

Tussen Erfahrungsraum
& Erwartungshorizont

Eva Neefs
KU Leuven
Faculteit architectuur
2015 - 2016

Tussen Erfharungsraum
& Erwartungshorizont

Eva Neefs

Masterproef 2015 - 2016
Master in Architectuur

Docenten:
Thierry Lagrange
Jo Van Den Berghe
Liselotte Vroman

Mentor:
Karel Deckers



KU Leuven
Faculteit Architectuur
Gent

Bedankt,

Aan mijn docenten,
Thierry Lagrange en Jo Van Den Berghe,
voor de feedback op het creatief proces van
dit project. Zonder hen zou het project niet
gestold zijn op deze manier.

&

Riet Eeckhout en Liselotte Vroman,
voor het uitgebreid begeleiden bij het maken
van deze nota en de interessante commentaar
wanneer we elkaar zagen.

Aan mijn mentor,
Karel Deckers,
voor de verhelderende gesprekken die we voerden
doorheen het jaar en de inzichten die hij me
verschafte.

Aan Lucas Betsens,
voor het 'ondergaan' van mijn creatief proces
vanop de eerste rij, voor het geduld, het
begrip en de goede raad wanneer ik die nodig
had.

Aan mijn ouders,
voor de kansen die ze mij gaven tijdens mijn
studie architectuur en voor het steunen wanneer
ze maar konden.

INHOUDSTAFEL

Abstract

Inleiding

1. Het huiselijk theater
2. Het Déjà-vu
3. Het Melodramatisch Object
4. Het Portaal



Abstract

Het medium van film en het medium 'architectuur' zijn nauwer verwant dan aanvankelijk wordt gedacht. In dit werk beschrijf ik de spanningsopbouw in het werk van David Lynch in verband met de architectuur die eraan gelinkt is. Aan de hand van een terminologie die ik opbouw in het witte, theoretische boek, pas ik die toe in het zwarte, beeldende boek. Ik beschrijf het Huiselijk Theater voor het Huiselijk Drama aan de hand van het Déjà-vu, het Melodramatisch Object en het Portaal. De spanningsopbouw van een verhaal wordt mijn inspiratie voor de spanningsopbouw in mijn eigen architecturaal ontwerp. De aanzet van dat architecturaal ontwerp is te zien in het zwarte boek.

'Distancing from reality, forced by reality'

inleiding

Ervaringen als deze hiernaast omschreven zijn misschien wel mijn ultieme motief geweest voor het maken van deze masterproef. Om deze ervaring op de meest bondige wijze samen te vatten gebruik ik Freuds term 'uncanny', unheimlich, of onheimelijk in het Nederlands. Het is een beladen term met talrijke betekenissen. De term heeft ongetwijfeld te maken met wat beangstigend is.¹ Maar in de Duitse vertaling 'unheimlich' verschuilt een tweede betekenis van het woord. Heimlich, dat al een dubbele betekenis heeft (zowel huiselijk, gekend als verborgen of clandestien) heeft als tegengesteld begrip unheimlich of niet huiselijk. In Freuds essay komt een uitvoerige etymologische analyse van het woord onheimelijk voor die doet blijken dat het onheimelijke te maken heeft met de vervreemding van het gekende. In het essay is te merken dat Freud worstelt met het begrip. In zijn poging het onheimelijke concreet te beschrijven drijft hij steeds verder af van de essentie ervan. De naar mijn mening meest verhelderende omschrijving van het woord komt van Friedrich Schelling. Hij stelt dat het onheimelijke hetgeen is dat geheim en verborgen is gebleven, maar toch aan het licht is gekomen.² Met deze stelling wordt zowel het heimelijke als het onheimelijke vervat. Naast de beste omschrijving van het woord onheimelijk zijn er betere omschrijvingen van de onheimelijke ervaringen, die meer gefocust zijn op de methodes om een onheimelijke ervaring te bekomen. De zin “*distancing from reality forced by reality*” (Vidler, 1992) geeft zuiver beeld van waar de meeste onheimelijke situaties om gaan. Laat deze zin nu net het uitgangspunt zijn voor mijn masterproef. Wat mij bezig houdt is hoe het onheimelijke zich

Na een lange dag werken in de supermarkt waar ik als jobstudent bijverdien, keerde ik huiswaarts. Voor ik buiten was overviel me een eerder beklemmend gevoel. Om een beetje achtergrond te geven aan mijn verhaal vertel ik er alvast bij dat die lokale supermarktketen zeer recent in franchise ging bij een internationale supermarktketen. Het hele interieur van de winkel werd op korte tijd verbouwd. De winkelruimte (frontstage) werd verkleind en het magazijn (backstage) werd aanzienlijk groter, waardoor een deel van de vroegere winkelruimte nu magazijn is geworden. Omdat de winkel al even gesloten was waren de meeste uitgangen al afgesloten. In het compleet nieuwe interieur kon ik mijn weg naar de uitgang niet onmiddellijk vinden. In de oude situatie liep ik naar de slagerij toog helemaal achteraan in de winkel, om via een smalle doorgang daarlangs op een deur uit te komen die me op dezelfde gang bracht als waar de uitgangsdeur gesitueerd was. Omdat de winkel kleiner is geworden, is de slagerij afdeling volledig verdwenen naar de 'backstage' van het warenhuis. Optisch is de winkel groter vanbinnen in de nieuwe situatie; ik moest dezelfde richting uit als vroeger, naar de onveranderde uitgang. Wanneer ik de deur opende tussen de winkelruimte en het magazijn trof ik iets merkwaardig aan. De restanten van de toog, de ruimte voor de beenhouwerij, waarlangs ik telkens passeerde, waren nog steeds aanwezig, maar nu backstage. Ik moest exact hetzelfde parcours afleggen voor mijn weg naar buiten toen de afdeling nog in de winkelruimte lag. De ruimte die ik aantrof, half afgebroken, in het kleurenpalet van de oude zaak, met de oude ovens en machines nog aanwezig, was plots veranderd in een soort decorstuk, en het voelde vreemd een decorstuk te moeten betreden. De ervaring katapulteerde me in een mentale toestand waarin ik me op een bepaalde manier plots zeer bewust was van mijn positie in de ruimte, en dat gaf me een akelig gevoel.

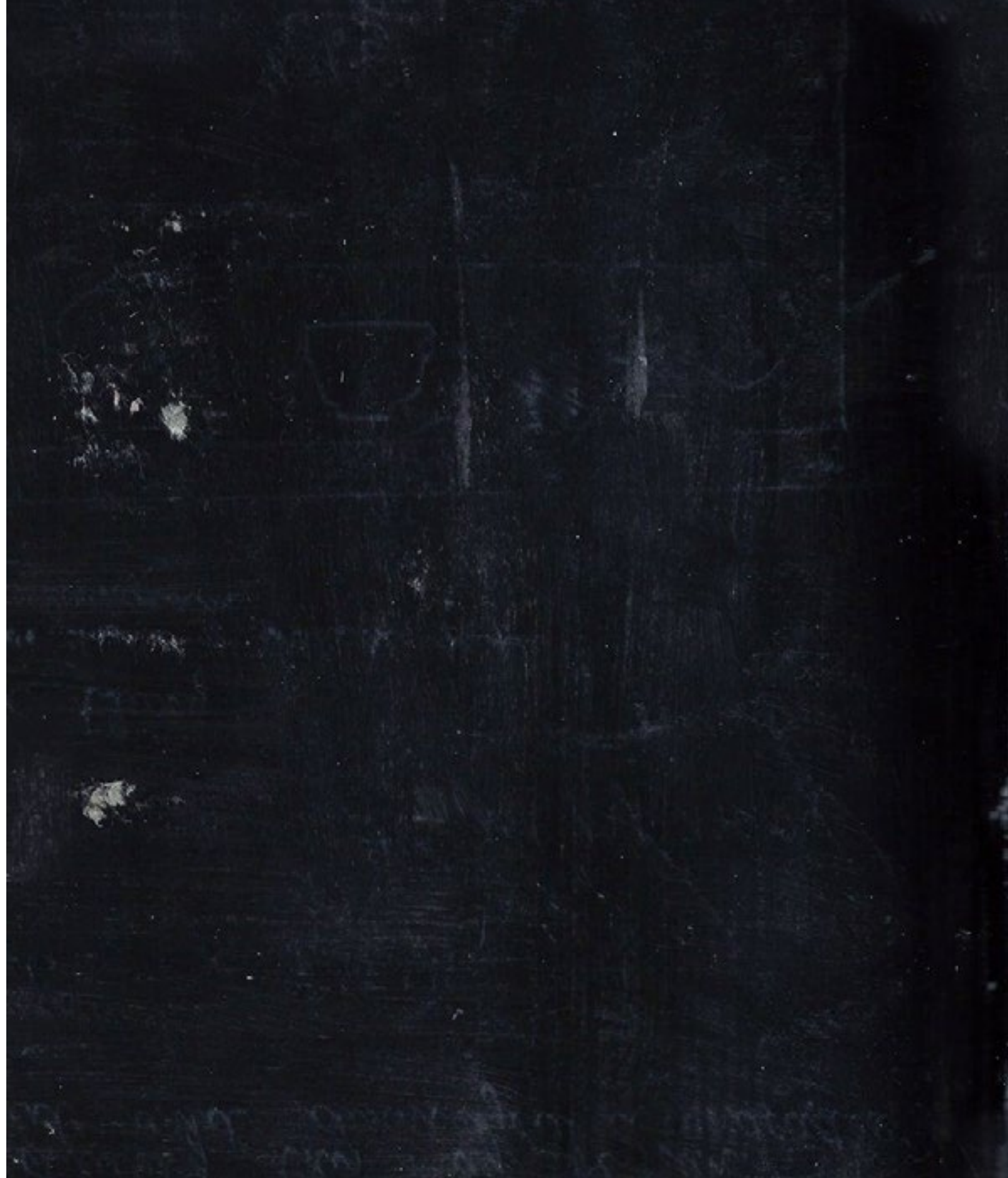
architecturaal manifesteert. Het onheimelijke, als het twintigste-eeuwse achterkamertje van het negentiende-eeuwse sublieme, is een vluchtig concept dat zich moeilijk laat vatten door architectuur. Toch vindt het zijn metafoor in architectuur, omdat het gaat over het huis en de thuis. Geen enkele architecturale typologie heeft een monopolie op het onheimelijke.³ Maar architectuur van een bepaalde typologie kan wel onheimelijk ervaren worden. Wanneer ik dus stel dat ik een stijloefening doe op het onheimelijke lijkt dat eerder paradoxaal. Er bestaat niets als een onheimelijke stijl. Wat wel bestaat is een ruimtelijke ervaring die als verontrustend beschouwd kan worden omwille van ingrepen van architecturale aard. De architect heeft dus wel degelijk een bepaalde invloed op de psychische toestand van de waarnemer als hij een vat heeft op de werking van het onheimelijke.

Omdat de betekenis onheimelijkheid zeer ver uitdijt heb ik me gefocust op één artiest en hoe hij het begrip toepast op zijn werk. Een artiest die het onheimelijke meesterlijk hanteert is David Lynch. Als grote bewonderaar van zijn werk analyseer ik enkele van zijn films op basis van Freuds essay en andere theoretische werken over het onheimelijke. Het boek “The architecture of David Lynch” van auteur Richard M. gaf me een goede insteek bij het kaderen van Lynch in het onheimelijke. De terminologie die gehanteerd wordt in dit boek gaf me een basis om op verder te gaan in dit werk. De films die ik heb bekeken en geanalyseerd zijn Lost Highway (1997) en Mulholland Drive (2001). De serie Twin Peaks (1990-1991) en andere van zijn films dienden als aanvullende informatie en zal ik ook gebruiken

om vergelijkingen te maken. De kennis die ik op doe aan de hand van mijn analyse tracht ik om te zetten in mijn eigen productie. Ik stel hierbij niet dat ik ga proberen te verwezenlijken wat Lynch heeft verwezenlijkt. Wel hoop ik dat de werkwijze van Lynch kan dienen als een vehikel voor mijn eigen productie, waarbij zijn methodes voor het creëren zijn typische verontrustende stijl een uitgangspunt zijn voor de architectuur die ik creër.

Omdat het thema van mijn masterproef gaat over huiselijkheid en onhuiselijkheid koos ik als case voor een plaats waar ik mezelf thuis voel. Mijn ontwerp situeert zich in de Rabotwijk van Gent, meer bepaald in één van de twee beluiken van de Wilgestraat. Dat beluik dateert uit het jaar 1889 en werd gebouwd in naam van de Hemptinne. Ik woon al een tijdje in een kleine arbeiderswoning van dat beluik. De keuze voor deze case is gemaakt omwille van meerdere redenen. Vooral omdat het mijn eigen woonplaats is, lijkt me de keuze voor de hand liggend. Maar ook omdat het beluik een typische Gents verschijnsel is dat bij iedere Gentenaar of Belg gekend is. Omdat het een beladen verleden en dus ook meerdere identiteiten heeft is het beluik een interessant archetype om het onheimelijke experiment op uit te voeren.

Mijn werk omvat twee luiken die zich veruiterlijken in zowel tekst als beeld. Het eerste luik of het witte boek betreft de analyse van David Lynch en andere referenties in het theoretisch kader van het onheimelijke en architectuur, het tweede luik, het zwarte boek is mijn eigen beeldende toepassing op de thema's van mijn analyse. Die analyse behandelt vier thema's uit



de werkwijze van Lynch en zijn dan ook de titels van de volgende hoofdstukken: het Huiselijk Theater, het Portaal, het Melodramatisch Object en de Déjà-vu. Deze thema's worden ook aangehaald in het essay van R. Martin. In dit werk heb ik getracht ze verder te bestuderen en ze als basis te gebruiken voor mijn eigen architecturaal werk. Ik heb later moeten ontdekken dat de vier thema's niet gelijkwaardig zijn aan elkaar. Er bestaat een bepaalde hiërarchie tussen de thema's en zijn daarom niet op een logische strikte wijze van elkaar te onderscheiden. Het thema 'het Huiselijk Theater' is de term voor een proces van vervreemding en opbouwende dreiging in de films van Lynch. Dat proces bestaat uit verschillende 'fases': het déjà-vu, het Melodramatisch object en het portaal. Die fases zijn de drie subthema's van het grote hoofdstuk van het Huiselijk Theater. Opvallend is de vergelijking met de onheimelijke ervaring. Die is vaak niet te definiëren als de som van enkele producten of ideeën. De onheimelijke ervaring is een complex proces van verschillende actoren die zowel van externe als van persoonlijke aard zijn. Ik ben benieuwd naar hoe het onheimelijke proces toe te passen is op architectuur en welke werkwijzen en inzichten het me verschaft.

In het witte boek trek ik om die reden per hoofdstuk de thematiek open om hem in het spectrum van het onheimelijke te plaatsen. In het zwarte boek laat ik mijn opgedane kennis los op het beluik heb en koppel ik terug naar artistieke productie. Het definiëren van de hoofdstukken gebeurt gelijktijdig met het herontwerpen van de omgeving rond mijn woning in het beluik. Er is een zeker wisselwerking aanwezig tussen twee. Beide luiken zijn in het proces van even

groot belang en kennen geen volgorde. Daarom verdienen ze onafhankelijk van elkaar te bestaan, met de nodige referenties naar elkaar.

De reden waarom ik op zoek ga naar een andere ontwerpbenadering gaat uit van mijn vrees dat architectuur steeds meer gestandariseerd en consumeerbaar moet zijn en dat harmonie een opgedrongen eis wordt. Vandaar mijn enorme fascinatie voor het onheimelijke als de subtiële variant van het disharmonieuze. Ik geloof dat balanceren op de grens tussen het harmonieuze en het disharmonieuze een poëzie in zich heeft, de kracht om een verhaal te vertellen en het potentiëel heeft om de toeschouwer van architectuur op een directe manier mee te hebben in het verhaal dat je als architect wilt vertellen. Dat ik David Lynch als filmmaker onderzoek is voor mij een logisch gevolg van mijn fascinatie voor disharmonie en onheimelijkheid. De terminologie die ik uit zijn werk filter geeft me een goede structuur voor het ontwikkelen van architectuur met een spanningsboog, die door disharmonie de aanschouwer in zijn greep heeft.



Beeldende conclusie van het
Huiselijk Theater

1. Het huiselijk theater



fig 1. Set Shadow of a Doubt

Het is het meest voorkomende cinematografisch beeld: de thuis, de woning. Een plek waar we ons goed voelen, waar we kunnen dagdromen en waar we intiem kunnen zijn. In de films van Lynch heeft de woning een ontzettend krachtige betekenis. De woning is dan ook een veel voorkomende plek in het werk van Lynch. Maar het is ook de plek "waar dingen fout kunnen gaan".⁴ Voor Lynch bevat onze meest vertrouwde omgeving noodzakelijkerwijs onheimelijke elementen omwille van hun psychologische gelaagdheid. Daarom is de woning in zijn oeuvre een 'huiselijk theater voor een huiselijk trauma'⁵. Lynch was niet de eerste die het huiselijk trauma uitbeeldt in zijn werk. Reeds veertig jaar voor hij films begon te maken was Alfred Hitchcock, als pionier in de thematiek, al bewust van het idee. Zijn film 'Shadow of a doubt' is de eerste film waarin 'the



Het Huiselijk theater van de Vlaamse vernaculair.
De binnenkoer.

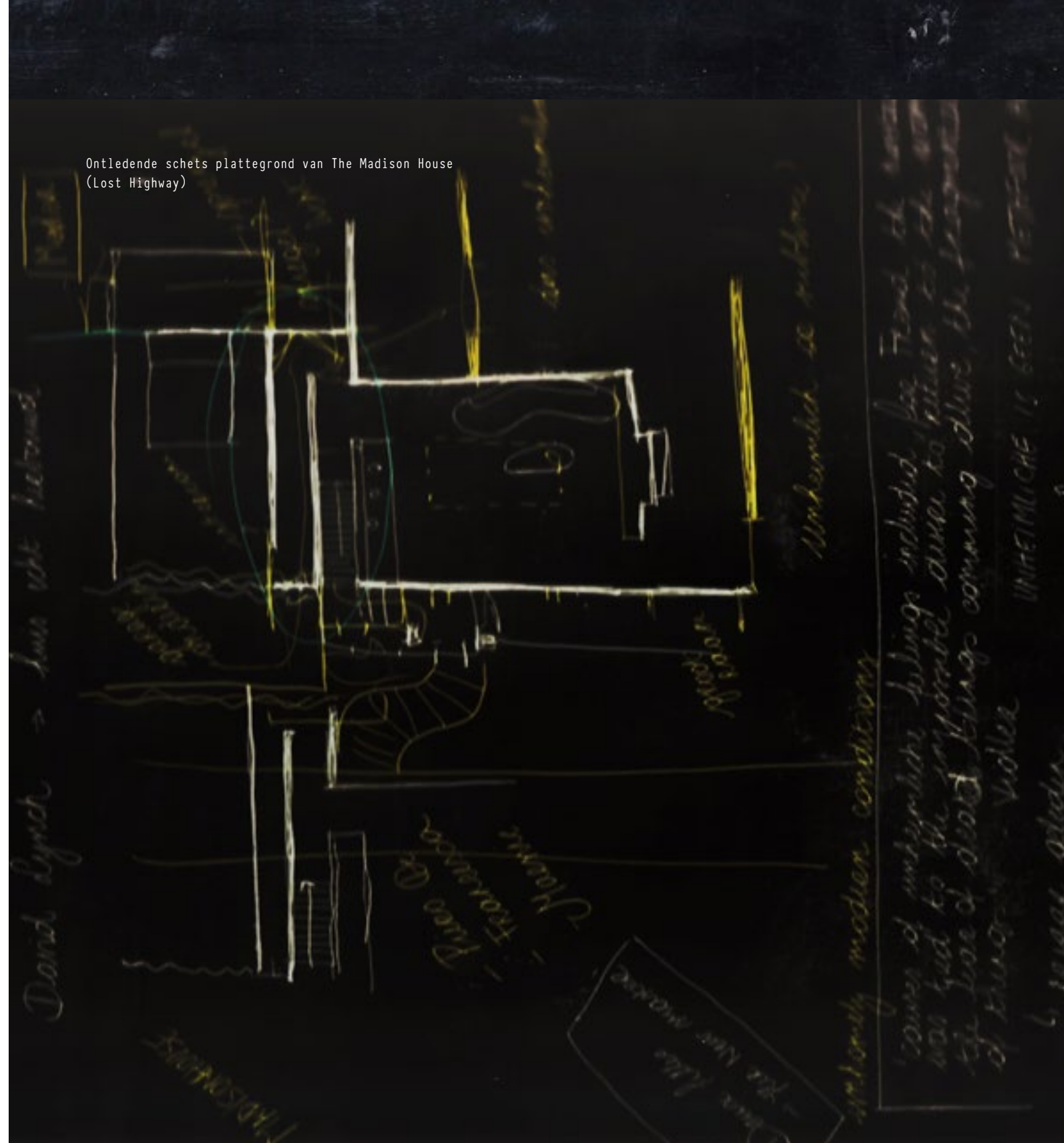
suburban horror' voorkomt. De film kwam uit in het jaar 1943, wanneer de Amerikaanse soldaten begonnen terug te keren uit Europa nadat ze gevochten hadden in WO2. De teruggekeerde veteranen werden een woning buiten de stad beloofd. De campagne ging gepaard met de massale suburbanisatie in de Verenigde Staten. De groene lanen net buiten de stad, met de grote, lichtrijke huizen en de witte omheiningen werden al gauw het ideaalbeeld van The American Dream. Hitchcock was als filmmaker de eerste die de zeepbel doorprikte met *Shadow of a Doubt*. Het huis van de familie Newton is op het eerste zicht de ideale suburbane woning, maar wanneer het huis bewoond wordt door de criminele oom Charlie verandert de lichte familiewoonst al snel in een plek waar gevaar verscholen zit achter elke hoek.⁵

Alfred Hitchcocks thematiek en werkwijze zijn een belangrijke inspiratiebron voor Lynch. De films van beide regisseurs zijn zeer psychoanalytisch in hun oorsprong, en het psychoanalytisch thema veruiterlijkt zich hoofdzakelijk in de architectuur van de woning, zoals in het voorbeeld van *Shadow of a Doubt*. Het lijkt niet meer dan normaal dat wanneer men spreekt over psychoanalytische architectuur de woning als ultieme archetype geldt. De woning als beeldprojectie voor de (meestal verziekte) psyche vormt het decor voor de verhalen van Lynch. Als zodanig heeft Lynch verschillende huiselijke theaters gebouwd en gefilmd, waarin de personages zowel deelnemende actoren zijn, als voyeuristische toeschouwers van hun eigen 'psyche'. De spanning tussen 'behoren tot' en 'aanschouwen van' of 'encounter' en

belonging to' brengt het personage in een oncomfortabele, of zelfs pijnlijke situatie. Karel Deckers, architect en eveneens mijn mentor, spreekt eveneens over deze spanning in zijn doctoraat "An Inquiry into the Re-Creative Workings of the Unheimliche in Interior Architecture" als één van de onheimelijke situaties.⁶

Madison House

De woning uit de eerste vijfenveertig minuten van *Lost Highway* is voor mij het duidelijkste voorbeeld van een huiselijk theater. De film gaat over de succesvolle jazz saxofonist Fred Madison die vermoedt dat zijn vrouw Renee vreemdgaat. Na een reeks bizarre video's gefilmd in hun huis en een vreemde ontmoeting met 'the mystery man' op een feest, wordt Fred Madison beschuldigd van de moord op zijn vrouw. Ondanks de lichte, modernistische buitenkant van 'the Madison house' ziet het interieur van de woning er uit als een donker labrynt, waarvan de muren opgaan in duisternis en er nagenoeg geen interactie is tussen binnen en buiten. Het oncomfortabele interieur van de woning is even ongemakkelijk als de relatie van Fred en Renee. De achterdocht bij elke situatie, de ongemakkelijk stille gesprekken die ze voeren, de onspontane seks doet duidelijk vermoeden dat die relatie uiterst onstabiel is. Het is niet duidelijk of ze beiden bewust zijn van een groot probleem. Het koppel kan er niet over communiceren. Anneleen Masschelein en Maarten de Pourcq



vergelijken in hun artikel 'the Madison house' met de Oikos van Euripides' Medea.⁷ Medea is een kwaadaardige vrouw die verliefd werd op de Griekse avonturier Jason. Hij nam haar mee naar Griekenland, maar liet haar in de steek voor de dochter van de koning van Korinthe, waarna Medea wraak neemt door hun twee zoontjes te vermoorden alsook de koning van Korinthe en zijn dochter. De skènè in het Griekse theater stelt de woning of Oikos van Medea voor. In de scène waar ze haar zoontjes vermoordt, is enkel het geschreeuw van de jongetjes te horen. Na die scène verandert de Oikos van Medea in een soort on-huis. Het lugubere huis is de metafoor geworden voor Medea's kwaadaardigheid.

De Oikos van Medea is in grote maten te vergelijken met de woning van Fred en Renee. De spanning en duisternis die de woning aan de binnenkant opslokt is onzichtbaar naar de buitenkant toe. De dreiging van een huiselijk drama verplettert de ruimte. Wat nog opmerkelijk is aan de woning is dat het hele verhaal zich slechts op de eerste verdieping afspeelt. "When a house lacks verticality this may be an indication of the uprooted and desintegrated character of the house," stelt Gaston Bachelard.⁸ Het gebrek aan verticaliteit van de woning symboliseert evenzeer de ontsporing van Fred Madison. De mysterieuze videotapes die enkele ochtenden op rij voor hun deur liggen wijzen doen Fred en Renee vrezen voor een indringer in hun woonst, de indringer die Fred zelf blijkt te zijn.

Frame for action

De expliciete manier waarop Lynch het huiselijk drama een passend en narratief decor geeft doet denken aan het Raumplan van Adolf Loos.⁹ De omsloten kamers, intieme vertrekken, het materiaalgebruik, de tussenverdiepingen, de variërende plafondhoogtes en het gebruik van gordijnen maken van de toeschouwer of inwoner zowel een participerende actor als een toeschouwer. Treffend is het voorbeeld van de slaapkamer van Lina Loos, de vrouw van Adolf Loos en actrice van beroep. De kamer is een bizarre mix van het lugubere en het sensuele, wat de vergelijking met Lynch treffend maakt. Bij wijze van spreken zijn de ruimtes van Loos evenals de ruimtes van Lynch "frames for action" in plaats van "objects for frame"¹⁰. Het typische gebruik van zware, rode gordijnen van Lynch accentueert het decor-gehalte van de woning. Ook het gebruik van podiumelementen of het podium op zich komt in veel van zijn films voor. Woonruimtes worden in zijn films vaak op een bevreemdende manier gecomponeerd, alsof ze zich op een podium bevinden. Er wordt gespeeld met het camerastandpunt. Tijdens beklemmende momenten in de film wordt de camera vaak ofwel zeer laag ofwel net onder het plafond gehanteerd, alsof de ruimte te groot of te klein geworden is. Soms wordt er van de woning een podium gemaakt op nog meer expliciete manieren. Lynch schuwt het gebruik van de spotlight in de 'doodgewone' woonkamer niet. De filmset verandert in de woning en de woning verandert in de filmset in zijn laatste film *Inland Empire*. Het is niet verwonderlijk dat Lynch

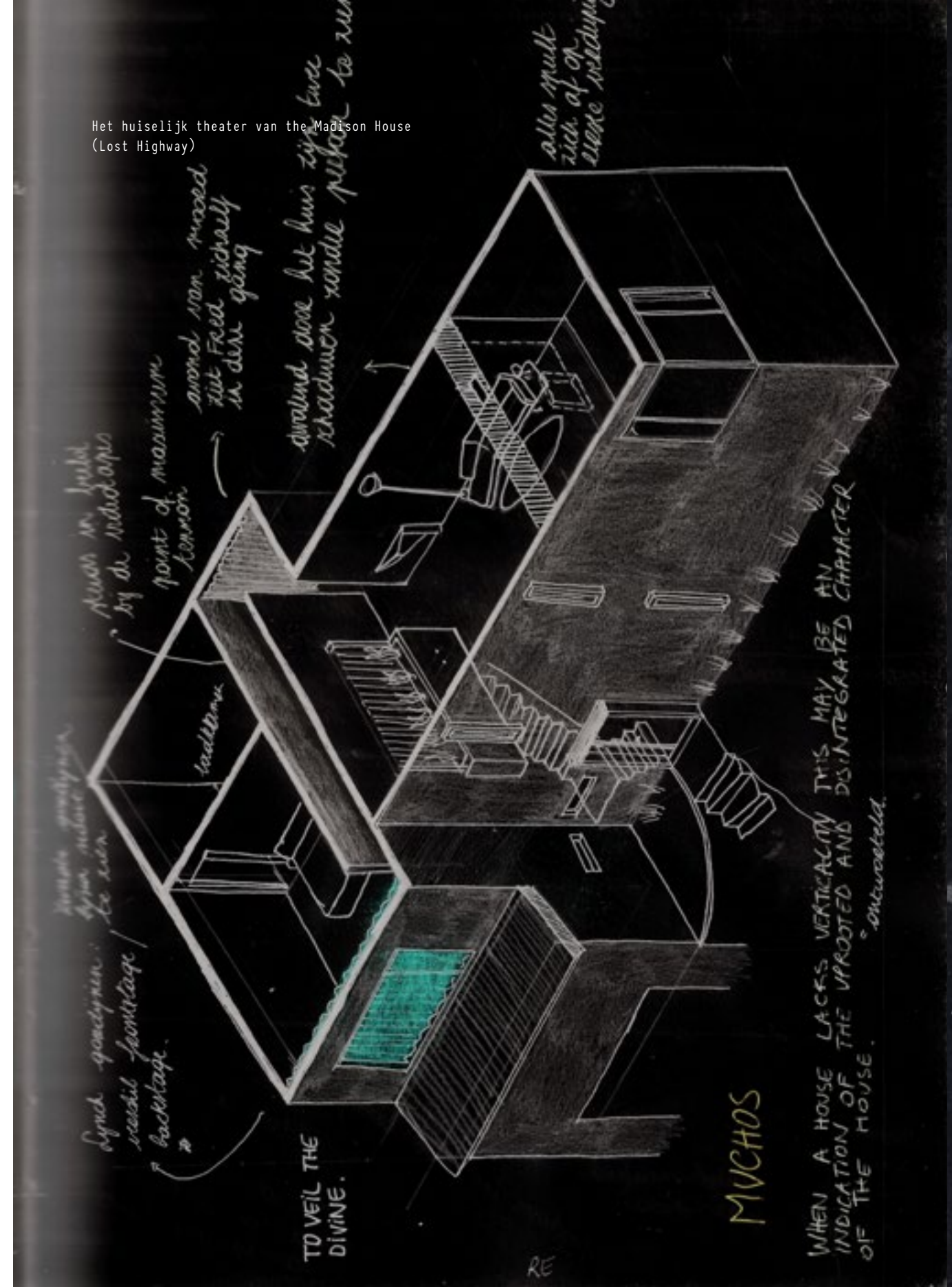


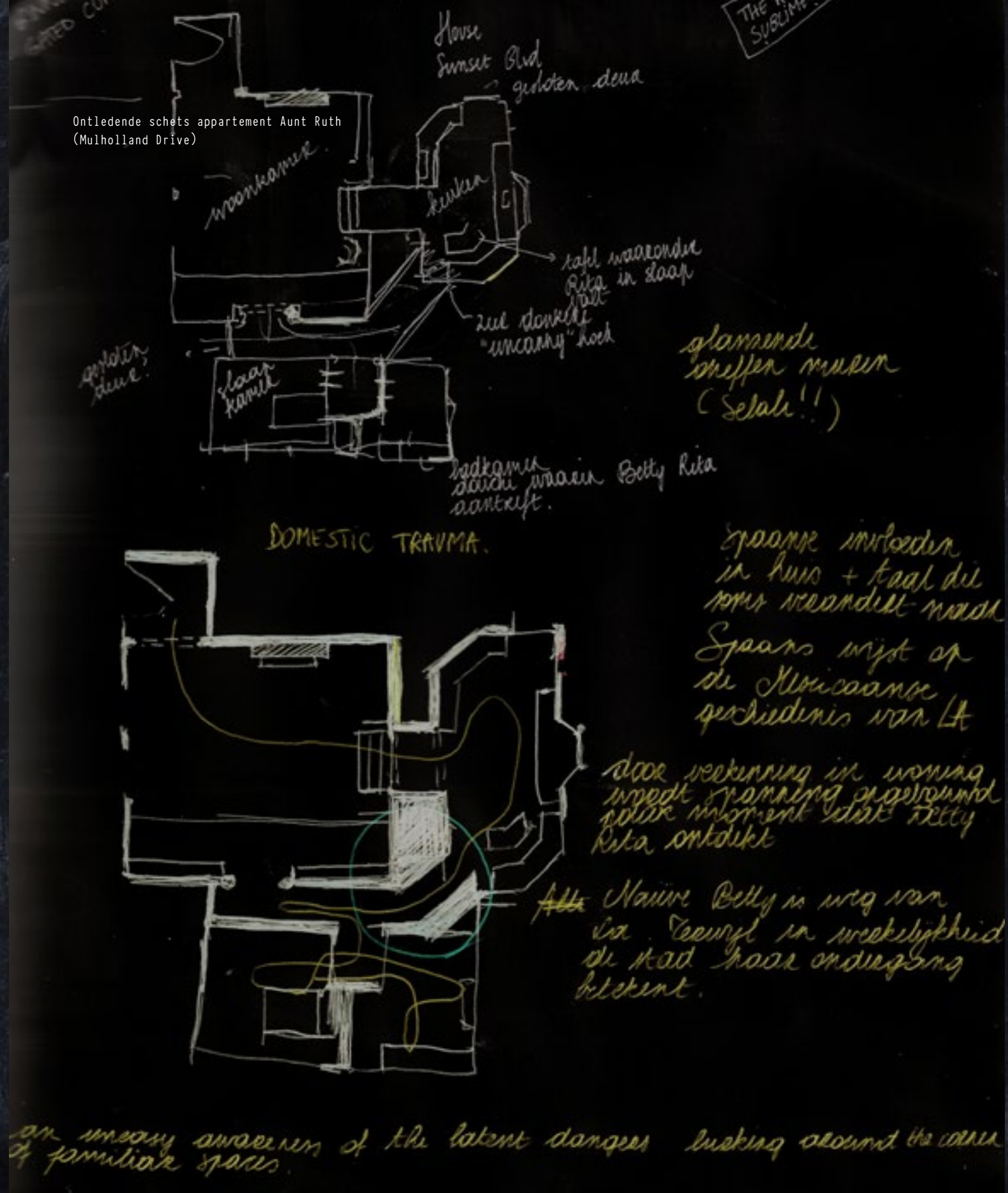


fig 2. Slaapkamer van Lina Loos in het Loos appartement te Wenen (1903)

een bewonderaar is van het werk van Richard Neutra. Als leerling van Adolf Loos en vriend aan huis bij de familie van Freud is Neutra een belangrijk figuur als het gaat om het huiselijk theater. Hij verwerpt het idee van Le Corbusier om de woning te zien als een machine om te leven. "...Architecture is a stage for living".¹¹ Neutra was er van overtuigd dat hij als architect een grote invloed heeft op het privéleven van zijn klanten. Wanneer Lynch de woning kocht die zou gaan dienen als 'the Madison house' heeft hij de woning zelf laten verbouwen.¹² Als architect van het huis regisseert Lynch het leven van zijn personages. Het duidt er des te meer op dat de woning het huiselijk theater is van het huiselijk trauma.

The Point of maximum tension

Wanneer men spreekt over theater, spreekt men over verhaal en encensering. Een verhaal heeft een spanningsboog, en die spanningsboog bestaat in de meeste klassieke gevallen uit drie aktes. In de eerste akte wordt het personage voorgesteld. In de tweede akte doet een probleem zich voor dat het dagelijkse leven van het personage verstoort. Het einde van de tweede akte gaat vaak gepaard met een dieptepunt dat in de derde akte 'opgelost' wordt. Hoewel de spanningsboog in de films van Lynch hier vaak sterk van afwijkt (vaak door een gebrek aan de oplossende akte waardoor de spanning en de

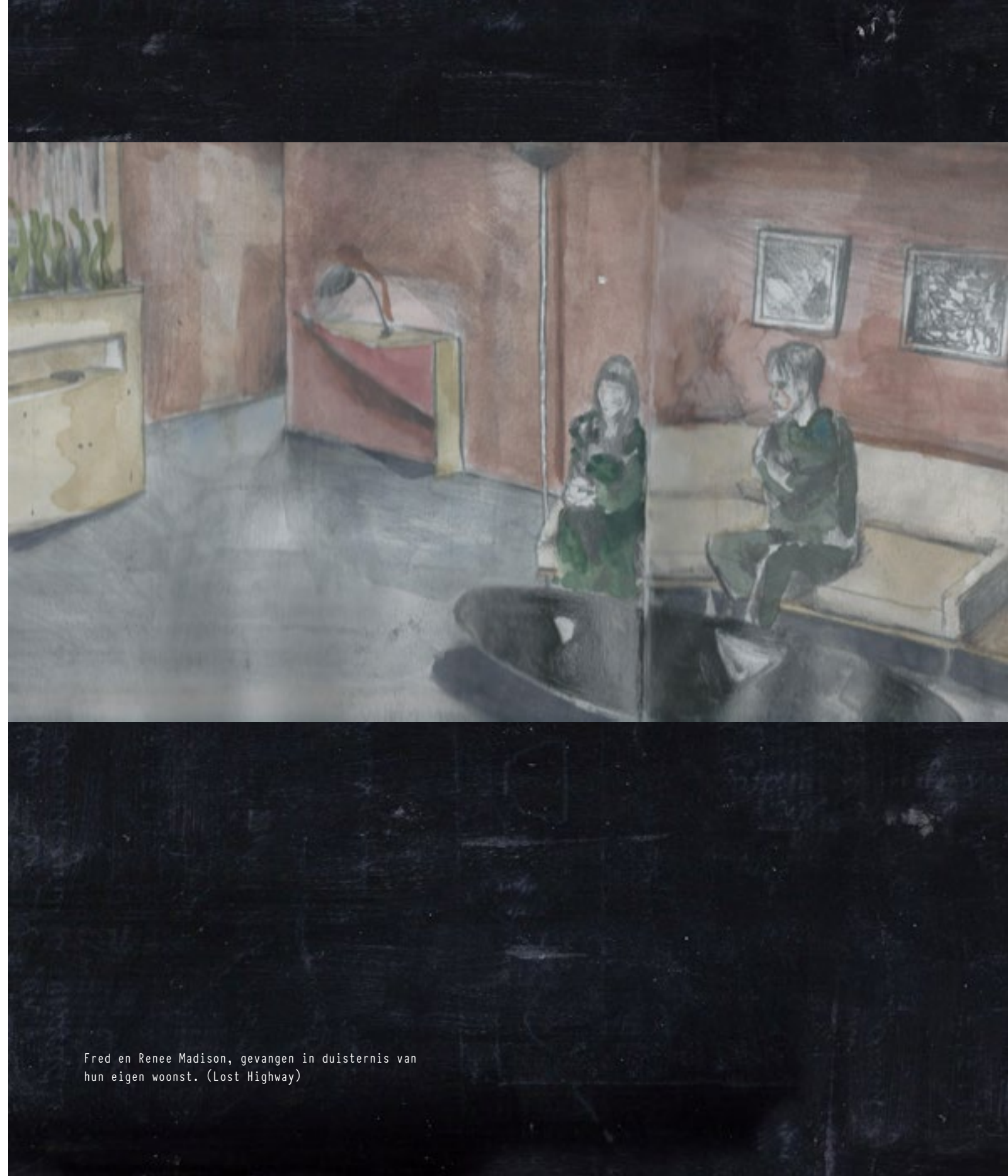


onvoorspelbaarheid een hele film aanhoudt) komen er in zijn verhaallijnen ook verschillende fases voor. De spanningsboog of de manier waarop een verhaal evolueert is een proces dat in bijna al zijn films leidt naar ‘the point of maximum tension’¹³. Het is het moment dat het huiselijk trauma of het huiselijk drama aan het licht komt of dat het (opnieuw) plaatsvindt. Het is het moment van de revelatie. Wat er vooraf gaat aan ‘the point of maximum tension’ is een proces bestaande uit verschillende fases, en dat verschillende eigenschappen bezit. De spanningsopbouw naar dat moment is van een sterke architecturale aard.

Omdat de geest van het personage, en dus de verhaallijn zo nauw verbonden is met het karakter van de woning, is het evident dat de woningen van Lynch een spanningsboog in zich hebben. Ze worden doorheen de verhaallijn op een gemanipuleerde wijze in beeld gebracht. Bepaalde elementen van de woning krijgen een symboliek doorheen het verhaal, waardoor de woning op zich, en de manier waarop ze in beeld gebracht wordt, het drama dat zal plaatsvinden reeds in zich heeft. Het nauwe verband tussen psychoanalyse en architectuur brengt op op die manier weer tot het thema van het onheimelijke. De onheimelijke woningen van Lynch hebben de verhaallijn in het plan, in het licht en schaduwspel van de interieurs en in de terugkerende archetypes binnen de woning.

In de hieropvolgende tekst tracht ik het Huiselijk Theater van Lynch op te delen in verschillende elementen die deel uitmaken van de spanningsboog. Hoewel het gaat om elementen die over de hele lijn van terugkerende aard zijn is het toch mogelijk om ruwweg chronologie te brengen in hun voorkomen binnen het verhaal. Ik beschrijf het Déjà-vu, dat vaak in het begin van het verhaal voorkomt en wijst op een verstoring van een vast patroon. Daarop volgt de uitleg over het Melodramatisch Object, het vertrouwde object dat in beeld komt,

dat wordt gemanipuleerd om de toeschouwer in twijfel te brengen over wat de realiteit is. Ten slotte beschrijf ik het Portaal in de films van Lynch. Het Portaal als ‘the point of maximum tension’ waar werelden in elkaar overgaan, waar droom overgaat in werkelijkheid en waar gedaante- en persoonlijkheidsverwisselingen zich voordoen. Ze dragen alle drie bij tot de geësceneerde thuis, tot het Huiselijk Drama. De elementen hebben ook een sterke weerslag in de architectuur van de films en bieden een kader waarbinnen ontworpen kan worden.

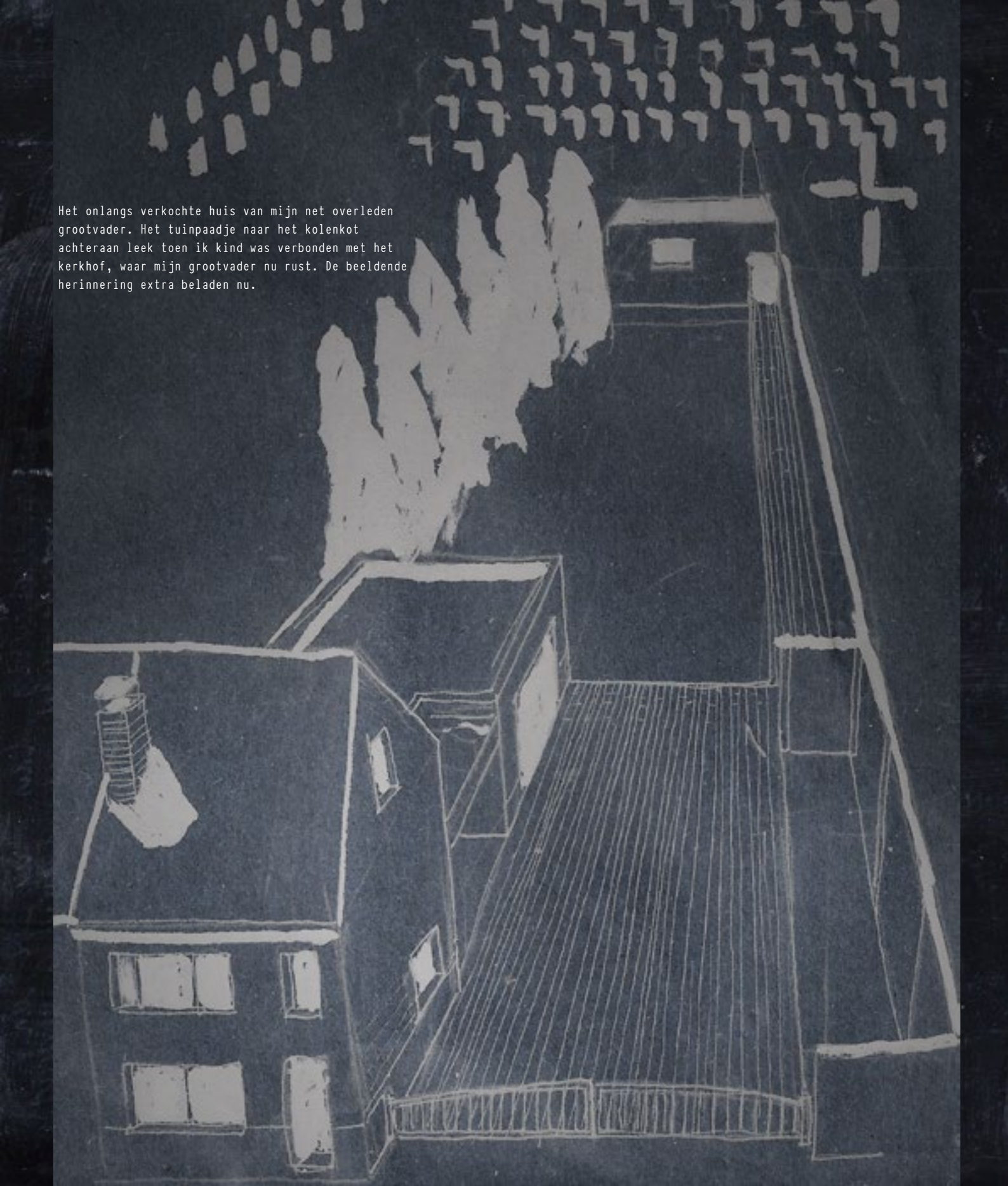


Fred en Renee Madison, gevangen in duisternis van hun eigen woonst. (Lost Highway)

2. Het Déjà-vu

De rode draad doorheen het werk van Lynch is de verhouding tussen droom en realiteit, tussen wat echt is en wat fictie is of tussen wat goed is en wat slecht is. In zijn films wordt 'wat echt is' of 'wat goed is' op allerlei manieren in vraag gesteld. Er bestaat geen zuivere tweedeling tussen de twee uitersten. De manier waarop Lynch nuance brengt in een onderscheid dat voor ons vanzelfsprekend lijkt te zijn is van zeer uiteenlopende aard. Het kan gaan van een drastische verandering in chronologie binnen het verhaal zoals in Mulholland Drive; tot het loskoppelen van het kwade in een persoon door het te personifiëren als een aparte entiteit zoals in Twin Peaks; of zelfs tot het letterlijk vervagen van de grens tussen het echte leven van een actrice en haar 'vervloekte' filmscript zoals in Inland Empire. De vervaging in grens tussen twee antoniemen gaat gepaard met een enorme spanningsopbouw. Ook treffend is dat het thema niet altijd expliciet wordt uitgespeeld. Het vereist een goede analyse van de films om de essentie ervan te capteren. Ze bevatten verschillende lagen die toestaan de films op meerdere manieren te interpreteren, maar de eerder besproken Point of maximum tension in de film wordt ook meerlagig aangekondigd. Dit punt in het verhaal gaat om een omkering: van goed naar slecht, van droom naar realiteit of van non-fictie naar fictie. Om de spanning op te bouwen naar de omkering worden verschillende manipulaties in het verhaal toegepast.

De tweeledigheid en de spanning tussen 'wat echt is' en 'wat niet echt is' deed me denken aan een hoofdstuk¹⁴ in de thesis van mijn mentor Karel Deckers waar hij praat over



Het onlangs verkochte huis van mijn net overleden grootvader. Het tuinpadje naar het kolenkot achteraan leek toen ik kind was verbonden met het kerkhof, waar mijn grootvader nu rust. De beeldende herinnering extra beladen nu.

Reinhard Kosellecks Erfahrungsraum en Erwartungshorizon. Hij deelt ervaringen op in twee verschillende categorieën, de ruimte van ervaring en de horizon van verwachtingen. De ervaringsruimte is een aanwezig verleden, waarin ervaringen opgeslagen zijn die herinnerd kunnen worden. Een ervaring kan dus enkel echt worden als ze wordt opgeslagen in die ‘ruimte’. De verwachtingshorizon daarentegen is hetgeen dat de toekomst linkt met het heden en dus ook het heden beïnvloed. Zo stelt hij dus dat verleden en toekomst geheel los van elkaar het heden bepalen. Later stelt Anders Schinkel, onderwijsfilosoof, in vraag of tussen de ervaringsruimte en de verwachtingshorizon de verbeelding geen plaats krijgt in zijn artikel ‘Imagination as a Category of History: Concerning Koselleck’s Concepts of Erfahrungsraum and Erwartungshorizont’¹⁵. Hij beweert dat de verbeelding groeit wanneer de spanning tussen de ervaring en de verwachting groeit. Verbeelding is ook in staat om het verleden en de toekomst op hetzelfde moment te laten bestaan in plaats van slechts één van de twee. Een ervaring die door vele mensen gekend is, is die van het déjà-vu. Het déjà-vu, is zoals het woord zelf uitlegt een ervaring die op dat moment ooit al eerder lijkt voorgekomen te zijn, ookal is dit niet het geval. Het zaait verwarring tussen wat verbeelding is en wat verleden is. Mijn eigen ervaringen met het fenomeen van het déjà-vu is dat het soms zelfs doet vermoeden dat je op dat moment weet wat er op korte termijn zal gebeuren, omdat exact dezelfde ervaring reeds in het verleden lijkt te zijn voorgekomen. Die ervaring van herhaling, voor gevoel en verstoring is er een van zeer onheimelijke aard.

Films van Lynch zijn als een déjà-vu. Vooral in het begin van het verhaal wordt het gevoel opgewekt. In de eerste aflevering van Twin Peaks sijpelt het nieuws over de dood van Laura Palmer langzaam binnen bij haar ouders, op de school en in de rest van het dorp. Met ongeziene melodramatiek wordt getoond hoe men iedereen op de hoogte brengt van haar dood. Opmerkelijk is dat nog voor de harde woorden gevallen zijn iedereen al lijkt te weten wat er gezegd zal worden. Dit soort van déjà-vu effect bij de personages laat zeer veel van de verbeelding over bij de kijker. Doorheen het verhaal komen ook steeds meer uiteenlopende feiten over Laura Palmer aan het licht, die het zeer moeilijk maken om een beeld van haar te vormen. Bepaalde objecten worden aan haar gelinkt, zoals een dagboek, rode gordijnen of de ventilator in de traphal van de familie Palmer. De objecten worden meermaals expliciet in beeld gebracht en zijn symbolen voor wat haar overkomen is. Laura Palmer kan vergeleken worden met een lege ruimte, die doorheen de serie met objecten gevuld wordt.¹⁶

Het regelmatig voorkomen van bepaalde objecten of ruimtes wijst ook in de rest van Lynchs films op de symboliek achter die objecten of ze wijzen op de nakende revelatie. Zo is er het voorbeeld van de videotapes in de eerder besproken film Lost Highway. Fred en Renee Madison ontvangen enkele ochtenden op rij gelijkaardige videotapes aan hun voordeur. De tapes worden meerdere malen gevonden voor hun deur en bevatten shots van binnenin hun woning. Ze tonen de dreiging van een indringer die steeds verder de woning binnendringt.

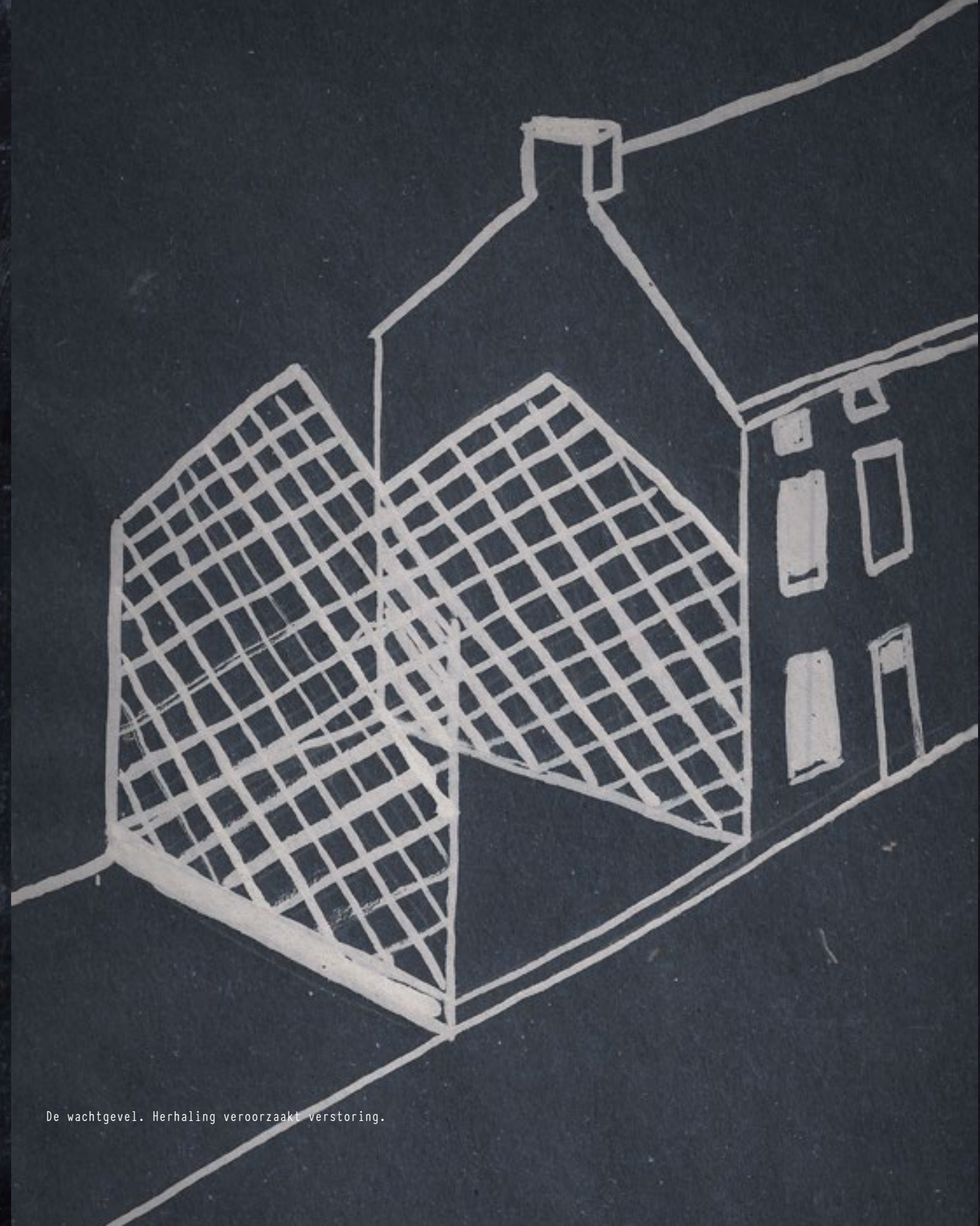
De dichtgemetselde ramen zijn relieken uit de tijd van de Industriële Revolutie. Openingen naar buiten toe werden getaxeerd. Ze komen voor over heel gent en zijn déjà-vu's uit het verleden.

De regelmatigheid waarmee ze de video's ontvangen wijst op een steeds grotere dreiging van een indringer in de woning die eigenlijk de indringer in Freds geest is. Meermaals komt het beeld voor waar de twee, argwanend tegenover elkaar in hun ochtendjas voor de televisie zitten, kijkend naar de videotapes, in de door duisternis opgeslorpte ruimte. De laatste ontvangen video wordt gevonden door Fred in plaats van Renee. Het inmiddels gekende beeld van hen mist deze keer Renee in de kamer. Gelijkaardige shots worden getoond op de televisie, maar wanneer de camera van de duistere gang naar de slaapkamer zweeft ziet Fred zichzelf naast het bed zitten, met naast hem de restanten van het lichaam van Renee. De video's doen vermoeden dat er iets ongelofelijk slecht hen te wachten staan. Doordat ze herhaaldelijk terugkomen wakkert de vrees daarvoor enkel meer aan. Ookal voelen ze beiden dat er iets enorm fout zit, slagen Fred en Renee er niet in hierover te communiceren. Wanneer het bij de laatste tape Fred is die hem aantreft en alleen bekijkt wordt het patroon al verstoord. De video die hij kijkt zal aantonen waarom. Wat zich nu in het heden, het verleden of de toekomst afspeelt is niet geheel duidelijk. De voorgevoelens voor een slechte gebeurtenis werden opgewekt door de eerste tape. Die voorgevoelens werden versterkt door het repetitief terugkomen van ontvangen tapes, en de verstoring door Renees afwezigheid geeft aan waarom men de tapes ontving.

Steeds terugkerende elementen worden ook in Freuds essay 'the Uncanny' besproken onder de term 'Involuntary Repetitions'. Naast the 'Uncanny Double' en The 'Omnipotence of

Thoughts' is de term één van de thema's van het onheimelijke door Freud beschreven. Het déjà-vu is een zuiver voorbeeld van een 'Involuntary Repetition' omwille van de moeilijke verklaarbaarheid ervan. Hij stelt daarbij dat wanneer primitieve, eeuwenoude krachten herhaaldelijk voor kwelling zorgen, dit een onheimelijke ervaring is die aanschouwers een voorspelling brengt van een grimmige, nakende dood.¹⁷

Wat betekent het déjà-vu binnen de architectuur van het huiselijk theater? Algemeen gezien worden zaken die het déjà-vu gevoel opwekken in architectuur sterk vermeden. Een goede balans tussen ritmiek en variatie is belangrijk voor een goed ontwerp dat harmonieus oogt voor de toeschouwer. Maar op het podium van het huiselijk drama is harmonie net waar het niet om gaat. Waar verhaal en woning één worden kan het déjà-vu worden ingezet om een spanning in het verhaal op te bouwen. Dat gebeurt niet door overdreven ingrepen. Vervreemding is het sterkst als het zichzelf niet opdringt, maar wanneer het zit in het gekende. De kernwoorden; voorgevoelens, herhalingen en verstoringen; zijn de aankondiging van het trauma. Voor mij triggeren ze het proces van vervreemding en zetten ze de spanning in naar de ontknoping toe. Ik denk aan werken van Hans Op de Beeck als zijn serie Watercolours (2009) of zijn driedimensionale werk Excercising Nowheres (1) (2000). Wat ik sterk vind is hoe hij ruimtes maakt die bepaalde eigenschappen in zich hebben waarmee we onze eigen leefwereld identificeren. Toch kunnen we onszelf niet met de ruimte op zich identificeren.



De wachtgevel. Herhaling veroorzaakt verstoring.

De administratief-ogende ruimtes zijn net té monotoom, té symmetrisch of té steriel. Ik kan het niet aan mezelf laten ontgaan de ruimtes om die redenen ook te associëren met de sets van Stanley Kubrick met terugkerende vloerpatronen, de symmetrische ruimtes en het doolhof van op elkaar gelijkende gangen in 'The Shining'. Ze zijn te realistisch om echt te zijn.

Ook artiest Renato Nicolodi sluit aan op dit thema. Hoewel we onszelf minder kunnen identificeren met de ruimtes die hij creëert is de repetitie in zijn werk ongemakkelijk makend van een sublieme aard eerder dan van de onheimelijke aard.



fig 3. Watercolours, Hans Op de Beeck, 2009

Het vloertegelpatroon loopt verder in de plint van de muur.

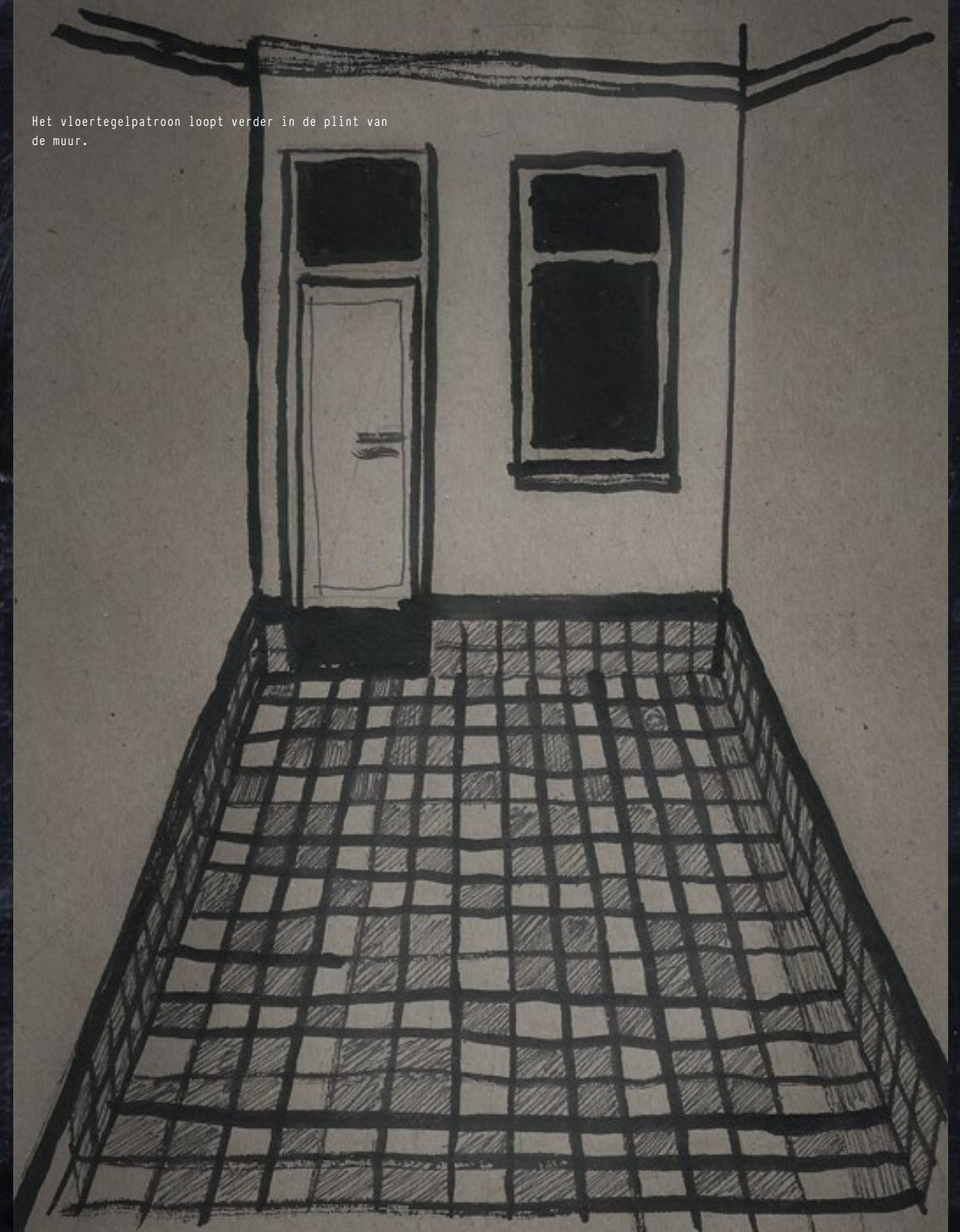




Fig 4. Excercising Nowheres (1), Hans Op de Beeck, 2000

De triptiek in het huiselijk theater.
Geïnspireerd door Francis Bacon





Fig 5. Renato Nicolodi, 2008



3. Het Melodramatisch Object

Het object als antagonist

Het huiselijk theater is gevuld met huiselijke objecten die dienen als attributen en decor voor het leven dat er zich afspeelt. Ze staan ten dienste van de bewoners van de woning. In de woningen van Lynch krijgt het object een extra dimensie. Het draagt bij tot de spanningsopbouw in het verhaal en is daardoor meer dan een attribuut alleen. Het melodramatisch object gedraagt zich in beeld als de verdachte, of als antagonist in het verhaal. Spanning scheppen door personages verdacht te maken brengt ons terug naar 'the Master of Suspense', Alfred Hitchcock. Hitchcock slaagde er als geen ander in de kijker te laten weten welke gruwel zich afspeelde in zijn films, zonder dat de gruwel ook daadwerkelijk in beeld komt. De 'bom' van Hitchcock verklaart op een zeer duidelijke manier het verschil tussen spanning en verassing:

"There is a distinct difference between "suspense" and "surprise," and yet many pictures continually confuse the two. I'll explain what I mean.

We are now having a very innocent little chat. Let's suppose that there is a bomb underneath this table between us. Nothing happens, and then all of a sudden, "Boom!" There is an explosion. The public is surprised, but prior to this surprise, it has seen an absolutely ordinary scene, of no special consequence. Now, let us take a suspense situation. The bomb is underneath the table and the public knows it, probably because they have seen the anarchist place it there. The public is aware the bomb is going to explode at one o'clock and there is a clock in the decor. The public can see that it is a quarter to one. In these conditions, the same innocuous conversation becomes fascinating because the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters on the screen: "You shouldn't



Schetsen appartement Aunt Ruth
(Mulholland Drive)

be talking about such trivial matters. There is a bomb beneath you and it is about to explode!"

In the first case we have given the public fifteen seconds of surprise at the moment of the explosion. In the second we have provided them with fifteen minutes of suspense. The conclusion is that whenever possible the public must be informed. Except when the surprise is a twist, that is, when the unexpected ending is, in itself, the highlight of the story." (A. Hitchcock)

De ‘bom’ theorie van Hitchcock is veelbepalend geweest binnen de stijl van de thriller. Tot op de dag van vandaag hebben de technieken voor spanningsopbouw van Hitchcock hun invloed in de films. Ze zijn van iconische waarde. Zowel Hitchcock als Lynch bewandelen het pad van de psychologische thriller. Hoewel Lynch zuinig is met het bekendmaken van zijn inspiratiebronnen, komt hij wel openlijk uit voor zijn ontzag voor het werk van Hitchcock, met in het bijzonder zijn films Vertigo en Rear Window. Bij beide regisseurs wordt de spanning gecreëerd rondom een personage gelinkt aan bepaalde objecten en fragmenten uit de woning. De traphallen van Hitchcock, zijn dramatisch beschaduwde kroonlijsten en het raamkader als cameraframe zijn duidelijke voorbeelden van hoe het huiselijk object meer is dan een attribuut of een deel van het decor waar het verhaal zich afspeelt, maar een cruciaal object is in de opbouw van de spanning.

Hoewel Hitchcock zeer vernieuwende ideeën had over het object in de woning, krijgt het object nog een extremere functie toegeschreven in de films van Lynch. De melodramatische objecten in zijn films komen als het ware als ‘bom’ in beeld. Dat doet hij aan de hand van bevreemdende camerastandpunten, extreme zoom shots als duistere achtergronden. Emoties worden gekoppeld aan banale huishoudelijke objecten, texturen of oppervlaktes waardoor

het haast onmogelijk wordt om de objecten niet als metafoor te lezen. In de beschrijving van Hitchcocks ‘bom’ is de dreiging van de bom zeer expliciet aanwezig voor de kijker. De spanning die ontstaat tussen de kennis over de bom bij de kijker, en de onwetendheid over diezelfde bom bij de personages veroorzaakt een specifieke spanning, die als filmtechniek een klassieker werd. Lynch speelt het op een andere manier uit. De bom is niet specifiek aanwezig en we kunnen hem dus ook niet zien, de personages evenmin. Maar wij als toeschouwers zijn ons wel bewust dat er mogelijks een bom verborgen zit in het huiselijk theater. Het is alleen niet duidelijk wanneer hij zal ontploffen, en of dat überhaupt wel gebeurt. We weten ook niet hoe de bom er uitziet, dus wordt elk huiselijk object verdacht.

Een voorbeeld van een verdacht object is de televisie in het appartement van Dorothy Vallens in de film Blue Velvet. Hoewel meerdere delen van het beladen decor aanvoelen als een verdachte verheft het televisietoestel van Dorothy zichzelf naar een personage in het verhaal. Vooral in de laatste shot, waar Jeffrey Beaumont een laatste keer het appartement van Dorothy bezoekt wordt de televisie in beeld gebracht als een tegenspeler. Het appartement vormt het decor waarbinnen de actie van de personages, met de televisie inclusief plaatsvindt. De manier waarop het beeld gekadreerd is toont aan dat de televisie een even grote rol vervult als de personages in de film. De aanwezigheid van het toestel heeft wijst op een diepere gelaagdheid van objecten in het verhaal, en staat symbool voor het groter frame waarbinnen het verhaal zich afspeelt. Een tweede melodramatisch object is de wandkast in het appartement. Vanuit die kast neemt Jeffrey de verziekte situatie waarin Dorothy zich bevindt waar. Het wordt een object van voyeurisme en machteloosheid, maar ook het object waarmee Dorothy Jeffrey associeert.



Schetsen appartement Aunt Ruth
(Mulholland Drive)



fig 6. Laatste shot in appartement van Dorothy Vallens,
Blue Velvet (1986)



Schetsen appartement Aunt Ruth
(Mulholland Drive)



fig 7. Openingshot Lumberton als small town utopia,
Blue Velvet (1986)



De Melodramatische plint

The white picket fence

Objecten zijn niet enkel omwille van hun verwijzing naar het psychologisch drama melodramatisch. Objecten als onderdeel van het decor kunnen ook wijzen op een bepaalde tijdsgeest. Ze kaderen een verhaal binnen een bepaalde tijd. Ze kaderen een verhaal ook binnen een bepaalde omgeving en een bepaalde sociale situatie. Naast het dreigende, dramatische karakter van bepaalde objecten in het huiselijk theater vervreemden ze ook het idee van de kijker.

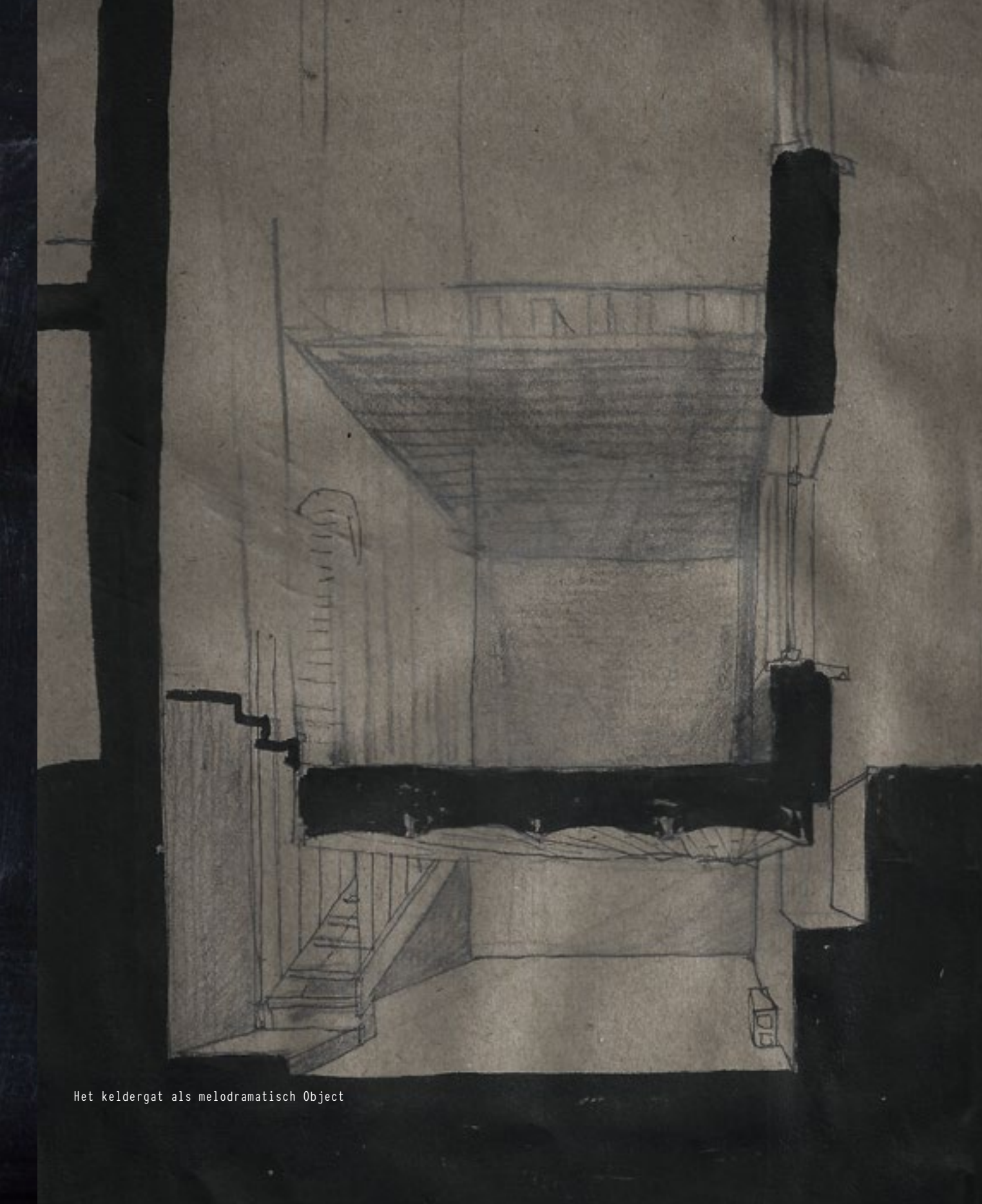
Objecten typisch voor een bepaalde tijdsgeest of een bepaalde ideologie worden ingezet als kritiek op de desbetreffende tijdsgeest of ideologie in de films van Lynch. Een voorbeeld daarvan is de beginscène van Blue Velvet. We zien witte tuinomheining met daaronder bloemen, een shot van een zonovergoten groene laan in een typische suburbane wijk in de Verenigde Staten, de moeder van Jeffrey die naar de televisie kijkt en later Jeffrey's vader die een hartaanval krijgt terwijl hij in zijn voortuin het gazon bewatert. De beginscène doet erg denken aan een campagnefilm voor de herverkiezingen van Amerikaans president Ronald Reagan in 1984. Reagan die het succes van Amerika zag in zijn kleine steden, *"where neighbors are helping neighbors"* toont in de video de suburbane woningen, omgeven door groen, de witte tuinhekjes, de bloemen, en een glanzende brandweerwagen. De gelijkenis tussen zijn campagnefilmpje en de intro van Blue Velvet, die twee jaar later uitkwam (1986) is ongemakkelijkmakend.¹⁸

De twee fragmenten vertonen de ideale woonplaats in Amerika om dezelfde reden: ze speelt in op de nostalgie van de Amerikaan. Op het eerste gezicht lijkt Lynch achter het

conservatieve idee van nostalgische regressie te staan. De rode rozen, witte omheining en de felblauwe lucht lijken te getuigen van een enorme vaderlandsliefde bij Lynch. Toch verandert de sfeer snel. De fragmenten zijn té archetypisch en té traditioneel om echt te kunnen zijn. Jeffrey's moeder, die bij de televisie zit, waarop een film noir te zien is, zet de toon voor het verdere verloop van de film. Die gaat om het voyeurisme van de televisie, en het contrast tussen de veilige bubble van de Amerikaanse suburbs en de buitenwereld, verbeeld op het televisiescherm. Wanneer Jeffrey's vader dood neervalt, speelt de zachte muziek verder, schijnt de zon nog even fel, en oogt de omgeving nog steeds zeer groen en aangenaam. Dit zadelt ons op met een onaangenaam gevoel. We voelen ons vervreemd door het drama dat zich in deze idyllische context afspeelt. We zien hoe Jeffrey's vader dood op de grond ligt, en hoe de camera langzaam inzoomt op het grasperk. De muziek klinkt steeds holler en het fragment eindigt met een beeld van krioelende insecten onder het gras.

"I discovered that if one looks closer at this beautiful world, there are always red ants underneath."
- David Lynch

Het Verfremdungseffekt is een term uit het episch drama bedacht door Bertold Brecht. Het staat voor het opzettelijk verstoren van de dramatische illusie dat wat er op het toneel gebeurt echt zou zijn. Brecht zou het Verfremdungseffekt hebben geïntroduceerd om de toeschouwer te verhinderen zich te identificeren met de personages of hem te dwingen afstand te nemen van het gebeuren om zo een kritische houding te kunnen innemen. Dergelijke illusiedoorbrekende elementen kunnen bestaan uit ingelaste liederen of recitatieven, een vertellersfiguur die de



Het keldergat als melodramatisch Object

vierdewand-fictie doorbreekt, beeldprojectie, rolverwisselingen en dergelijken.¹⁹

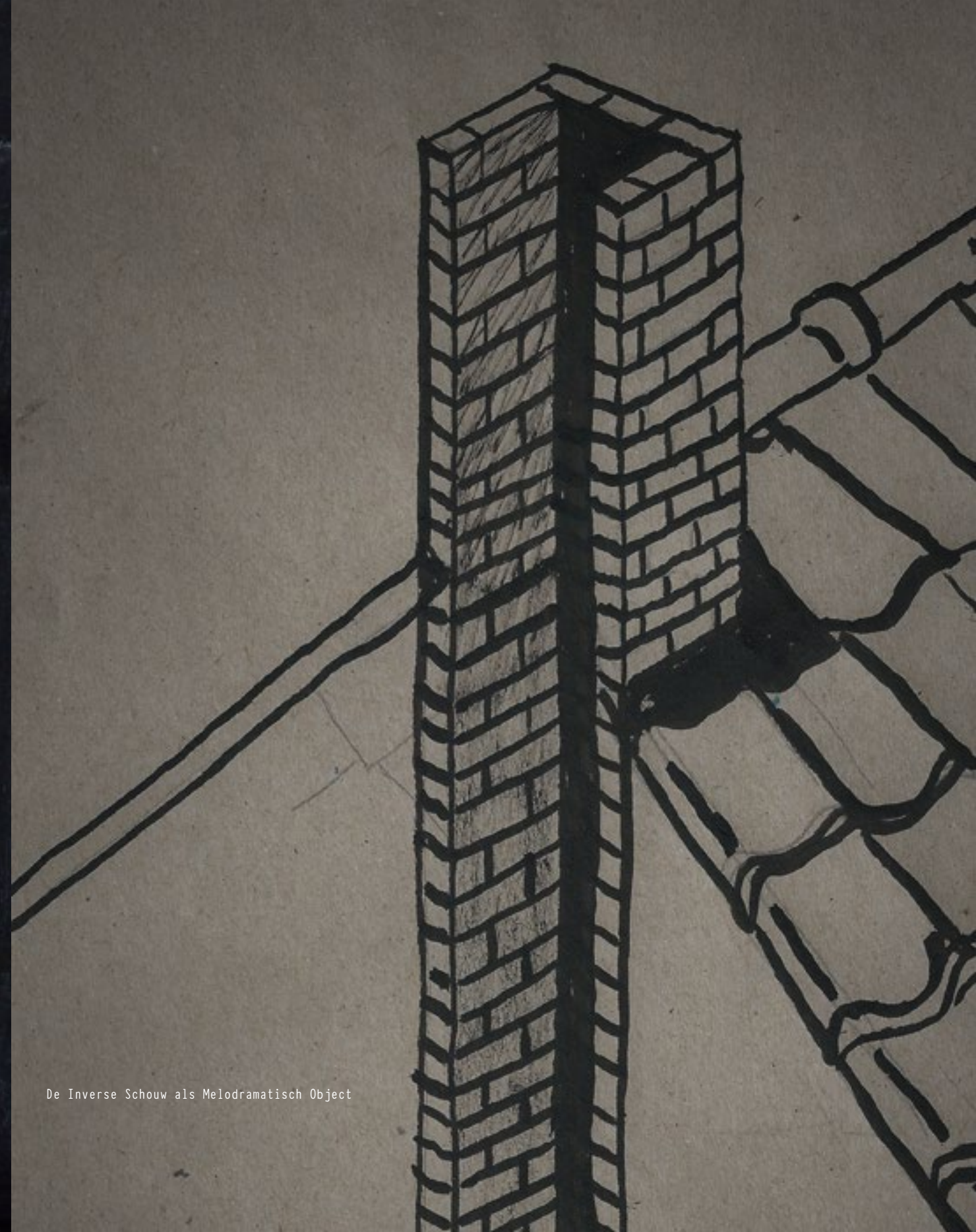
Lynch wekt op een andere manier het Verfremdungseffekt op, wel op een andere manier. In Blue Velvet zit het verwerkt in de manier waarop Lynch de mythe van de suburbane wijk doorprijkt, door het drama te doen plaatsvinden. In de serie Twin Peaks wordt een afstand gecreëerd van het drama van de vermoorde Laura Palmer door het invoegen van vaak absurde situaties en personages. Lynch slaagt er meesterlijk in de kijker mee te nemen in een rollercoaster van meeslependheid en absurditeit. Het drama wordt verlicht door bijna humoristische vergroting van de dramatiek, absurde dialogen of surrealistische situaties, zonder dat het geheel inboet in geloofwaardigheid. Op die manier creëert hij op zijn eigen manier een illusiedoorbrekend element waarmee hij zowel een dramatisch verhaal vertelt, als de spot drijft met soap-achtige taferelen.

De sfeer in Twin Peaks ademt ook de ‘fifties’ uit, net als meerdere van zijn werken. Al is men lang na dit decennium geboren, iedereen kent de eigenschappen van het tijdperk. De pasteltinten in de interieurs, het vinyl, de diner, het highschool-drama en de bikers zijn allemaal zaken die in ons collectief geheugen tot de tijdsgeest van de fifties behoren. Lynch gebruikt elementen uit deze tijdsgeest vaker in zijn films omdat hij als Amerikaan hierin opgroeide. Het gaat dus om wat hij acht als ‘normaal’ en gekend. De vervreemding treedt hier weer op twee verschillende manieren op. Ten eerste wordt er vaak aangegeven dat het verhaal zich afspeelt een lange tijd na de jaren vijftig. Door beroep te doen op de elementen van de fifties, en deze lichtelijk te manipuleren creëert hij een vervreemding van het gekende, net als in de beginscene van Blue Velvet gebeurt met de campagnefilm van Reagan.

Het Verfremdungseffekt werkt bij Lynch dus in verschillende richtingen. Het doorprijkt zowel de idyllische droom als zwaarmoedige drama in zijn films. De melodramatische objecten worden in dit geval ingezet als archetypes die verstoord worden of verstorende elementen die de zeepbel doorprikken.

In zekere mate zijn er artiesten die werken creëren vanuit hetzelfde idee van vervreemding. De tekeningenreeks ‘the Suburban Uncanny’ van kunstenaar Chris Ballantyne toont herkenbare elementen uit de Amerikaanse suburbs waaraan hij zijn eigen vervreemding koppelt. De tekenstijl waarmee hij de elementen in beeld brengt versterkt de onheimelijke sfeer rond zijn werk. Een andere artieste die werkt rond de vervreemding van archetypische elementen is Rachel Whiteread. Haar massieve installaties lijken het negatief te zijn van huiselijke ruimtes en elementen. De materialiteit in contrast met de herkenbare ornamentiek van de trappen, deurposten, tegels en plinten, doen ons distanciëren van de eigelijke archetypes in de woning.

Het melodramatisch object is een verdacht object, dat vervreemding en spanning opwekt in het huiselijk theater. Architecturaal kan het worden gecreëerd met een goede kennis van de desbetreffende vernaculair en bouwtraditie, omdat die zitten ingebakken in het collectief geheugen. Het gekende kan op die manier verstoord worden en aanvoelen als bevreemdend voor de aanschouwer. Architecten De Vylder Vinck Taillieu werken ook rond bevreemding, uiteraard met andere bedoelingen dan devoraf genoemde artiesten. Door hun kennis van bouwtraditie en vernaculair herwaardenen ze de traditioneel Vlaamse architectuur aan de hand van manipulaties ervan.



De Inverse Schouw als Melodramatisch Object

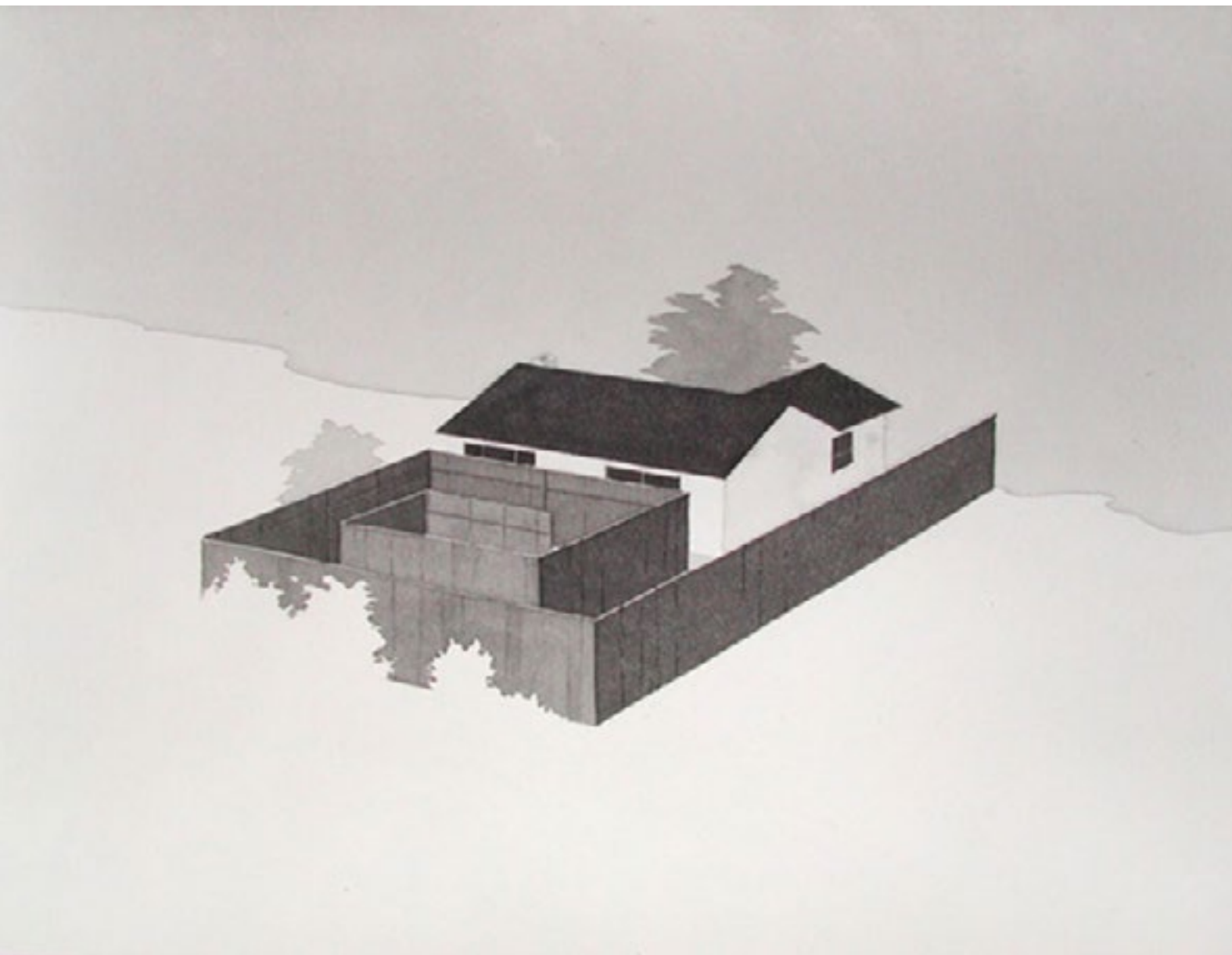


fig 8. Chris Ballantyne, the suburban uncanny



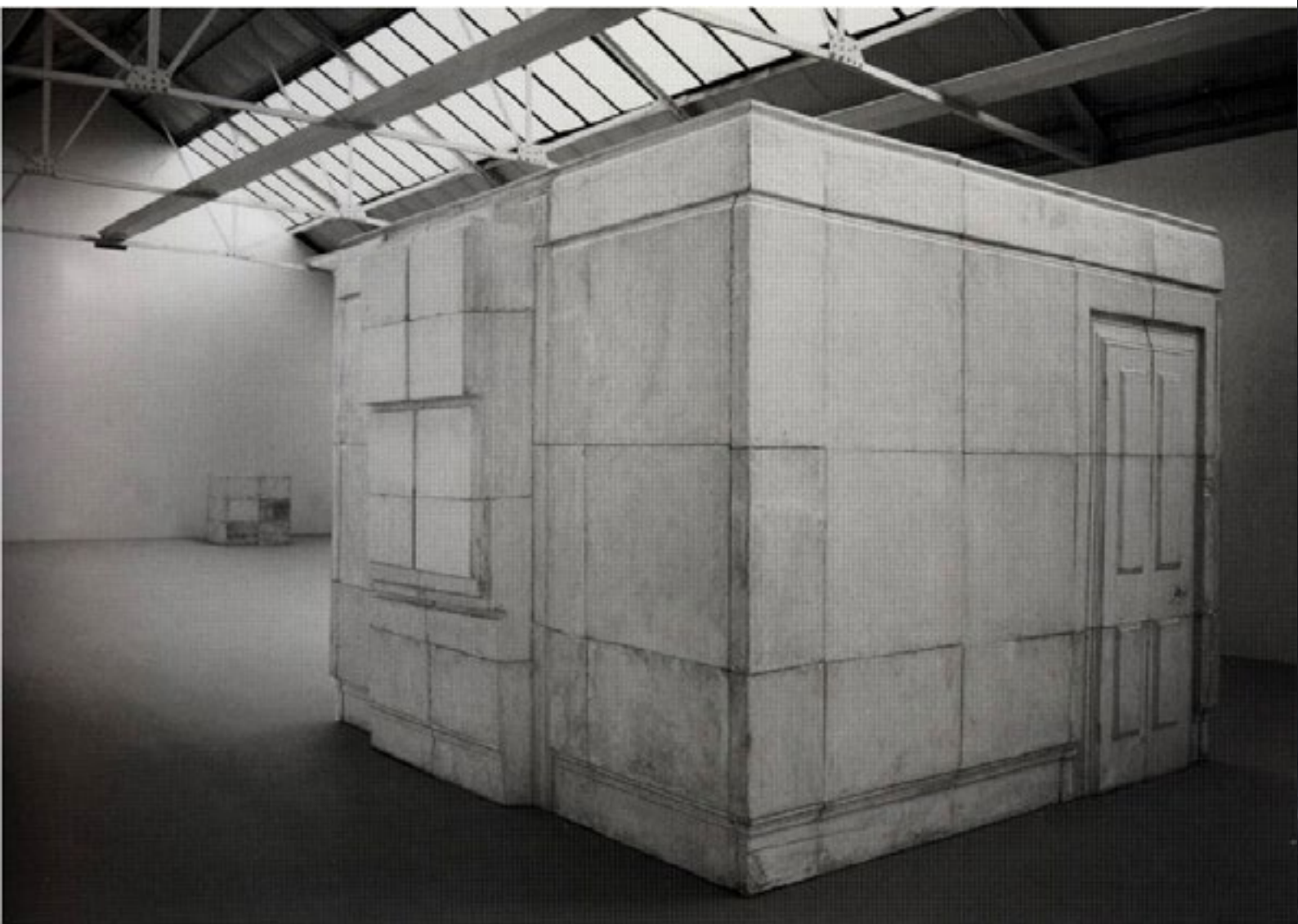


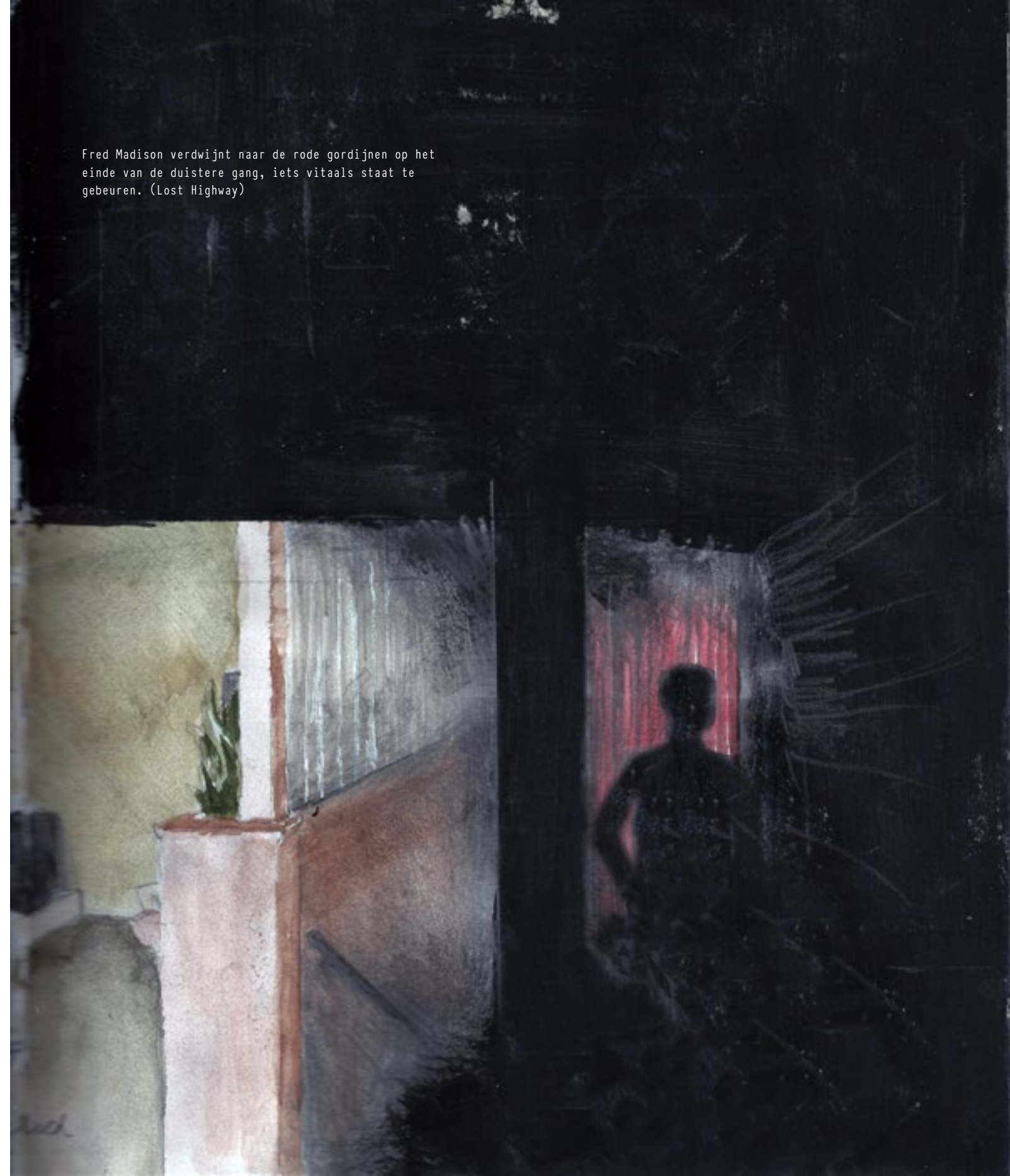
fig 9. Rachel Whiteread, Ghost



4. Het Portaal

Het Portaal of the Point of Maximum Tension is in de meeste gevallen de plek waar de transformatie of de revelatie plaatsvindt. Het portaal is niet aan een type van ruimte gebonden, er kan wel een onderscheid gemaakt worden tussen de portalen van het huiselijk theater en de heterotopische portalen. Het portaal heeft veel te maken met the Uncanny Double, die Freud beschreef in zijn essay als een onbetrouwbare Doppelgänger van iets bestaand. The Uncanny Double gaat ook over het dubbele karakter van persoonlijkheden, waarnemingen of ruimtes. De dunne lijn tussen fictie en realiteit, tussen droom en werkelijkheid en tussen goed en slecht is het thema voor de verhalen van Lynch. Het mediëren tussen twee tegengestelden is daarom ook nauw gerelateerd met het Freudiaans begrip. Het is niet onlogisch dat in zijn films the Point of Maximum Tension gaat om de omkering van het ene naar het andere. De spanning naar dat moment wordt opgebouwd met de eerder besproken termen. Lynch laat onzekerheid bestaan over aan welke kant van de lijn we ons bevinden. Of we de droom beleven, of de werkelijkheid. Of we aan de goede kant staan, of aan de slechte. In dit hoofdstuk bespreek ik het gegeven van het portaal aan de hand van enkele van zijn films. Er bestaat een onderscheid tussen twee soorten portalen. Het huiselijk portaal is het portaal binnen de woning. Het is het element in de woning waar het meeste spanning rond bestaat. Het portaal is meer van de onheimelijke aard. De heterotopie is een plek die los van een context lijkt te bestaan. Het is een plek waar Lynch zichzelf Carte Blanche geeft en waar geen huiselijkheid heerst. Door het overweldigende karakter van de heterotopieën van Lynch vallen ze onder de categorie van het sublieme. Het is de plek waar alles kan gebeuren, en waar de toeschouwer overweldigd wordt door de spanning die daardoor ontstaat.

Fred Madison verdwijnt naar de rode gordijnen op het einde van de duistere gang, iets vitaals staat te gebeuren. (Lost Highway)



Het huiselijk portaal

De woningen van Lynch bevatten vaak een Point of Maximum Tension. De ruimte is rechtstreeks of onrechtstreeks gekoppeld met het trauma van de bewoner. In Twin Peaks wordt de traphal in beeld gebracht om de verstoring in het huishouden uit te beelden. In Blue Velvet is de wandkast een ruimte waar veel spanning aan gekoppeld wordt. Er is één woning waar het Portaal als Point of Maximum Tension zeer duidelijk wordt weergegeven.

“Freuds intuition said that from the homely house to the haunted house there is one single passage, where what is contained and safe is therefore secret, obscure and inaccessible, dangerous and full of terrors.” ²⁰
(- Vidler)

De gang in de woning, een uitvinding van de late zestiende eeuw biedt is een ideale plaats voor ‘the point of maximum tension’ Het maakt wat er in de daarnaast liggende ruimtes afspeelt onzichtbaar. Het is een ruimte specifiek bedoeld voor circulatie en lang verblijven in een plek bedoeld voor circulatie brengt ongemakkelijke gevoelens met zich mee. De gang is naast de trap en de wandkast een veelvoorkomend archetype in de thriller en het Gothic verhaal omwille van hun ongeschiktheid mensen lang te laten verblijven op die plekken.

The Madison House uit de film Lost Highway werd al eerder besproken in de tekst. De gang in de woning is het huiselijk portaal binnen het huiselijk theater. De gang was overigens ook een eigen toevoeging van Lynch aan de villa die hij kocht voor deze film. Het was een cruciaal element in het verhaal. De gang werkt als een overgangszone tussen Fred die vermoedens heeft over een indringer in hun woning en

Fred die zich pijnlijk genoeg bewust is van zijn eigen trauma’s en daden. In een interview verklaart Lynch dat hij geïnspireerd was door de psychogene fugue,²¹ een psychische stoornis waarbij de persoon het huis of het werk plotseling verlaat, zijn eigen verleden niet meer herinnert en soms ook zijn eigen persoonlijkheid niet, waardoor soms een nieuwe wordt aangenomen.²² De stoornis is vaak het gevolg van een onverwerkt trauma, waarbij de geest niet in staat is met het trauma op te gaan en daarom verkiest om zaken te vergeten.

Fred Madison is in de eerste gedachte een slachtoffer van de indringer in zijn huis. Hij krijgt altijd met de indringer te maken via bepaalde media: via telefoongesprekken, via videotapes, via het televisiescherm. Pas later wordt het duidelijk dat het niet om een indringer gaat, maar dat Fred aan de hand van die media in contact komt met zijn eigen fantasieën en verlangens, met zijn eigen alterego dat op het punt staat zijn vrouw te vermoorden. De gang tussen de leefruimte en de slaapkamer is de plek waar Fred ’s nachts in verdwijnt. Daar komt hij in contact met de indringer in zichzelf. In een bepaalde shot in de gang lijkt het zelfs alsof hij verwilderd naar zijn eigen spiegelbeeld kijkt, hoewel er geen aanwijzing is dat er een spiegel in de gang aanwezig is. Fred komt in contact met zijn eigen Doppelgänger. Het huiselijk portaal is in het geval van Lost Highway de plek waar de verlangens en de angsten van de protagonist die van elkaar gescheiden zijn, elkaar ontmoeten. Het is het meest expliciete huiselijk portaal in zijn werk.

De aanwezigheid van de gekende rode gordijnen op het einde van de gang toont aan dat er iets vitaal staat te gebeuren tijdens die ontmoeting. Het huiselijk portaal bevat letterlijk theaterelementen die de aandacht trekken. Gordijnen wekken een ultieme spanning op, omdat ze een grens maken tussen wat fictie is en



De toegang van Club Silencio, in de backstage van Los Angeles (Mulholland Drive)



fig 10. Fred Madison verdwijnt in de gang, in de rode gordijnen,
Lost Highway (1997)



Club Silencio
(Mulholland Drive)

wat non-fictie is. Ze overbruggen de kloof tussen de woning en het theater, tussen het drama frontstage en wat er zich daarachter afspeelt. De zware rode gordijnen zijn een terugkerend element in het werk van Lynch. Ze zijn vaak gebonden aan het portaal in zowel de huiselijke sfeer als in de heterotopische sfeer.

“A boundary is not that at which something stops, but as the Greeks recognised, the boundary is that form which something begins its presencing”
(- M. Heidegger)

De Heterotopie

Het portaal is in de films van Lynch niet steeds een huiselijke plek. Lynch heeft een reeks van ruimtes ontworpen waarin hij afstand kan nemen van het conventionele verhaal en van de woning. De ruimtes zijn zwaar beladen omwille van de revelatie die er plaatsvindt. Namelijk alles is er onvoorspelbaar en mogelijk. Dat maakt van deze ruimtes een Point of Maximum Tension.

De heterotopie is de plek weer Lynch zichzelf de ruimte geeft drastisch af te wijken van het verhaal. Een heterotopie is noch privaat en noch publiek. Het ligt ertussenin. Het is een tussenruimte of bemiddelingsruimte. Deze ruimtes hebben gemeen dat ze “anders” zijn. Een heterotopie is een gebeuren in de tijd, het onderbreekt de continuïteit van de dagelijkse ruimte.²³ Michel Foucault beschrijft de plek als een anti-plaats, die losstaat van alle andere plekken ook als het mogelijk de locatie van de plaats aan te wijzen.²⁴ Foucault verklaart ook dat de heterotopie ruimtes in zich kan bevatten die in de werkelijkheid niet verenigbaar zijn met elkaar. Vanuit dat standpunt is het theater een heterotopie omwille van de verschillende ruimtes die hetzelfde podium delen. De

heterotopie bevat in de werken van Lynch dan ook veel kenmerken van een podium.

Twee ultieme heterotopieën zijn Club Silencio uit Mullholland Drive en The Red Room uit Twin Peaks. Foucault maakt onderscheid tussen de heterotopie *d’illusion*, die het illusoire karakter van de werkelijkheid uitvergroot en de heterotopie van de *“compensation”*, die een nieuwe ruimte creëert zonder de fouten van de maatschappij.²⁵ Het onderscheid dat Foucault maakt tussen de twee soorten heterotopieën is ook het onderscheid tussen Club Silencio en the Red Room.

Club Silencio is de omkering in de film. Het is de plek waar de jonge Hollywood actrice Diane Selwyn ontwaakt uit haar geïdealiseerd droombeeld. Mullholland Drive vertelt met een omgekeerde chronologie het verhaal van de actrice die faalt in haar carrière en in haar liefdesleven. Diane verwisselt namen van personen uit de werkelijkheid en verandert de eigelijke feiten om met haar eigen falen te kunnen omgaan. De eerste negentig minuten van de film neemt Lynch ons mee in dat geïdealiseerd droombeeld van Diane. Ze is een succesvolle actrice die een vrouw met geheugenverlies uit de nood helpt en vervolgens een relatie met haar aangaat. Rita, de vrouw met geheugenverlies, wordt achtervolgd. Ze moet verborgen blijven want iemand heeft plannen om haar te vermoorden. Op een bepaald moment belanden de twee in Club Silencio. Het is een operazaal die bereikbaar is via een donkere parkeerplaats tussen de gebouwen. De plek is zeer beladen. Een vrouw doet een performance. Terwijl ze zingt valt ze bewusteloos neer, haar gezang blijft weergalmen. Een man op het podium roept meermaals ‘no hay banda’, wat betekent ‘er is geen band’. Niets is wat het lijkt, alles is opgenomen. De zaal ziet er uit als een klassieke operazaal. Blauwe lichtflitsen zorgen voor dramatiek en spanningsopbouw. Na de scène

Het keldergat als het Portaal



in Club Silencio bevinden we ons in de realiteit. Waar Diane haar eigen naam terug heeft, en een huurmoordenaar de opdracht geeft haar ex-vriendin Camilla te vermoorden. Club Silencio was het portaal, de heterotopie *d'illusion* van Diane Selwyn.

The Red Room in Twin Peaks is een plek van een andere orde. Als meest iconisch decor uit zijn oeuvre. Het is de plek *“where anything can happen [...] a free zone, completely unpredictable and therefore pretty exciting but also scary.”*²⁶

The Red Room is duidelijk een voorbeeld van een heterotopie. In tegenstelling tot Club Silencio is de plek niet aan te duiden in het echte leven. Slechts in de laatste aflevering van Twin Peaks wordt gezegd dat de Red Room te betreden is via “een cirkel van twaalf Esdoorns”. Doorheen de serie wordt wel vaker gesuggereerd dat het Ghostwood bos rondom Twin Peaks in veel misterie gehuld is. Door de Red Room toegankelijk te maken via het bos wordt dat ook bevestigd. De Red Room is een plaats waar alles kan gebeuren. De rode gordijnen hebben van Lynch die eerder besproken zijn in dit hoofdstuk komen in hun meest extreme vorm tot hun recht. Omdat de ruimte slechts omringd is met gordijnen wekt ze zeer veel misterie op. De Red Room lijkt de backstage te zijn van wat gebeurt in Twin Peaks. Voor de bewoners is het de plek waar zowel het echte als de fantasie bestaat. De plek bevat ook zowel de White Lodge als de duistere tegenhanger de Black Lodge. Het is dus de plek waar het goede én het slechte huist, waar kwaadaardige Doppelgängers wonen en waar droom en werkelijkheid lijken te versmelten. Het bevindt zich in een wereld parallel met de eigelijke wereld. Het tijdsverloop is niet chronologisch. Met the Red Room gaf Lynch zichzelf de vrijheid zichzelf los te rukken van de narratief rond het dorp Twin Peaks. Het is een compenserende heterotopie voor de chaotische relaties in het dorp. Ondanks de kalmte de er heerst, is de ruimte beladen met spanning, het is

een wachtkamer. In de laatste aflevering wordt zichtbaar dat de Red Room een aaneensluiting is van gangen en kamers. Het is een labrynt waarin men hun Doppelgänger ontmoet.

Het portaal van Lynch is de plek waar de grenszone tussen droom en werkelijkheid, fictie en non-fictie, goed en slecht het dunst is. Waar de zaken in elkaar overlopen of tegenover elkaar worden geplaatst. Het is daarom ook the Point of Maximum Tension. Het Raumplan van Adolf Loos komt in de buurt van het portaal. De aaneenschakeling van ruimtes in het Raumplan bouwt spanning op in de architecturale wandeling doorheen de woning. De narratieve architectuur van Loos gaat om overgangen van de ene ruimte in de andere.

Portalen in architectuur zijn scheidingslijnen tussen twee ruimtes, die door bevreemding aan de hand van de eerder uitgelegde termen spanning opwekken in hun overgang naar de andere ruimte. De spanning van het portaal kan gaan om het contrast, en de enscenering van dat contrast. Het portaal kan ook gaan over het bewustwording van de aanschouwer over zijn plek in de ruimte door de overgang in een andere ruimte. Het kan gaan over de onthulling van wat verborgen is. De oubliette in architectuur is een goed voorbeeld van wat een portaal zou kunnen zijn. De ontdekking van een geheime ruimte belaaft het de hele woning. De Antichambre uit de adellijke vertrekken is op een andere manier een portaal. Het is de wachtkamer voor het eigelijke hoofdvertrek.



Het dakraam als Portaal



fig 11. Spanning bereikt zijn hoogtepunt in Club Silencio,
Mulholland Drive (2002)

De schouw als Portaal





fig 12. De Red Room, Twin Peaks (1990-1991)



Voetnoten

¹ FREUD, S., *The “Uncanny”* (2006th ed.) (Londen: Penguin Books, 1919) p. 1.

² Ibid., p. 13.

³ VIDLER, A., *The Architectural Uncanny: Essay in the Modern Unhomely* (Cambridge: MA: MIT Press, 1992) pp. 10-11.

⁴ *Lynch on Lynch*, p. 10.

⁵ JACOBS, S., *The wrong house. The architecture of Alfred Hitchcock* (Rotterdam: 010 Publishers, 2007).

⁶ DECKERS, K., *An Inquiry into the Re-Creative Workings of the Unheimliche in Interior Architecture* (Gothenburg: CHALMERS UNIVERSITY OF TECHNOLOGY, 2015) p. 86.

⁷ DE POURCQ, M., MASSCHELEIN, A., *Unbeschreiblich Weiblich Looking awry to the home in Euripides’ ‘Medea’ and David Lynch’s ‘Lost Highway’*. Geraadpleegd op 21 april, 2016 via <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/maartendepourq.htm>

⁸ BACHELARD, G., *La poétique de l’espace*. (Parijs: PUF, 1961)

⁹ RICHARD, M., *The architecture of David Lynch* (Londen: Bloomsbury Academic, 2014) pp. 63-68.

¹⁰ COLOMINA, B., *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994), p. 270.

¹¹ LAVIN, S., *Form Follows Libido: Architecture and Richard Neutra in a Psychoanalytic Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004) pp.24; 56; 129.

¹² NIELAND, *David Lynch*, p. 98

¹³ RICHARD, M., *The architecture of David Lynch* (Londen: Bloomsbury Academic, 2014) p. 88.

¹⁴ DECKERS, K., *An Inquiry into the Re-Creative Workings of the Unheimliche in Interior Architecture* (Gothenburg: CHALMERS UNIVERSITY OF TECHNOLOGY, 2015) p. 91

¹⁵ SCHINKEL, A., *Imagination as a Category of History: Concerning Koselleck’s Concepts of Erfahrungsraum and Erwartungshorizont* . *History and Theory* , pp. 44(1), 42–54.

¹⁶ RICHARD, M., *The architecture of David Lynch* (Londen: Bloomsbury Academic, 2014) pp. 90-91.

¹⁷ FREUD, S., *The “Uncanny”* (2006th ed.) (Londen: Penguin Books, 1919) p. 11.

¹⁸ RICHARD, M., *The architecture of David Lynch* (Londen: Bloomsbury Academic, 2014) pp. 32-34.

¹⁹ UNGVARI, *The origins of the theory of Verfremdung’ in Neohelicon* (1979), p. 171-234

²⁰ VIDLER, A., *The Architectural Uncanny: Essay in the Modern Unhomely* (Cambridge: MA: MIT Press, 1992) p. 32.

²¹ Scarecrowproject. (2012, 17 juli). *Lost Highway extra, Interview with David Lynch* [Videobestand]. Geraadpleegd op 4 mei 2016, van https://www.youtube.com/watch?v=_rcv1W146Gs

²² Psychogene fugue. (z.j.). Nederlandse encyclopedie. Geraadpleegd van <http://http://www.encyclo.nl/begrip/psychogene%20fugue>

²³ FOUCAULT, M., “Of Other Spaces”, trans. Jay Miskowiec, *Diacritics*, Vol. 16, No. 1 (Spring 1986), pp. 46-49.

²⁴ Ibid., p. 24.

²⁵ FOUCAULT, M., “Of Other Spaces,” pp. 25; 27.

²⁶ *Lynch on Lynch*, p. 19.

Bibliografie

BACHELARD, G., La poétique de l'espace. (Parijs: PUF, 1961)

COLOMINA, B., Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media (Cambridge, MA: MIT Press, 1994)

RICHARD, M., The architecture of David Lynch (Londen: Bloomsbury Academic, 2014)

DECKERS, K., An Inquiry into the Re-Creative Workings of the Unheimliche in Interior Architecture (Gothenburg: CHALMERS UNIVERSITY OF TECHNOLOGY, 2015)

DE POURCQ, M., MASSCHELEIN, A., Unbeschreiblich Weiblich, Looking awry to the home in Euripides’ ‘Medea’ and David Lynch’s ‘Lost Highway’. Geraadpleegd op 21 april, 2016 via <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/maartendepourq.htm>

FOUCAULT, M., “Of Other Spaces”, trans. Jay Miskowiec, Diacritics, Vol. 16, No. 1 (Spring 1986)

FREUD, S., The “Uncanny” (2006th ed.) (Londen: Penguin Books, 1919)

JACOBS, S., The wrong house. The architecture of Alfred Hitchcock (Rotterdam: 010 Publishers, 2007)

LAVIN, S., Form Follows Libido: Architecture

and Richard Neutra in a Psychoanalytic Culture (Cambridge, MA: MIT Press, 2004)

SCHINKEL, A., Imagination as a Category of History: Concerning Koselleck’s Concepts of Erfahrungsraum and Erwartungshorizont . (2005)

UNGVARI, The origins of the theory of ‘Verfremdung’ in Neohelicon (1979)

VIDLER, A., The Architectural Uncanny: Essay in the Modern Unhomely (Cambridge: MA: MIT Press, 1992)

