξήγηση των νέων αστικών φαινομένων και στα κοινωνικά τους αποτελέσματα, καθώς προσδιορίζονται νέα είδη ψυχολογικών διαταραχών που αποδίδονται άμεσα στις χωρικές συνθήκες, τις χωρικές φοβίες (*spatial phobias*³⁹). Σύμφωνα με τον Georg Simmel⁴⁰ και τους συγχρόνους του, συνδέονται άμεσα με την αλλοτρίωση και την αποξένωση που έχουν προκληθεί. Μία από τις πιο σημαντικές φοβίες είναι η αγοραφοβία, η οποία εμφανίζεται λόγω των -μέχρι τώρα- άγνωστων χαρακτηριστικών του δημόσιου χώρου και δεν εξαρτάται μόνο από την πυκνότητα του πλήθους που έρχεται αντιμέτωπο το υποκείμενο αλλά και από τον φόβο του όταν αντιμετωπίζει ένα κενό αστικό χώρο. Αργότερα αυτό ονομάστηκε *κενοφοβία*, η έννοια διαχωρίστηκε και έτσι η αγοραφοβία περιορίστηκε στον φόβο που αντιμετωπίζει κάποιος όταν βρίσκεται ανάμεσα στο πλήθος. Λίγο αργότερα εμφανίζεται και η *κλειστοφοβία*, η οποία συνδέεται με τον φόβο και το άγχος του υποκειμένου όταν αυτό βρίσκεται σε περιορισμένο χώρο.

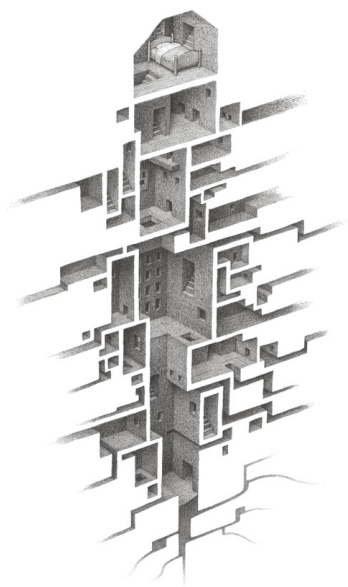


εικόνα 6.
Mathew Borrett
μελάνι και μολύβι

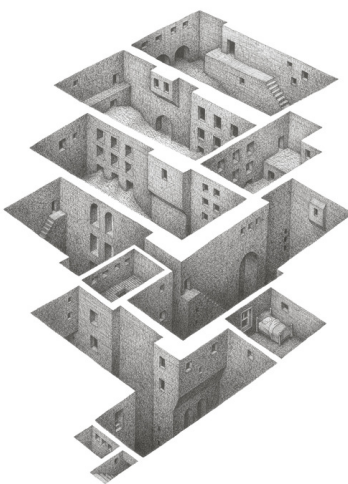
³⁸ Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, Αθήνα, 2014

³⁹ A. Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, 2000, p.10

⁴⁰ Γερμανός κοινωνιολόγος και φιλόσοφος (1858-1918), νεο-Καντιανής προσέγγισης, διερωτήθηκε *Τι είναι κοινωνία?* ως άμεση νύξη στο ερώτημα του Κάντ *Τι είναι φύση?*



εικόνα 7,8.
Mathew Borrett
μελάνι και μολύβι



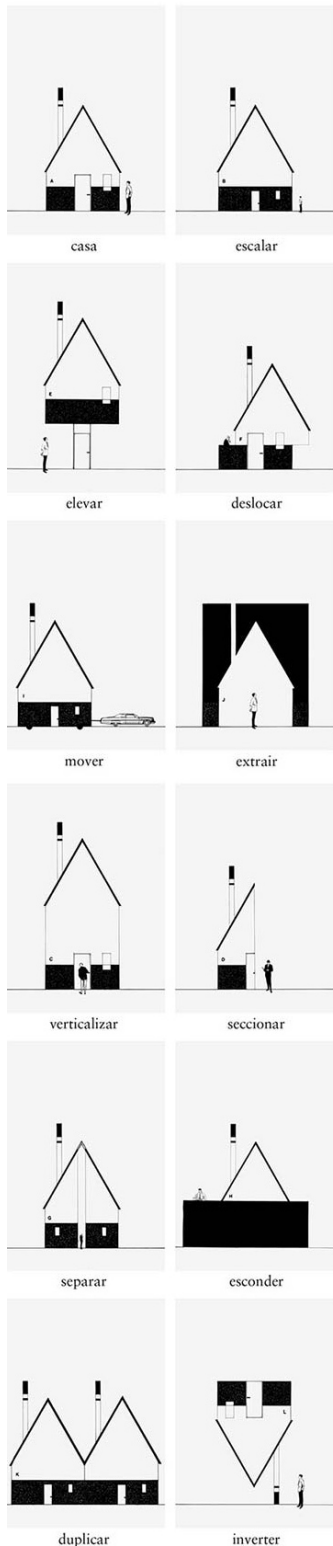
Τα χρόνια μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και ενώ η Ευρώπη έχει γεμίσει ερειπωμένους, δημόσιους αλλά και ιδιωτικούς χώρους και βρίσκεται στην ανάγκη πλήρους ανοικοδόμησης, ο χώρος θεωρείται πλέον εξ ορισμού μη κατοικήσιμος. Όπως είναι φυσικό, όλα καθορίζονται από την ανάγκη για κατοικία και η ανέγερση κτηρίων επιταχύνεται δραματικά. Στο σημείο αυτό το ανοίκειο γίνεται μια ισχυρή αλληγορία για την απεικόνιση της χαμένης γενέτειρας, ενάντια στο ξεριζωμένο σπίτι της μεταβιομηχανικής κοινωνίας. Ανοίγονται λοιπόν ερωτήματα σχετικά με την ουσία της κατοίκησης, την νοσταλγία για τον αληθινό γενέθλιο οίκο. Λίγα χρόνια αργότερα και πιο συγκεκριμένα τον Αύγουστο του 1951 ο Heidegger εκφωνεί την πιο σημαντική του διάλεξη με τίτλο *Κτίζειν, Κατοικείν, Σκέπτεσθαι*⁴¹ με κεντρικό θέμα τη σχέση του ανθρώπου με το χώρο αλλά δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο θέμα της ανεστιότητας που έχει καταβάλλει τον σύγχρονο άνθρωπο. Κατά τον Heidegger, η επιτακτική ανάγκη ανοικοδόμησης των πόλεων δεν αρκείται στην απλή εξασφάλιση στέγης αλλά στη δημιουργία εστίας. Για αυτή την κατάσταση ανεστιότητας ευθύνεται το γεγονός ότι ο άνθρωπος δεν κατοικεί πια με την πλήρη σημασία της λέξης και η κατοίκηση νοείται ως μια απλή δραστηριότητα ανάμεσα σε άλλες δραστηριότητες⁴² αλλά το γεγονός ότι η ανάγκη της κατοίκησης δεν γίνεται αντιληπτή ως ανάγκη. Για τον γερμανό φιλόσοφο για να επιτευχθεί η κατοίκηση πρέπει να διαφυλαχθεί η Τετράδα η οποία αποτελείται από τα εξής στοιχεία: Γη, ουρανός, θνητοί και θεία. Όπως αναφέρει ο Παύλος Λέφας σχετικά με τη διάλεξη του Heidegger, στο βιβλίο του *Αρχιτεκτονική και Κατοίκηση, Οι άνθρωποι κατοικούν στο βαθμό που φροντίζουν τη Γη και της δίνουν την ευκαιρία να δώσει τους καρπούς της. Οι άνθρωποι κατοικούν στο βαθμό που δέχονται τις μεταβολές του καιρού ως το τμήμα που έχουν να πληρώνουν για να έχουν ως σκεπή πάνω από το κεφάλι τους τον απέραντο αλλά προστατευτικό ουρανό. Οι άνθρωποι κατοικούν στο βαθμό που καταλαβαίνουν την αδυναμία τους και τη μοναξιά τους και αισθάνονται την ανάγκη επίκλησης μιας ανώτερης δύναμης που θα τους συντροφεύει και θα τους βοηθάει να ξεπερνούν τις δυσκολίες της ζωής. Οι άνθρωποι κατοικούν στο βαθμό που ζουν με πάντοτε παρόντα το θάνατο, κάτι που τους επιτρέπει να συλλαμβάνουν την ουσία της ύπαρξης τους.*⁴³ Στη θεωρία του γερμανού φιλόσοφου το ανέστιο συνδέεται άμεσα με το ανοίκειο. Η έννοια του Freud αναφέρεται σε μία κατάσταση που ανασύρεται από το παρελθόν και δημιουργεί σύγχυση, η έννοια του Heidegger αναφέρεται σε ένα υποκείμενο που ψάχνει κάτι που δεν είχε ποτέ, την χαμένη εστία.

⁴¹ Ο πρωτότυπος τίτλος της διάλεξης είναι *Bauen Wohnen Denken*

⁴² M., Heidegger, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, Αθήνα, 2008, σελ.41

⁴³ Π., Λέφας, *Αρχιτεκτονική και κατοίκηση. Από τον Heidegger στον Koolhaas*, Αθήνα, 2008, σ. 31

το έργο του Vidler

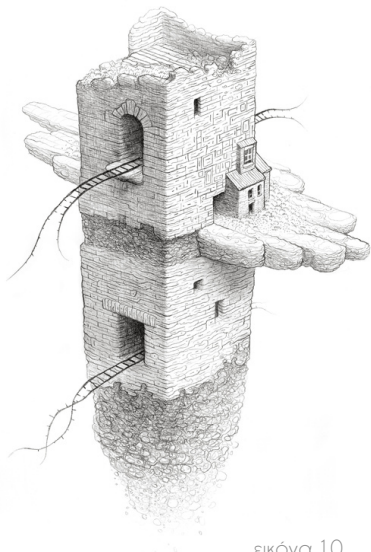


εικόνα 9.
διπλασιασμός,
διαχωρισμός,
αντιστροφή

Βασισμένος στο έργο του Freud, ο Anthony Vidler, αμερικάνος καθηγητής αρχιτεκτονικής και συγγραφέας, γράφει το *The Architectural Uncanny* (1992), το οποίο εκτός από τις μορφές της έννοιας στη λογοτεχνία, τη φιλοσοφία και την ψυχανάλυση, πραγματεύεται τα στοιχεία - χωρικά και μη - τα οποία προσδίδουν στο χώρο το αίσθημα του ανοίκειου χρησιμοποιώντας παραδείγματα από σύγχρονα και προγενέστερα αρχιτεκτονικά έργα. Σύμφωνα με το Vidler, το ανοίκειο δεν είναι ιδιότητα του ίδιου του χώρου, ούτε μπορεί να προκληθεί από οποιαδήποτε συγκεκριμένη χωρική διαμόρφωση. Δεν υπάρχει κάποιος συγκεκριμένος τρόπος να σχεδιάσει κανείς κάτι προκειμένου να προκαλέσει το ανοίκειο συναίσθημα σε οποιοδήποτε υποκείμενο. Είναι στη σφαίρα της αισθητικής διάστασης, μια προβολή της ψυχικής κατάστασης του υποκειμένου που βρίσκεται στο χώρο. Συγχέει τα όρια μεταξύ πραγματικού και μη πραγματικού, προκειμένου να προκαλέσει μια ανησυχητική ασάφεια, μια κατάσταση μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας⁴⁴, διαρρηγνύοντας εν συνεχεία τη σχέση μεταξύ πραγματικού και πνευματικού κόσμου και υπονομεύοντας την αίσθηση της ασφάλειας. Είναι δύσκολο να προσδιορίσει κανείς τη φύση του συναισθήματος του ανοίκειου που μπορεί να προκληθεί μέσα σε ένα χώρο ή ένα κτήριο, πάραυτα ο Vidler το επιχειρεί προσδιορίζοντας τα χαρακτηριστικά αυτά που μπορούν να εισαχθούν στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Το ανοίκειο εδώ χρησιμοποιείται μεταφορικά καθώς δεν ορίζεται από κάποιο συγκεκριμένο υποκείμενο το οποίο βιώνει την ανοίκεια κατάσταση, αλλά λειτουργεί σαν νοητική κατασκευή. Τα στοιχεία που εντόπισε ο Freud σχετικά με το ανοίκειο χρησιμοποιούνται εδώ για την απορρύθμιση διαχρονικών αρχιτεκτονικών κανόνων. Η συσχέτιση του ανοίκειου με την αρχιτεκτονική σύνθεση οδηγεί στην χωροποίηση των στοιχείων που περιέγραψε ο Freud στο δοκίμιό του. Για παράδειγμα ο διπλασιασμός του εαυτού, άλλοτε γίνεται κυριολεκτικός διπλασιασμός χώρων ή δομικών στοιχείων και άλλοτε χρησιμοποιείται για λόγους ερμηνείας της διαφάνειας ενός αρχιτεκτονικού έργου που αντικατοπτρίζει τα γύρω του κτήρια⁴⁵, ενώ η ακούσια επανάληψη του Freud βρίσκει την χωρική της έκφραση με την επαναληψιμότητα δομικών χαρακτηριστικών.

⁴⁴ A., Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in The Modern Unhomely*, London, 1992, p.11

⁴⁵ ibid.



εικόνα 10.
Mathew Borrett
μελάνι και μολύβι

Η χωροποίηση των στοιχείων αυτών, νοηματοδοτείται κατά τον Vidler όταν αυτή φτάνει σε σημείο να αμφισβητήσει βασικούς κανόνες σύνθεσης, όπως για παράδειγμα στο κτίριο γραφείων *Roof Top Office* των Coop Himmelblau, όπου η σύνθεση βασίζεται σε μία διαστρεβλωμένη αντίληψη του ανθρώπινου σώματος: ένα σώμα σε κομμάτια, διασκορπισμένο, αν όχι προμελετημένα κομματιασμένο και ακρωτηριασμένο πέραν κάθε αναγνώρισης.⁴⁶ Η μορφή του κτιρίου δε διαμορφώνεται σύμφωνα με τους κλασικούς κανόνες της ανθρωπομετρίας, της αρμονίας και της ενότητας στη σύνθεση αλλά σύμφωνα με αυτούς της αποσπασματικότητας.

Ο Vidler αναφέρει πως δεν υπάρχουν συγκεκριμένα χωρικά στοιχεία ή χαρακτηριστικά που προσδίδουν την αίσθηση του ανοίκειου σε ένα χώρο καθώς αυτά ποικίλουν ανάλογα με τη χρονική περίοδο και τα εκάστοτε κοινωνικά πλαίσια και δεν μπορούν να περιοριστούν σε συγκεκριμένο χωροχρονικό πλαίσιο. Λόγω της άμεσης συσχέτισης τους με τις τρέχουσες κοινωνικές συνθήκες και γενικές ανησυχίες, ο καθορισμός των στοιχείων αυτών καθίσταται μεταβαλλόμενος. Τα χαρακτηριστικά τα εντοπίζει ο Vidler στα σύγχρονα αστικά κέντρα: στα αχρηστευμένα περιθώρια και τις επιφανειακές εκφάνσεις της μεταβιομηχανικής κουλτούρας, τονίζοντας πάντα ότι αυτό δεν αποτελεί και τον αποκλειστικό κανόνα. Το ανοίκειο σαν χωρική συνθήκη εμφανίζεται σε χώρους που έχουν υποστεί τη διαδικασία της απώθησης και ως αποτέλεσμα μόνο ο χρόνος μπορεί να τους προσδώσει αυτή την ιδιότητα άλλες φορές σταδιακά και άλλες πιο ξαφνικά.

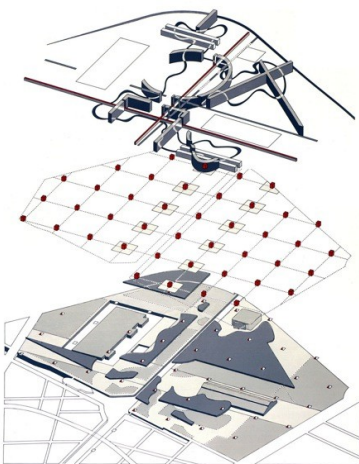
⁴⁶ A., Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in The Modern Unhomely*, London, 1992, p.69

σύγχρονη αρχιτεκτονική

Ο Vidler καταλήγει στο συμπέρασμα πως δεν υπάρχει *αρχιτεκτονική* του ανοίκειου, αλλά απλά μία αρχιτεκτονική που σε διαφορετικές στιγμές και για διαφορετικούς λόγους, εμφανίζει ανοίκειες ποιότητες. Μιλώντας για εισαγωγή χαρακτηριστικών του ανοίκειου στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό, τονίζει ότι ακόμα και τα συγκεκριμένα έργα που μελετά μπορεί να μην προκαλούν το ανοίκειο συναίσθημα σε όλους, καθώς εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την ψυχολογία και τις εμπειρίες του εκάστοτε υποκειμένου που βρίσκεται στον χώρο. Πάραυτα προσπαθεί να συνδέσει σύγχρονους κυρίως αρχιτέκτονες με την έννοια του ανοίκειου. Στην μεταμοντέρνα εκδοχή του ανοίκειου, επηρεασμένοι από τις μεταναγνώσεις του Freud από τον Lacan και τον Derrida, πολλοί αρχιτέκτονες από το 1970 και μετά βάσισαν τις αρχιτεκτονικές τους πρακτικές γύρω από την έννοια της αποδόμησης και του μεταμοντέρνου ανοίκειου. Αρχιτέκτονες όπως ο Bernard Tschumi, ο Peter Eisenman και οι Coop Himmelblau, αλλά και άλλοι, εξέφρασαν και στα κείμενά τους αλλά και στις αρχιτεκτονικές τους μορφές την ανάγκη για μια *αρχιτεκτονική της δυσφορίας που θα αποσταθεροποιεί όλες τις προσδοκίες*⁴⁷, όπως είχε δηλώσει ο Tschumi, υπογραμμίζοντας την προτίμηση του σε μια αισθητική της αρχιτεκτονικής που θα προκαλεί μια αίσθηση ανησυχίας και ανασφάλειας αντί για καθησυχασμό.

Ένα από τα πιο αναγνωρισμένα αρχιτεκτονικά παραδείγματα είναι το *Parc de la Villette* στο Παρίσι, του Bernard Tschumi, μέσω του οποίου καταρρίφθηκε η αντίληψη του πάρκου ως ένα μέρος απόδρασης απ' την πόλη, αλλά αντιθέτως δημιουργήθηκε το πρώτο αστικό πάρκο του 21^{ου} αιώνα. Ο αρχιτέκτονας επηρεασμένος απ' το κίνημα του ρώσικου Κονστρουκτιβισμού, θεωρούσε τη γεωμετρία ως ένα μέσο προσαρμογής του κόσμου στις ολοένα και αναδυόμενες τεχνολογικές εξελίξεις. Σ' ένα άρθρο του το 1987 δηλώνει πως *η ευχαρίστηση ποτέ δεν πηγαζε μόνο απ' το να κοιτάω τα κτήρια, τα μεγάλα έργα της ιστορίας ή της αρχιτεκτονικής του παρόντος, αλλά κυρίως από το να τα αποδομώ*. Οργανώνει το κτήριο σε τρία διαφορετικά επίπεδα, ένα σύστημα σημείων το οποίο συνθέτει ένα κάνναβο, στα οποία τοποθετούνται τριώροφοι κύβοι 10x10 στους οποίους μπορούν να στεγαστούν πολλές διαφορετικές λειτουργίες, πολλαπλών διαστάσεων και μορφών, σε μια απόπειρά του να εξερευνήσει τη σχέση μεταξύ κανονικότητας και παρέκκλισης από αυτήν. Στο δεύτερο επίπεδο, ένα σύστημα γραμμών οι οποίες τοποθετούνται πάνω στον κάνναβο, εγκαθιδρύουν ένα χώρο «γραμμικών δραστηριοτήτων», όπως είναι η κυκλοφορία των πεζών μέσα από το πάρκο, η οποία μπορεί να επιτευχθεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Τέλος ένα σύστημα επιφανειών, το οποίο τοποθετείται πάνω από τα άλλα δύο επίπεδα, το οποίο παρέχει τον χώρο για όλες τις δραστηριότητες που χρειάζονται μεγάλα χωρικές εκτάσεις, όπως αθλητικές δραστηριότητες, παιχνίδια και αγορές.

εικόνα 11.
Parc de la Villette
Bernard Tschumi Architects
Paris, France



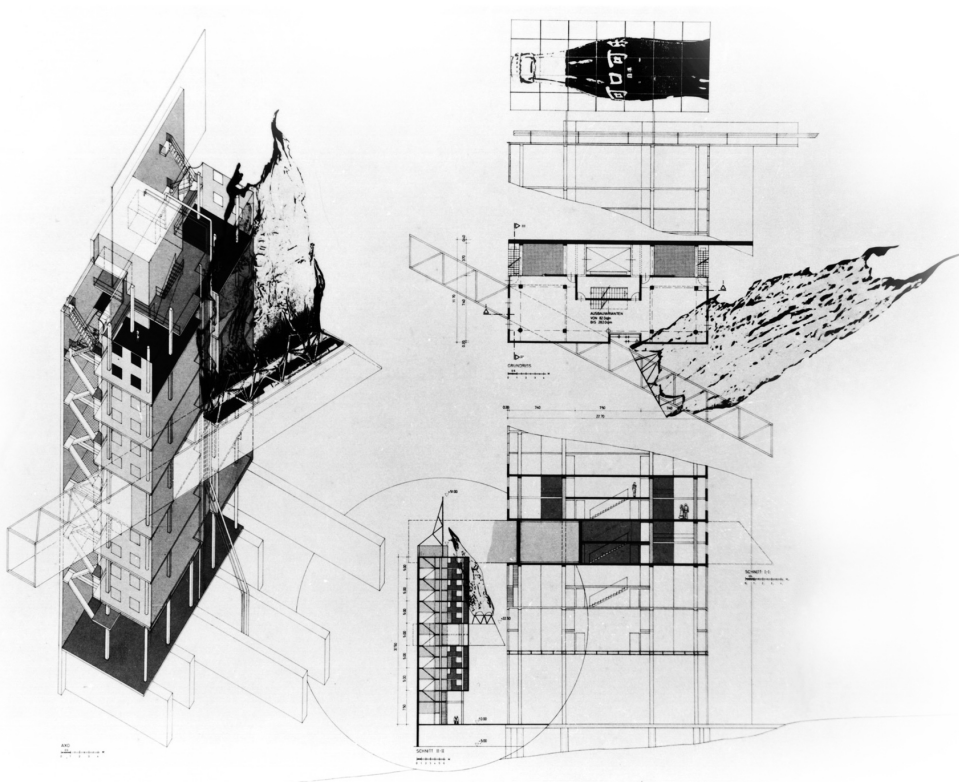
⁴⁷ B. Tschumi, "The Pleasure of Architecture." *Architectural Design*, vol 47, March 1977 p.214



εικόνα 12.
Rooftop Remodeling Falkenstrasse
Coop Himmelblau
Vienna, Austria

Η υπέρθεση τριών διαφορετικών επιπέδων παρέχει τη δυνατότητα για κάποιου τύπου αλληλεπίδραση μεταξύ τριών αυτόνομων συστημάτων. Η εγγενής καθαρότητα του γεωμετρικού συστήματος προκαλεί ένα συναίσθημα λογικού ελέγχου και σταθερότητας, αλλά η τυχαία παράθεση των μερών του συστήματος που μπορεί να προκύψει, παράγει παρεμβολές και συγκρούσεις μεταξύ τους, με αποτέλεσμα οι ιδέες περί καθαρότητας, τελειότητας και τάξης μετατρέπονται σε πηγές χάους και ατέλειας. Στη περίπτωση του *Parc de la Vilette* το ανοίκειο δεν εκφράζεται ως μια φυσική απειλή που βάζει σε σωματικό κίνδυνο τους επισκέπτες του, αλλά ως μία θεωρητική ιδέα που απειλεί να υπονομεύσει ή ακόμα και να αποδομήσει παραδοσιακές ουμανιστικές αρχές και φανξιοναλιστικές αρχιτεκτονικές πρακτικές.

Ακολουθώντας τα χνάρια των αρχιτεκτόνων της αποδόμησης, οι Coop Himmelblau προσπαθούν να εφαρμόσουν μία θεωρητική αλλά και πρακτική προσέγγιση του αντι-ουμανισμού που διαθέτει πολλά στοιχεία του ανθρωποκεντρισμού. Ενώ το σώμα παραδοσιακά θεωρείται πηγή αρμονίας και ενότητας, οι Himmelblau το αντιμετωπίζουν ως μία περίπτωση κατακερματισμού, διαταραχής και αποσύνθεσης, μια ιδέα η οποία ενσωματώνεται στο κτήριο και όπως λέει ο Vidler νιώθουμε σαν να είμαστε υπό απειλή. Το αρχιτεκτονικό σώμα του κτηρίου φαίνεται να είναι τραυματισμένο απειλώντας την υποτιθέμενη σωματική μας ακεραιότητα.⁴⁸



εικόνα 13.
Hot Flat
Coop Himmelblau
Vienna, Austria

⁴⁸ B., Van der Straeten, *The Uncanny and the Architecture of Deconstruction*, πηγή: < <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/bartvanderstraeten.htm> >

ΑΝΟΪΚΕΙΟ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Για να κατανοήσουμε τον σημερινό κόσμο, χρειαζόμαστε το σινεμά, στη κυριολεξία. Μόνο στο κινηματογράφο ερχόμαστε αντιμέτωποι με αυτήν τη κρίσιμη διάσταση που δεν είμαστε έτοιμοι ν' αντιμετωπίσουμε στην πραγματικότητα μας. Αν ψάχνεις για αυτό που στην πραγματικότητα είναι πιο πραγματικό από την ίδια την πραγματικότητα, ψάξε στην κινηματογραφική μυθοπλασία.

SLAVOJ ZIZEK⁴⁹

Ο Deleuze επισημαίνει τη σημαντική διαφορά μεταξύ της στατικής συμπεριφοράς του κοινού παρακολουθώντας ένα χώρο και της συμπεριφοράς του χρήστη που κατοικεί ή επισκέπτεται ένα χώρο. Στις ταινίες ο παρατηρητής αντιλαμβάνεται το χώρο και παρατηρεί τα στοιχεία που ο σκηνοθέτης έχει τονίσει, κατευθύνεται δηλαδή υποσυνείδητα από αυτόν, προσπερνώντας και παραβλέποντας τη δικιά του κρίση. Αντίθετα στον πραγματικό κόσμο ο χρήστης αλληλεπιδρά με το χώρο βάσει των εμπειριών του και της προσωπικής του υποκειμενικής κρίσης.

Η πιο βασική διαφορά μεταξύ του κινηματογράφου και των άλλων τεχνών είναι ότι στον κόσμο των εικόνων του, τα όρια του χώρου και του χρόνου είναι ρευστά – ο χώρος έχει ένα ψευδο-χρονικό ενώ ο χρόνος σε κάποιο βαθμό έχει χωρικό χαρακτήρα. [...] Ο χώρος χάνει τη στατική του ποιότητα και τη γαλήνια παθητικότητά του και γίνεται δυναμικός.

ARNOLD HAUSER⁵⁰

Όπως διατυπώθηκε από τον Freud, το ανοϊκείο είναι ένα αίσθημα το οποίο αναπαριστάται πιο ολοκληρωμένα μέσα από την τέχνη παρά μέσα από την πραγματική ζωή, αλλά λόγω της συνείδησης του θεατή ότι αυτό που βλέπει ανήκει στη σφαίρα της φαντασίας, ο Freud συμπεραίνει ότι το ανοϊκείο δε μπορεί να βιωθεί μέσα στα πλαίσια ενός φανταστικού σύμπαντος. Στην τέχνη του κινηματογράφου όμως, όπως επισημαίνει κι ο Christian Metz λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών της, του σκοτεινού δωματίου και της μεγάλης οθόνης το κοινό δύναται να περιπλανηθεί σε έναν φανταστικό, νοητό χώρο, σε ένα χώρο του φαντασιακού. Σε αυτή τη σκοτεινή αίθουσα, που προσομοιάζει την ενδομήτρια κατάσταση, το φως προβάλλει το φιλμ πάνω στην οθόνη, αιχμαλωτίζοντας την προσοχή μας⁵¹.

⁴⁹ S. Fiennes, (Παραγωγός & Σκηνοθέτης). 2006. *The pervert's guide to cinema* [κινηματογραφική ταινία], Αγγλία, Αυστρία, Ολλανδία, Mischief Films, Amoeba Film

⁵⁰ A. Hauser, *The social history of art: Volume IV Naturalism, impressionism, the film age*, New York, 1999. p.227-228.

⁵¹ C., Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Oxford New York, 1974



εικόνες 1-5
Η Χιονάτη
στο
στοιχειωμένο
δάσος

Ο κινηματογράφος, ως η τέχνη του φαίνεσθαι μας αποκαλύπτει κάτι για την πραγματικότητα, και για το πώς αυτή συγκροτείται. Ο Freud επισημαίνει ότι η αίσθηση του ανοίκειου παράγεται πιο εύκολα και πιο συχνά όταν ο εξαλείφεται ο διαχωρισμός μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, όταν κάτι το οποίο είχαμε εντάξει στη σφαίρα του φαντασιακού, εμφανίζεται μπροστά μας ως πραγματικό. Όταν ένα αντικείμενο, εισβάλλει στη συνηθισμένα βιωμένη πραγματικότητά μας, από τα μύχια της φαντασίας μας, η ίδια η υφή της πραγματικότητας αποσυντίθεται, διαστρεβλώνεται. Όπως είπε ο Žižek στο *The Pervert's Guide to Cinema* : Η τέχνη του κινηματογράφου κατορθώνει να μας φέρνει σε επαφή με τις ενδότερες φοβίες, άγχη και επιθυμίες μας, διατηρώντας ταυτόχρονα μια ασφαλή απόσταση. Μόνο στον κινηματογράφο, ερχόμαστε σε επαφή με αυτή την καθοριστική διάσταση της πραγματικότητας, που δεν μπορούμε να αντιμετωπίσουμε στην απτή μας πραγματικότητα⁵².

Η κινηματογραφική ιστορία έχει να μας προσφέρει πληθώρα παραδειγμάτων, όπου η ψυχολογική κατάσταση του ήρωα οπτικοποιείται και ο θεατής εισβάλλει στον εσωτερικό φαντασιακό του χώρο. Στη κλασική ταινία κινουμένων σχεδίων της Disney, *Η Χιονάτη και οι επτά νάνοι* (1937), η ηρωίδα τρομαγμένη από την προειδοποίηση του κυνηγού για τις προθέσεις της βασίλισσας και την παρότρυνση του να τρέξει, καταφεύγει στο σκοτεινό δάσος, μέρος που τρομοκρατούσε τους ταξιδιώτες για αιώνες, όπου με ένα δραματικό και χορογραφημένο τρόπο αρχίζει να πανικοβάλλεται καθώς εισχωρεί όλο και βαθύτερα μέσα στο δάσος. Όταν το φόρεμά της πιάνεται στα κλαδιά του δάσους, τα βλέπει να μεταμορφώνονται σε δάχτυλα που την τραβάνε και όταν απελευθερώνεται συνειδητοποιεί ότι όλα τα δέντρα έχουν προσωποποιηθεί σε ψυχωτικά και δολοφονικά πλάσματα. Οι επιπλέοντες κορμοί μεταμορφώνονται σε κροκόδειλους και τα ανακλώμενα μάτια των κατοίκων του δάσους σε απειλητικές μορφές που την περικυκλώνουν. Ολόκληρο το σκηνικό έχει μετατραπεί σε μια διαστρεβλωμένη διάσταση της πραγματικότητας όπου όλο το δάσος θέλει να τη βλάψει. Καθώς αντιλαμβάνεται ότι μπορεί η ίδια να έχει διαστρεβλώσει την ίδια της την πραγματικότητα για να προβάλει το παρανοϊκό της συναίσθημα, καταρρέει και όταν πια ξυπνάει συνειδητοποιεί ότι ήταν όλα μια παραίσθηση.

⁵² S., Fiennes, (Παραγωγός & Σκηνοθέτης). 2006. *The pervert's guide to cinema* [κινηματογραφική ταινία], Αγγλία, Αυστρία, Ολλανδία, Mischief Films, Amoeba Film

Ένα παράδειγμα του σταδίου του καθρέφτη μέσα από την ιστορία του κινηματογράφου είναι η σκηνή του *Psycho* (1960) του Alfred Hitchcock όπου η πρωταγωνίστρια (Lila Crane) καθώς περιηγείται στο δωμάτιο του πρωταγωνιστή, του Κύριου Bates, εγκλωβίζεται ανάμεσα σε δύο αντικριστούς καθρέφτες όπου βλέπει φευγαλέα την ατέρμονη αντανάκλαση της εικόνας της. Ενώ στην αρχή ξαφνιάζεται από την φαινομενική παρουσία ενός τρίτου προσώπου στο χώρο, στη συνέχεια συνειδητοποιεί ότι βλέπει την ίδια της την εικόνα. Είναι σαν η εγγενής ιδιότητα της αυτοαντίληψής της, στιγμιαία να εξαφανίζεται.

Η σχέση του θεατή με την μεγάλη οθόνη συγκρίθηκε από τον Metz αλλά και από άλλους, με αυτό που ο Lacan ονόμασε “το στάδιο του καθρέφτη”, τη στιγμή εκείνη που το παιδί παρατηρεί για πρώτη φορά την αντανάκλασή του στον καθρέφτη και αρχίζει να αναπτύσσει συνείδηση του εαυτού του. Ο θεατής έρχοντας αντιμέτωπος με την κινηματογραφική εικόνα, βιώνει το ίδιο φιλήδονο συναίσθημα με αυτό που βιώνει το παιδί με την αντανάκλαση του. Ο κινηματογράφος, μέσω οπτικοακουστικών ερεθισμάτων, επιτυγχάνει την ταύτιση του θεατή με τα βιώματα των εκάστοτε ηρώων: Προβάλλοντας τη ταυτότητα τους σε αυτήν του χαρακτήρα της οθόνης εσωτερικεύουν τα χαρακτηριστικά αυτά, στο ίδιο τους το Εγώ, βιώνοντας έτσι ένα υπαρξιακό σχίσμα.

Ενώ η τέχνη της φωτογραφίας συλλαμβάνει μία τυχαία, φευγαλέα, στιγμή της πραγματικότητας, η κινηματογραφική κάμερα συλλαμβάνει αυτή τη φωτογραφική πραγματικότητα 24 φορές το δευτερόλεπτο, καθιστώντας μας ικανούς να χειραγωγήσουμε τη διάσταση του χρόνου της κινηματογραφικής αυτής αναπαράστασης της πραγματικότητας. Μέσω της τεχνικής του μοντάζ, μπορούμε να αντιστρέψουμε το χρόνο, να τον επιταχύνουμε, να τον σταματήσουμε ή να τον επιβραδύνουμε. Η πλαστικότητα του χρόνου στο μέσο τους κινηματογράφου δίνει τη δυνατότητα στους δημιουργούς να κατασκευάσουν ανοίκειες καταστάσεις. Αυτή η εμφυής ανοικιότητα του μέσου, όσον αφορά στη χειραγωγή του χρόνου και στην παρουσίαση της διαδοχής των γεγονότων στα πλαίσια της αφήγησης, δημιουργεί μια χρονική ασάφεια αποπροσανατολίζοντας τον θεατή. Κάποιοι κινηματογραφιστές χρησιμοποιούν αυτήν την χρονική ασάφεια, στα πλαίσια της τεχνικής τους, για να επανανοηματοδοτήσουν τα γεγονότα που συνέβησαν στην κινηματογραφική εκδοχή του μέλλοντος ή του παρόντος (flashbacks).

Οι σκηνοθέτες είχαν πάντα την τάση να ενσωματώνουν την έννοια του ανοίκειου και στην πλοκή, λόγω της ιδιότητας του να προκαλεί τρόμο, ή να προσπαθούν να προκαλέσουν μία αίσθηση ανοικιότητας στους θεατές έτσι ώστε να δημιουργήσουν μία τεταμένη και νευρωτική ατμόσφαιρα. Ο Paul Wells εξηγεί συγκεκριμένα για το είδος ταινιών τρόμου ότι: *Η ιστορία της ταινίας τρόμου ουσιαστικά ταυτίζεται με την ιστορία του άγχους του 20ου αιώνα*.⁵³ Έτσι όπως τα παραμύθια, οι λαϊκές εξιστορήσεις και τα γοτθικά ρομάντζα εξέφραζαν τις φοβίες του «παλιού» κόσμου, έτσι και οι σύγχρονες ταινίες τρόμου έχουν καθορίσει και απεικονίσει τις φοβίες ενός “καινούργιου κόσμου”, ο οποίος χαρακτηρίζεται από μια λογική βιομηχανικού, τεχνολογικού και οικονομικού ντετερμινισμού⁵⁴.

Ο Alfred Hitchcock είναι από τους πρώτους σκηνοθέτες που ενσωματώνουν την ανοικεία κατάσταση στις ταινίες του. Αυτή εμφανίζεται σε διάφορες μορφές, και συνήθως επιτυγχάνεται με την εισαγωγή ενός στοιχείου, ή μιας μυστηριώδους λεπτομέρειας που, ξεχωρίζει από το συμβολικό δίκτυο της πραγματικότητας που κατασκευάζει, εισάγοντας έτσι μια απειλητική διάσταση.

⁵³ P. Wells, *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, London, 2001, p.3

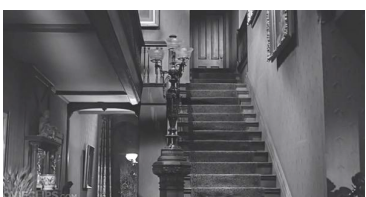
⁵⁴ P. Wells, *Basic Animation 01: Scriptwriting*, London, 2007, p. 3



εικόνες 6,7
hitchcockian traveling
Vertigo
Alfred Hitchcock

Στις ταινίες του Hitchcock, η σκάλα συγκαταλέγεται στα αγαπημένα του αρχιτεκτονικά μοτίβα καθώς λόγω της δυναμικής και χωρικά κατακερματισμένης δομής της, αποτελεί συχνά μέρος όπου εξελίσσεται μια κρίση. Η σκάλα συνθέτει την ιδανική πλατφόρμα για την κλιμάκωση της ψυχολογικής έντασης και του σασπένς καθώς αποτελεί τη κεντρική σπονδυλική στήλη του σπιτιού.

εικόνες 8,9
Psycho
Alfred Hitchcock
1958



Σκηνοθετικά αυτό το επιτυγχάνει με το διάσημο «χιτσκοκικό» *traveling* της κάμερας (εικόνες 6,7), όπου η κάμερα κινείται από ένα γενικό πλάνο σε ένα κοντινό μιας λεπτομέρειας που παραμένει θολή, και συνήθως αποτελεί το στοιχείο που δε μπορεί να ενσωματωθεί στην συμβολική πραγματικότητα, και πρέπει να παραμείνει ένα ξένο σώμα αν η πραγματικότητα που απεικονίζεται θέλει να διατηρήσει τη συνοχή της. Συνοπτικά το *traveling* πλάνο πρέπει να διακοπεί όταν γίνεται «υποκειμενικό», όταν η κάμερα μας δείχνει την υποκειμενική θέαση ενός χαρακτήρα που πλησιάζει το ανοίκειο αντικείμενο. Πιο συγκεκριμένα όποτε σε μία ταινία του Hitchcock ο ήρωας πλησιάζει ένα αντικείμενο, ένα πρόσωπο, οτιδήποτε μπορεί να γίνει ανοίκειο με την φροϋδική έννοια. Ο Hitchcock κατά κανόνα μετατρέπει το «αντικειμενικό» πλάνο του εν κινήσει ατόμου προς το ανοίκειο αντικείμενο, συνήθως το σπίτι, με ένα υποκειμενικό πλάνο του τί βλέπει το πρόσωπο αυτό⁵⁵. Για παράδειγμα στο *Psycho* (1960), ο προσωπικός επιθεωρητής που βρίσκεται στα ίχνη της κοπέλας που έκλεψε τα λεφτά του εργοδότη του, ανακαλύπτει τη τελευταία της στάση στο Bates Motel. Υποψιασμένος ότι μπορεί να υπάρχει κάποια σύνδεση της εξαφάνισής της με τους ιδιοκτήτες του μοτέλ, μπαίνει μέσα στο σπίτι, όπου όλα δείχνουν ότι θα ακολουθήσει και άλλος φόνος. Η σκηνή ξεκινάει με έναν κλασσικό χιτσκοκικό τρόπο. Ο επιθεωρητής κοιτάει πάνω στις σκάλες, αυτή η ανταλλαγή δημιουργεί μία ένταση μεταξύ του βλέμματος του υποκειμένου και της ίδιας της σκάλας, ή καλύτερα του κενού στην κορυφή της σκάλας, που επιστρέφει το βλέμμα, προξενώντας μία απόκοσμη αίσθηση ανεξιχνίαστης απειλής⁵⁶(εικόνες 8,9).

Το χιτσκοκικό έργο οργανώνεται γύρω από την αίσθηση του φόβου και της ανησυχίας που προκαλεί το ανοίκειο καθώς οι ήρωές του έρχονται συχνά αντιμέτωποι με καταστάσεις ή πρόσωπα, τα οποία ως πρότινος οικεία, προκαλούν μια αίσθηση δέους και τρόμου όταν αλλάζουν μορφή και μετατρέπονται σε κάτι ξένο που εγκυμονεί κινδύνους (*Shadow of a Doubt* (1943), *Suspicion* (1941), *The Wrong Man* (1957)). Το θέμα του σωσία ή του διπλού εαυτού, που αποτελεί κατεξοχήν κομμάτι της ανοίκειας κατάστασης, επανεμφανίζεται συνέχεια στη θεματολογία των ταινιών του (*Rebecca*, (1940), *Strangers on A Train* (1951), *Rear Window* (1954), *The Wrong Man* (1957), *Vertigo* (1958)). Οι ταινίες του Hitchcock γυρίζονται σε χώρους, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τους βασικούς άξονες της σύγχρονης κοινωνίας της Αμερικής: τα προάστια, οι διαπολιτειακοί αυτοκινητόδρομοι, το διαμέρισμα, το μοτέλ, το αρχοντικό, η μονοκατοικία στο τέλος του δρόμου. Οι ιστορίες του πάντα εξελίσσονται σε εσωτερικούς χώρους, όπου οι ήρωες εγκλωβίζονται μέσα στις διαταραγμένες επιθυμίες τους και ψυχωτικές σκέψεις, εκφράζοντας την «καθολική σχιζοφρένεια» του ψυχροπολεμικού κόσμου.

⁵⁵ S., Zizek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, London, 1992, p. 116

⁵⁶ S., Fiennes, (Παραγωγός & Σκηνοθέτης). 2006. *The pervert's guide to cinema* [κινηματογραφική ταινία], Αγγλία, Αυστρία, Ολλανδία, Mischief Films, Amoeba Film

Ο Sergei M. Eisenstein διακρίνει δύο περιπτώσεις χωρικής αντίληψης:

Η μία είναι η “κινηματογραφική”, όπου ο θεατής ακίνητος παρακολουθεί μία φανταστική ακολουθία στιγμών και χώρων όπου διαφορετικού τύπου εντυπώσεις τον κυριεύουν και η άλλη είναι η “αρχιτεκτονική” όπου ο θεατής κινείται μεταξύ μίας σειράς προσεκτικά συντεθειμένων συνθηκών που προσλαμβάνει

S., Eisenstein, *The Film Sense*, 1969

Όπως προειπώθηκε, η έννοια του ανοίκειου συνδέεται άμεσα με αυτήν της κατοίκησης, όπου ένας οικείος χώρος μεταστρέφεται σε ανοίκειο, από την επανεμφάνιση και παρουσία κάτι ξένου και περίεργου. Ο φανταστικός χώρος του κινηματογράφου, καταφέροντας να αποδεσμευτεί από τα όρια της απτής πραγματικότητας, ενδυναμώνει την εμπειρία του χώρου για τον θεατή σε σχέση με τη βιωματική εμπειρία της αρχιτεκτονικής. Η ευελιξία της απεικόνισης του χώρου που προσφέρουν τα κινηματογραφικά σκηνικά επιτρέπει την παραγωγή απατηλών, αποσπασματικών μη ορθογωνικών χωρικών ποιοτήτων, με παραμορφωμένο μέγεθος και διαστάσεις, οι οποίες μπορούν όσο εύκολα κατασκευάστηκαν να αποσυναρμολογηθούν. Ο Γερμανός κριτικός τέχνης και ανταποκριτής των *New York Times* Hermann C. Scheffauer αναφέρει τη δημιουργία ενός νέου χώρου σε μια ανάλυση που εκδόθηκε το 1920, επισημαίνοντας πως επιτέλους ο χώρος της σκηνής δεν αντιμετωπίζεται ως νεκρός και στατικός αλλά ζωντανεύει με την κίνηση και τις δράσεις ως συναισθήματα.⁵⁷

Στην ταινία *The Cabinet of Dr. Caligari*, που σκηνοθέτησε ο Robert Weine το 1920, σημείο αναφοράς του ρεύματος του γερμανικού Εξπρεσιονισμού, τα σκηνικά συνθέτουν έναν ανοίκειο κόσμο, έναν κόσμο που μιμείται και μοιάζει με την πραγματικότητα αλλά κάτι φαίνεται να πηγαίνει πάντα λάθος. Ο κόσμος παρουσιάζεται σαν ένα σκοτεινό τρομαχτικό, βίαιο και ασταθές μέρος, όπως προβάλλεται μέσα από το βασανισμένο υποσυνείδητο του χαρακτήρα. Η σκηνοθεσία και το στυλ της ταινίας είναι βαθιά επηρεασμένα από τις ψυχαναλυτικές μελέτες του Freud και του Jung σε σχέση με το υποσυνείδητο και το πως αυτό προβάλλεται, καθιστώντας το υποσυνείδητο βασικό θέμα της ταινίας. Τα σπίτια και οι χώροι της ταινίας εντείνουν τις σκέψεις και τα συναισθήματα των χαρακτήρων αντί να τα αντιπροσωπεύουν, αποκορυφώνοντας έτσι το παραμορφωμένο και το ανοίκειο (εικόνες 10,11).

εικόνες 10,11
The Cabinet of Dr. Caligari
Robert Weine
1920



⁵⁷ A., Vidler, *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in modern Culture*, Cambridge, Massachusetts, 2000, p. 102

Η ταινία ξεκινάει σε ένα πανηγύρι, όπου εμφανίζεται ένας πλανόδιος μάγος, ο Dr. Calligari, ο οποίος δίνει παραστάσεις βασισμένες πάνω σε έναν μακροχρόνιο υπνοβάτη, τον Chezare. Ο μάγος τον ξυπνάει για να απαντήσει στις ερωτήσεις του κοινού. Όταν ένας από τους θεατές τον ρωτάει «Πόσο θα ζήσω ακόμα?», ο Chezare του απαντάει: «Το τέλος σου θα έρθει σύντομα. Απόψε θα πεθάνεις». Πράγματι την ίδια μέρα ο θεατής αυτός δολοφονείται, πείθοντας τον φίλο του Francis αλλά και αργότερα όλη τη μικρή πόλη για τις μαντικές ικανότητες του μάγου. Εν συνεχεία οι κάτοικοι αρχίζουν να πανικοβάλλονται από μια σειρά μυστηριωδών δολοφονιών. Ο Francis αποφασισμένος να αποκαλύψει την αλήθεια, αρχίζει να κάνει έρευνες και οδηγείται στο συμπέρασμα ότι ο Dr. Calligari είναι στη πραγματικότητα ο διαταραγμένος διευθυντής του τοπικού ψυχιατρείου. Επιπλέον ο μάγος έχει κάνει διατριβή στον ομώνυμο μύθο του 18^{ου} αιώνα, σύμφωνα με τον οποίο ο αυθεντικός Calligari είχε δημιουργήσει έναν δαίμονα τον Chezare. Ο ψυχίατρος στη προσπάθεια του να επαναλάβει το μύθο, άδραττει την ευκαιρία όταν εμφανίζεται ένας ασθενής υπνοβάτης στο ψυχιατρείο που διεύθυνε, τον οποίο και αποφασίζει να χρησιμοποιήσει για την επίτευξη των σχεδίων του. Ο υπνοβάτης μετονομάζεται σε Chezare και μέσα στον ύπνο του εκπληρώνει τις νυκτερινές δολοφονίες που του υπαγορεύονται. Μετά την αποκάλυψη της αλήθειας από τον Francis, ο Calligari συλλαμβάνεται και τοποθετείται στο ψυχιατρείο και έτσι η ταινία τελειώνει ανατρεπτικά μετά από μια σειρά σκηνών όπου ο ίδιος ο Francis καταλήγει να είναι τρόφιμος του ψυχιατρείου (εικόνα 12). Με αυτόν τον τρόπο η διηγημένη ιστορία τελικά αποδεικνύεται η ιστορία ενός παρανοϊκού.

Η σκηνογραφία της ταινίας είναι απόλυτα στυλιζαρισμένη: από τα ζωγραφισμένα σκηνικά παραμορφωμένων σπιτιών και εσωτερικών χώρων μέχρι τα κοστούμια και την υποκριτική των χαρακτήρων. Οι φαινομενικά ασταθείς, κεκλιμένοι τοίχοι διακοσμημένοι με οδοντωτά, αιχμηρά σχήματα, δημιουργούν μια τεταμένη και επιθετική ατμόσφαιρα, η οποία μετριάζεται περιστασιακά από πιο απαλές και στρογγυλές φόρμες στην απεικόνιση του σπιτιού της γυναίκας πρωταγωνίστριας, στην απεικόνιση της θηλυκής σφαίρας. Το φως και η σκιά είναι ζωγραφισμένα πάνω στα σκηνικά αλλά με έναν τρόπο που αψηφά τους φυσικούς νόμους. Οι ηθοποιοί φοράνε ασπρόμαυρα ρούχα, αντίστοιχα του μακιγιάζ τους, μερικές φορές σε σχέδια που αντιστοιχούν στον διάκοσμο. Μερικοί χαρακτήρες φοράνε περισσότερο μαύρο, άλλοι περισσότερο άσπρο, αλλά όλοι έχουν ενδυματολογικά στοιχεία και από τους δύο χρωματικούς συνδυασμούς, κάτι που συμβολίζει την έμφυτη διπολικότητα του κάθε χαρακτήρα.

εικόνα 12
The Cabinet of Dr. Calligari
Robert Weine
1920



Μία δεύτερη ταινία που έχει άμεση σχέση με την ανοίκεια κατάσταση είναι το *The Others* (2001) του σκηνοθέτη Alejandro Amenábar. Βασισμένη στη γοτθική νουβέλα *The turn of the screw* (*Το στρίψιμο της βίδας*) του Henry James, τοποθετείται στο 1945, στον απόηχο της λήξης του Β' Παγκοσμίου Πολέμου σε ένα μικρό νησί που της Αγγλίας. Οι πρωταγωνιστές, μια μητέρα (Grace) και τα δύο παιδιά της (Anne και Nicholas) ζουν σε ένα τεράστιο και απομονωμένο σπίτι, χωρίς να δίνεται κάποια πληροφορία σχετικά με το πως βρέθηκαν εκεί και γιατί (εικόνα 13).

εικόνες 13,14
The Others
Alejandro Amenábar

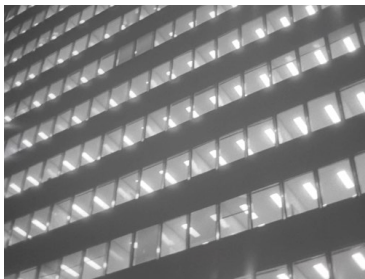


Σύμφωνα με τη μητέρα, τα δυο παιδιά πάσχουν από μια σπάνια ασθένεια, γεγονός που τα καθιστά φωτοευαίσθητα. Έτσι όλη η οικογένεια είναι αναγκασμένη να ζει στο σκοτάδι, στην έπαυλη οι κουρτίνες παραμένουν πάντα κλειστές και το λιγοστό φως πάντα προέρχεται από λάμπες αερίου, καθώς δεν υπάρχει ούτε ηλεκτρισμός (εικόνα 14). Μετά από μια μυστηριώδη επίσκεψη τριών υπηρετών που έρχονται να δουλέψουν στο σπίτι, και αφού εγκαθίστανται, αρχίζει να πλανάται μια υποψία πως το σπίτι είναι στοιχειωμένο. Η κόρη υποστηρίζει πλέον ότι έχει συναντήσει μέσα στο σπίτι ένα αγόρι και την οικογένεια του και ότι κατοικούν και αυτοί στην έπαυλη. Η μητέρα τρομοκρατημένη κάνει τα πάντα για να ανακαλύψει ποιοι είναι οι εισβολείς και τι θέλουν από αυτήν και την οικογένειά της. Κατά τη διάρκεια όλης της ταινίας ο θεατής μένει στο σκοτάδι. Όπως και οι πρωταγωνιστές, δεν ξέρει τι ακριβώς συμβαίνει. Στο τέλος όλα αποκαλύπτονται, καθώς γίνεται κατανοητό πως τα φαντάσματα δεν είναι στην πραγματικότητα οι εισβολείς, αλλά οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές.

Το φιλμ ξεδιπλώνει όλες της ποιότητες της ανοίκειας κατάστασης. Διαδραματίζεται σε ένα μεγάλο, αφιλόξενο και απομακρυσμένο σπίτι, τοποθετημένο κυριολεκτικά “στη μέση του πουθενά”, γεγονός που επιφέρει παντελή έλλειψη προσανατολισμού. Το δάσος που περικλείει την έκταση που βρίσκεται το σπίτι αλλά και η μόνιμη ομίχλη που επικρατεί (εικόνα 15), συμβάλλει στην κατάσταση αυτή. Με τις κουρτίνες να παραμένουν πάντα κλειστές και τις λάμπες γκαζιού να αποτελούν τη μόνη πηγή φωτός μέσα στο σπίτι, δεν υπάρχει πια διαχωρισμός μεταξύ μέρας και νύχτας, ούτε και εποχής, χάνεται η αίσθηση του χώρου και του χρόνου και με αυτόν τον τρόπο ο χώρος της έπαυλης καθίσταται “άχρονος” ή αλλιώς σε μία μόνιμη παύση. Παρόλο που τα γεγονότα υποτίθεται ότι διαδραματίζονται το 1945, το εσωτερικό του σπιτιού αλλά και τα ρούχα φαίνονται να ανήκουν περισσότερο στην αισθητική του 19^{ου} αιώνα, γεγονός που ενισχύει την αίσθηση της χρονικής αυτής παύσης. Όπως σημείωσε ο Freud, η έννοια του χρόνου δεν ορίζεται στο υποσυνείδητο και η *mise en scène* της ταινίας βασίζεται πάνω σε αυτό, καθώς παρέχει στον θεατή αλλά και στους ίδιους τους πρωταγωνιστές ένα αλλόκοτο συναίσθημα σχετικά με τη διάκριση του τι είναι πραγματικό και τι φανταστικό. Η δυσκολία αυτή διάκρισης μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, η μυστηριώδης ατμόσφαιρα που επικρατεί και η αίσθηση αποπροσανατολισμού σχετικά με τον χώρο αλλά και με το χρόνο, τοποθετούν θεατή και πρωταγωνιστές σε ένα πλήρως αποξενωμένο και αλλόκοτο κόσμο. Έτσι το φιλμ μπορεί να θεωρηθεί ως ένα μανιφέστο της ψυχωσικής κατάστασης του ονείρου, μιας ψευδαίσθησης, μιας ασυνείδητης πραγματικότητας.



εικόνα 15
The Others
Alejandro Amenábar
2001



εικόνες 16-19
Alphaville, 1965
Jean-Luc Godard

Ο μη-τόπος αποτελεί έναν νεολογισμό, από τον Γάλλο ανθρωπολόγο κι εθνολόγο, Marc Augé, που αναφέρεται σε έναν μεταβατικό χώρο, όπως είναι τα αεροδρόμια, τα εμπορικά κέντρα, τα σουπερμάρκετ και τα ξενοδοχεία. Είναι χώροι αποστερημένοι από προγονικά στοιχεία, ιστορικούς συσχετισμούς και υποκειμενικά νοήματα - όλα αυτά τα στοιχεία δηλαδή που συνδυασμένα δίνουν στον χώρο την έννοια του τόπου. Ο μη-τόπος αποτελεί ένα μη κατοικήσιμο μέρος, όπου ομάδες ανθρώπων δεν αναπτύσσουν κοινά σημεία, και το άτομο παραμένει ανώνυμο και μοναχικό.



That is, they should be transformed.



Ο Jean-Luc Godard, ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της γαλλικής *Nouvelle Vague*, έχοντας μια βαθιά κατανόηση του μεταπολεμικού χώρου και της ρευστής σύγχρονης πραγματικότητας κατά την οποία είχαν αυξηθεί ραγδαία τα γεγονότα για τα οποία δεν γνωρίζαμε πια πώς να αντιδράσουμε, που συνέβαιναν σε χώρους που δε μπορούσαμε πια να περιγράψουμε⁵⁸, κατασκευάζει μέσα από τις ταινίες του τυχαίους χώρους και ανοίκειους κόσμους. Οι ήρωές του ως επί τω πλείστον διατηρούν μια παθητική σχέση με το χώρο, εγκλωβισμένοι σ'έναν μη τόπο που ακροβατεί ανάμεσα στα όρια του φανταστικού και του πραγματικού.



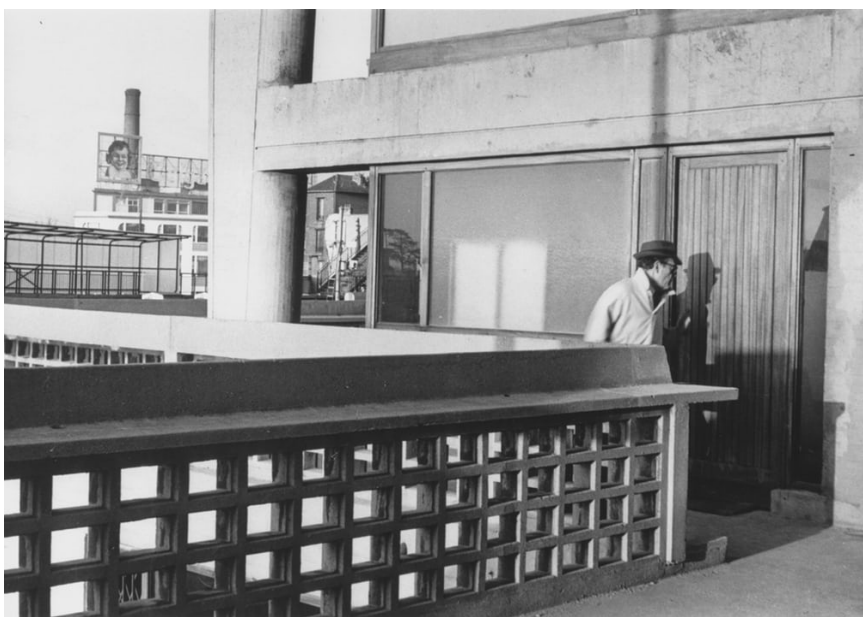
Στην ταινία *Alphaville* (1965), ο Godard δημιουργεί ένα δυστοπικό σενάριο, πιθανώς εμπνευσμένο απ' το μυθιστόρημα του Georges Orwell 1984, χρησιμοποιώντας το αστικό τοπίο του Παρισιού ως φόντο για την φουτουριστική πόλη Alphaville (εικόνες 16-19). Η ταινία αφορά στο μυστικό πράκτορα Lemmy Caution, ο οποίος φτάνει στη συγκεκριμένη πόλη, η οποία κυβερνάται από ένα πανίσχυρο, πανταχού παρών ηλεκτρονικό υπολογιστή. Ο Lemmy αποσκοπεί στην αναζήτηση ενός άλλου μυστικού πράκτορα που εξαφανίστηκε μυστηριωδώς καθώς και στην αναζήτηση και εκτέλεση του δημιουργού της πόλης, του καθηγητή Von Braun. Μετά την είσοδο του Lemmy στην πόλη, αποκαλύπτεται μια ανησυχητικά οικεία τεχνοκρατική κοινωνία, υπό την δικτατορική εξουσία του υπερ-υπολογιστή Alpha 60.

⁵⁸ G., Deleuze, *Κινηματογράφος 2: Η χρονοεικόνα*, Αθήνα, 2004, σελ. 17.



Η πόλη παρουσιάζεται ως ένα μέρος όπου η λογική θριαμβεύει και ο υπολογιστής είναι αυτός που καθορίζει το λογικό ή περιττό χαρακτήρα όλων των εννοιών. Η έκφραση βασικών συναισθημάτων όπως η αγάπη ή η λύπη, αλλά και η οποιασδήποτε μορφής τέχνη τιμωρείται αυστηρά, τις περισσότερες φορές με θάνατο. Κατά τη διάρκεια της αναζήτησης του για τον καθηγητή Von Braun, ο Lemmy συναντά την κόρη του καθηγητή, Natasha Von Braun την οποία και ερωτεύεται, παρόλο που ως κάτοικος της Alphaville δεν έχει συνείδηση των ανθρώπινων συναισθημάτων. Ο Lemmy ανακαλύπτει τελικά την τοποθεσία του ιθύνοντα νου Von Braun, τον οποίο και εξουδετερώνει μαζί με τον υπολογιστή Alpha 60 απελευθερώνοντας έτσι τη πόλη. Οι κάτοικοι της πόλης, απεικονίζονται σαν ανεγκέφαλα κελύφη ανθρώπων και αντιπροσωπεύουν το προϊόν μιας αποξενωμένης κοινωνίας στερούμενης τέχνης και έκφρασης, ενός απάνθρωπου πολιτισμού, όπου βασιλεύει η ψυχρή υπολογιστική λογική. Ο σκηνοθέτης επιχειρεί να κάνει μια μεταφορά για τη σύγχρονη κοινωνία, όπου αν και υπάρχει ελευθερία έκφρασης και τέχνης, τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα αντιμετωπίζονται ως αντιπαραγωγικά και παιδαριώδη. Το οικείο τοπίο του Παρισιού φαίνεται διαστρεβλωμένο λόγω της ασυνήθιστης κινηματογράφησης: της αντισυμβατικής κίνησης της κάμερας, της στρεβλής απεικόνισης της προοπτικής και της ασυνήθιστης αντίθεσης φωτός και σκιάς. Με αυτά τα μέσα δομείται μια κλειστοφοβική και αποπνικτική ατμόσφαιρα και καταφέρνει να απεικονίσει την απόγνωση των κατοίκων μέσα σε αυτό το πλήρως αυτοματοποιημένο περιβάλλον. Η Alphaville είναι μια πόλη, η οποία αποτελείται σχεδόν ολοκληρωτικά από *μη τόπους* (εικόνες 20-23).

εικόνες 20-23.
Alphaville
Jean Luc Godard
1965





Πιο συγκεκριμένα η πόλη συνθέτει ένα ψηφιδωτό μεταβατικών ζωνών – διαδρόμων, κλιμάκων, γραφείων, δωματίων ξενοδοχείων, ελεύθερα διεσπαρμένων στο χώρο με την χαρακτηριστική τους σήμανση: βέλη, νούμερα, νέον φώτα. Ο Godard πλάθει έναν αστικό λαβύρινθο, χρησιμοποιώντας το δομημένο περιβάλλον του Παρισιού σαν υπόβαθρο, παρουσιάζοντας το διαστρεβλωμένο και ανοίκειο, με μοναδική εξαίρεση το υπνοδωμάτιο του Lemmy, έναν από τους λίγους διαμορφωμένους χώρους της ταινίας. Ο χώρος του δωματίου είναι ιδιαίτερα ελαστικός, με τις δύο πόρτες που οδηγούν στο μπάνιο να επιτρέπουν στους χαρακτήρες να μπαينوβγαίνουν χωρίς η κάμερα να τους ακολουθεί, προσδίδοντας έτσι στο μπάνιο, το οποίο ελάχιστα βλέπουμε, την ιδιότητα του φανταστικού χώρου. Το τζούκμποξ στη γωνία του δωματίου, διαχέει στο χώρο μια υπνωτιστική ατμοσφαιρική μουσική, η οποία υπερτονίζει την παραδοξότητα του δωματίου. Μέσω της μεταστροφής του παροντικού Παρισιού σε μελλοντική Alphaville, ο Godard μας προειδοποιεί για την επερχόμενη χωροχρονική περιέργεια⁵⁹.

εικόνες 24-29.
Alphaville
Jean Luc Godard
1965



⁵⁹ C., Darke, *Alphaville*(Jean Luc Godard,1965), London, 2005, p. 33

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ του David Lynch



εικόνα 1
Lost Highway, 1997



εικόνα 2
Twin Peaks, 1990-1991



εικόνα 3
Κοντινό πλάνο σε οικιακά αντικείμενα
Twin Peaks, 1990-1991

Στις ταινίες του Lynch το σκοτάδι είναι πραγματικά σκοτεινό. Το φως πραγματικά φωτεινό, εκτυφλωτικό. Η φωτιά πραγματικά πονάει, είναι τόσο καυτή. Σε τέτοιες στιγμές μεγάλης έντασης του αισθησιασμού, είναι σαν τα γεγονότα στην ίδια την οθόνη, να απειλούν να υπερχειλίζουν από την οθόνη, και να μας τραβήξουν μέσα, να φτάσουν σε μας. Είναι πάλι σαν ο φαντασιακός χώρος, ο πλασματικός, ο αφηγηματικός χώρος, να γίνονται τόσο έντονοι και να φτάνουν προς τους θεατές, ώστε να χάσουμε την ασφαλή απόσταση μας.

SLAVOJ ŽIZEK⁶⁰

Με κοντινά πλάνα των πραγμάτων γύρω μας, με έμφαση σε κρυμμένες λεπτομέρειες οικείων αντικειμένων και με την εξερεύνηση του συνηθισμένου περιβάλλοντος κάτω από την έξυπνη καθοδήγηση της κάμερας, το φιλμ, αφενός, επεκτείνει την κατανόηση των αναγκών που διέπουν τη ζωή μας: αφετέρου κατορθώνει να μας διαβεβαιώσει για ένα τεράστιο και απροσδόκητο πεδίο δράσης [...] Με το κοντινό πλάνο, ο χώρος διευρύνεται. Με αργή κίνηση, η πορεία διευρύνεται [...] Ένας χώρος που διεισδύει ασυνείδητα αντικαθιστά έναν χώρο που συνειδητά διερευνά ο άνθρωπος [...] Η κάμερα μας εισάγει στην ασυνείδητη οπτική όπως και η ψυχανάλυση στις ασυνείδητες ωθήσεις.

WALTER BENJAMIN⁶¹

⁶⁰ Fiennes, S.(Producer/Director), Žižek, S. (Writer/Performer)(2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. [Motion picture]. UK, Austria, Netherlands: Amoeba Film, Kasander Film Company, Lone Star Productions, Mischief Films

⁶¹ A., Vidler, "The explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary," *Assemblage* 21, 1993, pp.45-59

Το μεγαλείο ενός έργου τέχνης έγκειται στην ικανότητα του να μεταμορφώσει το κοινό. Ο κινηματογράφος βασίζεται στην απόσταση που τείνει να δημιουργείται, μεταξύ των θεατών και των γεγονότων που διαδραματίζονται στην οθόνη. Η εν λόγω απόσταση εξασφαλίζει στους θεατές την αποστασιοποίηση τους από αυτό που βλέπουν. Σε αντίθεση με το θέατρο, στο κινηματογράφο ο θεατής διατηρεί την ανωνυμία του καθώς του προσφέρεται η δυνατότητα να παρακολουθεί τα γεγονότα χωρίς να τον βλέπουν. Η μονόπλευρη αυτή κατάσταση επιτρέπει στο θεατή να παραμένει ασφαλής μέσα στην ανωνυμία που προσφέρει το σκοτάδι της αίθουσας. Όσο διατηρείται η απόσταση του θεατή από την οθόνη, ο κινηματογράφος μοιάζει βαθιά ηδονοβλεπτικός. Όπως σημειώνει η Laura Mulvey, η ακραία αντίθεση ανάμεσα στο σκοτάδι και το αμφιθέατρο (που επίσης απομονώνει τους θεατές μεταξύ τους) και η λαμπρότητα των εναλλασσόμενων μοτίβων του φωτός και της σκιάς πάνω στην οθόνη συμβάλλει στην προώθηση της ψευδαίσθησης της ηδονοβλεπτικής διάστασης⁶². Η απόσταση μεταξύ της οθόνης και του θεατή αλλάζει σημασία, όταν αυτή δεν γίνεται πλέον αντιληπτή. Πιο συγκεκριμένα όταν τα διάφορα πλάνα και γεγονότα που διαδραματίζονται ανήκουν αποκλειστικά στη σφαίρα του φανταστικού. Σε αυτή την περίπτωση, δημιουργείται μια ταύτιση μεταξύ των δυο πλευρών, και με αυτόν τον τρόπο ο θεατής αποκτά μια αίσθηση εγγύτητας και δυνατότητας άμεσης συμμετοχής στο κινηματογραφικό έργο. Η αίσθηση εγγύτητας βέβαια είναι πλασματική, και έτσι η απόσταση αυτή επιτρέπει στον θεατή να αποφύγει οποιαδήποτε άμεση βιωματική εμπειρία. Θα μπορούσε να μεταβάλει την υποκειμενικότητα του.

εικόνα 4
ηδονοβλεψία
Blue Velvet,
1986



⁶² L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, 1975, p.25

εικόνα 5
Twin Peaks, 1990-1991



Ο Lynch ως κινηματογραφιστής δημιουργεί μια νέα πραγματικότητα, έναν ολοκαίνουριο κόσμο για τον θεατή. Το επίτευγμα αυτό έγκειται στην ικανότητά του να σπάει τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ της υποκειμενικής αντίληψης του θεατή και του κόσμου της οθόνης, εμπλέκοντας έτσι έμμεσα τον θεατή στη πλοκή της ταινίας. Η πλοκή και η δομή των ταινιών του μεταβάλλουν την ίδια την κατάσταση της θέασης του εκάστοτε φιλμ και στερούν από τον θεατή την υποκειμενική αίσθηση ότι βρίσκεται σε ασφαλή απόσταση από οτιδήποτε διαδραματίζεται στην οθόνη. Σύμφωνα με τον βιογράφο του Todd McGowan: *Για να παρακολουθήσει κανείς μια ταινία του David Lynch σωστά πρέπει να αγγίξει την οθόνη, να βρεθεί ο εαυτός του απομακρυσμένος από την ασφαλή απόσταση που η ίδια η αρχιτεκτονική του κινηματογράφου φαίνεται να υπόσχεται.*⁶³

Συμπεριλαμβάνει κινηματογραφικές στιγμές που εξαναγκάζουν τον θεατή να συνειδητοποιήσει πώς η ταινία λαμβάνει υπόψη τις μύχιες επιθυμίες του. Επιπλέον, στα σημαντικά σημεία του σεναρίου και στην ανάπτυξη των χαρακτήρων της ταινίας ο Lynch παραμορφώνει και διαταράσσει τις προσδοκίες των θεατών για μια παραδοσιακή προσέγγιση στην αφήγηση της πλοκής. Υιοθετεί στις ταινίες του μία σουρεαλιστική, εφιαλτική προοπτική που μας επιτρέπει να βιώνουμε τον κόσμο της ταινίας με έναν εντελώς νέο τρόπο. Οι ταινίες του Lynch είναι κατά κύριο λόγο οδηγούμενες από τους χαρακτήρες και τις επιθυμίες τους. Τα στερεότυπα των χαρακτήρων είναι με τέτοιο τρόπο τοποθετημένα, ώστε να αποσκοπούν την ανατροπή τους από ένα κόσμο υπερρεαλιστικό, παράξενο και απόκοσμο.

Οι ταινίες του δεν ακολουθούν την κλασσική μορφή αφήγησης και δεν καταγράφουν γεγονότα με κοντινή χρονική συνέχεια. Για παράδειγμα στις ταινίες *Lost Highway* και *Mulholland Drive* ο χρόνος δεν είναι γραμμικός. Η κινηματογραφική του αφήγηση απομακρύνεται από τις κλασσικές αφηγηματικές μεθόδους καθώς δεν διαρθρώνεται με αρχή, μέση και τέλος. Αυτό δημιουργεί την αίσθηση στον θεατή ότι η ταινία διανύει ένα κύκλο, τελειώνοντας συχνά με τη σκηνή με την οποία άρχισε. Πιο συγκεκριμένα ακολουθείται η δομή του ονείρου. Με πεδίο δράσης το ασυνείδητο, κάθε τέλος ταινίας του μοιάζει με αυτό ενός εφιάλτη, επαναφέροντας το θεατή απότομα στη πραγματικότητα.

⁶³ T., McGowan, *The Impossible David Lynch*, New York, 2007, p. 25.

Αυτό που καθιστά τον Lynch ιδιαίτερο σαν σκηνοθέτη είναι η παράξενη επιδεξιότητα του να χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο ως μέσο απεικόνισης της ψυχολογικής κατάστασης κατάστασης των ηρώων καθώς και της ατμόσφαιρας μυστήριου μέσω της σουρεαλιστικής διάθεσης του ονείρου. Όπως ένας από τους βιογράφους του, ο Chris Rodley σημειώνει: *Τα συναισθήματα που τον συναρπάζουν είναι αυτά που προσεγγίζουν τις αισθήσεις και τα συναισθηματικά μονοπάτια των ονείρων. Το σημαντικό στοιχείο του εφιάτη που είναι αδύνατον να επικοινωνηθεί απλά με το να περιγράφεις γεγονότα. Η συμβατική αφηγηματική ταινία που έχει ως σκοπό την λογική και την αναγνωρισιμότητα δεν είναι στα ενδιαφέροντα του Lynch. Η ανασφάλεια, η αποξένωση και η έλλειψη προσανατολισμού και ισορροπίας είναι μερικές φορές τόσο έντονα στον "κόσμο του Lynch" που το ζήτημα τελικά γίνεται αν είναι ποτέ πιθανό να νιώθεις ότι είσαι στο "σπίτι". Αν είναι κάτι που χαρακτηρίζει τον Lynch ως "σουρεαλιστή" είναι η επιθυμία και το ενδιαφέρον του για τη διαδικασία της "ανοικείωσης" και της κατάστασης μεταξύ ύπνου και ξύπνιου με συχνή χρήση του άτοπου και του παράλογου.*⁶⁴ (εικόνα 6)



εικόνα 6
Eraserhead, 1977

⁶⁴ D., Lynch, C., Rodley (ed.), *Lynch on Lynch*, London, 1999

εικόνα 7
Mulholland Drive, 2001



εικόνα 8
Twin Peaks, 1990-1991



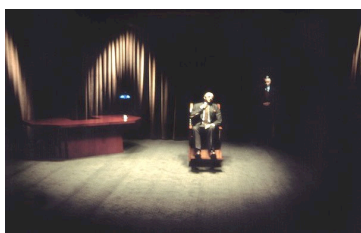
εικόνα 9
Eraserhead, 1977



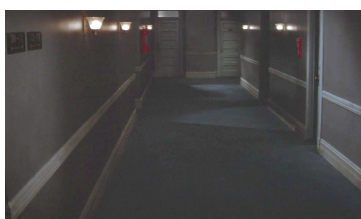
εικόνα 10
Twin Peaks, 1990-1991



Στο έργο του Lynch η συνείδηση χωρικότητας και τοποθεσίας είναι άμεσα εμφανής. Οι ταινίες του *Dune*, *Mulholland Drive*, *Inland empire* αναφέρονται — ήδη από τον τίτλο τους — σε πραγματικές ή φανταστικές τοποθεσίες, ενώ σε ταινίες όπως το *Lost Highway* και το *The Straight Story* υποδηλώνονται και οι χωρικές ανησυχίες του σκηνοθέτη όπως φαίνεται από την συνεχή αναζήτηση και περιπλάνηση των ηρώων του μέσα σε πόλεις, δρόμους και δάση. Καμία ταινία του Lynch δεν είναι ολοκληρωμένη χωρίς ένα δυσοίωνο κοντινό πλάνο σε κάποια μυστηριώδη αριθμημένη πόρτα, σε κάποια πινακίδα με το όνομα μιας οδού (εικόνα 7.) ή γενικότερα χωρίς ένα πλάνο επικεντρωμένο σε ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο ή μία αρχιτεκτονική φόρμα. Μυστήριοι και ατελείωτοι διάδρομοι (εικόνα 8.), βαριές βελούδινες κόκκινες κουρτίνες, σκάλες, θεατρικές σκηνές επηρεασμένες από τη δεκαετία του 1950 (εικόνα 9.) συνθέτουν πλήρως την αισθητική του καλλιτέχνη και αυξάνουν κατακόρυφα τη συναισθηματική ένταση του θεατή. Τα πλάνα του Lynch συχνά σταματούν για δευτερόλεπτα σε κενούς χώρους, με σκοπό να ενθαρρύνουν το θεατή να ψάξει για κάποιο κρυμμένο νόημα (εικόνα 10.) και άλλοτε να τον οδηγήσουν με αλλόκοτο τρόπο γύρω από γωνίες. Στο χώρο τα έπιπλα είναι τέλεια διατεταγμένα, οι τοίχοι και οι ταπετσαρίες ξεθωριασμένα, δημιουργώντας έτσι μια νοσταλγική και παράξενη ατμόσφαιρα.



εικόνα 11
Mulholland Drive, 2001



εικόνα 12
Blue Velvet,
1986

εικόνα 13
Eraserhead, 1977

Ωστόσο, στο κινηματογράφο η Αρχιτεκτονική δεν κατασκευάζεται μόνο μέσω της αρχιτεκτονικής σύνθεσης και της εισαγωγής μοτίβων και στοιχείων στο χώρο, αλλά και μέσω της κίνησης της κάμερας. Κατά τη δημιουργία του κινηματογραφικού χώρου, στοιχεία όπως ο φωτισμός, ο ήχος, η επεξεργασία του φιλμ, η θέση της κάμερας και οι κινήσεις της μπορούν να ερμηνευτούν ως αρχιτεκτονικές πρακτικές.

Ο Lynch, φανερά επηρεασμένος από τον Hitchcock, χρησιμοποιεί περίεργες γωνίες στην κάμερα και υπερβολικά κοντινά πλάνα, δανείζεται χωρικά και αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό όπως σκιές (εικόνα 11.), σκοτεινούς διαδρόμους (εικόνα 12.), άδεια χωλ. Παρουσιάζει τον κόσμο σαν ένα σκοτεινό και τρομακτικό μέρος, το οποίο λειτουργεί συνήθως ως προβολή της ψυχολογικής κατάστασης του πρωταγωνιστή. Σε αυτούς τους χώρους, δίνοντας εξαιρετικά μεγάλη έμφαση στις λεπτομέρειές τους, παρουσιάζει την καθημερινή ζωή των κατοίκων μέσα στο πλαίσιο ενός φοβικού περιβάλλοντος (εικόνα 13).

Η πλοήγηση και η εμπειρία σε ένα τέτοιο χώρο μπορεί άξαφνα να



αλλοιωθεί λόγω κάποιας διαφορετικής πρακτικής. Όλα τα υλικά αυτού του σύμπαντος έχουν ζωτική σημασία για την πλοκή. Η αρχιτεκτονική του είναι απτή και αισθησιακή, γεμάτη υφές και με ιδιαίτερη προσοχή στις επιφάνειες (εικόνα 14.). Όλα αυτά τα στοιχεία συνθέτουν ένα κόσμο που δίνει στον θεατή το έναυσμα να αναρωτιέται : Τι είναι πίσω από τις βελούδινες κουρτίνες? Ποιο μυστικό κρύβεται πίσω από την απόλυτη ηρεμία που προσφέρει ο ήχος ενός βινυλίου σε ένα άδειο σπίτι?



εικόνα 14
Blue Velvet,
1986

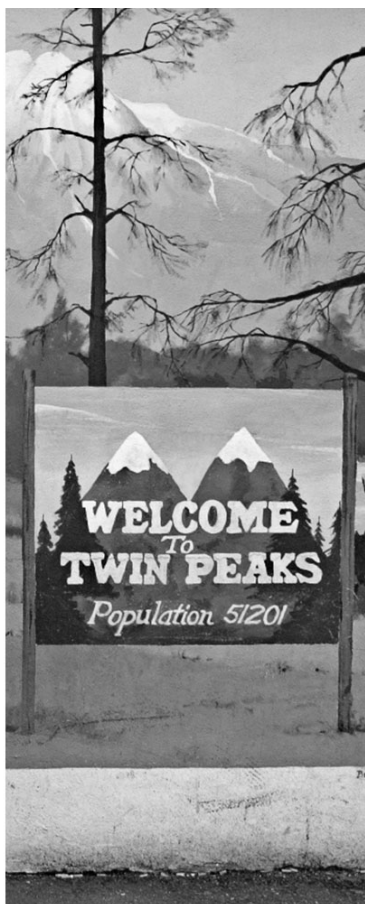
Στις ταινίες του η αντίληψη του χώρου κάποιες φορές είναι πλήρης και άλλες μηδαμινή. Οι κόσμοι του συνδυάζουν ακριβή γνώση της τοποθεσίας όπου βρίσκεται ο πρωταγωνιστής και ταυτόχρονα δημιουργούν μία αίσθηση σύγχυσης του χώρου. Τα πλάνα του είναι γεμάτα από ταμπέλες οι οποίες ενημερώνουν το κοινό που τοποθετείται η ιστορία και οι χαρακτήρες των ταινιών και πολύ εσκεμμένα, αναφέρουν και τονίζουν τις διευθύνσεις και τα ονόματα των δρόμων προσδίδοντας τους μία μαγική σημασία. Έτσι ο θεατής ενημερώνεται διαρκώς για την ακριβή τοποθεσία του ενώ παράλληλα διακατέχεται από ένα αίσθημα πλήρους απώλειας ριζών (εικόνα 15.).

Η παιδική ηλικία του σκηνοθέτη πιθανόν να εξηγεί σε ένα βαθμό κάποια πράγματα σχετικά με την χωρική συνείδηση του. Γεννημένος στην πόλη Missoula της πολιτείας Montana της Αμερικής το 1946, ο Lynch πέρασε τα παιδικά του χρόνια αλλάζοντας συχνά τόπο κατοικίας εξαιτίας της εργασίας του πατέρα του, γεγονός που τον έκανε να γνωρίσει διαφορετικές πτυχές του τρόπου ζωής στις ΗΠΑ, τόσο σε μικρές πόλεις όσο και σε αγροτικές περιοχές. Το 1965 αποφασίζει τα ταξιδέψει στην Ευρώπη για τρία χρόνια με σκοπό να εκπαιδευτεί πλάι στον ζωγράφο του εξπρεσιονισμού Oscar Kokoschka, στο Σάλτσμπουργο. Σύντομα, αλλάζει σχέδια καθώς όπως είπε ο ίδιος *δεν υπάρχει εδώ η έμπνευση που χρειάζομαι για να κάνω αυτό που θέλω*. Η Ευρώπη του φαίνεται πως είναι πολύ πιο παράξενη από την πατρίδα του⁶⁵ και έτσι γυρίζει πίσω στις ΗΠΑ, όπου εργάζεται στο χώρο της τέχνης μέχρι να ξεκινήσει τη φοίτησή του στο *Pennsylvania Academy of Fine Arts* στη Philadelphia το 1965.

Όντας φοιτητής ακόμα, ο Lynch σκηνοθετεί τις πρώτες του ταινίες μικρού μήκους. Λόγω της εντύπωσης που έκαναν προσλαμβάνεται στο *American Film Institute* του Los Angeles, όπου γυρίζει την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους *Eraserhead* (1977), η οποία είναι η πρώτη ταινία όπου ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί όλες τις τεχνικές οι οποίες αργότερα θα αποτελέσουν το προσωπικό του ύφος.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1990 αποφασίζει να ασχοληθεί με τη μικρή οθόνη και έτσι δημιουργεί και σκηνοθετεί μαζί με τον Mark Frost τη σειρά *Twin Peaks*. Η αφήγηση επικεντρώνεται στη δολοφονία μιας νεαρής κοπέλας και στην εξιχνίαση του εγκλήματος από έναν πράκτορα του FBI σε ένα μικρό και φιλήσυχο χωριό της Αμερικής. Ακολουθεί η ταινία *Lost Highway* (1997), επίσης στο ίδιο ονειρικό και σουρεαλιστικό μοτίβο, η οποία αφηγείται την ιστορία ενός νεαρού σαξοφωνίστα και της όμορφης γυναίκας του. Οι τελευταίοι πέφτουν θύματα ενός μυστήριου ανθρώπου ο οποίος τους κινηματογραφεί μπαίνοντας κρυφά μέσα στο σπίτι τους. Τα συγκεκριμένα έργα θα μελετηθούν στα πλαίσια της παρούσας εργασίας.

εικόνα 15
Twin Peaks, 1990-1991



⁶⁵ D., Lynch, C., Rodley (ed.), *Lynch on Lynch*, London, 1999, p.33

ΤΟ ΟΠΙΤΙ

Home is the one place in all this world where hearts are sure of each other. It is the place of confidence. It is the place where we tear off that mask of guarded and suspicious coldness which the world forces us to wear in self-defense, and where we pour out the unreserved communications of full and confiding hearts.

FREDERICK W. ROBERTSON⁶⁶

Η αρχιτεκτονική του κινηματογράφου καταδεικνύει τους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι νοηματοδότησαν τις έννοιες του σπιτιού, των αξιών που διέπουν το εκάστοτε οικιακό περιβάλλον, τους δημόσιους χώρους, και τέλος τα όρια μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού χώρου. Στην κινηματογραφική αρχιτεκτονική λοιπόν, η χρήση και το νόημα υπερέχουν της μορφής.⁶⁷ Δημιουργώντας έναν αφηγηματικό χώρο, ο κινηματογράφος παρουσιάζει μια αρχιτεκτονική που χρησιμοποιείται, και ένα περιβάλλον που απαντά σε ερωτήματα σχετικά με τη φύση του καθημερινού χώρου. Η έννοια του χώρου είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις μνήμες, τα όνειρα, τους φόβους της καθημερινότητας του υποκειμένου που κατοικεί σε αυτόν. Η αρχιτεκτονική του κινηματογράφου κατασκευάζει χώρους, που επιτρέπουν στο θεατή να ονειροπολεί με τον τρόπο που έγραψε ο Bachelard στην *Ποιητική του χώρου*. Μέσα από τους κινηματογραφικούς χώρους ο θεατής μπορεί να καταλάβει τον διαφορετικό χαρακτήρα των χώρων όπως η σοφίτα, η αποθήκη, το υπνοδωμάτιο στην καθημερινή του ζωή. Ανάλογα με το θέμα της ταινίας, την πλοκή και τους χαρακτήρες, οι χώροι αυτοί έρχονται σε παραλληλισμό με τους χώρους που ο θεατής ζει, ονειρεύεται, νιώθει ασφάλεια ή αποξένωση, χαρά ή φόβο.

⁶⁶ F. Robertson, "Excerpt from "The Prodigal and His Brother"", In: *"A Hideous Bit of Morbidity": An Anthology of Horror Criticism from the Enlightenment to World War I*, Colavito, Jason (ed.), pp.25-27., Jefferson, North Carolina, London, 2008, p.26

⁶⁷ Peter, Wollen, *Paris Hollywood: Writings on Film*, London, New York, 2002, p.211



εικόνα 1
Eraserhead, 1977



εικόνα 2.
Twin Peaks, 1990-1991



εικόνα 3
Blue Velvet, 1986

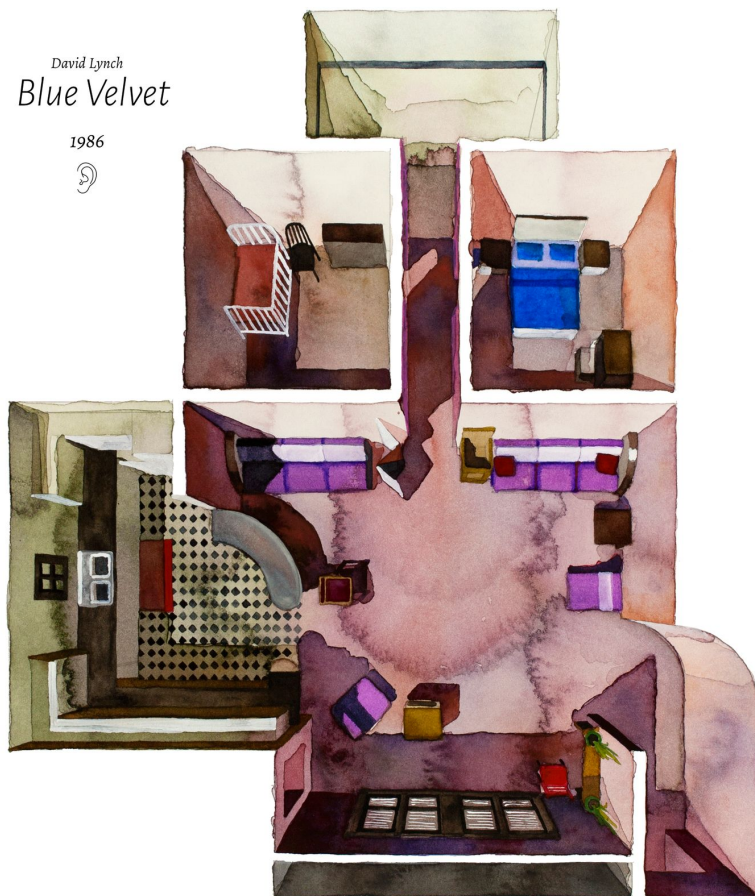


εικόνα 5.,
Lost Highway, 1997

Στις ταινίες του Lynch η έννοια του σπιτιού έχει μεγάλη δύναμη. Το διαμέρισμα του Henry στο *Eraserhead* (εικόνα 1.), το σπίτι της οικογένειας Palmer στο *Twin Peaks* (εικόνα 2.) ή το διαμέρισμα της Dorothy στο *Blue Velvet* (εικόνες 3-4.) και το σπίτι του ζευγαριού στο *Lost Highway* (εικόνα 5.) είναι αρκετά για να καταλάβει κανείς την οπτική του σκηνοθέτη γύρω από τη συγκεκριμένη έννοια, η οποία έρχεται σε πλήρη αντίθεση με αυτή που όρισε ο Gaston Bachelard. Το σπίτι για τον Lynch εκτός από οικείες, εμφανίζει και ανοίκειες ποιότητες, στοιχεία που εμπεριέχουν τρόμο. Ο ίδιος σε μία συνέντευξή του δήλωσε: *Το σπίτι είναι ένα μέρος που τα πράγματα μπορεί να πάνε στραβά. Όταν ήμουν παιδί, το σπίτι μου φαινόταν κλειστοφοβικό, αλλά αυτό δεν ήταν επειδή είχα κακή οικογένεια. Υπάρχει μια πολύ αθώα, αφελής ποιότητα στη ζωή, και υπάρχει επίσης μια φρίκη και μια αρρώστια*⁶⁸. Κατασκευάζει χώρους που λειτουργούν ως οικιακά θέατρα, χώρους που δίνουν τη δυνατότητα στους χαρακτήρες είτε να συμμετέχουν σαν ηθοποιοί, είτε να παρακολουθούν ηδονοβλεπτικά · σπίτια που οι εισβολείς και η παρακολούθηση είναι συχνά φαινόμενα. Εδώ, οι κάτοικοι υπομένουν μια οδυνηρή οικειότητα με τον οικιακό χώρο⁶⁹.

David Lynch *Blue Velvet*

1986



εικόνα 4
η κάτοψη του σπιτιού στο *Blue Velvet*,
Floor Plan Croissant

⁶⁸ Lynch D. Cited in Rodley C., *Lynch on Lynch*, London, 1997, pp.10, pp.139

⁶⁹ R, Martin, *The Architecture of David Lynch*, London, 2014, p.64

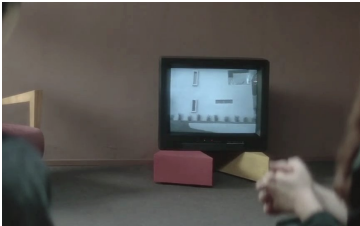
Ο Anthony Vidler, δήλωσε πως το ανοίκειο δεν αποτελεί ιδιότητα του χώρου, ούτε μπορεί να προκληθεί από κάποια συγκεκριμένη χωρική διαμόρφωση, ανήκει στη σφαίρα της αισθητικής⁷⁰, καθώς η έννοια του Freud δεν αποτελεί προϊόν, αλλά διαδικασία. Θεωρεί το ανοίκειο μία “ψυχική κατάσταση προβολής”, η οποία συγχέει τα όρια μεταξύ πραγματικού και φανταστικού, με σκοπό να προκαλέσει μια ανησυχητική ασάφεια. Οι χώροι των σπιτιών που κατασκευάζει ο Lynch, διαμορφώνονται ξεκάθαρα από της ψυχολογικές προβολές των κατοίκων τους και ο ίδιος ο Vidler τονίζει πως η ανοίκεια κατάσταση στο οικιακό πλαίσιο συναντάται ιδιαιτέρως στην ταινία *Blue Velvet* (1986) αλλά και στη σειρά *Twin Peaks*. Πάραυτα, η ταινία του *Lost Highway*, μεταγενέστερη από το έργο του Vidler για το αρχιτεκτονικό ανοίκειο, εμφανίζει επίσης ανοίκειες ποιότητες, θίγοντας το θέμα ενός εισβολέα μέσα σε έναν μέχρι πρότινος οικείο χώρο (εικόνα 6.).



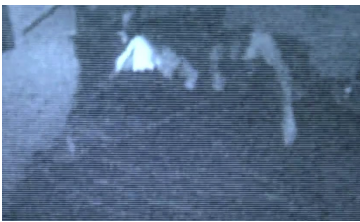
εικόνα 6.,
“το σπίτι” του David Lynch
όπως το σχεδίασε ο
Federico Babina

⁷⁰ A., Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in The Modern Unhomely*, London, 1992, p.11

lost highway



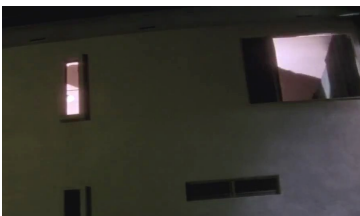
εικόνα 1.
0:11:55



εικόνα 2.
0:21:42



εικόνα 3.
0:29:28



εικόνα 4.
0:33:56
Lost Highway, 1997

Οι κακοί άνθρωποι μπορεί να μη φορούν πια μαύρα, αλλά μένουν σε μοντερνιστικά σπίτια με λευκούς τοίχους. ...

Η μοντερνιστική αρχιτεκτονική έχει έχει αναγνωριστεί σχεδόν αποκλειστικά με χαρακτήρες που είναι κακοί, ασταθείς, εγωιστικοί, εμμονικοί και οδηγούνται από τις απολαύσεις της σάρκας.

JOSEPH ROSA⁷¹

Το πρώτο μέρος της ταινίας που εξετάζουμε στην παρούσα εργασία, διαδραματίζεται στο Los Angeles, σε ένα πολυτελές σπίτι στο Hollywood Hills, ενός σαξοφωνίστα του Fred Madison και της γυναίκας του Renee. Η ατμόσφαιρα των πρώτων σκηνών της ταινίας υπονοεί την αποξένωση στη σχέση του ζευγαριού και μας δίνει πολλαπλές ενδείξεις της ανασφάλειας και της καχυποψίας του Fred σχετικά με τη γυναίκα του. Το ζευγάρι αρχίζει να παραλαμβάνει βιντεοκασέτες με πλάνα από το σπίτι τους, διαδικασία που γίνεται σταδιακά (από έξω προς τα μέσα) με την πρώτη κασέτα να δείχνει εξωτερικά πλάνα του σπιτιού (εικόνα 1.), και τη δεύτερη εσωτερικά πλάνα με το ζευγάρι να κοιμάται στο υπνοδωμάτιο (εικόνα 2.). Ο Fred σε ένα πάρτι γνωρίζει έναν μυστηριώδη άγνωστο (*Mystery Man* όπως αναφέρεται στους τίτλους τέλους) που του εξηγεί ότι έχουν ήδη γνωριστεί στο σπίτι του, αλλά και ότι ο ίδιος βρίσκεται ακόμα εκεί (εικόνα 3). Τρομοκρατημένος ο Fred γυρίζει σπίτι του με τη Renee, όπου μια σκιά φαίνεται να κινείται με μεγάλη ταχύτητα στο εσωτερικό (εικόνα 4.). Ο Fred μπαίνοντας στον χώρο για να ελέγξει για την πιθανή ύπαρξη ενός εισβολέα, συνειδητοποιεί ότι ο εισβολέας είναι ο ίδιος του ο εαυτός, γεγονός που επιβεβαιώνεται όταν το επόμενο πρωί ανακαλύπτει και τη τελευταία κασέτα με πλάνα του ίδιου να δολοφονεί τη γυναίκα του. Ο *Mystery Man* κατέχει σημαντικό ρόλο στη ταινία, αποτελώντας μια αφαιρετική φιγούρα που μπορεί να υπάρχει σε πολλά μέρη ταυτόχρονα. Ο Žizek εξετάζοντας διάφορες ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις του Freud και του Lacan, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αποτελεί μια συμβολική λειτουργία του Υπερεγώ του Fred, μία προέκταση της προσωπικότητάς του.

⁷¹ J., Rosa, "Tearing Down the House: Modern Homes in the Movies," In: *Architecture and Film*, New York, 2000, pp. 159; 167.

Το *Lost Highway* παρουσιάζει τη σχέση μεταξύ των δύο ανθρώπων να ξεχειλίζει αβεβαιότητα, άγχος και υποψία. Διαδραματίζεται σε ένα σπίτι περισσότερο ανοίκειο παρά οικείο. Από την αρχή του φιλμ ο θεατής διακατέχεται από ένα αίσθημα έντασης και φόβου. Το σπίτι, η έννοια της οικογένειας, είναι τόπος τρομοκρατίας, και όχι γαλήνης και ασφάλειας. Κυριαρχεί μία ατμόσφαιρα από βαθιά θαμμένη ιδιωτικότητα (ένα δίκτυο από στενούς, ελλειπτικούς δρόμους αποτελούμενους από οικίες⁷² που χαρακτηρίζονται από έναν αέρα με βαθιά θαμμένη ιδιωτικότητα).⁷² Το σπίτι του ζευγαριού αποτελεί μία αλλόκοτη κατασκευή από σκυρόδεμα, κτισμένη το 1957 και διακριτά διαχωρισμένη από τα γύρω σπίτια (εικόνα 5). Τα μικρά, στενόμακτρα παράθυρα δεν αφήνουν το φως του ήλιου να εισχωρήσει στο χώρο. Το εσωτερικό του σπιτιού ακολουθεί αντίστοιχα μία μινιμαλιστική λογική (εικόνα 6). Τα δωμάτια είναι μεγάλα αλλά άδεια, με χαμηλά ταβάνια, οι τοίχοι τους βαμμένοι με σκούρα χρώματα που απορροφούν το φως. Μέσα στα μεγάλα και σχεδόν άδεια δωμάτια οι φωνές των πρωταγωνιστών μοιάζουν να χάνονται, σαν να εκπέμπουν μία απουσία ήχου και έτσι να γίνεται αντιληπτή η απουσία της της ακουστικής του, και τελικά η απουσία του ίδιου του χώρου.

εικόνα 5.
0:10:42
Lost Highway, 1997



εικόνα 6.
0:39:53
Lost Highway, 1997

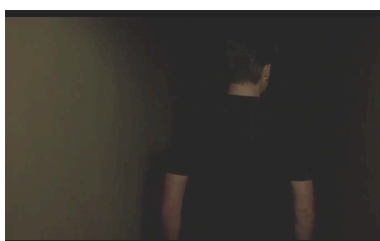


⁷² R. Banham, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, Los Angeles, 1971, p. 81.

εικόνα 7.
0:37:26
Lost Highway, 1997



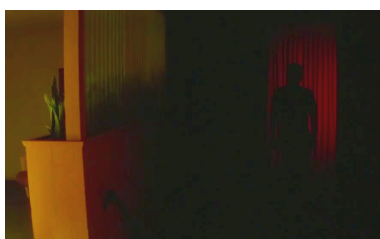
εικόνα 8.
0:37:31
Lost Highway, 1997



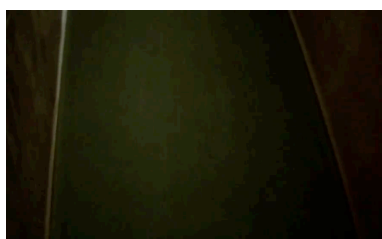
εικόνα 9.
0:39:53
Lost Highway, 1997



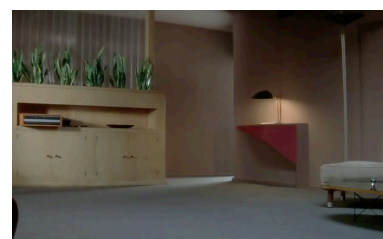
εικόνα 10.
0:09:16



εικόνα 11.
0:17:45
Lost Highway, 1997



εικόνα 12.
0:10:22
Lost Highway, 1997



Ο διάδρομος ο οποίος ενώνει τα δωμάτια είναι ακόμα πιο σκοτεινός και η κάμερα χάνεται στο βάθος του. Όταν ο Fred τον διασχίζει μοιάζει να εξαφανίζεται (εικόνες 7,8). Το σπίτι μοιάζει με λαβύρινθο και οι πρωταγωνιστές ενδέχεται να χαθούν λόγω των μυστηριωδών γωνιών και των απότομων αλλαγών πορείας, αν και η διάταξη του είναι απλή και ο χώρος χαρτογραφείται εύκολα. Δύο πολικά σημεία στο σπίτι παρουσιάζονται ως ο τομέας του Fred και ο τομέας της Renee, το δωμάτιο ηχογράφησης και το μπάνιο αντίστοιχα. Τα έπιπλα του σπιτιού μοιάζουν να βγήκαν από τη δεκαετία του '50, τα ράφια είναι σχεδόν άδεια εκτός από ένα όπου τοποθετείται ένας βιντεοπροβολέας. Ένα μεγάλο καφέ τραπέζι έχει πάνω του μόνο ένα τασάκι. Τα λιγοστά αντικείμενα μέσα στο χώρο χάνονται ανάμεσα στις σκιές και δείχνουν το σπίτι ακόμα πιο ξένο, απειλητικό, κλειστοφοβικό και στραμμένο προς τα έσω. Το ζευγάρι είναι αιχμάλωτοι του χώρου και η μεταξύ τους σχέση παρομοιάζεται με το έρεβος που κυριαρχεί μέσα στο ίδιο τους το σπίτι.

Τέλος στη συγκεκριμένη ταινία η κάμερα εναλλάσσει την κίνηση της ανάμεσα σε υποκειμενικά και αντικειμενικά πλάνα, χωρίς να είναι ξεκάθαρος ο λόγος της εκάστοτε επιλογής. Άλλες φορές κινείται σε ένα παράξενο, ανέφικτο ύψος (εικόνα 9.) που παραπέμπει σε μία αόρατη δύναμη που φαίνεται να παρακολουθεί τον πρωταγωνιστή (εικόνα 10.). Ωστόσο άλλες φορές η κίνηση αυτή γίνεται σε πρώτο πρόσωπο (εικόνα 11.), ή τοποθετείται πιο συμβατικά στο χώρο (εικόνα 12.). Η ηδονοβλεπτική κίνηση της κάμερας δημιουργεί στον θεατή την αίσθηση της μόνιμης παρακολούθησης άρα και μια μόνιμη αίσθηση ανησυχίας

Ο διάδρομος

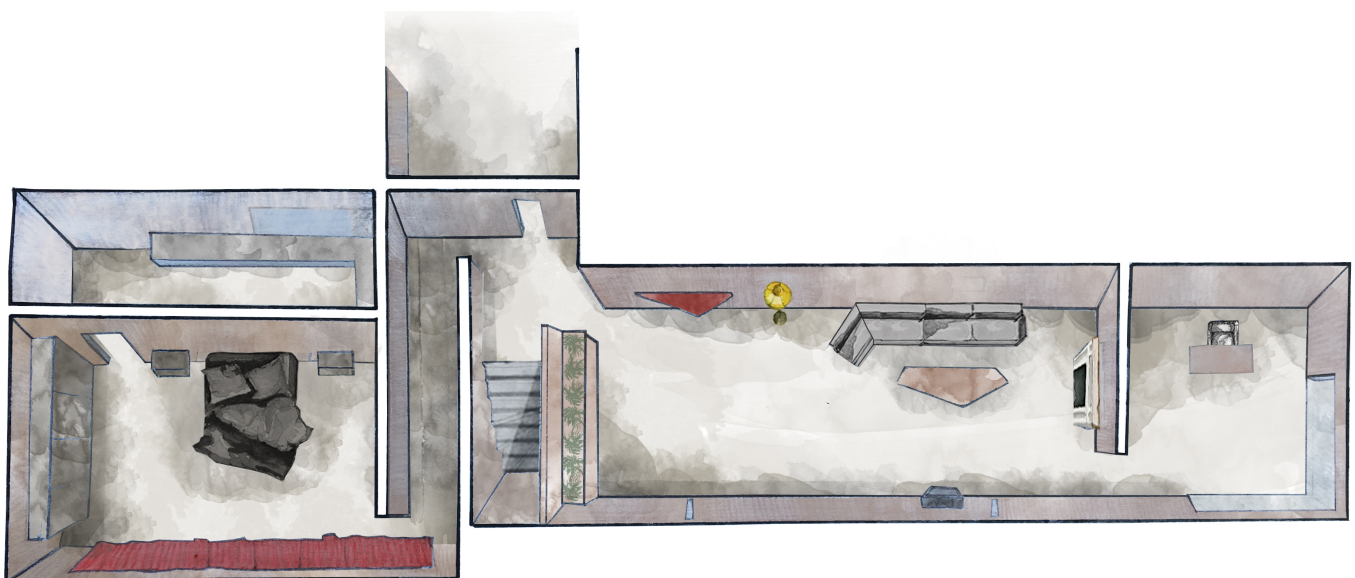
Είναι δύσκολο να αναφερθεί κανείς στην μοντέρνα εσωτερική διαμόρφωση όπως έχει καθιερωθεί χωρίς να συμπεριλάβει το διάδρομο. Ο τελευταίος αν και συμπεριλαμβάνεται στα βοηθητικά αρχιτεκτονικά μέλη, δεδομένου ότι δεν είναι κατοικήσιμος, ούτε μπορεί να στεγάσει κάποιου τύπου δραστηριότητα, προσδίδει συνήθως σε χώρους ή καταστάσεις μία συμβολική σημασία. Πιο αναλυτικά, ο διάδρομος καθοδηγεί την κίνηση του υποκειμένου, καθιερώνοντας με αυτόν το τρόπο μία αμφίσημη σχέση με τον χώρο. Επιπλέον στο διάδρομο απουσιάζουν τα απαραίτητα σημεία αναφοράς για τον προσανατολισμό του υποκειμένου. Στη πρώιμη δημόσια αρχιτεκτονική του 19^{ου} αιώνα ο διάδρομος συνδέεται με μια σκοτεινή και μοναχική εικόνα, πολλές φορές ακόμα και στοιχειωμένη και οι αρχιτέκτονες της εποχής διστάζουν να τον συμπεριλάβουν στα σχέδιά τους. Η Charlotte Bronte τους φαντασιώθηκε σαν χώρους για τις ανήσυχες ψυχές, ενώ για τον Lord Byron αποτελούσαν έναν ιδανικό περίπατο για τους απανταχού ρομαντικούς. Τέλος ο διάδρομος ιστορικά ταυτισμένος αποκλειστικά με την σύνδεση των χώρων σε μεγάλα δημόσια κτίρια, δεν εμφανίζει κανένα δείγμα οικειότητας σαν χώρος (εικόνα 1).



εικόνα 1.
Kilmainham Gaol
Dublin, Ireland
φωτογραφία από Mark Jarzombek

Ο Syd Fields, στο βιβλίο του Screenplay, το οποίο άσκησε βαθιά επιρροή στους κινηματογραφιστές του Hollywood, ισχυρίζεται πως η πλοκή δομείται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος εγκαθιδρύεται ένα πρόβλημα ή μια διαμάχη, τα οποία και αναπτύσσονται στο δεύτερο μέρος ωσότου να οδηγήσουν τη πλοκή στο σημείο εκείνο της μέγιστης κλιμάκωσης της έντασης, το οποίο συνήθως καταλήγει και στην επίλυση του δράματος.

Όσον αφορά στον κινηματογράφο, ιδιαίτερα στο είδος των ταινιών τρόμου, ο διάδρομος χρησιμοποιείται ως η ιδανική τοποθεσία για την κορύφωση της αγωνίας και της δράσης. Στο *Lost Highway* το σπίτι αναδιαμορφώνεται για τις ανάγκες των γυρισμάτων, για να συμπεριλάβει το σκοτεινό διάδρομο ο οποίος λειτουργεί ως σημείο μέγιστης έντασης και σηματοδοτεί το πέρασμα του πρωταγωνιστή από τον δημόσιο χώρο διημέρευσης στον πιο ιδιωτικό χώρο του υπνοδωματίου. Ο διάδρομος τοποθετείται με τέτοιο τρόπο στην κάτοψη, έτσι ώστε να περιπλέκει την διαδρομή του ήρωα, διαμορφώνοντας απότομες γωνίες και περιορίζοντας το οπτικό του πεδίο, καθιστώντας άγνωστο το τί μπορεί να κρύβεται πίσω από κάθε γωνία (εικόνα 2).



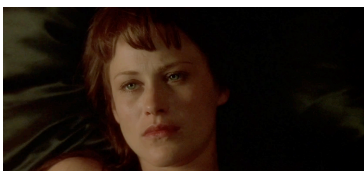
εικόνα 2.
Κάτοψη σπίτιου στο *Lost Highway*
προσωπική επεξεργασία



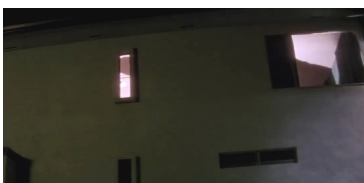
εικόνα 3.
0:15:57
Lost Highway, 1997



εικόνα 4.
0:16:00
Lost Highway, 1997



εικόνα 5.
0:16:38
Lost Highway, 1997



εικόνα 7.
0:33:56
Lost Highway, 1997



εικόνα 8.
0:34:43



εικόνα 9.
0:35:04
Lost Highway, 1997

Η σημασία του διαδρόμου γίνεται αντιληπτή από την αρχή της ταινίας, όταν μετά την απογοητευτική ερωτική συνεύρεση του ζευγαριού (εικόνες 3,4,5), ο Fred κατευθύνεται προς το σαλόνι, όπου έρχεται αντιμέτωπος με την αλλόκοτη εικόνα πυκνού άσπρου καπνού να εισέρχεται στο χώρο από το διάδρομο (εικόνα 6.), και στη συνέχεια η κάμερα φαίνεται να κινείται σπασμωδικά από την οπτική του πρωταγωνιστή. Η κάμερα μετακινείται προς το υπνοδωμάτιο μέσω του διαδρόμου, αλλάζοντας απότομα κατευθύνσεις στις γωνίες του, για να καταλήξει πάνω στην τρομοκρατημένη Renee. Η ηρωίδα αντιδρά ουρλιάζοντας και καλύπτοντας το πρόσωπο της τρομοκρατημένη. Στο επόμενο πλάνο ο Fred ξυπνάει συνειδητοποιώντας ότι ήταν όλα ένα όνειρο. Η κινηματογράφηση του διαδρόμου στη συγκεκριμένη σκηνή, υπονοεί τη ταύτιση του παρατηρητή-εισβολέα με τον πρωταγωνιστή-ηθοποιό του οικιακού δράματος. Είναι σαν ο Fred να παρακολουθεί τον ίδιο του τον εαυτό για πρώτη φορά σε έναν διττό ρόλο θεατή και ηθοποιού ταυτόχρονα.

Επιστρέφοντας ο Fred από το πάρτι, διακρίνει μια πελώρια σκιά να διατρέχει το εσωτερικό του σπιτιού (εικόνα 7.) δημιουργώντας στους θεατές την αίσθηση της παρουσίας ενός εισβολέα. Μετά την είσοδο του στο σπίτι προσπαθώντας να ανακαλύψει τον υποτιθέμενο εισβολέα μεταβαίνει μόνος στο διάδρομο του σπιτιού (εικόνα 8.). Η κάμερα πλησιάζει όλο και περισσότερο το πρόσωπο του Fred ο οποίος μοιάζει να έχει πλήρη συναίσθηση της παρουσίας της στο χώρο (εικόνα 9.).



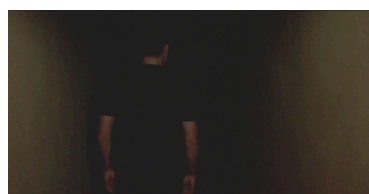
εικόνα 6.
0:17:40
Lost Highway, 1997



εικόνα 10.
0:37:15
Lost Highway, 1997



εικόνα 11.
0:37:19
Lost Highway, 1997



εικόνα 12.
0:37:33
Lost Highway, 1997



εικόνα 13.
0:38:05
Lost Highway, 1997



εικόνα 15.
0:39:31
Lost Highway, 1997

Με αυτόν το τρόπο ο Lynch ανατρέπει τα συμβατικά σκηνοθετικά δεδομένα που αποτυπώνουν τους χαρακτήρες των κινηματογραφικών ταινιών με πλήρη άγνοια του γεγονότος ότι κινηματογραφούνται. Λίγο αργότερα και ενώ η ηρωίδα πλένει το πρόσωπο της στο μπάνιο, ο σύζυγος της εξαφανίζεται για μία ακόμα φορά μόνος του στο διάδρομο (εικόνες 10,11,12.). Στη συνέχεια σε ένα καθλωτικό πλάνο, ο Fred κοιτάει σχολαστικά τον εαυτό του στον καθρέφτη με μία πρωτόγνωρη έκπληξη ζωγραφισμένη στο πρόσωπο του (εικόνα 13.). Σε αυτό το σημείο, σε συμβολικό επίπεδο ο Lynch προοικονομεί τη διττή υπόσταση του χαρακτήρα. Προκειμένου να ενισχύσει το συγκεκριμένο συμβολισμό στο επόμενο πλάνο, χρησιμοποιεί ένα νέο σκηνοθετικό εύρημα : δύο διαδοχικές σκιές που διατρέχουν απειλητικά τον τοίχο του σαλονιού (εικόνα 14), υποδηλώνοντας τη διχασμένη προσωπικότητα του Fred. Εν συνεχεία ο ήρωας εξέρχεται από το σκοτεινό διάδρομο έχοντας μια απόκοσμη και απειλητική έκφραση (εικόνα 15.). Την επόμενη μέρα ο Fred λαμβάνει μία τρίτη βιντεοκασέτα στην οποία και εμπεριέχεται η λύση του δράματος. Πιο συγκεκριμένα παρακολουθεί τον εαυτό του να δολοφονεί με στυγερό τρόπο την ανυποψίαστη γυναίκα του. Με αυτόν τον τρόπο ο Lynch ολοκληρώνει οπτικά την ψυχολογική μεταμόρφωση του ήρωα του, από συνηθισμένο σύζυγο σε σχιζοφρενή δολοφόνο.

Σε αυτήν τη μεταμόρφωση ο διάδρομος λειτουργεί σαν ένα είδος πύλης, ένας χώρος μετασχηματισμού μέσα στον οποίο ο Fred φαίνεται συνεχώς να εξαφανίζεται, αβέβαιος για το που μπορεί αυτό να τον οδηγήσει. Αποτελεί ένα μυστικό και σκοτεινό κατώφλι που παρόλο που φαίνεται άγνωστο στον πρωταγωνιστή, ασκεί πάνω του μια αλλόκοτη δύναμη. Όπως επισημαίνει και ο Vidler : *υπάρχει ένα μοναδικό πέρασμα από το οικείο σπίτι στο στοιχειωμένο, όπου οτιδήποτε εσωκλείεται σε αυτό είναι ασφαλές επομένως και μυστικό, σκοτεινό και απροσπέλαστο, επικίνδυνο και γεμάτο τρόμο.*



εικόνα 14.
0:39:14
Lost Highway, 1997

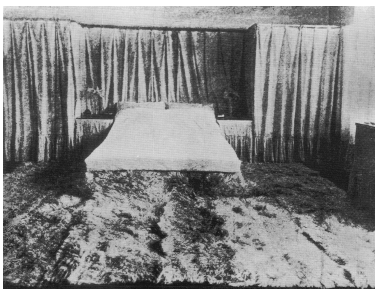
συγκριτική μελέτη με το έργο του Adolf Loos

Εξετάζοντας το έργο του Αυστριακού αρχιτέκτονα Adolf Loos (1870-1933), ιδωμένο υπό το πρίσμα της Colomina Beatriz, διαπιστώνουμε κάποια σημεία ταύτισης στη σχεδιαστική λογική: το ενδιαφέρον προσανατολίζεται στο εσωτερικό του χώρου, ο χώρος λειτουργεί ως πλατφόρμα θέασης και παρακολούθησης και η ατμόσφαιρα της διακόσμησης αποπειράται να περιγράψει την ψυχολογική κατάσταση του χρήστη (εικόνα 1). Όπως περιέγραψε ο Richard Martin: *τα σπίτια του Loos - με τις αλληλοσυνδεόμενες αίθουσες και τις εσοχές, τα διαφορετικά επίπεδα και τις πλατφόρμες επιτήρησης, τις βελούδινες επιφάνειες και τα περιβάλλουσες κουρτίνες - είναι αρένες για παράσταση και παρακολούθηση*⁷³.



εικόνα 1.
Villa Müller, Prague, Czech Republic
Adolf Loos, 1928

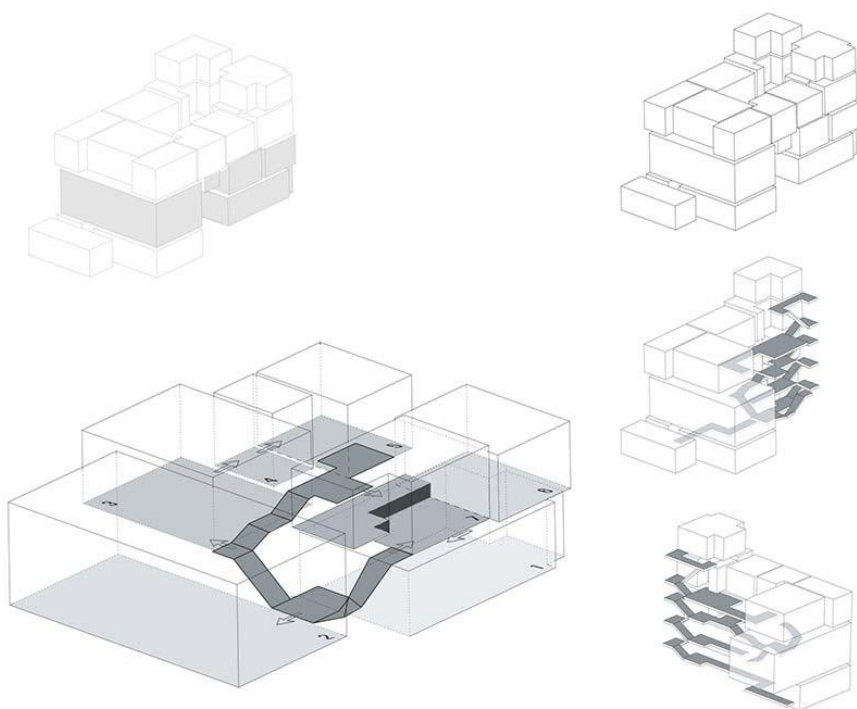
⁷³ R, Martin, *The Architecture of David Lynch*, London, 2014, p.65



εικόνα 2.
το υπνοδωμάτιο της Lina Loos
Adolf Loos

Ο Jose Quetglas αναφέρει για τον Loos ότι όλη η αρχιτεκτονική του μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα περίβλημα για το σώμα, ως μία αρχιτεκτονική της ευχαρίστησης, μία αρχιτεκτονική της μήτρας⁷⁴. Ο Loos “ντύνει” τα σπίτια του με χαλιά και κουρτίνες καθώς όπως ο ίδιος αναφέρει ότι το βασικό εγχείρημα του αρχιτέκτονα είναι να προσφέρει έναν ζεστό και κατοικήσιμο χώρο. Ο Παναγιώτης Τουρνικιώτης περιγράφοντας το δωμάτιο που είχε σχεδιάσει ο Loos για τη γυναίκα του αναφέρει: οι λευκοί τοίχοι, οι λευκές κουρτίνες και οι λευκές φλοκάτες από δέρμα προβάτου δημιούργησαν μια αισθησιακή και λεπτή ρευστότητα. κάθε αντικείμενο στο δωμάτιο ήταν λευκό. Ακόμα και οι ντουλάπες ήταν κρυμμένες πίσω από παλινές κουρτίνες. Αυτή ήταν μια αρχιτεκτονική της σιωπής, μιας συναισθηματικής και ερωτικής προσέγγισης. Η αντίθεση του με τους περισσότερους δημόσιους χώρους διαβίωσης πιστοποιεί μια μέθοδο σύνθεσης που διέπεται αυστηρά από την ψυχολογική κατάσταση κάθε δωματίου⁷⁵ (εικόνα 2).

Ο Loos φαίνεται να σχεδιάζει το εσωτερικό των σπιτιών με γνώμονα την πρακτική αλλά και την ψυχολογική άνεση του ενοίκου, προσφέροντας του το πλεονέκτημα της επισκόπησης των χώρων του σπιτιού. Αυτός το επιτυγχάνει κατασκευάζοντας τους χώρους σε διαφορετικά επίπεδα, σύμφωνα με τη σχεδιαστική μέθοδο του *Raumplan*. Σε αυτή τη μέθοδο το ύψος του κάθε χώρου καθορίζεται από την λειτουργία του και το σκοπό του, δημιουργώντας έτσι δραματικές πλατφόρμες θέασης. Η τοποθέτηση των επίπλων γίνεται με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε ο ένοικος να έχει πάντα οπτική επαφή με οποιονδήποτε εισέρχεται στο σπίτι. (εικόνα 3)



εικόνα 3.
Villa Müller
Raumplan

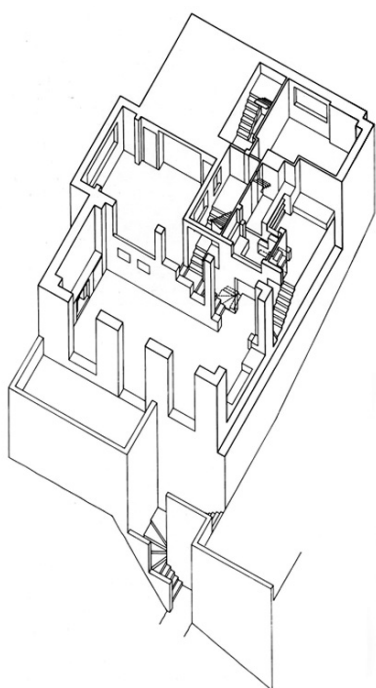
⁷⁴ Jose Quetglas, Lo Placentero, *Carrer de la ciutat*, no 9-10, special issue on Loos, (Ιανουάριος, 1980)

⁷⁵ P, Tournikiotis, *Adolf Loos*, New York, 1996, p. 36.

εικόνα 4.
Villa Moller
Vienna
Adolf Loos, 1928



εικόνα 5.
Villa Moller
Vienna
Adolf Loos, 1928



εικόνα 6.
Villa Moller
Vienna
Adolf Loos, 1928

Για παράδειγμα στο σπίτι των Moller (Βιέννη, 1928) η τοποθέτηση του σαλονιού σε έναν υπερυψωμένο χώρο με τον καναπέ μπροστά απ' το παράθυρο, προσφέρει μία αναπαυτική θέση ανάγνωσης ενώ ταυτόχρονα και μια πλατφόρμα επιτήρησης στον ένοικο προσδίδοντας του την επιθυμητή αίσθηση ασφάλειας ,γνωρίζοντας ότι ο οποιοσδήποτε εισβολέας θα δυσκολευτεί να αναγνωρίσει το άτομο που κάθεται στον καναπέ, ενώ θα αναγνωριστεί αμέσως από τον ένοικο . Το υπερυψωμένο σαλόνι με το παράθυρο που έχει οπτική επαφή με την είσοδο του σπιτιού από το δρόμο αλλά και στο εσωτερικό του σπιτιού τοποθετεί τον ένοικο σε ένα *σημείο υπεροχής*, συνδέοντας έτσι την έννοια της άνεσης με αυτήν του ελέγχου (εικόνα 4,5,6). Η άνεση για τον Loos δεν συνδέεται μόνο με την οικειότητα αλλά και με την αίσθηση του ελέγχου⁷⁶.



Ενώ στην μοντέρνα αρχιτεκτονική του Le Corbusier, η αρχιτεκτονική οφείλει να παίζει το εξωτερικό περιβάλλον, στα εσωτερικά των σπιτιών του Loos, όπως εξηγεί η Colomina Beatriz βιώνονται ως ένα πλαίσιο για δράση παρά ως ένα αντικείμενο μέσα σε ένα πλαίσιο⁷⁷. Το παράθυρο στη προκειμένη περίπτωση λειτουργεί ως πηγή φωτός, και όχι ως πλαισίωση της εξωτερικής θέας. Το βλέμμα προσανατολίζεται προς το εσωτερικό του σπιτιού. Στα σπίτια του Loos η αίσθηση της άνεσης δεν παράγεται αποκλειστικά από την δημιουργία ενός ιδιωτικού εσωτερικού σύμπαντος, μέσω του αποκλεισμού της εξωτερικής θέας. Οι ένοικοι των σπιτιών του Loos αποτελούν τους θεατές αλλά και τους ηθοποιούς της σκηνής του οικογενειακού δράματος. Ο κλασικός διαχωρισμός μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, ιδιωτικού δημόσιου, υποκειμένου και αντικειμένου, καταργείται⁷⁸. Ο ίδιος ο Loos αναφέρεται στους ενοίκους του ως θεατές, αλλά η Colomina παραποιεί λίγο τον όρο, περιγράφοντας τον ένοικο ως έναν ξένο, έναν εισβολέα μέσα στο ίδιο του το σπίτι⁷⁹.

⁷⁶ C., Beatriz (ed.), *Sexuality & Space*, Princeton, New Jersey, 1992, p. 80

⁷⁷ op.cit, p. 82

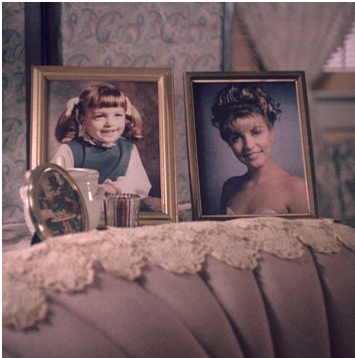
⁷⁸ op.cit, p. 80

⁷⁹ op. cit, p. 95

Για τον Loos, όπως και για τον Lynch το σπίτι λειτουργεί ως σκηνή του οικογενειακού δράματος, και στις δύο περιπτώσεις στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τοποθετούνται οι πρωταγωνιστές του, ως θεατές και ηθοποιοί ταυτόχρονα (ο Fred Madison φαίνεται να παρακολουθεί τον ίδιο του τον εαυτό). Ο Richard Martin υποστηρίζει, πως στις ταινίες του Lynch, (όπως και στα σπίτια του Loos) η "ψυχολογική κατάσταση" του οικιακού χώρου διέπει τα υλικά και τη διάταξή του. Η δυσαρέσκεια που γεμίζει τα σπίτια του Lynch, όπου τα δωμάτια δονούνται ανησυχητικά, είναι μια περαιτέρω εκδήλωση της έντονης συμβολικής τους σημασίας⁸⁰, και αποτελούν μία πλήρη και ξεκάθαρη χαρτογράφηση της ψυχολογικής κατάστασης των κατοίκων τους και τις σχέσεις μεταξύ αυτών. Παρ' ολ'αυτά μέσα από την συγκριτική ανάλυση των έργων των δύο αυτών δημιουργών προκύπτει και μια σημαντική διαφορά στην προσέγγισή τους. Ενώ στα σπίτια του Loos ο ένοικος κατέχει την απόλυτη αίσθηση του ελέγχου στον χώρο του, στο σπίτι των Madison στο *Lost Highway*, η θέση αυτή αντιστρέφεται καθώς η παρακολούθηση αποτελεί καθημερινό κομμάτι του οικιακού δράματος.

⁸⁰ R, Martin, *The Architecture of David Lynch*, London, 2014, p.66

Twin Peaks



εικόνα 1.
Twin Peaks, 1990-1991



εικόνα 2.
Twin Peaks, 1990-1991



εικόνα 3.
Twin Peaks, 1990-1991

Η ιστορία της τηλεοπτικής σειράς αναφέρεται στην παράξενη δολοφονία μία μαθήτριας του τοπικού λυκείου (Laura Palmer) μιας απομονωμένης κωμόπολης της Washington στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Ενώ ο σκηνοθέτης σκιαγραφεί την εικόνα μιας τυπικής αμερικάνικης κωμόπολης, στην πορεία γίνεται κατανοητό ότι τα πράγματα δεν είναι όπως φαίνονται. Όλοι οι ήρωες μοιάζουν να έχουν καλά κρυμμένα μυστικά και τα γεγονότα που εξελίσσονται μπορεί να έχουν υπερφυσικές διαστάσεις. Όπως γίνεται κατανοητό μέχρι το τέλος της σειράς, ο πατέρας της Laura, Leland έχει καταληφθεί από ένα δαιμονικό πνεύμα, κακοποιώντας επί χρόνια την ίδια του την κόρη. Από την πρώτη εμφάνιση του σπιτιού, από την αρχή της σειράς, παρόλο που το σπίτι διαθέτει όλες εκείνες τις ποιότητες που καθιστούν ένα χώρο οικείο, η δολοφονία της κόρης έχει ανατρέψει ήδη αυτά τα δεδομένα. Ενώ η παρουσία της είναι διάχυτη μέσα στο σπίτι λόγω κυρίως του πένθους των γονέων της αλλά και των διάσπαρτων προσωπικών αντικειμένων και φωτογραφιών της, η απουσία της προσδίδει στο χώρο όλα εκείνα τα στοιχεία που τον καθιστούν ανοίκειο. Δανειζόμενος στοιχεία από τη λογοτεχνία του 19ου αιώνα με τα στοιχειωμένα σπίτια της ρομαντικής λογοτεχνίας, ο σκηνοθέτης παρουσιάζει το άλλοτε οικογενειακό, ζεστό και οικείο σπίτι, πιο ανοίκειο από ποτέ (εικόνα 1,2,3).



εικόνα 4.
Twin Peaks, 1990-1991



εικόνα 5.
Twin Peaks, 1990-1991



εικόνα 6,7.
κάτοψη ισόγειου και
Α' ορόφου.
Floor Plan Croissant

Ο πυρήνας των εσωτερικών διαταραχών στην κωμόπολη του *Twin Peaks* είναι το σπίτι της οικογένειας Palmer. Ο Lynch χρησιμοποιεί δύο διαφορετικές εξωτερικές τοποθεσίες για το εν λόγω σπίτι - μία για την τηλεοπτική σειρά και η άλλη για την ταινία *Fire Walk With Me*, όπου αποτελεί το προοίμιο της εν λόγω σειράς (εικόνες 4,5). Το σπίτι της σειράς είναι μια αυστηρή κατοικία χτισμένη στη δεκαετία του 1920, με ξύλινα κουφώματα και με περιβάλλοντα χώρο μία επίπεδη έκταση φυτεμένη με γκαζόν. Πρόκειται για ένα σπίτι φανερά πιο απομονωμένο από τα γειτονικά του σπίτια σε σχέση με το αντίστοιχο της ταινίας, επιδεινώνοντας τον αυξανόμενο διαχωρισμό της οικογένειας από την υπόλοιπη κοινότητα. Στο *Fire Walk With Me*, το σπίτι των Palmer βρίσκεται στην κορυφή μιας απότομης πλαγιάς η οποία λειτουργεί εδώ σαν δραματική σκηνή επιτήρησης του πατέρα της Laura προς την κόρη του. Μια μακριά και απότομη σκάλα ανεβαίνει την πλαγιά με σκοπό την προσπέλαση της κεντρικής πόρτας του σπιτιού και χρησιμοποιείται από τον σκηνοθέτη για να τονίσει το δύσκολο ταξίδι της Laura από την δημόσια ζωή στην ιδιωτική ζώνη και εν συνεχεία στην εξαντλητική πορεία της μέχρι τον ιδιαιτέρως ιδιωτικό χώρο της κρεβατοκάμαράς της στον πάνω όροφο. Το εσωτερικό του σπιτιού των Palmers παραμένει ίδιο. Έχει συμμετρική κάτοψη και μη γραμμική διακλαδισμένη σκάλα στη μέση που συνδυάζει σημεία πρόσβασης και από τα δύο άκρα του σπιτιού λειτουργώντας ως ένα σημείο συνάντησης. Η σκάλα φαίνεται να αντιπροσωπεύει μια ανυπόστατη οικιακή εκδοχή του Red Room (στο οποίο θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο), ακόμη και μια πύλη που έλκει μερικές φορές τα πιο περίεργα πράγματα από τον τελευταίο χώρο (εικόνες 6,7,8).



εικόνα 8.
τομή
Floor Plan Croissant

η σκάλα

Αυτό που συμβαίνει σε κάποιον και γύρω από κάποιον, τη στιγμή που ανεβαίνει μια σκάλα και ό,τι από αυτό μένει σε μας ως μια παράξενη μνήμη - είναι για μένα ένα κύριο δείγμα του τι σημαίνει η αρχιτεκτονική εμπειρία

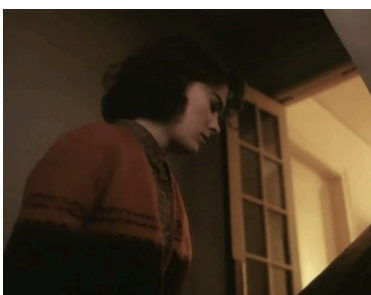
RICHARD NEUTRA, *LIFE AND SHAPE*⁸¹



εικόνα 1.
Suspicion
Alfred Hitchcock
1941

Η σκάλα είναι η σπονδυλική στήλη του σπιτιού, το γραμμικό μεταβατικό μέσο του κάθετου άξονα του. Επιτρέπει την κατακόρυφη επικοινωνία μεταξύ επιπέδων διαφορετικής στάθμης και ως εκ τούτου την μετάβαση από τους δημόσιους χώρους του σπιτιού στους ιδιωτικούς, ενώ συμβολικά εκφράζει την βαθμιδωτή μετάβαση από μία κατάσταση σε μία άλλη. Σκάλες εμφανίζονται συχνά στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο λόγω της εξαιρετικής ισχύος της εικόνας τους. Η σκάλα αποτελεί ταυτόχρονα σκηνή και αμφιθέατρο. Ο Alfred Hitchcock διερεύνησε την έννοια της σκάλας, σε ταινίες όπως *Psycho*, το *Shadow of a Doubt* και το *Suspicion*, ως το όριο που εκφράζεται σαν κλιμακωτή μετάβαση (εικόνα 1). Και ο Hitchcock και ο Lynch αγάπησαν και χρησιμοποίησαν πολλές φορές το πλάνο της σκάλας στο προαστιακό νοικοκυριό, ξαφνικά επιφορτισμένο με φόβο. Το οικείο εδώ μετατρέπεται σε ανοίκειο και απειλητικό. Η σκάλα εδώ αποτελεί ένα σημείο μέγιστης έντασης⁸² και έτσι επιτυγχάνεται η μέγιστη δυναμική της σαν χώρος, λόγω των χωρικών της ιδιοτήτων καθώς και των πλούσιων συμβολισμών της.

Σαν ένα σύνθετο στοιχείο της αρχιτεκτονικής, η σκάλα προσφέρει στους κινηματογραφιστές πολλές δυνατότητες έκφρασης. Αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της κινηματογραφικής αρχιτεκτονικής και ένα πρωταρχικό χώρο για τον συμβολισμό της άνισης εξουσίας ή της τροποποιημένης προοπτικής. Η έμφυτη ιεραρχία της δημιουργεί ένα ασυνήθιστο πρόβλημα αντιπροσώπευσης, στο οποίο η συμβολική συσχέτιση είναι δύσκολο να αποφευχθεί. Πρόκειται για ευδιάκριτα εκτεθειμένες τοποθεσίες με προοπτικές για δυσάρεστες και ανησυχητικές συναντήσεις και συνειδητοποιήσεις στο υψηλότερο και το χαμηλότερο σημείο τους. Προσφέρουν δραματικές πλατφόρμες από τις οποίες μπορεί να λάβει χώρα παράνομη παρατήρηση, μια τακτική που υιοθέτησε η φίλη της Laura, Donna Hayward στο *Twin Peaks* προσπαθώντας να κρυφακούσει τα στοιχεία για το φόνο της Laura καθώς τα συζητούσαν οι γονείς της (εικόνα 2.).



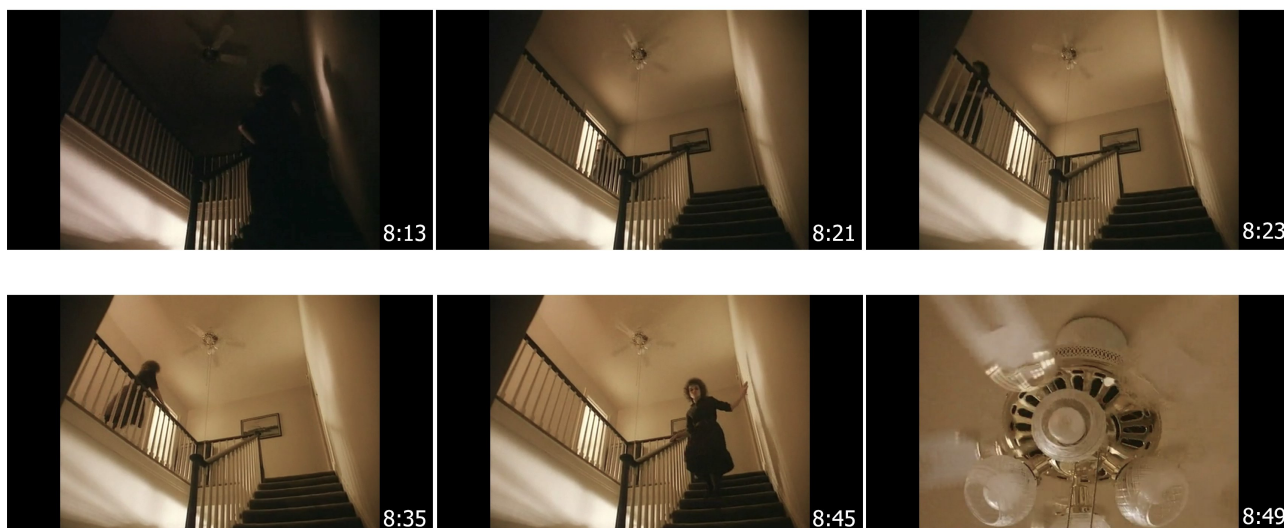
εικόνα 2.
1:07:25
pilot episode, season 1
Twin Peaks, 1990-1991

⁸¹ R., Neutra, *Life and Shape*, United States, 1962, p.34

⁸² R., Martin, *The Architecture of David Lynch*, London, 2014, p.88

Όποτε ο ανεμιστήρας αυτός είναι σε λειτουργία, ο σκηνοθέτης μας προετοιμάζει για είσοδο σε μία ονειρική διάσταση. Ο ήχος του ανεμιστήρα τρομάζει τη Laura και δημιουργεί ανοίκια συναισθήματα στον θεατή, καθώς λειτουργεί σαν συνδετικός κρίκος μεταξύ του πραγματικού και του φανταστικού κόσμου, προσφέρει μία υπόνοια παρουσίας του “κακού”

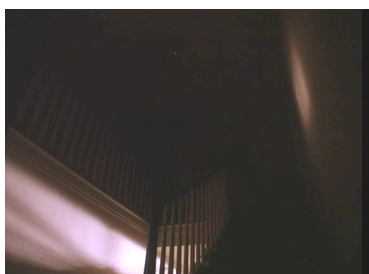
Η σημασία της σκάλας στη σειρά *Twin Peaks* καθιερώνεται ήδη από τα πρώτα δέκα λεπτά του πρώτου επεισοδίου της σειράς. Όλα έδειχναν πως πρόκειται για μια συνηθισμένη μέρα και η μητέρα της Laura κάθεται στην κουζίνα και την περιμένει να κατέβει για να πάει στο σχολείο. Η Laura όμως αργεί και έτσι η μητέρα της, Sarah Palmer, αρχίζει και νιώθει ένα δυσοίωνα συναίσθημα, καταλαβαίνει ότι κάτι πάει λάθος, και ξεκινά να την ψάχνει μέσα στο σπίτι. Σχεδόν ένα ολόκληρο κινηματογραφικό λεπτό (8.13-8.50), ο σκηνοθέτης τοποθετεί την κάμερα στους πρόποδες της σκάλας, και ο θεατής παρακολουθεί την ανοδική πορεία της Sarah προς τον χώρο των υπνοδωματίων της οικογένειας ενώ παράλληλα κλιμακώνεται ένα αγχωτικό συναίσθημα, σχεδόν τρομακτικό. Χρησιμοποιώντας ψευδή προοπτική, δημιουργεί μια δραματικότερη κλίμακα μεγέθυνσης. Δείχνοντας το χώρο από τον οποίο γίνεται η είσοδος στα δωμάτια της Laura και των γονιών της, κατασκευάζει το πλάνο με τέτοιο τρόπο, ώστε να τονιστεί η μεγάλη απόσταση που υπάρχει μεταξύ τους. Ένα συχνά επαναλαμβανόμενο πλάνο με τον ανεμιστήρα να γυρίζει μανιωδώς πάνω από τη σκάλα, χρησιμοποιείται μεταφορικά από τον Lynch για να δηλώσει την - αρρωστημένη- ρουτίνα σε μία μικρή πόλη όπως το *Twin Peaks*. Η σκάλα ήδη έχει αποκτήσει το ρόλο της, ως ένα αρχιτεκτονικό στοιχείο που σηματοδοτεί τον τρόπο, ένα στοιχείο που άλλοτε ήταν οικείο, μα πλέον είναι συνυφασμένο με την αναζήτηση της Laura, προκαλεί άγχος και αποτελεί ένα “όριο” για το ανοίκειο, κάτι που δείχνει ότι αρχίζει να ξεδιπλώνεται το οικιακό δράμα (εικόνα 3).



εικόνα 3.
0:08:13- 0:08:50
pilot episode, season 1
Twin Peaks, 1990-1991

Η δεύτερη εμφάνιση του ίδιου πλάνου της σκάλας, κάνει τα πράγματα πιο ξεκάθαρα. Στο σημείο αυτό η Sarah έχει μάθει για το φόνο της κόρης της και συντετριμμένη πλέον μιλά στους αστυνομικούς για αυτό. Όταν ρωτάται πότε ήταν η τελευταία φορά που είδε την κόρη της αυτή απαντά *Ανέβαινε τις σκάλες... εκείνες τις σκάλες, εκεί ακριβώς..* (εικόνα 4.) Υιοθετώντας την οπτική του Neutra για τις σκάλες, ο Lynch με αυτή την αρχιτεκτονική χειρονομία ξεκινά και εν συνεχεία διατηρεί μια “παράξενη μνήμη” καθ όλη τη διάρκεια της σειράς.⁸³ Το επεισόδιο κλείνει με τη χρήση του πλάνου της σκάλας (εικόνες 5,6), η οποία αυτή τη φορά είναι το στοιχείο που βοηθάει την Sarah να δει ένα όραμα που θα δώσει στοιχεία σχετικά με τη δολοφονία της κόρης της. Σε αυτή την περίπτωση η σκάλα λειτουργεί σαν πύλη ανάμεσα σε δύο κόσμους, σαν ένα όριο αυτή τη φορά συσχετισμένο με τη μετάβαση από το πραγματικό στο υπερφυσικό.

εικόνα 5.
1:28:51
pilot episode, season 1
Twin Peaks, 1990-1991



εικόνα 6.
1:28:52
pilot episode, season 1
Twin Peaks, 1990-1991



εικόνα 4.
0:27:35
pilot episode, season 1
Twin Peaks, 1990-1991

⁸³ R, Martin, *The Architecture of David Lynch*, London, 2014, p. 90



εικόνα 9.
28:53-29:08
episode 7, season 2
Twin Peaks, 1990-1991

Στο έβδομο επεισόδιο του δεύτερου κύκλου ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί πάλι τη σκάλα και αυτή τη φορά δείχνοντας την επώδυνη και οδυνηρή κατάβαση της Sarah, ως προοικονομία της θλιβερής έκβασης της ιστορίας. Αφού παραθέτει μια σειρά από πλάνα του άδειου χώρου του σπιτιού (εικόνες 5,6), κάποιες φορές με την κάμερα τοποθετημένη σε ασυνήθιστα σημεία (π.χ. στο πάτωμα (εικόνα 7)), εστιάζοντας στα απλά και καθημερινά οικιακά αντικείμενα (εικόνα 8), η κάμερα φτάνει στη σκάλα όπου βλέπουμε την Sarah να κατεβαίνει σχεδόν έρποντας. Κλαίει και φωνάζει το σύζυγό της, Leland (εικόνα 9). Ο θεατής, καθώς δεν έχει προηγηθεί κάτι σχετικό σε σχέση με τη συγκεκριμένη ιστορία, βρίσκεται σε πλήρη άγνοια, αλλά μπορεί εύκολα να καταλάβει ότι κάτι πολύ κακό πρόκειται να συμβεί.

Είναι άλλη μια περίπτωση όπου ο Lynch χρησιμοποιεί την σκάλα, αυτή τη φορά σε συνδυασμό με μία οδυνηρή κατάβαση, σαν "όριο" για το ανοίκειο. Η εικόνα της σκάλας σε συνδυασμό με τη βίωση του συναισθήματος του άγχους της Sarah κατά την κατάβασή της πυροδοτούν τη σύγχυση των ορίων μεταξύ πραγματικού και φανταστικού κόσμου. Αυτό το γεγονός επιβεβαιώνεται αμέσως μετά, όταν ο Leland, έχοντας καταληφθεί από το δαιμονικό πνεύμα, δολοφονεί μπροστά της την ανιψιά τους.

εικόνα 5.
28:23
episode 7, season 2
Twin Peaks, 1990-1991

εικόνα 6.
28:27
episode 7, season 2
Twin Peaks, 1990-1991

Με την παράθεση απλών αντικειμένων ο σκηνοθέτης καταφέρνει να αφυπνίσει ασυνήθιστα συναισθήματα. Τα αντικείμενα αυτά ενώ είναι πράγματι οικεία και καθημερινά ,παρουσιάζονται ως ανοίκειες μεταφορές λόγω των άγνωστων συνειρμών που φέρουν. Για το Deleuze, το κοντινό πλάνο ενός αντικειμένου αφαιρεί από το αντικείμενο όλες τις συντεταγμένες του χωροχρόνου, έτσι η εικόνα μετατρέπεται σε έναν ανοίκειο τυχαίο-τόπο (any-space-whatever), ένα τόπο που έχει χάσει την ομοιογένειά του, ένα χώρο εικονικής σύζευξης

G.,Deleuze, *Cinema 1: The movement Image*, Minneapolis, 1986, p.89-126.



εικόνα 7.
28:31
episode 7, season 2
Twin Peaks, 1990-1991



εικόνα 8.
28:38
episode 7, season 2
Twin Peaks, 1990-1991



red room



εικόνα 1.
episode 22, season 2
Twin Peaks, 1990-1991



εικόνα 2.
episode 22, season 2
Twin Peaks, 1990-1991

Ακόμα και η ομιλία τους παρουσιάζει απόκοσμες ποιότητες, μέσω ενός τεχνάσματος που επιτυγχάνεται αντιστρέφοντας την ηχώ, κάνοντας την προέλευση του ήχου να μοιάζει να έρχεται από το κενό. Διαστρεβλώνοντας την ακουστική του δωματίου, η ίδια του η χωρική υπόσταση αμφισβητείται, καθώς ο ήχος και ο χώρος δεν είναι πλέον συμβατοί, αντιθέτως, είναι “ασυγχρόνιστοι”.

Ένας από τους πιο παράξενους χώρους που είναι αναμφισβήτητα απροσδιόριστος από την άποψη του χώρου και του χρόνου είναι το *Red Room* (ή αλλιώς, *Waiting Room*), που εμφανίζεται στη σειρά *Twin Peaks*. Η περίπτωση του *Red Room*, αν και ανήκει περισσότερο στη σφαίρα του φανταστικού, καθώς δεν αποτελούσε ποτέ οικείο χώρο, εξετάζεται στη παρούσα εργασία, για λόγους ανάδειξης των ποιότητων αυτών του ανοίκειου, που σχετίζονται με το κρυμμένο μυστικό (απωθημένο) που έχει έρθει στην επιφάνεια όπως το είχε ορίσει ο Schelling. Ο Lynch συνθέτει ένα χώρο μέσα στον οποίο το απωθημένο βρίσκει τη χωρική του έκφραση.

Εμφανίζεται για πρώτη φορά στο όνειρο του Detective Cooper (του πράκτορα του FBI που έχει αναλάβει την υπόθεση) στο τρίτο επεισόδιο της σειράς. Ο συγκεκριμένος χώρος παρουσιάζεται καλύτερα στο τελευταίο επεισόδιο όταν ο Cooper βρίσκεται φυσικά στο χώρο, καθώς πιστεύει πως η λύση της δολοφονίας βρίσκεται εκεί. Δεν φαίνεται να εισέρχεται φυσικά στο χώρο. Το δασικό τοπίο σταδιακά μεταμορφώνεται σε ένα πλάνο από κόκκινο βελούδο, και ο Cooper εξαφανίζεται μέσα σε αυτό. Πορφυρές κουρτίνες φαίνονται να εμφανίζονται εκ του μηδενός, το δασικό τοπίο παύει να υφίσταται και έτσι ο Cooper οδηγείται στο *Red Room* (εικόνα 1,2). Κατά τη παραμονή του εκεί έρχεται αντιμέτωπος με αλλόκοτες οντότητες, που τον οδηγούν από δωμάτιο σε δωμάτιο. Εκεί ο Cooper συναντάει και την Laura, η οποία του εκμυστηρεύεται ψιθυριστά την ταυτότητα του δολοφόνου της (εικόνα 3).



εικόνα 3.
episode 22, season 2
Twin Peaks, 1990-1991

Το κατώφλι βρίσκεται πάνω στο σύνορο του μέσα και του έξω. Συμβολικά θεωρείται ως μια ενδιάμεση κατάσταση, ως το πέρασμα από ένα σημείο σε ένα άλλο, από μια κατάσταση σε μία άλλη, από μια πραγματικότητα σε μια άλλη. Αποτελεί μια ενδιάμεση ζώνη και έτσι ο κατωφλικός χώρος (*liminal space*), σύμφωνα με τη θεωρία του Arnold Van Gennep είναι ένας ασταθής και μη θεσμικά δομημένος χώρος, δηλαδή ένας χώρος που λόγω της κατωφλικής του φύσης δεν μπορεί να αποτελέσει μέρος κάποια δομής και βρίσκεται συνεχώς σε άμεσο συσχετισμό με τους δύο πόλους του, μεταξύ του οικείου και του ξένου, του προσδιορισμού και του απέραντου. Όντας στο μεθόριο μεταξύ του οικείου και του ανοίκειου, το κατώφλι δεν αναφέρεται ακριβώς στο ένα αλλά ούτε και στο άλλο. Ο Nicholas Royle εξηγεί, πως η ανοικειότητα *συνεπάγεται αίσθηση αβεβαιότητας και αγωνίας, που ωστόσο είναι στιγμιαία και ασταθής.Ως εκ τούτου, συχνά συνδέεται με μια εμπειρία του κατωφλιού, του περιορισμού, των περιθωρίων, των συνόρων*

εικόνα 4.
episode 22, season 2
Twin Peaks, 1990-1991

Ο ίδιος ο Lynch περιέγραψε το χώρο ως ένα μέρος όπου ο,οτιδήποτε μπορεί να συμβεί [...] μία ελεύθερη ζώνη, εντελώς απρόβλεπτη και ως εκ τούτου αρκετά συναρπαστική αλλά και τρομακτική⁸⁴. Ενώ η Martha Nochimson θεωρεί το χώρο μια πιθανή θέση όρασης, της αλήθειας και της πραγματικότητας για τον αναζητητή, ο Richard Martin, βρίσκει το χώρο του *Red Room* ως μία έκδοση του Aleph⁸⁵ που σύμφωνα με την ιστορία του Jorge Luis Borges είναι ένα από τα σημεία στο διάστημα που περιέχει όλα τα άλλα σημεία και εν συνεχεία σαν μία έκδοση του *Thirdspace* του Edward Soja, θεωρητικό του αστικού σχεδιασμού. Για τον Soja το *Thirdspace* είναι ένας χώρος όπου όλα «συναντώνται» με μια συνολική ταυτότητα⁸⁶. Ένας πλήρως ζωντανός χώρος, ένας ταυτόχρονα αληθινός και φανταστικός, πραγματικός-και-εικονικός⁸⁷. Έτσι, ο συγκεκριμένος χώρος λειτουργεί για τους κατοίκους της πόλης ως ένας χώρος ταυτόχρονα πραγματικός και φανταστικός, ένα δωμάτιο όπου συγκεντρώνονται όλες οι ιστορίες της πόλης⁸⁸. Ο αστυνόμος Hawk της σειράς, περιγράφει το φανταστικό αυτό χώρο ως εξής: ο θρύλος λέει ότι κάθε πνεύμα πρέπει να περάσει από κει, προκειμένου να φτάσει στην τελειότητα. Εκεί συναντάς τη ίδια τη σκιά του εαυτού σου. Οι άνθρωποί μου το αποκαλούν "ο κάτοικος του κατωφλιού" [...] Αλλά λέγεται ότι, αν αντιμετωπίσετε αυτό το μέρος με ατελείωτο θάρρος, θα εξοντώσει τελείως την ψυχή σας (εικόνα 4).



⁸⁴ D.Lynch, C., Rodley (ed.), *Lynch on Lynch*, London, 1999, p.19

⁸⁵ J,L, Borges, "The Aleph", In: *The Aleph and Other Stories*, 1933-1969, T, di Giovanni (trans.), London, 1971, p. 23.

⁸⁶ E,W, Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, 1996 ,pp.56-7;11.

⁸⁷ E,W, Soja, *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Wiley, 2000,p.11

⁸⁸ E,W, Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, 1996 ,pp.56-7;11.

όρια

Η αρχιτεκτονική προσδιορίζει όρια στο χώρο. Προσδιορίζει διάφορες κατηγορίες ορίων με τις οποίες όχι μόνο περικλείεται αλλά περιγράφεται, προσδιορίζεται, ο χώρος. Τα όρια αυτών των προσδιορισμών άλλοτε είναι σαφή, άλλοτε όχι, άλλοτε άμεσα και ασφυκτικά και άλλοτε τόσο έμμεσα που δεν γίνονται εύκολα αντιληπτά. Τα όρια αυτά κατανέμουν ή συνδέουν περιοχές, δίνουν προτεραιότητες, επιτρέπουν συνέχειες και ασυνέχειες.

ΦΑΤΟΥΡΟΣ, ΕΝΑ ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΟ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ, 2006⁸⁹

Ο χώρος αυτός είναι προσβάσιμος μέσω ενός κύκλου από δώδεκα ψηλά δέντρα, γνωστά ως *Glastonbury Grove*, κρυμμένα μέσα στο τοπικό δάσος. Καθώς ο χώρος δεν υφίσταται σε πραγματική τοποθεσία, η είσοδος σε αυτόν μπορεί να γίνει μόνο μέσω της διαστρέβλωσης του χωροχρόνου (όταν ο Δίας και ο Κρόνος συναντηθούν⁹⁰). Έτσι δημιουργείται σύγχυση ως προς τη σχέση του χώρου του *Red Room* με το περιβάλλον του, καθώς τα όρια του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο μειώνονται, σχεδόν εξαλείφονται.

Ο Φατούρος στο *Ένα Συντακτικό της Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης* υποστηρίζει πως κάθε -πραγματικός -τουλάχιστον- χώρος έχει άμεση σχέση με το περιβάλλον του, άλλοτε μικρότερης και άλλοτε μεγαλύτερης έντασης. Αυτό το σχήμα χώρου-περιβάλλοντος, σύμφωνα με τον Φατούρο, έχει μια διπλή ταυτότητα ανάλογα με το σύστημα αναφοράς του. Ενώ υπάρχουν περιπτώσεις που ο χώρος "αποκολλάται" και διαχωρίζεται σαφώς από το περιβάλλον του, ο ίδιος υποστηρίζει ότι ποτέ δεν μπορεί να βρεθεί μόνος του, τελείως ανθύπαρκτος, αυτός και μόνο αυτός ⁹¹, καθώς τα όρια του εσωτερικού με τον εξωτερικό χώρο είναι στην ουσία αυτά που ορίζουν τη διάσταση του. Τι συμβαίνει όμως στην περίπτωση που ένας-φανταστικός- χώρος όντως μπορεί να υπάρξει χωρίς το περιβάλλον του, δηλαδή χωρίς τα σαφή όρια τα οποία διαιρούν το σύνολο σε εσωτερικό και εξωτερικό χώρο?

⁸⁹ Δ., Φατούρος, *Ένα Συντακτικό της Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης*, Θεσσαλονίκη, 2006, σ.84

⁹⁰ *Twin Peaks*, season 2, episode 21

⁹¹ Δ., Φατούρος, *Ένα Συντακτικό της Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης*, Θεσσαλονίκη, 2006, σ.60

Στο χώρο του *Red Room* μπορούμε να κάνουμε λόγο για μία αρχιτεκτονική που αρνείται μια ενιαία κατεύθυνση, τα όρια και την ταυτότητα. Αντιστρέφει την κανονιστική σχέση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού περιβάλλοντος. Δημιουργεί μια αίσθηση εσωτερικότητας χωρίς όρια. Σύμφωνα με τον Παύλο Λέφα Ένας χώρος είναι κάτι παραχωρημένο, διαθέσιμο, συγκεκριμένα μέσα σε ένα όριο, ελληνικά, πέρας. Το όριο δεν είναι αυτό στο οποίο κάτι σταματά αλλά, όπως είχαν αναγνωρίσει οι Έλληνες, το όριο είναι εκείνο από όπου κάτι αρχίζει την ουσία του[...] ο χώρος είναι ουσιαστικά το παραχωρημένο, αυτό που έχει αφεθεί στο όριό του ⁹². Πρόκειται για ένα κλειστοφοβικό χώρο που μπορεί εύκολα να αναγνωριστεί ως ένα πρωταρχικά δυσφορικώς κωδικοποιημένο χωρικό δόμημα⁹³ (εικόνα 1).



εικόνα 1.
episode 22, season 2
Twin Peaks, 1990-1991

⁹² Π., Λέφας, *Αρχιτεκτονική και κατοίκηση. Από τον Heidegger στον Koolhaas*, Αθήνα, 2008, σ. 223

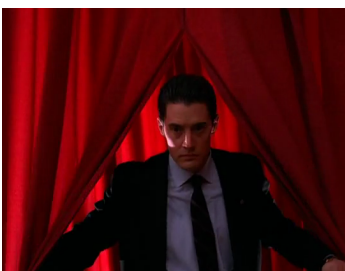
⁹³ E., Sheen & A., Davison (eds), *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, London, New York, p.90

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΟ

Οι κουρτίνες σύμφωνα με τον σκηνοθέτη υποδεικνύουν ότι κάτι μπορεί να είναι "κρυμμένο" εκεί. Στο χώρο του Red Room, όπου τα πνεύματα ταξιδεύουν προς την τελειότητα, η κουρτίνα λειτουργεί ως μέσο, ένα είδος διαχωρισμού, ένα χάσμα μεταξύ του πραγματικού, υλικού κόσμου και του κόσμου των ονείρων. Ο ίδιος ο σκηνοθέτης δήλωσε πως οι κουρτίνες και κρύβουν και αποκαλύπτουν. Μερικές φορές είναι τόσο όμορφο που κάτι κρύβουν, και έτσι η φαντασία σου προχωράει. Αλλά στο θέατρο, όταν οι κουρτίνες ανοίγουν, έχεις αυτή τη φανταστική ευφορία, ότι πρόκειται να δεις κάτι καινούργιο, ότι κάτι θα αποκαλυφθεί. Εδώ, το ανοίκειο ξεφεύγει από την ασάφεια που προκαλείται από την ξαφνική έλλειψη ορίων μεταξύ του πραγματικού και του φανταστικού κόσμου και τελικά αναφέρεται περισσότερο σε ό,τι θα έπρεπε να έχει μείνει κρυμμένο αλλά τελικά αποκαλύφθηκε.

Lynch, David, συνέντευξη,

εικόνα 2.
episode 22, season 2
Twin Peaks, 1990-1991

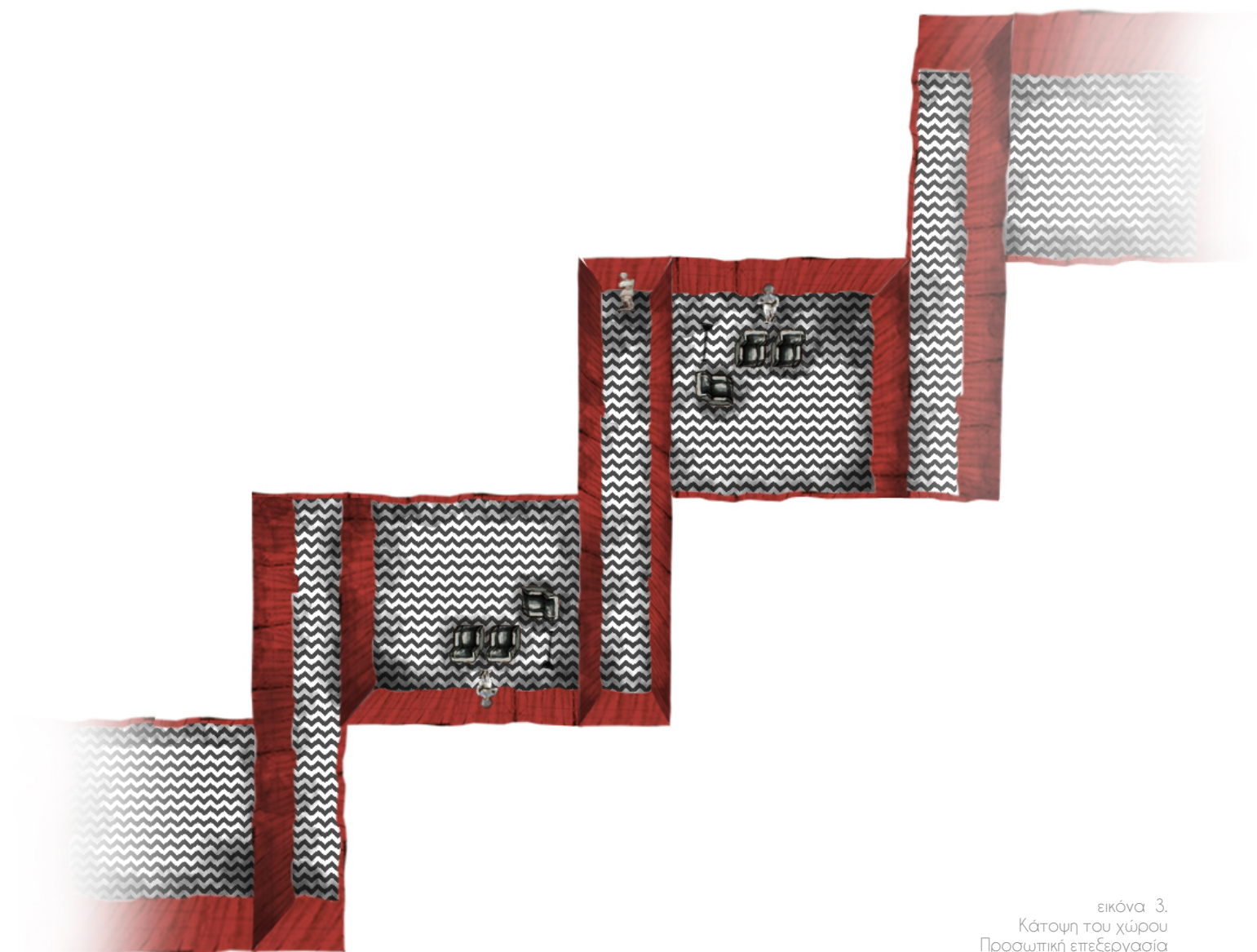


Η κάτοψη του χώρου είναι απροσδιόριστη. Φαινομενικά αποτελείται από έναν μακρύ διάδρομο, στη μία άκρη του οποίου είναι τοποθετημένο το άγαλμα της Αφροδίτης της Μήλου (εικόνα 1), που αποτελεί και ένα από τα λίγα στοιχεία που προσφέρουν κάποιο υποτυπώδη προσανατολισμό. Στον διάδρομο φαίνεται να προσκολλώνται αμφιπλεύρως πανομοιότυπα δωμάτια ίσων διαστάσεων. Ο χώρος φαίνεται να μην έχει καθόλου τοίχους, αντίθετα τα δωμάτια χωρίζονται από βαριές κόκκινες βελούδινες κουρτίνες και έτσι η κίνηση από το ένα δωμάτιο στο άλλο γίνεται παραμερίζοντας και ανοίγοντας τις κουρτίνες που διαχωρίζουν το εκάστοτε δωμάτιο από τον διάδρομο (εικόνα 2). Όμοια περάσματα στο διάδρομο οδηγούν με τη σειρά τους σε όμοια εσωτερικά δωματίων. Η μόνη διαφορά από δωμάτιο σε δωμάτιο εντοπίζεται σε μια μικρή διαφοροποίηση των λιγιστών επίπλων του κάθε δωματίου, που αποτελούνται από κάποιες πολυθρόνες, τραπεζάκια και μερικά επιδαπέδια φωτιστικά. Το πάτωμα αποτελείται από πλακάκια τα οποία σχηματίζουν ένα αλλόκοτο ζικ-ζακ μοτίβο, το οποίο μοιάζει με οφθαλμαπάτη και προκαλεί ένα αίσθημα απεραντοσύνης, μία εντύπωση ότι αυτός ο χώρος δεν τελειώνει ποτέ.

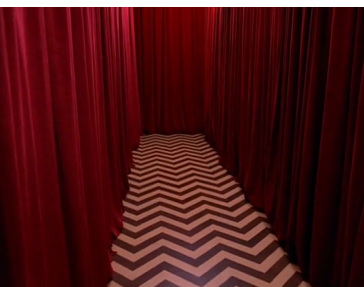
εικόνα 1.
episode 22, season 2
Twin Peaks, 1990-1991



Αρχικά μπορεί να θεωρηθεί πως ο χώρος αυτός αποτελείται από ένα μοναδικό διάδρομο και τα δωμάτια που είναι τοποθετημένα αμφιπλεύρως, αυτό που συνεπάγεται όμως από μία διαδρομή του Coorper μέσα στον χώρο στο τελευταίο επεισόδιο της σειράς , είναι ότι πρόκειται για ένα δίκτυο διασυνδεδεμένων χώρων - διαδρόμων και δωματίων μέσα σε έναν ατελείωτο βρόγχο (εικόνα 3).



εικόνα 3.
Κάτοψη του χώρου
Προσωπική επεξεργασία



Ο Cooper αμέσως μετά την είσοδο του φαίνεται να κάθεται σε μία πολυθρόνα δίπλα σε έναν νάνο (στους τίτλους τέλους αναφέρεται ως *Man From Another Place*) και στην- όχι νεκρή αλλά ούτε και ζωντανή- Laura Palmer (εικόνα 4). Οι χαρακτήρες εμφανίζονται και εξαφανίζονται στο χώρο, χωρίς απαραίτητα να εισέρχονται σε αυτόν ή να εξέρχονται από αυτόν. Ο Cooper φεύγει από το δωμάτιο, προχωρά μέχρι το τέλος του διαδρόμου και εισέρχεται σε ένα άλλο δωμάτιο (εικόνα 5), το οποίο όμως είναι πανομοιότυπο με αυτό από το οποίο έφυγε, αλλά χωρίς τον *Man From Another Place* αυτή τη φορά (εικόνα 6). Περιπατάει προς τα πίσω και βρίσκεται πάλι στον διάδρομο, εισέρχεται στο δωμάτιο στο οποίο ήταν αρχικά. Εκεί συναντά πάλι τον *Man From Another Place*, ο οποίος αυτή τη φορά του λέει πως πηγαίνει σε λάθος κατεύθυνση (εικόνα 7). Ξαναβγαίνει στο διάδρομο και εισέρχεται σε ένα δωμάτιο που μοιάζει με το προηγούμενο, μόνο που η διάταξη των επίπλων αυτή τη φορά είναι διαφορετική. Διασχίζει το δωμάτιο και βρίσκεται πιθανώς σε έναν διαφορετικό διάδρομο από τον πρώτο, καθώς το άγαλμα της Αφροδίτης της Μήλου απουσιάζει (εικόνα 8).

Η παρουσία στοιχείων που συνεχώς επαναλαμβάνονται δημιουργεί στον επισκέπτη μια ψευδή εντύπωση ότι τα όμοια αυτά στοιχεία έχουν και όμοια χαρακτηριστικά. Όταν όμως ο επισκέπτης συνειδητοποιεί ότι αυτό δεν ισχύει, δημιουργείται ένα αίσθημα ασάφειας, αποπροσανατολισμού και ανασφάλειας σχετικά με την τοποθεσία του στο χώρο. Η χωρικοποίηση του ανοίκειου κατά τον Vidler βρίσκει πολλά κοινά στοιχεία με την διάταξη του συγκεκριμένου χώρου. Η διάταξη του χώρου του *Red Room* συνδέεται συνειρμικά με τις παρατηρήσεις του Freud σχετικά με τον διπλασιασμό και την επανάληψη. Λόγω του ότι η επανάληψη των σχεδόν πανομοιότυπων δωματίων δεν γίνεται εξαρχής αντιληπτή από τον επισκέπτη, ο θεατής οδηγείται σε σταδιακή απώλεια του αισθήματος της ασφάλειας και σε αδυναμία τοποθέτησης του ίδιου του εαυτού μέσα στο χώρο. Έτσι ο επισκέπτης απομονώνεται από το οικείο -προς αυτόν- περιβάλλον, για αυτόν πλέον τα οικεία περιβάλλοντα έχουν πεθάνει.⁹⁴

εικόνες 4-8.
episode 22, season 2
Twin Peaks, 1990-1991

⁹⁴ H., Kern, *Through the Labyrinth, Designs and meanings over 5000 years*, Munich, 2000, p. 31

Η λαβυρινθώδης αυτή διάταξη προκαλεί στον επισκέπτη μία κατάσταση η οποία έχει πολλά κοινά με μία διαταραχή που αφορά τη διαδικασία αντίληψης του χώρου όπως ορίστηκε το 1935 από τον R. Cailliois, την *Ledendary Psychasthenia*. Σύμφωνα με τον γάλλο πνευματικό, η αντίληψη του χώρου αναλύεται σε δύο παράλληλες συνιστώσες, που αφορούν τις διαδικασίες της δράσης και της αναπαράστασης. Κατά τη διαδικασία της δράσης, το έδαφος ορίζεται σαν μια οριζόντια επιφάνεια και ο περιπατητής ως το κάθετο επίπεδο που διασχίζοντας στο χώρο μετακινεί και τα δύο επίπεδα μαζί του. Κατά τη διαδικασία της αναπαράστασης, τα δύο αυτά επίπεδα αναπαρίστανται νοητικά από τον περιπατητή και αποτυπώνουν τη θέση που έχει αυτός στο χώρο κάθε στιγμή. Όταν αυτός μετακινείται στο χώρο αυτό αλλά δεν είναι ικανός να αναπαραστήσει τα δύο αυτά επίπεδα δημιουργείται σύγχυση και παρατηρείται αδυναμία διαχώρισης του εαυτού του από τον χώρο. Σε αυτή την περίπτωση γίνεται λόγος για την συγκεκριμένη διαταραχή. Όταν λοιπόν ένας χώρος με ασαφή δομή αποτυγχάνει να ικανοποιήσει την ανάγκη του ανθρώπου να αναγνωρίσει τα άλλοτε σαφή όρια της προσωπικότητάς του από το περιβάλλον του, χάνεται και η αίσθηση του εαυτού του. Η διαταραχή αυτή συγκαταλέγεται στην ίδια κατηγορία με την αγοραφοβία και την κλειστοφοβία, ψυχικές ασθένειες που σχετίζονται άμεσα με το ανοίκειο και το χώρο.

(απο)προσανατολισμός

ο άνθρωπος πρέπει να είναι ικανός να προσανατολιστεί με ασφάλεια, πρέπει να ξέρει που βρίσκεται, αλλά πρέπει επίσης να ταυτιστεί με το περιβάλλον, δηλαδή, πρέπει να ξέρει πως και ο ίδιος είναι ένας συγκεκριμένος τόπος...

NORBERG-SCHULZ, *GENIUS LOCI: ΤΟ ΠΝΕΥΜΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ*⁹⁵

Όπως αναφέρθηκε και πριν, τα στατικά όρια είναι θεμελιώδη για την κατανόηση του αρχιτεκτονικού χώρου. Τα αρχιτεκτονικά στοιχεία στέκουν αλληλένδετα στο χώρο, και συνήθως με συμβατικούς τρόπους καθορίζουν τα όρια μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού, του εαυτού μας και των άλλων, και έτσι δημιουργείται ένα ευανάγνωστο σχήμα και μία φανερή λειτουργία. Ο αρχιτεκτονικός προσανατολισμός βασίζεται σε σταθερές σχέσεις, σαφή όρια και ευανάγνωστες ταυτότητες. Ο προσανατολισμός είναι αυτό που τελικά καθορίζει την τοποθεσία ενός υποκειμένου στο χώρο και το χρόνο. Αν τα όρια του χώρου όμως είναι περισσότερο συγκεχυμένα, ο χώρος που δημιουργείται είναι μη μετρήσιμος, γιατί είναι μονίμως σε συνέχεια. Μια επιφάνεια από ύφασμα διπλώνει, τσαλακώνεται, και αρνείται να κρατήσει μία σταθερή μορφή. Ο εσωτερικός χώρος που δημιουργεί η επιφάνεια αυτή εξαρτάται πάντα από τη βαρύτητα, τον άνεμο και από οτιδήποτε αλληλεπιδρά με το ύφασμα, το αγγίζει και το μετατοπίζει. Έτσι, αυτή η υποτιθέμενη σταθερότητα στον συγκεκριμένο χώρο διαψεύδεται από την ύπαρξη απλής κουρτίνας ως το εμπόδιο προς το αόρατο, μια κουρτίνα που μπορεί οποτεδήποτε να τραβηχτεί και να ανοίξει, λειτουργεί ως ένα 'όριο' για το ανοίκειο, για την εύθραυστη ποιότητα των ορίων του γνωστού και του άγνωστου (εικόνα 1).



εικόνα 1.
episode 22, season 2
Twin Peaks, 1990-1991

⁹⁵ C., Norberg-Schulz, *Genius Loci: Το Πνεύμα του Τόπου. Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα, 2009

Ο Anthony Vidler σημειώνει ότι οι εκδηλώσεις του ανοίκειου εξαρτώνται κυρίως από τη σχέση μεταξύ ενός υποκειμένου και του χώρου που το περιβάλλει. Αντλεί την επιχειρηματολογία του από ένα βασικό απόσπασμα της ανάλυσης του Jentsch σχετικά με το ανοίκειο, το οποίο, αναφέρεται στην έννοια της διανοητικής αβεβαιότητας. Στο δοκίμιο του Freud το επιχείρημα του Jentsch συνοψίζεται ως εξής: όσο καλύτερο προσανατολισμό έχει κανείς στο περιβάλλον του, όσο μεγαλύτερη είναι η εξοικείωση με τα πράγματα και τις καταστάσεις, τόσο μειώνεται η πιθανότητα να δημιουργηθεί μια αίσθηση ανοίκειου ⁹⁶. Ο Freud δίνει ένα παράδειγμα για την υπόθεση του Jentsch, αναφερόμενος σε μία προσωπική εμπειρία κατά την οποία βίωσε την ανοίκεια κατάσταση σαν αποτέλεσμα του αποπροσανατολισμού: *Περπατώντας ένα ζεστό καλοκαιρινό απόγευμα μέσα από τους άδειους και σε μένα άγνωστους δρόμους μιας μικρής ιταλικής πόλης βρήκα τον εαυτό μου σε μια περιοχή, ο χαρακτήρας της οποίας δεν θα μπορούσε να παραμείνει αμφίβολος. Μόνο βαριά μακιγιαρισμένες γυναίκες φαίνονταν μέσα από τα παράθυρα των μικρών σπιτιών και βγήκα βιαστικά από το στενό δρόμο στην επόμενη στροφή. Ωστόσο, αφού περιπλανήθηκα για κάποιο χρονικό διάστημα χωρίς να ρωτήσω για το δρόμο, ξαφνικά βρέθηκα στον ίδιο δρόμο, όπου η παρουσία μου άρχισε να προσελκύει την προσοχή. Για άλλη μια φορά βιάστηκα, μόνο για να επιστρέψω πάλι εκεί μέσω διαφορετικής διαδρομής. Είχα τώρα καταληφθεί από μια αίσθηση που μπορώ μόνο να περιγράψω ως ανοίκεια και χάρηκα που βρήκα τον τρόπο να επιστρέψω στην πλατεία από την οποία είχα φύγει πρόσφατα και απέφυγα οποιαδήποτε περαιτέρω ταξίδια ανακάλυψης. Άλλες καταστάσεις που μοιράζονται αυτό το χαρακτηριστικό της ακούσιας επιστροφής με αυτή που μόλις περιέγραψα, αλλά διαφέρουν από αυτήν από άλλες απόψεις, μπορούν παρ' όλα αυτά να παράγουν το ίδιο αίσθημα ανικανότητας, την ίδια αίσθηση του ανοίκειου ⁹⁷.*

Ο Freud συνέκρινε αυτή την ακούσια επανάληψη που μετέτρεψε μια ειρηνική ιταλική πόλη σε κλειστοφοβική και ανοίκεια με το να χάνεσαι στην ομίχλη σε ένα ορεινό δάσος, όπου κάθε προσπάθεια να βρεθεί μία σηματοδοτημένη ή οικεία διαδρομή μπορεί να φέρει κάποιον πίσω ξανά και ξανά σε κάποιον και στο ίδιο σημείο, ή στην εμπειρία του να χαθεί κάποιος σε ένα σκοτεινό, περίεργο δωμάτιο, ψάχνοντας για την πόρτα ή τον διακόπτη του ηλεκτρικού ⁹⁸.

Η παρουσία στοιχείων που συνεχώς επαναλαμβάνονται, η ανεστραμμένη σχέση μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού περιβάλλοντος σε συνδυασμό με την απουσία των ορίων και την παντελή έλλειψη προσανατολισμού, συνθέτουν ένα αλλόκοτο χωρικό δόμημα όπου το απωθημένο έρχεται στην επιφάνεια ανατροφοδοτώντας την πεποίθηση του Schelling πως το ανοίκειο είναι κάτι που έπρεπε να παραμείνει κρυφό αλλά έχει έρθει στην επιφάνεια ⁹⁹.

⁹⁶ Freud, S., *Το ανοίκειο*, Αθήνα, 2009, σ.125

⁹⁷ *op.cit*, p.144

⁹⁸ *op.cit*, p.125

⁹⁹ *op.cit*, p. 25

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Παρόλο που ο Freud ισχυρίστηκε πως στην περίπτωση της φανταστικής αφήγησης, η αίσθηση του ανοίκειου είναι ανέφικτη εφόσον βρισκόμαστε στη σφαίρα της φαντασίας, ο Lynch διαρρηγνύοντας την διαχωριστική γραμμή μεταξύ της υποκειμενικής αντίληψης του θεατή και του κινηματογραφικού κόσμου που συνθέτει, εξαλείφει την ασφαλή απόσταση του θεατή από οτιδήποτε συμβαίνει στην οθόνη. Αυτό το επιτυγχάνει ορίζοντας τις υποσυνείδητες επιθυμίες και φοβίες των χαρακτήρων του με τις οποίες ο θεατής μπορεί να ταυτιστεί με χαρακτηριστική ευκολία ως κινητήρια δύναμη για την εξέλιξη της πλοκής. Η ψυχολογική κατάσταση των ηρώων του εγγράφεται στον κινηματογραφικό του χώρο και ο χώρος λειτουργεί ως μέσο προβολής της.

Σύμφωνα με όσα προειπώθηκαν, ο χώρος στις ταινίες του David Lynch στην πραγματική αλλά και στη φανταστική του έκφανση, μοιάζει να σκιαγραφεί την χωρική έκφραση του ανοίκειου. Η μετάδοση της αίσθησης του ανοίκειου στον θεατή επιτυγχάνεται όχι μόνο λόγω της πλοκής της εκάστοτε ιστορίας, αλλά και λόγω των σκηνογραφικών και σκηνοθετικών επιλογών του. Μακριοί σκοτεινοί διάδρομοι, σκάλες με προοπτικές για δυσάρεστες και ανησυχητικές συναντήσεις, φαινομενικά ζεστοί οικιακοί χώροι προμηνύουν πάντα τη μετάβαση από το οικείο στο ανοίκειο. Οι μεταβατικοί αυτοί χώροι λειτουργούν ως σημεία μέγιστης έντασης και οδηγούν συνήθως σε κάτι που έπρεπε να μείνει κρυμμένο αλλά έχει έρθει στην επιφάνεια. Με αυτόν το τρόπο αποκαλύπτεται ένα αγχογόνο στοιχείο του ψυχικού βίου του ήρωα που έχει αποξενωθεί από το Εγώ του, αλλά έχει επανέλθει στην επιφάνεια, και αυτός καλείται να αντιμετωπίσει. Η ηδονοβλεπτική κίνηση της κάμερας και οι αλλόκοτες στροφές της γύρω από γωνίες δημιουργούν στον θεατή μία συνεχή αίσθηση παρακολούθησης, υπονοώντας την παρουσία ενός εισβολέα στον χώρο.

Στην παρούσα εργασία εξετάστηκαν δύο χωρικές περιπτώσεις, αυτή του σπιτιού εξεταζόμενη υπό το πρίσμα του Bachelard, ως το μέρος που ονειρευόμαστε, και η πιο αφαιρετική περίπτωση του *Red room*, όπου η αφήγηση ξεδιπλώνεται σε μία αμιγώς φανταστική τοποθεσία. Στην περίπτωση του σπιτιού των Madison στο *Lost Highway*, το ίδιο το οίκημα παρουσιάζει ανοίξεις χωρικές ποιότητες. Η αλλόκοτη μοντερνιστική του όψη με τα λιγοστά παράθυρα που δεν αφήνουν το φως να περάσει, και η μινιμαλιστική τοποθέτηση και διαρρύθμιση των επίπλων, παραπέμπει στο ψυχρό μεταπολεμικό περιβάλλον, μέσα στο οποίο ο άνθρωπος νιώθει να έχει χάσει την αίσθηση της εστίας, λειτουργώντας έτσι συμβολικά για να αναδείξει την απώλεια της οικειότητας του ζευγαριού. Η γωνία και η διαδρομή της κάμερας που φαίνεται να ακολουθεί τον πρωταγωνιστή υπονοεί την παρουσία ενός εισβολέα μέσα στο χώρο και παράγει μία αίσθηση παρακολούθησης, γεγονός που από μόνο του διεγείρει μια γενικευμένη αίσθηση ανασφάλειας. Το σπίτι εδώ λειτουργεί ως σκηνή, ως πλατφόρμα παρακολούθησης του οικιακού δράματος, όπως ακριβώς συμβαίνει και στα εσωτερικά των σπιτιών του Βιεννέζου αρχιτέκτονα Adolf Loos. Η κάτοψη του σπιτιού αναδιαμορφώνεται για τα γυρίσματα της ταινίας ώστε να συμπεριλάβει τον μακρύ σκοτεινό διάδρομο που οδηγεί στον ενδότερο χώρο της οικείας και σηματοδοτεί το μοναδικό πέρασμα από το οικείο στο ανοίκειο. Στο σπίτι της Laura Palmer στο *Twin Peaks*, ο Lynch προκειμένου να περιγράψει αυτή τη μετάβαση, χρησιμοποιεί τη σκάλα, της οποίας η κλιμακωτή κατακόρυφη διάταξη ενισχύει την δραματική ατμόσφαιρα και αναδεικνύει την δυσκολία της μετάβασης από τον δημόσιο στον ιδιωτικό χώρο. Το σπίτι των Palmer αν και φαινομενικά, έχει περισσότερα κοινά στοιχεία με την εικόνα ενός ζεστού και οικείου σπιτιού καθώς τα βιώματα της οικογένειας φαίνονται εγγεγραμμένα στον χώρο, και μορφολογικά ακολουθεί μία συμβατική αρχιτεκτονική λογική, περνάει στην γκρίζα περιοχή μεταξύ οικείου και ανοίκειου μετά τον θάνατο της Laura.

Το *Red Room*, αν και δύσκολα ακριβώς προσδιορίσιμο, αποτελεί έναν κατωφλικό χώρο όπου η συνήθης διάκριση μεταξύ ζωής και θανάτου, παρόντος και παρελθόντος, και του οικείου με το ανοίκειο, εξαλείφεται. Παραβλέποντας το παράγοντα της λογικής, προκαλεί μια αβεβαιότητα. Η μη κανονιστική διάταξη της κάτοψης που φαίνεται να δημιουργεί έναν ατέρμονο βρόγχο, η επαναληψιμότητα των μοτίβων στο πάτωμα, η ασάφεια της τοποθεσίας προκαλούν μια αίσθηση παντελούς αποπροσανατολισμού και τελικά κατακερματισμού του εαυτού.

Ο Lynch κατασκευάζει απωθημένους χώρους, που μας φέρνουν αντιμέτωπους με μία κρίσιμη διάσταση της πραγματικότητας την οποία δεν είμαστε έτοιμοι να αντιμετωπίσουμε έξω από τα όρια της μυθοπλασίας. Οι χώροι του ακροβατούν μεταξύ της κλειστοφοβίας και της κenoφοβίας, αποτελώντας ένα μέρος που οτιδήποτε μπορεί να συμβεί. Επομένως, το ερευνητικό ενδιαφέρον της παρούσας εργασίας επικεντρώθηκε στη ψυχολογική διάσταση και λειτουργία της αρχιτεκτονικής εξωτερικού και εσωτερικού χώρου. Πιο συγκεκριμένα, η εσωτερική αρχιτεκτονική των οικιών εκτός από ένα αμιγώς αισθητικό και λειτουργικό ρόλο, επιτελεί και το ρόλο της διασφάλισης της οικογενειακής θαλπωρής και ασφάλειας που ήταν έντονα συνδεδεμένη με τις επικρατούσες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων στις βορειοευρωπαϊκές χώρες και στις ΗΠΑ.

Παρόλα αυτά όπως καταδείχθηκε κι από την καλλιτεχνική αναπαράσταση των προαστιακών μεσοαστικών σπιτιών στις ταινίες του Lynch, ο εσωτερικός οικιακός χώρος αποκτά μεταβαλλόμενη σημασία για τους κατοίκους του ανάλογα με τα συναισθήματα και τις βιωματικές τους εμπειρίες κατά τη παραμονή τους εκεί. Με αυτό το τρόπο καταδεικνύεται ότι η ψυχολογική και συναισθηματική επίδραση της αρχιτεκτονικής εσωτερικού χώρου δεν είναι συνήθως στατική αλλά αντίθετα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη ψυχολογία, τα συναισθήματα και τις εμπειρίες των ανθρώπων που ζουν, εξελίσσονται και μεταβάλλονται στο πέρασμα του χρόνου παράλληλα με αυτόν. Προκειμένου να ενισχύσουμε τη βασική αυτή υπόθεση της εργασίας, αντλήσαμε παραδείγματα από τις ταινίες και τη σειρά του Lynch. Πιο αναλυτικά, επιχειρήσαμε να καταδείξουμε τη βιωματική και ψυχολογική διάσταση της αρχιτεκτονικής εσωτερικού χώρου αναλύοντας τα αντιφατικά συναισθήματα των θεατών για τις οικίες όπου εκτυλίσσονται τα οικογενειακά δράματα του σκηνοθέτη. Εκεί όπου ένας διάδρομος σηματοδοτεί για τον ήρωα το προθάλαμο μεταμόρφωσης του από φιλήσυχο σύζυγο σε αιμοσταγή συζυγοκτόνο. Και εκεί όπου ο ίδιος χώρος που τα πρώτα λεπτά εμπνέει οικειότητα και ασφάλεια στους θεατές λίγο αργότερα προκαλεί φρίκη αφού μετατρέπεται σε σκηνή ενός εγκλήματος. Συμπερασματικά λοιπόν, ο εσωτερικός αρχιτεκτονικός χώρος δεν έχει κάποια σταθερή ψυχολογική σημασία για το υποκείμενο αλλά συνεχώς επανανοηματοδοτείται ανάλογα με τη δική του οπτική, σκέψεις, συναισθήματα και βιώματα.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ξένη και ελληνική βιβλιογραφία

Alexander, John, *The Films of David Lynch*, Letts, 1993

Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon Press, 1969

Banham, Reyner, *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, University of California Press, Los Angeles, 1971

Borges, Jorge, Luis, "The Aleph", In: *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, di Giovanni, Thomas (trans.), Jonathan Cape, London, 1971

Buchan, Suzanne, "Uncanny Space, Narrative Place: The Architectural Imagination of Animation", In: *What is Architecture?/ Text Anthology*, Adam Budak (ed.), Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery, RAM, Goethe Institut, Krakow, 2002.

Buchan, Suzanne, *Uncanny Space, Narrative Place: The Architectural Imagination of Animation*, Goethe Institut, Krakow, 2002

Buchanan, Ian, & Lambert, Gregg (eds.), *Deleuze and Space*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005

Carson, Fiona, "Uneasy Spaces: The Domestic Uncanny in Contemporary Installation Art", In: Hardy, Sarah, & Wiedmer, Caroline (eds.), *Motherhood and Space*, pp.243-260, Palgrave Macmillan, 2005

Colebrook, Claire, *Gille Deleuze*, Routledge London and New York, 2002

Colomina, Beatriz (ed.), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, Princeton, New Jersey, 1992

Corrigan, Timothy, *A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam*, Rutgers University Press, United States, 1991

Darke, Chris, *Alphaville* (Jean Luc Godard, 1965), University of Illinois Press, London, 2005

Davison, Annette- Sheen, Erica, *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, Wallflower Press, London, 2004

- Deleuze, Gille., Tomlinson, Hugh & Habberjam, Barbara, (transl), *Cinema 1*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The movement Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986
- Deleuze, Κινηματογράφος 2: Η χρονοεικόνα,, Νήσος, Αθήνα, 2004
- Deleuze, Gilles, *The Affection Image*, London and New York, 1986
- Denzin, Norman K., *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*, SAGE Publication, California, 1991
- Dolar, Mladen, "I Shall Be with You on Your Wedding-Night" : Lacan and the Uncanny, The MIT Press, Cambridge, 2016
- Eckhard, Petra, *Chronotopes of the Uncanny: Time and Space in Postmodern New York Novels*, Transaction Publishers, 2011
- Eisenstein, Sergei. *The Film Sense*, Harcourt, 1969
- Foster, Hal, *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993
- Foucault, Michael, *Dits et ecrits: 1954-1988*, III, Gallimard, Paris, 1994
- Freud, S., *Το ανοίκειο*, Βαϊκούση, Έμη (μετ.), Πλέθρον, Αθήνα, 2009
- Grosz, Elizabeth, *Architecture from the outside. Essays on Virtual and Real Space*, The MIT Press, Massachusetts, 2001
- Hauser, Arnold, *The social history of art: Volume IV Naturalism, impressionism, the film age*, Psychology Press, New York, 1999
- Havsteen-Mikkelsen, Asmund, *Meditations on the Uncanny*, A Mock Book, Copenhagen, 2010
- Heidegger, Martin, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, Ξηροπαϊδης, Γιώργος (μετ.), Πλέθρον, Αθήνα, 2008
- Hoffmann, E.T.A., *Tales of E.T.A. Hoffmann*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1969
- Huyssen, Andreas, επιμ., *Other Cities, Other Worlds: Urban Imaginaries in a Globalizing Age*, Duke University Press, Durham and London, 2008
- Johnson, Jeff, *Pervert in the Pulpit: Morality in the Works of David Lynch*, McFarland & Company, North Carolina, 2004
- Kant, Immanuel, Τασάκος, Χάρης (μετ.), *Παρατηρήσεις πάνω στο αίσθημα του ωραίου και του υπέροχου*, Γ΄ έκδοση, Printa, Αθήνα, 2006
- Kern, Hermann, *Through the Labyrinth, Designs and meanings over 5000 years*, Munich, 2000
- Lavery, David, *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, Wayne State University Press, Detroit, 1995
- Lynch, David, Rodley, Chris (ed.) , *Lynch on Lynch*, Faber and Faber, London, 1999

- Mactaggart, Allister, *The Film Paintings of David Lynch: Challenging Film Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010
- Martin, Richard, *The Architecture of David Lynch*, Bloomsbury, London, New York, 2014
- McGowan, Todd, *The Impossible David Lynch*, Columbia University Press, New York, 2007
- Metz, Christian, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, University of Chicago Press, Oxford New York, 1974
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", In: *Film Theory and Criticism Introductory*, Brady, Leo & Cohen, Marshall (eds.), Readings, Oxford UP, New York, 1999
- Neofetou, Daniel, *Good Day Today: David Lynch Destabilises The Spectator*, Zero Books, 2012
- Neutra, Richard, *Life and Shape*, Appleton-Century-Crofts, United States, 1962
- Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci: Το Πνεύμα του Τόπου. Για μια Φαινομενολογία της Αρχιτεκτονικής*, Φραγκόπουλος, Μίλτος (μετ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Ε.Μ.Π. Αθήνα, 2009
- Olson, Greg, *David Lynch: Beautiful Dark*, Scarecrow Press, United States of America, 2008
- Pevsner, Nikolaus, *The sources of modern architecture and design*, Thames & Hudson, 1968
- Poe, Edgar Allan, *21 Ιστορίες και "Το κοράκι"*, μετ. Σχίνα, Κατερίνα, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2013
- Poe, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher*, Book Jungle, 2008
- Powell, Helen, *Stop the Clocks! Time and Narrative in Cinema*, I.B. Tauris & Co Ltd, London, 2012
- Robertson, Frederick, "Excerpt from "The Prodigal and His Brother"", In: *"A Hideous Bit of Morbidity": An Anthology of Horror Criticism from the Enlightenment to World War I*, Colavito, Jason (ed.), pp. 25-27, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, London, 2008
- Rosa, Joseph, "Tearing Down the House: Modern Homes in the Movies," In: *Architecture and Film*, Lamster, Mark (ed.), Princeton Architectural Press, New York, 2000
- Royle, Nicholas, *The Uncanny*, Routledge, 2003
- Sandberg, Mark, *Ibsen's Houses: Architectural Metaphor and the Modern Uncanny*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015
- Soja, Edward W., *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*, Wiley, 2000
- Soja, Edward W., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and- Imagined Places*, Blackwell, Cambridge, 1996
- Templer, John, *The Staircase: History and Theories*, vol. 1, Massachusetts Institute of Technology, 1992
- Tournikiotis, Panayotis, *Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, New York, 1996
- Van Alphen, Ernst, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*, Stanford University Press, Stanford, 1997
- Van Gennep, Arnold, *Rites of passage*, University of Chicago Press, 1961

van Elferen, Isabella, *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny*, University of Wales Press, Cardiff, 2012

Vidler, Anthony, *The Architectural Uncanny. Essays in The Modern Unhomely*, MIT Press, London, 1992

Vidler, Anthony, *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2000

Weinstock, Jeffrey Andrew & Spooner, Catherine (eds), *Return to Twin Peaks: New Approaches to Materiality, Theory, and Genre on Television*, Palgrave Macmillan, 2016

Wells, Paul, *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, Wallflower press, Columbia University Press, London, 2001

Wells, Paul, *Basic Animation 01: Scriptwriting*, AVA Publishing, London, 2007

Wigley, Mark, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, The MIT Press, 1993

Wollen, Peter, *Paris Hollywood: Writings on Film*, Verso, London, New York, 2002

Zizek, Slavoj, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, The MIT Press, London, 1992,

Αριστοτέλης, Πολιτικά, Αργοναύτης, Αθήνα, 2014

Λέφας, Παύλος, *Αρχιτεκτονική και κατοίκηση. Από τον Heidegger στον Koolhaas*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας. Με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*, Κέντρο Λεξικολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 1998

Σεφέρης, Γιώργος, *Τετράδιο Γυμνασμάτων*, Ίκαρος, Αθήνα, 1993

Φατούρος, Δημήτρης, *Ένα Συντακτικό της Αρχιτεκτονικής Σύνθεσης*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη, 2006

αρθρογραφία

Creed, Barbara, "A Journey Through Blue Velvet. Film, Fantasy and the female spectator", *New Formations*, n.6, p.97-117, 1988

Jentsch, Ernst, "Zur Psychologie des Unheimlichen", *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*, vol.8.22, 195-98, Aug. 1906, vol.8.23, 203-05, Sept. 1906

Martin, Richard, "An Old Tale: The Marriage of Łódź and Los Angeles in David Lynch's *Inland Empire*", *49th Parallel*, Vol. 25, p.1-25, 2011

Quetglas, Jose, "Lo Placentero", *Carrer de la ciutat, special issue on Loos*, no. 9-10, January 1980

Tschumi, Bernard, "The Pleasure of Architecture." *Architectural Design*, vol 47, pp.214-218, March 1977

Vidler, Anthony, "Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture", *Papers of Surrealism*, Issue 1, 2003

Vidler, Anthony, "The explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary," *Assemblage* 21, 1993.

Zarzombek, Mark, "Corridor Spaces", *Critical Inquiry*, vol. 36, n.4, The University of Chicago Press Journals, p.728-770, 2010

ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΕΣ ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Babineau, Dan, *Stairs in Cinema: a Formal and Thematic Investigation*, Thesis, Department of Film Studies, Concordia University, Montreal, 2003

Holland Narell, *For Disorientation*, Thesis, Department of Architecture, University of California, Berkeley, 2016

Mac Donald, Billy, *The Uncanny Baby, Reproduction, and Parenthood in Cinematic Horror*, Thesis, Department of Film and Media, Institute of Art Design and Technology, 2013

Ramos, Wilfredo, *From Color to Form: A Breakdown of David Lynch's most notorious films*, Thesis, Department of Fine Arts in Film and Television Production, The Savannah College of Art and Design, 2012

Springer, Darren, *"It's a Strange World": Violence and the Uncanny in David Lynch's "Blue Velvet"*, Thesis, Department of Master of Arts, University of Manitoba, Winnipeg, 2007

Tozer, William, *A theory of Making: Architecture and Art in The practice of Adolf Loos*, PhD Dissertation, University College London, 2011

Athanasiadou, Evangelia, *The wrong house; a twisted guide to home*, Thesis, BA (Hons) Architecture, 2009/2010

Βενιέρης, Εμμανουήλ & Γάτου, Αικατερίνη, "Έστιά- ζωντας" στην κατοίκηση, Ερευνητική Εργασία, Ξάνθη: Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2014

Γερομήτσου, Ερατώ-Άννα, *Από το ανοίκειο στο οικείο*, Ερευνητική Εργασία, Κρήτη: Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, 2014

Τσίμας, Νίκος, *Προς μια Ανοίκεια Χωρικότητα. Διερεύνηση της Χωρικής Εκφρασης του Ανοίκειου στο Έργο του G. Schneider Haus U R*, Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών, Αθήνα: Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Χατζησάββα Δήμητρα, *Η Έννοια του Τόπου στις Αρχιτεκτονικές Θεωρίες και Πρακτικές - σχέσεις φιλοσοφίας και αρχιτεκτονικής στον 20^ο αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη: Τμήμα Αρχιτεκτόνων ΑΠΘ, 2009.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Amenábar, Alejandro (director & writer), Bovaira, Fernando & Cuerda, José Luis & Park, Sunmin (producers), *The Others*, Canal+, Cruise/Wagner Productions, Las Producciones del Escorpion, Spain, United States, France, Italy, 2001

Disney, *Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937

Fiennes, S. (director & producer), *The pervert's guide to cinema*, Mischief Films, Amoeba Film, England, Austria, Holland, 2006

Godard, Jean-Luc (director & writer), Michelin, André (producer), *Alphaville*, Athos Films, France, 1965

Hitchcock, Alfred (director & producer), *Psycho*, Paramount Pictures, United States, 1960

Hitchcock, Alfred (director & producer), *Vertigo*, Paramount Pictures, United States, 1958

Lynch, David (director & writer), Caruso, Fred (producer), *Blue Velvet*, Asymmetrical Productions, United States, 1986

Lynch, David (director, producer & writer), *Eraserhead*, American Film Institute, United States, 1977

Lynch, David (director), Sweeney, Mary & Sternberg, Tom & Nayar, Deepak (producers), Lynch, David & Gifford, Barry (writers), *Lost Highway*, Asymmetrical Productions, United States, 1997

Lynch, David & Frost, Mark (creators & producers), *Twin Peaks* (series), Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Television, United States, 1990-1991

Wiene, Robert (director), Meinert, Rudolf & Pommer, Erich (producers), Janowitz, Hans & Mayer, Carl (writers), *The Cabinet of Dr. Caligari*, Germany, 1920

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

Kokko, Valtteri, *Psychological Horror in The Films of David Lynch*, πηγή: <<http://www.widerscreen.fi/2004-1/psychological-horror-in-the-films-of-david-lynch/>>, τελευταία επίσκεψη: 24.06.2017

Lynch, David, *συνέντευξη*, πηγή: <<https://www.timeout.com/london/art/david-lynch-interview-there-is-something-so-incredibly-cosmically-magical-about-curtains>>, τελευταία επίσκεψη: 14.09.2017

Thomas, Jonathan, *Documenting the Oneiric House: Svankmajer, Brakhage and the Domestic Uncanny*, πηγή: <<https://cinemametafisica.wordpress.com/essays/documenting-the-oneiric-house/>>, τελευταία επίσκεψη: 09.05.2017

Van der Straeten, Bart, *The Uncanny and the Architecture of Deconstruction*, πηγή: <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/bartvanderstraeten.htm>>, τελευταία επίσκεψη: 12.07.2017

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΑΝΟΪΚΕΙΟΥ

1. <http://nowandthan.tumblr.com/post/14449716842>
2. <http://www.toposonline.nl/2015/sublime-flooding-of-the-maniny-brownfield-2/>
3. <http://www.woodyallenpages.com/films/love-and-death/>
4. <https://stephenonfilms.wordpress.com/2014/07/22/the-shining-and-freuds-uncanny/>
5. https://en.wikipedia.org/wiki/Hansel_and_Gretel

ΤΟ ΑΝΟΪΚΕΙΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ

1. <http://monsieurcocosse.blogspot.gr/2016/05/the-poetics-of-space-gaston-bachelard>
2. http://germanstories.vcu.edu/hoffmann/krespel_e_pics.html
3. <https://www.biography.com/news/edgar-allan-poe-horror-stories-facts>
4. <http://anuvrat.info/edgar-allan-poe-the-fall-of-the-house-of-usher>
5. <http://www.mathewborrett.com/drawings/r0angv7ng9mr32bi64isuwv51i6hp>
6. <http://www.mathewborrett.com/drawings/hv00v0qishv67inlpvynazqn3ooonj>
7. <http://www.mathewborrett.com/drawings/0ql9mvfrtk65e2y9kviis0agitzect>
8. <http://www.mathewborrett.com/drawings/6hpcztbly6uywsprgofytzv7mmb08a>
9. <http://socks-studio.com/2014/04/07/miniatura-searching-analogous-relations-in-sao-paulos-incongruous-reality.jpg>
10. <http://www.mathewborrett.com/drawings/46l1p87k81oi58lchzwp03w50czn2>
11. <http://www.archdaily.com/92321/ad-classics-parc-de-la-ville-bernard-tschumi/5037f5b228ba0d599b000691-ad-classics-parc-de-la-ville-bernard-tschumi-axon>
12. <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/rooftop-remodeling-falkestrasse>
13. <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/hot-flat>

ΤΟ ΑΝΟΪΚΕΙΟ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

- 1-5. Disney, *Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937
- 6-9. Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958
- 10-12. Robert Weine, *The Cabinet of Dr Calligari*, 1920
- 13-15. Alejandro Amenábar, *The Others*, 2001
- 16-29. Jean-Lun Godard, *Alphaville*, 1965

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ David Lynch

1. David Lynch, *Lost Highway*, 1997
2. David Lynch, *Twin Peaks*, 1991-1992
3. David Lynch, *Twin Peaks*, 1991-1992
4. David Lynch, *Blue Velvet*, 1986
5. David Lynch, *Twin Peaks*, 1991-1992
6. David Lynch, *Eraserhead*, 1977
7. David Lynch, *Mulholland Dr.*, 2001
8. David Lynch, *Twin Peaks*, 1991-1992
9. David Lynch, *Eraserhead*, 1977
10. David Lynch, *Twin Peaks*, 1991-1992
11. David Lynch, *Mulholland Dr.*, 2001
12. David Lynch, *Blue Velvet*, 1986
13. David Lynch, *Eraserhead*, 1977
14. David Lynch, *Blue Velvet*, 1986
15. David Lynch, *Twin Peaks*, 1991-1992

ΤΟ ΣΠΪΤΙ

1. David Lynch, *Eraserhead*, 1977
2. David Lynch, *Twin Peaks*, 1991-1992
3. David Lynch, *Blue Velvet*, 1986
4. https://www.instagram.com/p/BX_G53agZr/?hl=en&taken-by=fplancroissant
5. David Lynch, *Eraserhead*, 1977
6. <https://www.archisearch.gr/design/federico-babina-illustrates-famous-directors-houses/>

lost highway

1-12. David Lynch, *Lost Highway*, 1997

ο διάδρομος

1. φωτογραφία εξωφύλλου από Zarzombek, Mark, "Corridor Spaces", *Critical Inquiry*, vol. 36, n.4, The University of Chicago Press Journals

2. προσωπική επεξεργασία

3-15. David Lynch, *Lost Highway*, 1997

συγκριτική μελέτη με το έργο του Adolf Loos

1. <http://www.archdaily.com/798529/the-longish-read-ornament-and-crime-adolf-loos>

2. <http://build-built-built.tumblr.com/post/753922464>

3. <https://www.cadblocksdownload.com/collections/adolf-loos-architecture/products/villa-muller-adolf-loos>

4. <https://gr.pinterest.com/pin/534098837028305067/?lp=true>

5. <https://www.architonic.com/en/story/susanne-junker-adolf-loos/7000419>

6. <https://gr.pinterest.com/pin/534098837028305067/?lp=true>

twin peaks

1. David Lynch, *Twin Peaks*, 1991-1992

2. ibid.

3. ibid.

4. ibid.

5. ibid.

6. <https://www.instagram.com/p/BHkOqaD919/?hl=en&taken-by=fplancroissant>

7. <https://www.instagram.com/p/BHkSe5hizmx/?hl=en&taken-by=fplancroissant>

8. <https://www.instagram.com/p/BHkOZiDDRag/?hl=en&taken-by=fplancroissant>

η σκάλα

1. Alfred Hitchcock, *Suspicion*, 1941
2. *Twin Peaks*, pilot episode, season 1, 1990
3. *ibid.*
4. *ibid.*
5. *Twin Peaks*, episode 7, season 2, 1991
6. *ibid.*
7. *ibid.*
8. *ibid.*
9. *ibid.*

red room

1. *Twin Peaks*, episode 22, season 2, 1991
2. *ibid.*
3. *ibid.*
4. *ibid.*

όρια

1. *Twin Peaks*, episode 22, season 2, 1991

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΟ

1. *Twin Peaks*, episode 22, season 2, 1991
2. *ibid.*
3. προσωπική επεξεργασία
4. *Twin Peaks*, episode 22, season 2, 1991
5. *ibid.*
6. *ibid.*
7. *ibid.*
8. *ibid.*

(απο)προσανατολισμός

1. *Twin Peaks*, episode 22, season 2, 1991