



DET UNHEIMLICHE OCH HEMMET

EN KARTLÄGGNING AV DET KUSLIGA I HEMMETS SFÄR



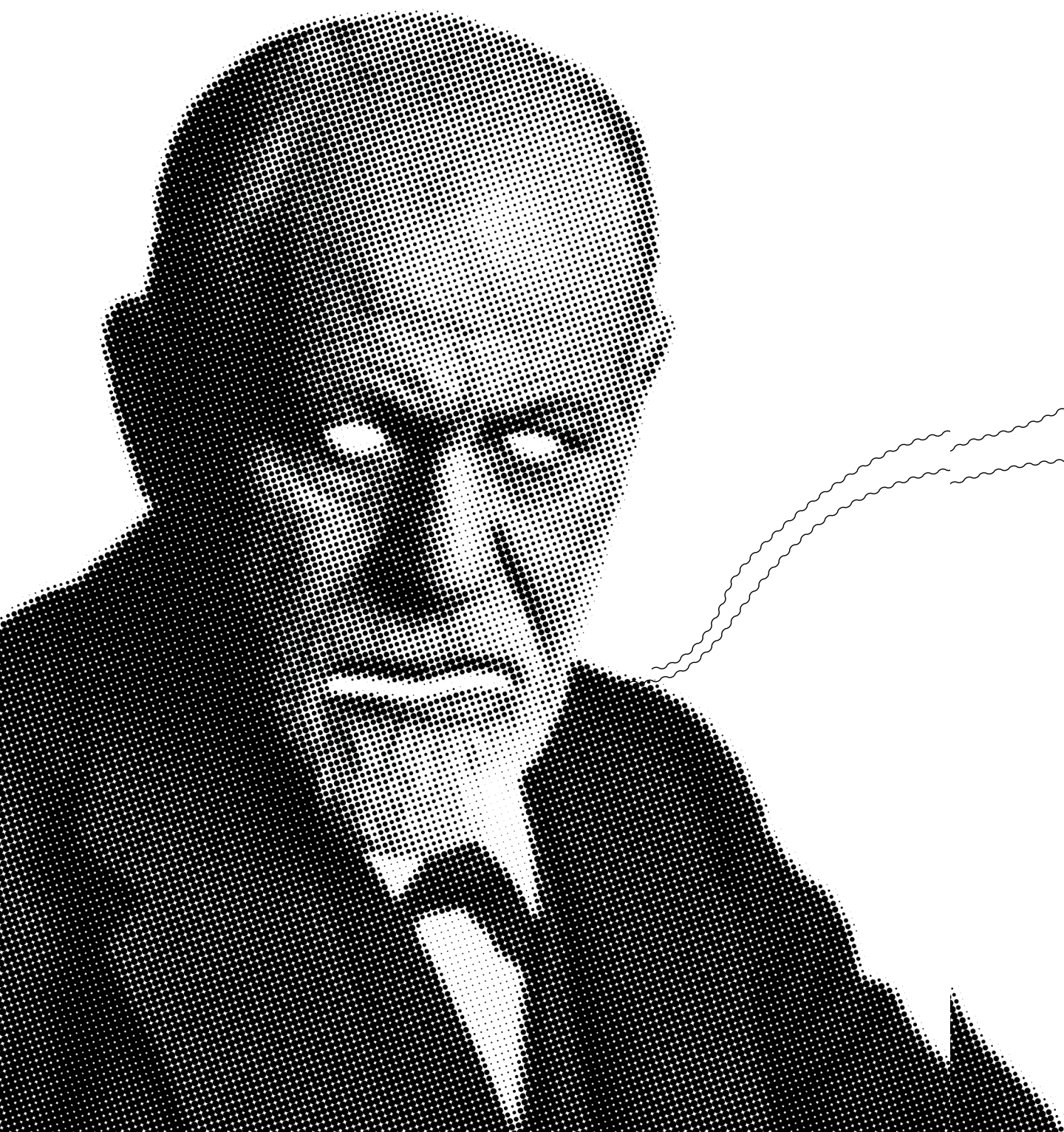
AV NIELS PETTERSSON SANDMARK



LUNDS
UNIVERSITET

Masters degree thesis by Niels Pettersson Sandmark
LTH School of Architecture.
Tutor: Nina Falk Aronsen.
Examiner: Lars-Henrik Ståhl.

© Niels Pettersson Sandmark February 2018.



1

PROLOG



Det Unheimliche faller inom denna [estetikens] domän. Det tillhör tveklöst allt som är förfärligt – allt som väcker fruktan och krypande rädsla [...]. Man är nyfiken på att veta vilken specifik egenskap som gör att vi kan särskilja något "Unheimlich" från allt det som håller sig inom det "skräckinjagandes" gränser.[†]

SIGMUND FREUD, NEUROLOG

❧ FÖRORD ❧

Under mina sista år som student på arkitektskolan i Lund har jag flera gånger stött på något som jag uppfattar som en diskrepans mellan människors upplevda trygghet av och den statistiskt kartlagda säkerheten för ett givet rum eller plats. Ett statistiskt sett ”farligt” stadsrum, exempelvis krog-meckat Stureplan, kan upplevas som långt mycket mer trygg att vistas i än den mörka men annars ”ofarliga” kyrkogården. Att människans känsloliv inte nödvändigtvis agerar logiskt har jag nog alltid varit såväl medveten om som tacksam för. Däremot hade jag inte ägnat mycket kraft åt att försöka förstå hur denna irrationella kraft påverkar vår upplevelse av arkitektur.

Det mänskliga känslolivets irrationalitet är något som återspeglas i de miljöer som ständigt återkommer inom skräckkulturens yttringar. Om du som kulturskapare vill locka fram rädsla hos den som upplever ditt verk, är det sannolikt inte *det myllrande torget fyllt av berusade människor* du väljer att placera verkets narrativ i. Nej, konstnärer, författare och regissörer inom denna genre vänder sig snarare till någon eller några av skräckkulturens igenkännbara miljöer, exempelvis: *den mörka skogen*, *det ödsliga hotellet* och, inte minst, *det hemsökta huset*.

Ungefär samtidigt som jag började intressera mig för vår känslomässiga upplevelse av arkitektur blev jag av min flickvän introducerad till skräckfilmens värld. Även här kom jag på mig själv med att fundera kring kopplingen mellan rädsla, skräck, obehag och arkitektur. Jag märkte att miljöer och arkitektoniska teman återkom. Jag uppmärksammade att skräckfilmen, mig veterligen, är den enda filmgenre där en plats eller byggnad ideligen upphöjs till att verka som intrigens egentliga antagonist. Som en numera hängiven konsument av skräckfilm så är det inte konstigt att det var dessa, och de miljöer de utspelar sig i, som blev min första ingång till mitt examensarbete. Vad är det egentligen med dess arkitektur som gör oss så illa till mods? Vilka knappar är det den trycker på och vad består dessa knappar av? Hur kan man förklara att vissa typer av rum och platser används mer frekvent än andra?

Den känslomässiga upplevelsen av arkitektur är, som all annan upplevelse, till stor del beroende av våra sinnesintryck. Det som komplicerar

undersökandet av denna, är att sinnesintrycken omtolkas till emotioner genom att passera ett filter som är högst individuellt. Vår handlingsplan för emotionella reaktioner är nämligen inte bara biologiskt nedärvd utan påverkas också av såväl normer (beroende av tid, plats, kultur etc.) som subjektiva erfarenheter. Att teoretisera kring något så subjektivt som rädsla skulle alltså lätt kunna ses som ett hopplöst projekt. Likväl är detta något som flera framstående filosofer och psykologer varit benägna att göra.

Jag har i detta arbete valt att fokusera på hur Sigmund Freuds teoretisering av det Unheimliche – ”det ohemlika” – såsom han definierade det i essän *Das Unheimliche* från 1919, förhåller sig till och rentav kan frammanas av upplevelser av arkitektur i allmänhet och bostaden i synnerhet. Förutom skräckfilmer och smarta människors tankar så har jag haft mina egna, subjektiva, erfarenheter av arkitektur till hjälp. Min relativt personliga kartläggning har resulterat i ett tudelat examensarbete: en teoretisk del, bestående av en kort begreppshistorik samt en längre essä; en praktisk del, innehållande tre mindre experiment. Tillsammans syftar de till att ge en bild av vilka samtida arkitektoniska former det Unheimliche kan tänkas ta, samt hur begreppet kan användas för att analysera och diskutera vår upplevelse av dessa.

Jag hoppas att min kartläggning av det Unheimliche kommer att intressera dig som läsare lika mycket som den har intresserat mig. Kanske kan den ge dig som student, verksam eller intresserad några nya perspektiv. Kanske kan den väcka frågor och nyfikenhet. Kanske kan den rentav ge uppslag till ett projekt. Kanske, men bara kanske, kan den visa på vilken nytta och vilken användning en studie av ett ämne som detta kan ha för arkitekturen i stort.

Niels Pettersson Sandmark - januari 2018

† Citat från föregående uppslag, författarens översättning: Sigmund Freud, *The “Uncanny”*, 1919, PDF, tillgänglig: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> (hämtad 2017-05-15), s. 1.

✿ PROGRAM ✿

AVGRÄNSNING

Med utgångspunkt i psykologi, filosofi, konst och populärkultur samt egna betraktelser ämnar jag genom detta arbete att undersöka, analysera och tolka rum som väcker obehag, skräck eller fasa.

Vad gäller teoretisk avgränsning så har rädsla, i bred mening, genom tiderna teoretiserats av framstående filosofer och psykologer. Edmund Burke (1729-1797) och Immanuel Kant (1724-1804) intresserade sig båda för det *Sublima*, ett begrepp inom estetiken som bland annat används för att beteckna det fruktansvärt storslagna. Søren Kierkegaard (1813-1855) fokuserade på begreppet *Angst*, en mångfasetterad känsla som föds ur vårt inres förhållningssätt till något farligt. 1904 lanserade psykiatrikern Ernst Jentsch (1867-1919) *das Unheimliche*, bokstavligen ”det ohemlika”, som ett psykologiskt begrepp för att ringa in vad han såg som en särskild typ av obehagskänslor, *Unheimlichkeit*. Dennes teorier ifrågasattes, omprövades och fördjupades några år senare av Sigmund Freud (1856-1939). Efter Freuds död vidareutvecklas och omtolkas begreppet av såväl psykoanalytiker som filosofer. Det Unheimliche kan mycket förenklat beskrivas som den olust eller obehag som uppstår till följd av att det familjära plötsligt visar sig innehålla icke-familjära element, eller vice versa. Efter att i början av arbetets process ha lekt med tanken på att hantera flera av dessa begrepp, valde jag att lägga huvuddelen av mitt fokus på ett: *Das Unheimliche* såsom det definierades av Freud i essän med samma namn. Valet baserades dels på att begreppet numera flitigt används i analyser av konstnärliga och populärkulturella verk – en av mina utgångspunkter – och dels på att arbetet annars riskerade att bli allt för omfattande.

Den främsta anledningen till att jag valde att undersöka just det Unheimliche, var dess klara koppling till arkitektur, och då särskilt till *das Heim*, hemmet. Detta är, som vi i arbetet ska se, nämligen den perfekta skådeplatsen för unheimliche, ”ohemlika”, skeenden. Hemmet utgör alltså en slags arkitektonisk avgränsning, och är i sin tur ett begrepp som säkert har lika många tolkningar som tolkare. Beroende på kontexten kan det anspela på allt från planhalvor (*jobba hemåt!*) till behagliga platser i största allmänhet (*jag känner mig hemma här!*). I detta arbete syftar jag dock främst på hemmet

i form av den mest familjära arkitekturen, vilket för mig inkluderar bostaden inklusive anslutande gatumiljö eller till och med område. Denna definition av en hemmets arkitektur kan i sig tyckas vara en ganska omfattande och luddig avgränsning. Trots det så har jag ibland behövt leta på annat håll, inom andra typer av arkitektur, för att hitta passande arkitektoniska paralleller till mitt resonemang.

När det kommer till en avgränsning vad gäller konstnärliga och populärkulturella förlagor har jag valt att fokusera på det som jag själv är mest intresserad av: skräckfilmen. Filmen har tack vare såväl analoga tekniker (t. ex. klippning och dubbelexponering) som digitala specialeffekter visat sig vara ett utmärkt medium för att förvränga verkligheten. Detta rimmar väl med skräck i allmänhet och det Unheimliche i synnerhet. På grund av filmkonstens relativt unga ålder har jag dock valt att inte helt utesluta andra typer av kulturyttringar, så länge verket går att klassificera under genren skräck. Reflektioner kring bildkonst, litteratur och TV-spel förekommer i arbetet. Oavsett vilken typ av förebild det handlar om, har jag i första hand intresserat mig för arkitekturen och/eller miljön som verket beskriver.

Således kan jag med hjälp av mina avgränsningar nu revidera denna underrubriks inledande stycke till det mer specifika:

Med utgångspunkt i Freuds teorier kring det Unheimliche samt arkitektur och miljöer inom verk ur skräckgenren ämnar jag undersöka, analysera och tolka rum, element och arkitektoniska fenomen tillhörande hemmet.

SYFTE

Att undersöka det Unheimliche i relation till hemmets arkitektur, skulle kunna beskyllas för att vara en kontraproduktiv aktivitet för en blivande arkitekt och hens duglighet att utföra framtida arbetsuppgifter. Vår roll är ju vanligtvis att skapa trivsamma, vackra och funktionsdugliga rum. Inte grotta ner oss i motsatsen: det skrämmande. Självt är jag övertygad om att det finns ett värde i att studera detta i sig självt – studiet av människans relation till sin omgivning bör såklart inte begränsas till enbart positiva reaktioner. Men det finns andra, eventuellt mer allmängiltiga, anledningar till att undersöka detta. På samma sätt som en kan bli klokare av att studera och lära sig av sina egna eller andras felsteg, finns ett värde i att studera motsatsen till det man vill uppnå. Genom att förstå och identifiera det obehagliga rummet och dess egenskaper kan vi lära sig att undvika att ofrivilligt tillföra obehag till rum vars syfte är att verka behagligt på användaren.

Ett för mig än mer lockande syfte är att försöka förstå hur man medvetet kan använda det Unheimliche som ett designverktyg. Detta för att ge rummet, miljön eller, varför inte, scenografin en önskad effekt som lockar fram känslor, minnen och associationer hos användaren eller publiken. De allra flesta arkitektoniska verk – bostäder, skolor, sjukhus, offentliga miljöer med flera – bör rimligen vara skapta i syfte att bibringa positiva emotioner som trygghet, lugn eller glädje hos användaren. I andra fall kan det tänkas att motsatta delar av känsloregistret behöver utnyttjas. Till den senare kategorin hör exempelvis Daniels Liebeskinds smått labyrintiska och nästan helt utblicksfria Judiska Mueum i Berlin (1999) – en passande miljö för den permanenta utställningens mycket tunga innehåll.

Slutligen så är det Unheimliche ett filosofiskt begrepp som alltsedan det teoretiserades av Freud har använts för att analysera och diskutera utvalda delar av samtiden. Även arkitekturen har betraktats genom denna lins, inte minst av arkitekturteoretikern Anthony Vidler i boken *The Architectural Uncanny* från 1992 (*the uncanny* är det engelska språkets motsvarighet till tyskans *das Unheimliche*). Tjugosex år efter det att Vidlers bok kom ut, är det dags för mig att pröva vilken roll och tillämpning begreppet kan ha i en samtida diskussion om arkitektur.

FRÅGESTÄLLNING

Med hjälp av min avgränsning samt undersökningens syfte kan jag definiera några övergripande frågeställningar:

- *På vilka sätt kan det Unheimliche som begrepp användas för att analysera och diskutera nutida företeelser inom arkitekturen?*
- *Finns det rum, fenomen och element kopplade till (hemmets) arkitektur som kan sägas ha en särdeles stark koppling till upplevelsen av Unheimlichkeit,*
- *Hur kan vi med hjälp av teorier gällande det Unheimliche förklara varför dessa väcker obehag?*

METOD

Metoden har utmejslats allt efter arbetets gång. Med tiden har den dock visat sig tangeras den metod som forskare använder vid konstnärligt forskningsarbete. Vetenskapsrådets kommitté för konstnärlig forskning beskriver i sitt översiktsdokument hur konstnärlig forskningsmetod kan te sig och på vilket sätt den skiljer sig från traditionell data- och evidensbaserad forskning:

Forskningen utförs genom konstnärligt arbete med stöd i undersökande metoder och teoribildning som också kan hämtas från andra forskningsområden. [...]

Forskningen bedrivs vanligtvis genom kombinationer av systematiska, explorativa, gestaltande, experimentella, aktionsinriktade och spekulativa arbetsätt, där konstnärlig gestaltning och analys, iscensättningar, simuleringar och modelleringar, variationer och hybridformer, kritiskt nytänkande, reflektion och teoribildning kan utgöra viktiga komponenter i kunskapsbildningen. Experiment kan utnyttjas systematiskt för att testa en hypotes i analytiska processer men även mer explorativt och spekulativt.¹

¹ Vetenskapsrådet, *Forskningens framtid! Ämnesöversikt 2014 konstnärlig forskning*, 2014, PDF, tillgänglig: https://publikationer.vr.se/produkt/forskningens-framtid-amnesoversikt-2014-konstnarlig-forskning/?_ga=2.33321085.2119820056.1516638992-1547362755.1516638992, (hämtad 2018-01-22), s. 5-6.

Ett av de övergripande personliga målen med detta arbete har för mig varit att prova ett annorlunda tillvägagångssätt vad gäller studier inom arkitekturämnet. Istället för vad som har varit brukligt under min studietid – utgå från en specifik plats, uppgift eller byggnadsfunktion för att komma fram till en passande gestaltning – ville jag gräva ner mig i andra, mer filosofiska, sidor av arkitekturen. Istället för skisser, modeller och ritningar blev text och bild mina främsta verktyg. Slutprodukten av detta examensarbete består således inte heller av ett gestaltungsförslag till en byggnad, utan av de texter, bilder och små konstnärliga experiment som utgör boken du håller i din hand eller läser på din skärm. En växelverkan mellan innehållets olika komponenter har uppstått spontant, då de till stor del har vuxit fram parallellt.

DISPOSITION

Min metod har alltså resulterat i ett examensarbete som består av flera ömsom teoretiserande, reflekterande, utforskande och gestaltande delar. En kort begreppshistorik och en längre essä lägger den teoretiska grunden. Essän består av fem underkapitel, där vart och ett behandlar ett tema inom det Unheimliche. Varje tema diskuteras utifrån mina tre frågeställningar, och innehåller alltså: teoretiska referenser, som ämnar besvara varför temat är Unheimlich; konstnärliga analyser, som ämnar besvara hur temat har använts inom konsten; och personliga reflektioner, som ämnar besvara vilken plats begreppet har i dagens arkitekturdebatt. Förenklat sagt så innehåller varje underkapitel minst en referens till Freud, minst en referens till skräckfilm och minst en reflektion över ett nutida fenomen inom arkitekturen.

Till denna första del adderas en del som består av några mindre explorativa undersökningar: *Berättelser*, där jag med hjälp av samtal med familj och vänner försökt ringa in vad de uppfattar som obehagligt inom arkitekturen, *Foto*, där jag med hjälp av kameran försökt fånga ett arkitektoniskt Unheimliche, och *Film*, där jag själv ger mig på att försöka frammana det Unheimliche. Experimenten har medvetet hållits relativt små och enkla då jag utifrån ämnets subjektiva karaktär inte ville ge arbetet en pretention av att ge svar huggna i sten.

BEGREPP

Det Unheimliche: Begrepp som främst används inom psykologi, filosofi och kulturstudier för att beteckna den obehagskänsla som väcks när man upplever något som är både familjärt och främmande på samma gång. Det existerar otaliga tolkningar och tillämpningar av begreppet, men i detta arbete används framförallt den definition som Freud lade fram i essän *Das Unheimliche* (1919) samt tillämpningar som mer eller mindre är direkt kopplade till denna.

Jag har genomgående valt att använda det tyska språkets original framför en, eventuell, svensk motsvarighet av ren nödvändighet. Ordet unheimlich – dess mångtydighet, sammansättning och etymologi – är i sig en viktig del av den tidiga teoretiseringen kring känslan det har kommit att beteckna. Engelskans motsvarighet, *the uncanny*, uppvisar även det några av dessa kvaliteter medan svenskans, *det kusliga*, nästan helt saknar dem. Vidare har jag försökt att använda tyskans skrivregler för att särskilja ordklasser och böjningar:

det Unheimliche (eng: the uncanny):

Substantiv. Betecknar det filosofiska och psykologiska begreppet jag diskuterar. Ex. *Det Unheimliche teoretiserades av Freud.*

Unheimlichkeit (eng: uncanniness):

Substantiv. Betecknar den känsla som upplevelsen av något unheimlich resulterar i. Ex. *Plötsligt drabbades jag av Unheimlichkeit då jag steg in genom dörren.*

unheimlich/e (eng: adj. uncanny/adv. uncannily):

1. Ordet. Ex. *Ordet unheimlich är en negation av heimlich.*
2. Adjektiv. Ex. *Jag upplevde rummet som unheimlich. / Upplevelsen av det unheimliche rummet fick mig att rysa*
3. Adverb. Ex. *Natten var unheimlich mörk.*

Hemmet: En symbol för den mest familjära arkitekturen. Innefattar kanske främst bostaden och dess angränsande rum, men utesluter inte en utvidgad betydelse i form av område, stad eller nation.

Konst: Syftar i detta arbete på alla former av kulturyttringar. I detta breda begrepp inkluderas såväl bildkonst, musik, skulptur, konsthantverk, litteratur, film, TV-spel och arkitektur.

Estetik: Används av mig främst för att beteckna formtraditioner inom konsten som påverkar normer kring vad som är att betrakta som önskvärda uttryck. Förekommer även för att beteckna den gren inom filosofin som behandlar det vi upplever, samt det kritiska studiet av hur det upplevda påverkar våra känslor.

Skräck (genre): Den genre inom konsten, som innefattar verk skapade i avsikt – eller som innehar förmågan – att skrämma, förfära eller väcka avsky genom att framkalla känslor av skräck eller fruktan hos betraktaren, läsaren eller publiken.

Skräckkultur: Innefattar, för en specifik plats och tid, alla verk inom skräckgenren samt de rådande normer kring önskvärda uttryck som påverkar dessa.

2

EN UNHEIMLICH HISTORIK



Vi är alla hemsökta bus.†

H.D., POET



✿ BEGYNNELSE ✿

URMODERN

Skräck har sedan antiken setts som en egen estetisk kategori, distinkt från såväl skönhet som fulhet.¹ Under skräckens paraply samlades härligheter såsom myter, monster och magi. Skräck var dock inte bara aktivt inom folktron utan även inom de mer apokalyptiska och bestialiskt sedelärande delarna av den etablerade religionen. Före 1700-talet, och det vi brukar kalla för upplysningstiden, var allt detta – det okända, mystiska och övernaturliga – en självklar del av den västerländska kulturen. Därmed hade det också en given och ofta oreflekterad roll inom dåtidens konst och vetenskap. Tidig teoribildning kring skräck är dock inte helt obefintlig.

Redan på 200-talet enligt vår tideräkning beskrev den grekiske filosofen Cassius Longinos det sublima – den estetiska kategori som snarare kan definieras utifrån de starka känslor den väcker, som exempelvis fruktan, än från gestalten den tar.² Texten gick under tidig medeltid förlorad, för att sedan upptäckas, översättas och återintroduceras i Europa under 1500- och 1600-talet. Under 1700-talet får det sublima en stark position inom det tidig-moderna Europas tankevärld. Begreppet som från början framförallt var reserverat för skrivandets konst applicerades nu på alla konstnärliga discipliner.³

I Königsberg, nuvarande Kaliningrad, finner vi en av det sublimas förkämpar, Immanuel Kant (1724-1804), filosoferande på sin kammare. Liksom antikens tänkare skiljer han det sublima ifrån det vackra eller fula, vilka han ser som ett mer ytligt begrepp. Det Sublima, med stort S, är i sin enkelhet och renhet högst känslomässigt, anser Kant. För honom och många andra innebar detta att det sublima kunde och borde användas inte bara som ett estetiskt begrepp, utan även som ett etiskt verktyg. Något som lyckas väcka så starka känslor borde kunna påverka betraktarens handlande? Andra drog det än längre. Det sublima bör användas för att understyrka och illustrera Guds allsmäktighet. På så sätt ansåg man att en individ bara genom att betrakta ett verk kunde genomgå en slags moralisk fostran, där hen påminns om Guds storhet och sin egen litenhet.⁴ Kan upplevelsen av det övermäktiga och fasansfulla skrämna oss till att bli bättre människor?

Under 1700-talets upplysningsvurm drogs en skarp linje mellan det som var vetenskap, inklusive kristendom, och det som inte var det. Det sublima kvalade in på ”rätt” sida av denna linje. Att just det sublima och de känslor den gav upphov till, såväl accepterades som privilegierades, beror gissningsvis begreppets tidiga teoretisering samt dess starka koppling till gudstro – den enda del av det okända som erkändes som vetenskap. På ”fel” sida denna linje hamnade all typ av vidskeplighet och folkstro men också mycket av det som ansågs tillhöra den irrationella känslvärlden. Det är här, i ett Europa som förändrades så snabbt att morgondagen för många kunde tyckas främmande och okänd, som en ny estetik börjar ta form – det Unheimliche tar plats på scenen.

AVKNOPPNING

Det Unheimliche, som ännu icke-namngivet estetiskt tema, tros ha vuxit fram just ur denna, de stora förändringarnas tid. Dels ur det sublima och dels ur (antitesen till) upplysningstidens vurmande för kartläggning, vetenskap och rationalitet. Som så många gånger förr genom historien visade det sig nämligen att reaktion föder motreaktion. Den snabba utvecklingen och de många gånger aggressivt rationalistiska kraven som upplysningsidealen ställde producerade en oförutsedd bieffekt: en upplevelse av förfrämmande, oro och förvirring inför samtiden.⁵ Denna upplevelse gav i sin tur upphov till Romantiken: en epok där känslvärlden, det mystiska och det okända istället för att förpassas till en mörk vrå plötsligt upphöjdes till det nya idealet.

Initialt verkar romantikerna ha följt upplysningstidens idéer om att skräck i en estetisk kategorisering bör ingå under det sublima. Bildkonsten från denna tid vältrade sig i storslagna, ofta skräckinjagande avbildningar av naturen. En sublim vy, eller avbilden av densamma, skulle innehålla tre ingredienser hävdade den skotske medicinaren och, får vi anta, konstnären Dr. John Brown: Skönhet, Skräck och Ofantlighet, i kombination.⁶

† Citat från föregående uppslag, förf. översättning: H.D., *Tribute to Freud*, 1974, 2:a uppl., Oxford: D. R. Godine, s. 146.

¹ Joshua Comaroff & Ong Ker-Shing, *Horror in Architecture*, San Francisco: ORO editions, 2013, s. 8.

² *Ibid.*, s. 12.

³ Timothy M. Costelloe (red.), *The Sublime: from antiquity to the present*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, s. 3-5

⁴ J. Comaroff & O. Ker-Shing, 2013, s. 9.

⁵ Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press, 2003, s. 22.

⁶ J. Comaroff & O. Ker-Shing, 2013, s. 11.

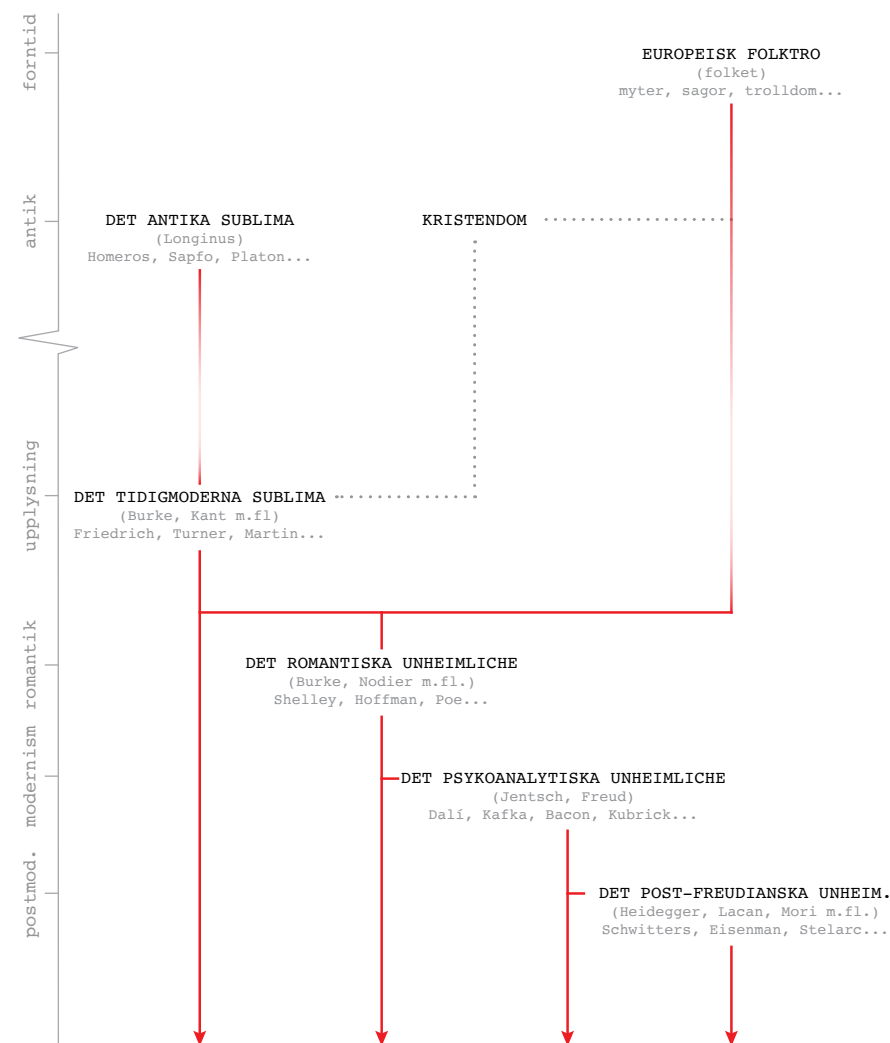
Men ganska snart började andra typer av skräck dyka upp inom konsten (i vid bemärkelse), skräck som svårigen kunde kategoriseras under det sublimala utan som hade mer gemensamt med den av vetenskapen bortträngda och "irrationella" folktron. Denna, som förr var så vardaglig hade i och med sin förvisning nu tagit formen av något skräckinjagande. Den hade utvecklats till det Unheimliche. Umberto Eco parafraserar den franske sociologen Roger Callois i följande beskrivning där han menar att det Unheimliche uppstår till följd av den kultur som råder i skiftet mellan modernitet och tradition:

[...] the uncanny aspect of the fantastic appears in a culture in which people no longer believe in miracles, and everything should be explainable according to the laws of nature, and so time cannot be turned back, an individual cannot be in two places at the same time, objects cannot come to life, people and animals have different characteristics, and so on.⁷

Vad han menar är att om man inte tror på spöken så blir man så mycket räddare när man väl stöter på ett. En kultur som ständigt söker logiska svar på alla frågor kan rubbas i grundvalarna då det visar sig att ett sådant svar inte står att finna. Vår egen tid är ett utmärkt exempel på detta. Aldrig har vi haft fler eller bättre svar på såväl stora som små frågor än nu. Aldrig har det logiska, vetenskapliga tänkandet varit så utbrett. Men samtidigt är det spirituella och övernaturliga hyperaktuellt. Spökjägare och medier har blivit TV-stjärnor. Kristallterapi varvas med homeopati och andra alternativmedicinska kurer. Och skräckfilmen samt dess litterära motsvarigheter fortsätter att toppa listor världen över. Det Unheimliche kan alltså sägas vara en biprodukt av moderniteten. Det som förr var familjärt har återkommit som något såväl spännande som skrämmande.

DEFINITIONSTRUBBEL

Även om det Unheimliche tydligt hade börjat göra avtryck inom konst och litteratur – den gotiska skräcklitteraturen gjorde till exempel intåg redan på 1760-talet – så hade samtida filosofer, tyckare och kritiker svårt att definiera denna till synes nya emotionella estetik. De som försökte verkar, liksom jag



Figur 1. Schematiskt illustrerad utveckling av det Unheimliche, såsom jag tänker mig den. Den europeiska upplysningstidens bortträngning av det icke-vetenskapliga, exklusive kristendom, ledde till en oväntad come-back för folktron under romantiken. Tillsammans med det sublimala bildade den en ny estetik – det Unheimliche. 1900-talets stora samhällsförändringar banade väg för att begreppet skulle teoretiseras, omtolkas och tillämpas på discipliner utanför konsten värld, såsom psykologi och kritisk teori.

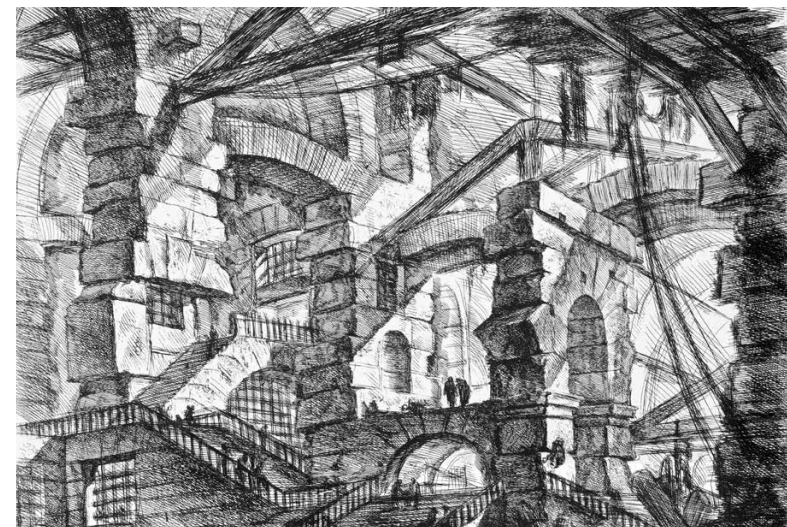
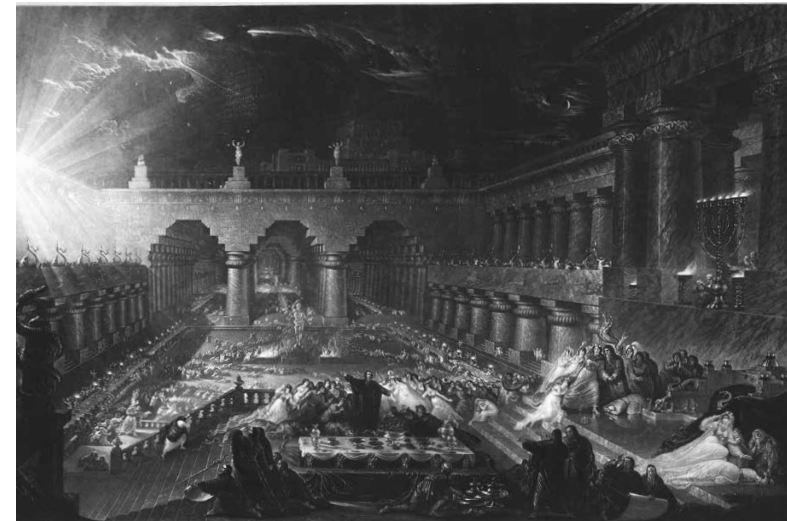
⁷ Umberto Eco (red.), *On Ugliness*, New York: Rizzoli, 2007, s. 311.

själv, inte ha undgå att definiera den i förhållande till det sublima. Edmund Burke förstod till exempel att de båda kunde kategoriseras inom samma grupp av känslor – skräck eller fruktan. Däremot hade han svårare att definiera det nya som en separat entitet utan såg det snarare som en något mindre allvarlig, nostalgisk och ambitiös kusin till det sublima. Friedrich Hegel å sin sida försökte göra det hela lätt för sig genom att helt enkelt bannlysa magi, vidskeplighet etcetera från konstens värld. Därmed ansåg han att en definition av det vi idag kallar det Unheimliche var överflödig.⁸

Andra försökte genom jämförelser mellan olika verk komma fram till en definition. Den franske författaren och bibliotekarien Charles Nodier använde John Martins våldsamt storslagna målningar av fantasilandskap som representant för det sublima, och ställde dessa mot Giovanni Batista Piranesis etsningar av fantasifängelser (se figur 1 & 2.). Han tyckte sig se att skräcken från Martins verk uppstår ur en känsla av rummets oändlighet. De rum som verken beskriver är rum av höjd, djup och utvidgning och skräcken de ger är av typen svindel. Piranesis fängelser beskriver även de enorma rum, men här uppstår skräcken snarare ur rummets begränsningar, dess massiva väggar, bristen på luft och omöjligheten i att ta sig ut. Rummen framstår som tysta, kvävande och ensliga och skräcken är av motsatt typ: klaustrofobi.⁹

Även om vi kan ana att Nodier är något på spåret, så är vi ännu långt ifrån en fullständig separation av begreppen. Det Unheimliche saknar fortfarande såväl namn som en egen definition, fri från det sublimes bojar. En separation från det sublima kan heller inte alltid ha framstått som en nödvändighet, då det trots allt finns djupgående likheter begreppen emellan. Båda refererar till och suddar ut gränsen mellan det kända och det okända, det verkliga och det överkliga. Bristen på förståelse för var denna gräns går, kan i båda fallen anses vara den främsta källan till skräck.

Men vari ligger då skillnaden? Kanske har det ändå med ambition att göra såsom Edmund Burke menade? Det sublima kanske kan sägas sudda ut gränserna mellan det profana och det sakrala, medan det Unheimliche gör detsamma mellan det kända och det okända? Om det sublima



Figur 2 & 3. Det sublima, representerat av John Martins *Belshazzar's Feast* (1821). Det Unheimliche, representerat av Giovanni Battista Piranesis *Le Carceri d'Invenzione, Platta XIV* (1745).

⁸ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge: MIT Press, 1992, s. 21.

⁹ Ibid., s. 33-34.

provocerar fram stora frågor om världssalltets tillblivelse och eventuella undergång så upplever jag det Unheimliche som betydligt mer jordnära och människocentrerat. "Vad döljer sig i den där mörka vrån? Var tar rummet slut? Vilka är de där skumma figurerna som betraktar mig? Hur kommer jag ut?" är frågor jag ställer mig när jag betraktar Piranesis förmodat unheimliche bild.

❧ MOGNAD ❧

STEGET IN I 1900-TALET

I och med den Gotiska skräcklitteraturen, representerad av författare som till exempel Edgar Allen Poe, E.T.A Hoffman och Mary Shelley fick denna nya estetiska strömning en egen litteraturgenre. I dessa verk användes bilder såsom hemsökta hus, dubbelgångare och halvmänskliga varelser för att sätta skräck i läsaren, alla så kallade troper som än idag starkt kopplas till det Unheimliche. Genom att utsätta läsarens fantasi för specifika arkitektoniska element, såsom det hemsökta huset, i kombination med övernaturliga eller psykologiska teman, såsom dubbelgångaren, triggades läsarens oro.¹⁰ Det Unheimliches användning begränsades, liksom det sublima, dock inte bara till litteraturen.

Under 1800-talets lopp kommer denna typ av skräckestetik att parallellt med det sublima visa sig inom alla delar av konsten. Dess särart blir med tiden allt tydligare. Inom det nordiska nationalromantiska måleriet kan vi exempelvis finna att båda är verksamma. John Bauers bilder (se figur 3.) lutar mer åt det sublima: suggestiva skogsrum fyllda av vättar, troll och älvor. Dessa relativt små rum slutar ofta i en vägg av mörker – en trygghet punkt omgiven av en ändlös och hotfull natur. Några av norrmannen Theodor Kittelsens verk (se figur 4.) uppvisar en tydligare dragning åt det Unheimliche. I boken *Svartedauen* (1900) beskrivs hur pesten, i fysisk gestalt, drar fram genom en färglös och avfolkad norsk landsbygd. I de mest obehagliga bilderna är det rummets begränsningar och omöjligheten att fly som är den rumsliga källan till skräck.

Någon gång under den beskrivna perioden så började också känslorna dessa verk väckte att betecknas av ett ord, det ord som jag för tydlighetens skull redan har använt ett flertal gånger: *unheimlich* på tyska, *uncanny* på engelska. Men det skulle dröja fram till 1900-talets första årtionden och en ny disciplins födelse, tills någon skulle ge sig på att definiera dessa känslor ytterligare och därmed ge det Unheimliche en fastare form. Detta i samband med att det Unheimliche tar en, något oväntad, psykoanalytisk vändning.



Figur 4 & 5. John Bauers mer sublima *Ännu sitter Twustarr kvar och ser ner i vattnet* (1913) möter Theodor Kittelsens unheimliche verk *Pesta i trappen* (1900).

¹⁰ Karel Deckers, *An Inquiry into the recreative Workings of the Unheimliche in Interior Architecture*, Doktorsavhandling, Chalmers tekniska högskola, 2015, s. 41.

ERNST JENTSCH

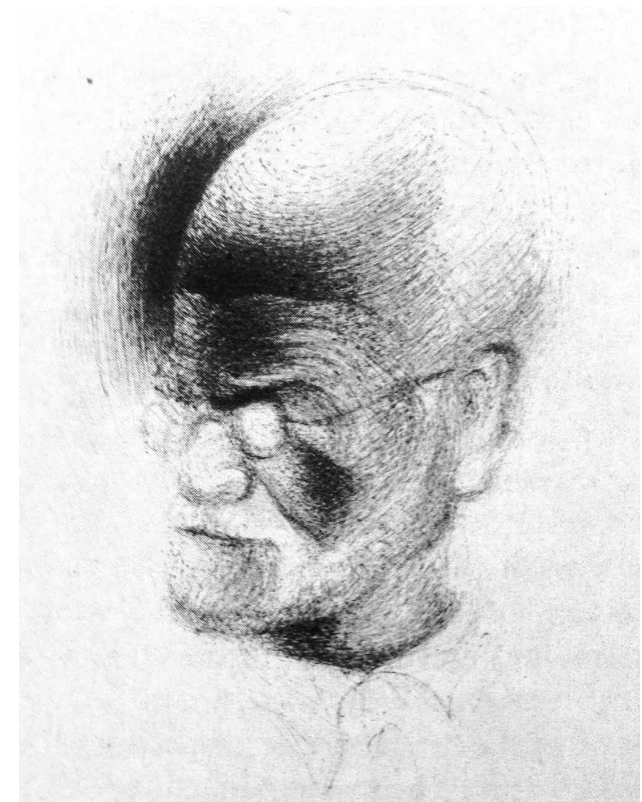
1906 publicerar den tyske psykiatrikern Ernst Jentsch en essä kallad *Zur Psychologie des Unheimlichen*. I denna försöker han påvisa den intima relationen mellan språk och psykologi och använder just ordet unheimlich som exempel. Genom att grundligt analysera ordets bokstavliga betydelse – o-hemligt eller inte tillhörande hemmet – så försöker han påvisa varför ordet har kommit att beteckna något skrämmande.

Our German language seems to have created a fairly happy construction with the word unheimlich. Without doubt it seems to express that somebody who has an uncanny experience is not quite zu Hause [at home] in the matter, that he is not heimisch [homely], that the affair is foreign to him.¹¹

Han fortsätter med att beskriva hur ordet unheimlich betecknar den känsloproduct som kommer till följd av en intellektuell osäkerhet om huruvida saker och ting är vad de verkar vara. Han hävdar att denna känsla blir speciellt påtaglig då något nytt, främmande och fientligt inträder i det kända och familjära.¹² Till sin hjälp tar han bland annat E.T.A Hoffmans gotiska skräckroman *Der Sandmann* (1816) och beskriver den Unheimlichkeit som drabbar läsaren då den ställs inför osäkerheten kring huruvida en av bokens karaktärer är en människa eller en automaton, en dåtida beteckning för en android.¹³

SIGMUND FREUD

Även om Jentsch var tidigast med att teoretisera kring ordet unheimlich och de känslor som det kommit att beteckna, så är han inte den som i första hand kopplas samman med det Unheimliches omdaning från estetiskt begrepp till ett psykologiskt sådant. Samma år som Jentsch dör blir nämligen en kollega till honom, den österrikiske stjärn-neurologen Sigmund Freud hänförd av begreppet och då kanske framförallt i relation till sin egenutvecklade disciplin – psykoanalysen. Han tycker att Jentsch metod, att analysera ordets bokstavliga betydelse och etymologi för att på så sätt definiera den känsla ordet betecknar, verkar fruktbar. Samtidigt så anser han att kollegan har lagt för stor vikt vid antagandet att det Unheimliche är



Figur 6. Porträtt av Sigmund Freud skissat av Salvador Dalí (1938).

¹¹ A. Vidler, 1992, s. 23.

¹² Sigmund Freud, *The "Uncanny"*, 1919, PDF, tillgänglig: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> (hämtad 2017-05-15), s. 2.

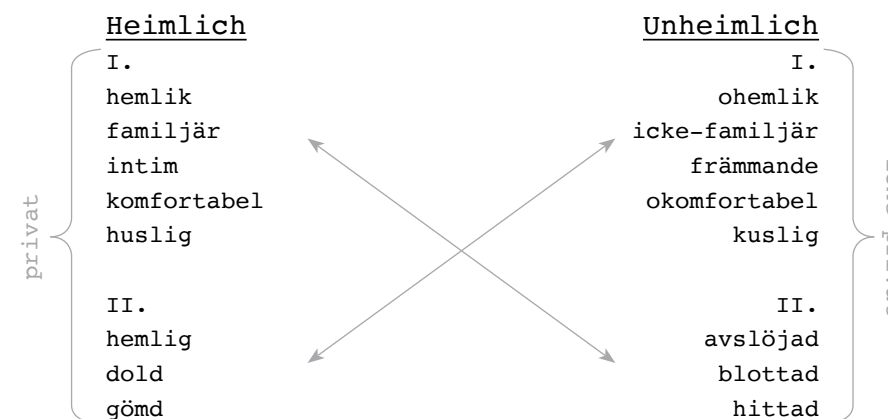
¹³ S. Freud, 1919, s. 8.

detsamma som en rädsla för det okända eller främmande. Han bestämmer sig för att själv gräva djupare, vilket så småningom resulterar i den för ämnet numera oombärliga essän *Das Unheimliche* (1919).¹⁴

Liksom Jentsch börjar Freud med att analysera själva ordet unheimlich. En komparativ lingvistisk undersökning mellan flera olika språk resulterar i en rad mångbottnade ord vars ursprungliga betydelse ofta skiljer sig från hur de används. Som exempel kan nämnas engelskans uncanny. Nedbrutet i sina delar betyder ordet ”beyond one’s ken”, det vill säga något som ligger utanför ens vet- eller kunskap. Användningen är däremot synonym med orden *mischievous* eller *malicious* (ung. illasinnad eller ondsint) men kan också beteckna något som har övernaturliga drag.¹⁵ Resultatet av denna inledande undersökning var svårtolkad men gav trots allt det Unheimliche en begränsad uppsättning egenskaper.

[...] the uncanny would be sinister, disturbing, suspect, strange; it would be characterized better as ”dread” than terror, deriving its force from its very inexplicability, its sense of lurking unease, rather than from any clearly defined source of fear – an uncomfortable sense of haunting rather than a present apparition.¹⁶

Efter denna introducerande granskning vänder sig Freud till de inhemska uppslagsböckerna. Genom att gå igenom flera förlags varianter och olika utgåvor av dessa kunde han följa hur betydelsen har skiftat genom tid och rum. Han visar liksom Jentsch, att ordet från början har härletts som en direkt motsats till heimlich, (ung. hemlik eller hemtrevlig) och därmed kan förstås som det som är främmande, icke-familjärt eller ”ohemligt”. Han finner också att heimlich har en annan betydelse, nämligen det som är hemligt eller dolt. Den senare betydelsen anses ha utvecklats utifrån att det hemlika – det som tillhör hemmet – är något privat och alltså något som har avlägsnats från främlingars blickar.¹⁷ Denna betydelse, det dolda och hemliga, ligger så pass långt ifrån det familjära och hemlika att det snarare är besläktat med det okända. Ordet heimlich verkar under årens lopp alltså ha blivit allt mer tvetydigt, tills det till sist förenades med sin motsats, unheimlich (se figur 6.).¹⁷



Figur 7. Schematisk sammanfattning som brukar användas för att illustrera Freuds slutsatser kring hur orden heimlich och unheimlich är sammankopplade.

¹⁴ Michiel Scharpé *A Trail of Disorientation: Blurred Boundaries in Der Sandmann*, Image and Narrative, jan 2003, tillgänglig: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/michielscharpe.htm> (hämtad 2017-10-12)

¹⁵ N. Royle, 2003, s. 9.

¹⁶ A. Vidler, 1992, s. 23.

¹⁷ Ibid., s. 25.

Särskilt två exempelmeningar i de uppslagsverk han undersöker – ett utdrag från ett verk av dramatikern K.F Gutzkow och en aforism av den romantiske filosofen Friedrich von Schelling – intresserar Freud.

“The Zecks are all heimlich” ... ”Heimlich? ... What do you understand by heimlich?” “Well... They are like a buried spring or a dried up pond. One cannot walk over it without always having the feeling that the water might come up there again.” “Oh, we call it unheimlich; you call it heimlich”.¹⁸

Unheimliche is the name for everything that ought to have remained ... secret and hidden but has come to light.¹⁹

Här hittade Freud sprängstoff till sitt eget huvudämne: psykoanalysen och teorierna kring repression – bortträngning. Det Unheimliche, hävdar Freud, kan inte bara förstås som en rädsla för det okända i största allmänhet. Nej, det Unheimliche är något som tidigare varit känt men som har gömts, glömts eller förträngts och sedan återuppstår i en skrämmande form. Unheimlichkeit betecknar alltså mer än att inte känna sig *zu Hause*, hemma. Det är upplevelsen av att det familjära – exempelvis hemmet – vänder sig mot sin innehavare och övergår till att vara icke familjärt.²⁰ Det som uppfattas som unheimlich är inte skrämmande för att det är okänt, utan snarare för att det är familjärt och främmande på samma gång.

[...]for this uncanny is in reality nothing new or foreign, but something familiar and old – established in the mind that has been estranged only by the process of repression.²¹

Det var antagligen ingen tillfällighet, snarare väldigt passande att Freud, skrev sin essä i en tid då “[...]the entire homeland of Europe, cradle and apparently secure house of the western civilisation, was in the process of barbaric regression; when the territorial security that had fostered the notion of a unified culture was broken [...]”.²² Första världskriget hade precis avslutats, doften av stridsgas och minnen från skyttegravarna skulle sätta djupa spår i generationer av européer. Det bortträngda barbariet hade återuppstått och förstörelsen dess återkomst orsakade var så omfattande att

hela Europa kan sägas ha blivit unheimlich. En kontinent gick från hemlik till främmande.

Centralt för förståelsen av Freuds definition av begreppet är alltså att Unheimlichkeit uppstår när något som trängts bort från medvetandet, genom repression, senare i livet återinträder . Att den kanske vanligaste skådeplatsen för denna upplevelse är mötet mellan en individs psyke och den fysiska, familjära ”miljön” – kroppen, bostaden, samhället och så vidare – kan fastställas av de många exempel som Freud och andra har bidragit med för att förklara känslans uppkomst.

Det hindrade varken Freud eller hans många efterföljare att applicera det Unheimliche på företeelser som kan uppfattas som nästintill väsensilda. Vi ska avsluta denna historiska överblick med att, på ett mycket övergripande sätt sammanfatta vad som har hänt sedan Freuds dagar. Vilken plats har det Unheimliche i vår tid?

¹⁸ K.F Gutzkow i A. Vidler, 1992, s. 25.

¹⁹ F. von Schelling i A. Vidler, 1992, s. 26.

²⁰ A. Vidler. 1992, s. 27.

²¹ S. Freud, 1919, s. 13.

²² A. Vidler. 1992, s. 10.

✿ EFTERMÅLE ✿

ETT POST-FREUDIANSKT UNHEIMLICHE

Freuds idévärld, som bland annat innefattade idéer om det undermedvetnas existens och drömtydning, kom att betyda oerhört mycket för den modernistiska konsten, litteraturen och tänkandet. Det är till exempel ingen slump att den surrealistiska konst- och litteraturrelsens bildande i Paris sammanfaller med att Freuds verk för första gången släpptes på franska.²³ Efterkrigstidens allt mer högljudda kritik mot det modernistiska projektet innebar dock inte en tillbakagång för Freuds inflytande. Istället konstruerades en post-freudiansk, post-modernistisk, psykoanalytisk teori och därmed också vad jag valt att kalla ett post-freudianskt Unheimliche.

Denna variant av det Unheimliche utvecklades bland annat av den franske psykoanalytikern Jaques Lacan och dekonstruktivismens fader Jacques Derrida genom deras radikala läsningar av Freud. Den förre applicerade det Unheimliche på rådande teorier kring det mänskliga psyket, specifikt Jagets förhållande till den Andre, det interiöra i förhållande till det exteriöra. Då han på sitt modersmål saknade en bra motsvarighet till begreppet hittade han på ett eget ord, *extimité* – en sammansättning av *exteriorité* (exterioritet) och *intimité* (intimitet).²⁴ Det yttre och det inre förenat, det kända och det okända i kombination.

For Lacan, *extimité* is that which disrupts traditional notions of interiority and exteriority. Indeed, it is where the most intimate interiority coincides with the exterior and becomes threatening, provoking horror and anxiety.²⁵

Det instabila förhållandet mellan det interiöra och det exteriöra, det familjära och det främmande, Jaget och den Andre framstår i och med Lacan allt mer som olika sidor av samma mynt – det Unheimliche.

För dess kritiker framstår modernismen som en sentida, anabolstinn, version av upplysningen. De rationalistiska, logikvurmande, progressiva och auktoritära dragen som den tidigare uppvisade, återkom med än större kraft. Det västerländska samhället utvecklades snabbare än aldrig någonsin, en förändring som står obruten ända in i våra dagar. Tillsammans med två världskrig innebar det att många, liksom under 1700-talet, upplevde att

människan förfrämligades från sin egen kontext, samtid och sig själv. Just detta förfrämligande ligger till grund för det post-freudianska Unheimliches kanske vanligaste tillämpningsområde, nämligen som representant för hela mänsklighetens obekväma eller obehagliga plats i den moderna världen. Man menar att den samtida kulturen, separerad från den traditionella, har resulterat i att hela vår existens är unheimlich. För somliga intellektuella, exempelvis Martin Heidegger, ger detta upphov till en nostalgisk längtan tillbaka till något mer traditionellt. För andra innebär det en värld fylld av nya spännande möjligheter. Som exempel på det senare kan nämnas att det post-freudianska Unheimliches starka koppling till upplevelsen av förfrämligande och utanförskap har inneburit att det plockats upp av, och applicerats på, flera av våra nyare akademiska discipliner, exempelvis genusvetenskap och minoritetsstudier. Akademiker inom dessa fält har funnit kraft i det Unheimliche, då de med hjälp av sin tolkning av begreppet tycker sig kunna destabilisera traditionella uppfattningar om normativitet och icke-normativitet.²⁶

Arkitekturhistorikern och teoretikern Anthony Vidler introducerade med sin bok *The Architectural Uncanny: Essays on the Modern Unhomely* (1992) ett på samma gång traditionellt, freudianskt som postfreudianskt Unheimlich för arkitekturens värld. Med hjälp av ett större antal fallstudier beskriver han det Unheimliche som ett kulturellt fenomen, aktivt inom konst, litteratur, psykologi, arkeologi och inte minst arkitektur, som i alla tider har förorsakat obehag.²⁷ Vidlers fallstudier spänner över vitt skilda områden, tidsmässigt spridda över en flerhundraårig period. På så sätt visar han, i kontrast till vad de kanske mest högljudda antimodernisterna skulle hävda, att det Unheimliche inte bara existerar i brottet mellan tradition och modernitet. Enligt Vidler är det Unheimliche ett föränderligt fenomen – en förvrängd, kuslig spegelbild av sin samtid – obunden till, men ständigt beroende av, specifika idéer, platser och verk.

Sammanfattningsvis kan man säga att den post-freudianska tillämpningen av begreppet har inneburit att det Unheimliche breddats, utvecklats och gjorts möjligt att applicera på allt möjligt. Det handlar inte längre nödvändigtvis om varken estetik eller människors känslor. I vissa fall används det

²³ Freud Museum London, *Freud and Surrealism*, websida, tillgänglig: <https://www.freud.org.uk/education/topic/76547/freud-and-surrealism/> (hämtad 2017-12-15)

²⁴ Michael Fiddler, *Projecting the Prison: The depiction of the uncanny in The Shawshank Redemption*, *Crime Media Culture*, Vol. 3 no. 2, 2007, s. 196.

²⁵ M. Fiddler, 2007, s. 196.

²⁶ A. Vidler, 1992, s. 12.

²⁷ K. Deckers, 2015, s. 55.

Unheimliche för att kritiskt analysera utanförskap eller främlingsfientlighet. I andra fall pratar vi om *the Uncanny Valley*, en hypotes inom framförallt robotik och animation som visar på ett samband mellan ett dött objekts människolikhet och graden av obehag vi känner då vi ställs inför det (se figur 7 & 8.). I ett tredje så används begreppet för att analysera någon av David Lynchs filmer utifrån dess kusliga tillstånd mellan dröm och verklighet. Den ursprungliga tillämpningen av begreppet – som estetik med förmåga att väcka obehag – har nämligen i sin tur fått kraft av 1900-talets introduktion av nya medier, till exempel film, internet och TV-spel, samt den alltmer sofistikerade analysen av dessa.

MITT UNHEIMLICHE?

Genom hela Vidlers bok finner jag en varning, eller kanske uppmaning, löpandes som en röd tråd: ”Upplysningsmänniska eller romantiker, modernist eller postmodernist – vad du än väljer att kalla dig: i din strävan att göra dig av med det Unheimliche så är du med om att skapa ett nytt dito”. Är då det Unheimliche något vi som arkitekter kan eller bör sträva efter att undvika? Bör vi istället, likt de gotiska skräckförfattarna, omfamna det, använda oss av det och göra (byggnads-)konst av det? Kan vi, liksom Vidler verkar föreslå, nyttja det Unheimliche som ett analysverktyg – en lins att tolka den byggda miljön igenom? Det här är frågor som jag, med arbetet du håller i din hand, försöker diskutera och undersöka. För att kunna undersöka ett begrepp som är så pass instabilt och flyktigt, som beroende av betraktare, tid, omgivning etcetera, tar sig nya former, behöver jag ta till vara på det som är någorlunda gripbart. Karel Deckers vid Chalmers arkitektur, skriver i sin doktorsavhandling:

The variety of different conceptualisations of the unheimliche draws from the Freudian Unheimliche recurring themes such as the double, involuntary repetition and the omnipotence of thoughts. From the Phenomenological Unheimliche it draws themes such as mortality, unhomeliness and disorientation. And from the Poststructuralist Unheimliche it draws contradictory themes such as familiarity versus unfamiliarity, otherness versus selfness and openness versus closure.²⁸

²⁸ K. Deckers, 2015, s. 63.



Figur 8 & 9. Ny teknik och nya medier har gett upphov till nya tillämpningar av det Unheimliche. Överst en bild från en animerad filmsekvens ur spelet *Medal of Honor: Warfighter* (2012). Därefter en bild av ett modelllandskap använt i Roy Anderssons *Du Levande* fotat av Fabian Scheffold (2007). Båda uppfattar jag som unheimlich trots, eller kanske just för att de ligger nära verkligheten – ett resultat av den så kallade Uncanny Valley.

Deckers delar in förståelsen av det Unheimliche i tre sinsemellan ganska olika skolor: den freudianska (Jentsch och Freud), den fenomenologiska (Heidegger, Bachelard m.fl.) och den poststrukturalistiska (Lacan, Vidler m.fl.). Av detta drar han slutsatsen att det Unheimliche är ett dynamiskt filosofiskt begrepp – ett *travelling concept* – som anpassar sig till olika discipliner, perioder och människor.²⁸

Det här är en av anledningarna till varför det Unheimliche är så svårt att ringa in. En annan är att det Unheimliche, till skillnad från chock och fruktan, är som mest verksamt när källan för obehaget är svår att sätta fingret på. Trots denna, inbyggda flyktighet så har varje tolkning och omtolkning, alltsedan den gotiska skräcknovellens uppkomst, gett upphov till ett stort antal ständigt återkommande och betydligt mer greppbara teman – det som inom litteratur och film ofta kallas troper eller bilder. Förutom de teman som Deckers nämner i föregående citat kan till exempel det hemsökta huset, labyrinten, animism och tanken på att bli levande begravd nämnas. Det är här jag finner en något mer stabil infallsvinkel. Och det är några av dessa teman, de som jag uppfattar som mest intressanta vad gäller arkitektur i allmänhet och hemmet i synnerhet, som ligger till grund för den essä som du kan läsa i nästa kapitel.



Figur 10. Gordon Matta-Clarks konstverk *Splitting* (1974), där han med en motorsåg kapade ett nyligen övergivet hus mitt itu. Den våldsamma handlingen har flera effekter som kan tänkas vara unheimlich. Glipan tillåter att det exteriöra tränger in i det interiöra, men på ett helt annat sätt än så som fönster och dörrar gör. Det knäckta huset kan vidare tänkas symbolisera att bandet mellan bostad och boende har brutits. Att hemmet har övergått till att vara något annat.

²⁸ K. Deckers, 2015, s. 63.



3

DET UNHEIMLICHE OCH HEMMET



Vissa hus lyckas, likt vissa personer, på något sätt omedelbart med att proklamera sin onda karaktär.[†]

ALGERNON BLACKWOOD, FÖRFATTARE



REPETITION OCH DESORIENTERING

Du svänger höger in på A-gatan, en alldeles ovanligt vanlig gata i A-åkra någon mil utanför A-köping. Det är en slingrande väg anpassad efter terrängen, även om terrängen i fråga tycks vara nästintill platt. Ledd av gatlyktornas jämna placering så dansar din skugga gång på gång över vad som borde ha varit en trottoar.

För varje steg du tar ser du lite längre framåt och lite kortare bakåt. Som på ett löpande band dyker identiska lådor upp bakom andra, för att sedan försvinna och ersättas av likadana. Nilsson, Andersson, Svensson och Pettersson. Till och med människorna i de här husen verkar vara av samma sort, leva samma liv. Fredagsmys, och melodifestival - innebandyträning och studsmatta i trädgården. Bleka kopior av ditt eget liv, konstaterar du med viss tveksamhet.

En oroande tanke tar form i ditt inre. *Svängde jag verkligen in på rätt gata?* Du vänder om och tar dig med snabba steg tillbaka i samma riktning som du kom ifrån. Tio minuter senare och bostädernas monotona skifte fortsätter alltjämt. Väl framme vid korsningen - det är väl rätt? - så svänger du höger in på A-gatan, en alldeles ovanligt vanlig gata i A-åkra någon mil utanför A-köping...

ALIEN (1979) / THE SHINING (1980) / TWIN PEAKS (1990)
BARTON FINK (1991) / HOUSE OF LEAVES (2000) / TIMECRIMES (2007)
COHERENCE (2013) / P.T. (2014)

TIPS

REPETITION

Vem kan inte känna ett uns av igenkänning i berättelsen från föregående uppslag? Vem har inte varit på besök i eller själv bott i ett sådant område? Ett område där gatorna, platserna och husen svårligen går att skilja från varandra. Där man genom så gott som identiska gaturum råkar svänga fel utan att märka det, för att till sist nå en punkt av total desorientering.

Repetition som arkitektoniskt verktyg har troligtvis alltid existerat. Inom byggnader ägnar vi oss gärna åt ett uppreparande av byggnadselement för att uppnå rationalitet, harmoni och rytm. Den danske arkitekten Steen Eiler Rasmussen menade till exempel att repetitionen erbjuder ett grundläggande sätt att skapa arkitektonisk ordning.

The simplest method, for both the architect and the artisans, is the absolutely regular repetition of the same elements, for example solid, void, solid, void, just as you count one, two, one, two. It is a rhythm everyone can grasp.¹

Men repetition sker inte bara inom byggnadsverk utan också i form av kopiering eller kloning av hela byggnader, platser och till och med hela städer. Enligt den sociala inlärningsteorin är det till stor del genom att observera och imitera andras beteende som våra personligheter och sociala handlande formas. Kanske är detta sant även inom arkitekturen. Tveklöst är att vår benägenhet att imitera är en viktig anledning till att Sverige, ett land i Europas periferi, trots allt kan inordna sig i den västerländska arkitekturtraditionen.

Oavsett hur viktig repetitionen kan tänkas vara som verktyg inom såväl arkitektur som inlärning, så är såväl jag som flera av de författare jag har läst medvetna om att det finns en repetitionens baksida. Det verkar som att något händer då uppreparandet uppfattas som ologiskt, tvångsmässigt, epileptiskt eller helt enkelt allt för påtagligt. Repetition, dubbling och kloning av människor, ting och till och med händelser är enligt dessa författare ett av skräckens, och särskilt det Unheimliches, mest grundläggande teman.² Film- och litteraturhistorien är fullkomligt smockad av skrämmande dubbelgångare, tvillingar och kloner när man tänker

efter. Från *Dr. Jekylls* elaka alter-ego *Mister Hyde*, via de olycksbådande tvillingssystrarna i *The Shining* och hela vägen fram till massorna av utomjordingar, omöjliga att särskilja från varandra, i till exempel *Aliens*.

Hur kommer det sig då att repetition är ett så vanligt tema inom skrällen? Jo, Freud kopplade våra negativa känslor inför detta och liknande fenomen till att de bryter mot vårt synsätt på oss själva som självständiga individer, unika i såväl kropp som sinne.³ På samma sätt som du kanske instinktivt drabbas av negativa känslor då du möter en person som fysiskt är väldigt lik dig själv, en dubbelgångare, så kan upplevelsen av en icke-logisk repetition på film eller i en bok ge upphov till en särskild typ av obehag. Den typen av obehag som Freud alltså benämner Unheimlichkeit.

ETT SUBURBANT UNHEIMLICH

Den arkitektoniska och stadsbyggnadsmässiga användandet av repetition har inte skapats, men kanske förstärkts av det moderna stadsbyggandet. Med ett nästan kvasi-religiöst förhållningssätt till standardisering, rationalitet och repetition har det inte sällan inneburit att man klonat hus, gator och ibland hela stadsdelar. Allt sedan radhusets födelse i slutet av 1700-talet har arkitekter och planerare, som med en stämpel, kunnat placera ut mängder av likadana huskroppar över någorlunda platta terränger.⁴

Det tidiga 1900-talets kraftiga befolkningsutveckling, växande medelklass, smutsiga stadskärnor och ett alltmer effektiviserat och industrialiserat bostadsbyggande har lett till en utveckling bort från den traditionella staden. Från att i hög grad koncentriskt ha ordnat sig kring en enda tät kärna, framstår många av dagens moderna storstäder som lapptäcken bestående av ett flertal kärnor med stora, glesbebyggda ytor emellan. I USA är det inte ovanligt att kärnan skippas helt och att så gott som hela staden består av "little boxes on the hillside" – så gott som identiska enfamiljshus ordnade längs lagom ringlande återvändsgator. Liknande utveckling har skett runtom i världen och för en stor andel av världsbefolkningen är ett hus i ett sådant område säkert den mest omedelbara och lättillgängliga bilden av ett hem. Det egna hemmet, huset, borgen. En plats som utstrålar trygghet och

[†] Citat från förrförra uppslag, författarens översättning: Algernon Blackwood, *The Empty House*, 1906, PDF, tillgänglig: http://algermonblackwood.org/Z-files/The_Empty_House.pdf, (hämtad 2018-01-24), s. 1.

¹ Steen E. Rasmussen, *Experiencing Architecture*, Cambridge: MIT Press, 1959, s. 128-129.

² Joshua Comaroff & Ong Ker-Shing, *Horror in Architecture*, San Francisco: ORO editions, 2013, s. 49.

³ J. Comaroff & O. Ker-Shing, 2013, s. 50.

⁴ *Ibid*, s. 65

familjaritet. Omgiven av andra liknande hus, bebodda av människor med liknande bakgrund, inkomst och värderingar. Just en sådan plats är enligt det Unheimliches logik extra sårbar för det okändas intrång. Den trygga kärnfamiljsförortens transformation till något farligt och skrämmande är inom skräck-kulturyttringar ett så pass vanligt tema att Anthony Vidler i förbifarten ger denna underkategori av det Unheimliche ett eget namn: *the Suburban Uncanny*.⁵

Twin Peaks, Washington, den fiktiva staden som gav namn till David Lynchs och Mark Frosts kulturförklarade TV-serie, är en tydlig bärare av det jag direktöversätter till det suburbana Unheimlich. Här framstår varenda liten alldaglig situation, samtal, miljö och rum precis sådär lagom tillskruvad eller förvrängd – högst familjär men ändå främmande. I en doktorsavhandling från 2011, ägnar sig Adam D. Jones åt att dissekera och analysera regissören David Lynch samlade verk med hjälp av det Unheimliche (the Uncanny). Särskilt intresse ägnade jag åt det kapitel som berörde just *Twin Peaks*, dels för att det är en personlig favorit och dels för att det är bland det mest unheimliche jag har sett på en skärm.

Jones beskriver hur staden, trots en märkbart egendomlig atmosfär, med känslig hand gestaltas som tillräckligt generisk och familjär för att fungera som en stark grogrund till det Unheimliche. Som i många andra av Lynch filmer beskrivs ett suburbant/semi-ruralt USA som av, åtminstone den amerikanska publiken, kan upplevas som hyper-realistiskt.⁶ När det egendomliga, obehagliga eller skrämmande väl gör sig påmint, upplevs det därför som starkare. Omvänt skulle detta kunna betyda att ju mer realistisk och igenkännbar en miljö eller situation uppfattas desto mindre krävs för att göra den obehaglig. Desto svårare måste det också bli att sätta fingret på vad som framkallar känslan. Jones citerar en artikel av journalisten J.C. Ammann: "[...]during a David Lynch movie... the weirdness comes on unannounced, and then it's really weird, because it has no name.' (Ammann 1991)".⁷

Den generiska amerikanska förorten med slingrande vägar kantade av enfamiljshus, är kanske mest familjär för oss européer just genom film och



Figur 1. William Garnetts fotoserie *Housing Developments, Los Angeles* (1950) var tänkt att symbolisera den amerikanska statens förmåga att tillgodose befolkningens behov av prisvärda bostäder. I och med miljörelsens framryckningar kom den, knappt ett decennium senare, allt mer att användas i avskräckande syfte.

⁵ A. Vidler, 1992, s. 10

⁶ Adam D. Jones, *Between Self and Other: Abjection and Unheimlichkeit in the Films of David Lynch*, Doktorsavhandling, Newcastle University, 2011, s. 5.

⁷ Ibid, s. 6.

TV. Otaliga sitcoms, såpoperor och skräckfilmer utspelar sig där och drar på olika sätt nytta av miljöns igenkännbara kvaliteter. Snarlika förortsmodeller går dock att finna i överflöd även i Sverige. I januari 2017 besökte jag min moster i Vallentuna, några mil utanför Stockholm. Trots att vi hade varit där ett flertal gånger tidigare så kunde varken jag eller min mamma hitta huset de bor i. Det verkade ha gått upp i rök. Efter några turer fram och tillbaka hittade vi äntligen rätt. Huset låg kvar. Snön låg tung över de små men viktiga särdragen och huset hade helt enkelt kamouflerat sig bland sina tvillingar. Samma område, ett halvår senare. Min kusin har tagit studenten och jag och mamma får efter mottagningen skjuts hem av släktingar. Eftersom de aldrig varit där förut fick jag i uppdrag att guida oss ut till landsvägen. En högersväng och en vänstersväng och plötsligt hamnar vi i en återvändsgränd som inte varit där tidigare...eller? Jag som vanligtvis brukar skryta med mitt lokalsinne hade för andra gången blivit desorienterad av områdets monotonitet. Trots avsaknad av mörker, mördare och monster framstod det gulliga, trygga området snart som en förortsmardröm. Den rumsliga ensidigheten och generella, kanske alltför familjära utformningen kan mycket väl på egen hand frammana Unheimlichkeit.

DEJA VÚ

En kompulsiv repetition av människor och ting är långt ifrån det enda som Freud ansåg kunde trigga Unheimlichkeit. Upprepanter av händelser och rum kunde vara nog så skrämmande. Självtänkt blev han inför tanken att ständigt återuppleva det samma, gång efter annan.⁸

Vidare ansåg både Jentsch och Freud att det Unheimliche var starkt förbundet med vår spatiala förståelse och vår förmåga, eller snarare brist på densamma, att orientera oss i rum. I sin essä *Das Unheimliche* beskriver Freud en självupplevd händelse där repetition och desorientering sammanstrålar i en unheimlich helhet – en slags labyrintisk déjà vu. Under en planlös eftermiddagspromenad i en för honom främmande italiensk bergsby så råkar han plötsligt passera den osynliga gränsen till samhällets skummare kvarter. Hans upprepade försök att ta sig därifrån återberättas i målande ordalag.



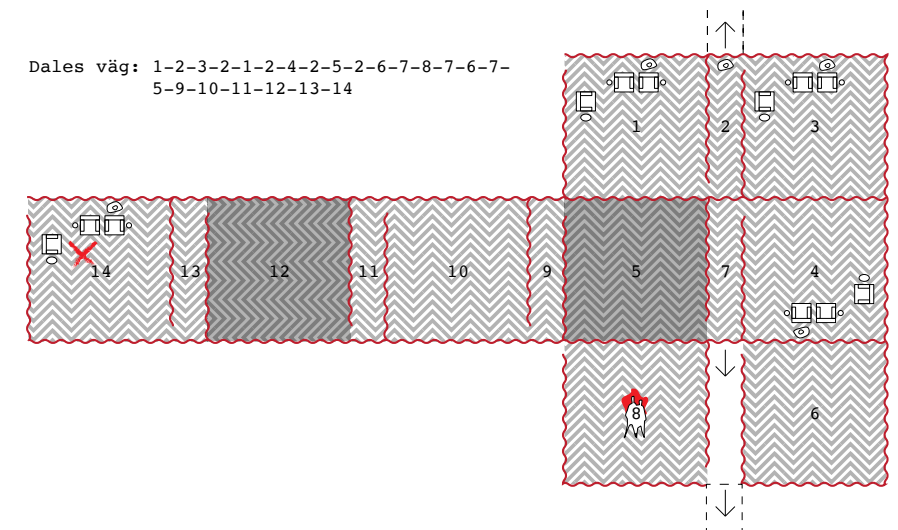
Figur 2. Moster Karins hus.

⁸ J. Comaroff & O. Ker-Shing, 2013, s. 63.

Nothing but painted women were to be seen at the windows of the small houses, and I hastened to leave the narrow street at the next turning. But after having wandered about for a while without being directed, I suddenly found myself back in the same street, where my presence was now beginning to excite attention. I hurried away once more, but only to arrive yet a third time by devious paths in the same place. Now, however, a feeling overcame me which I can only describe as uncanny, and I was glad enough to abandon my exploratory walk and get straight back to the piazza I had left a short while before.⁹

Déjà vu-upplevelser, franska för ”redan sett”, är ett fenomen som innebär att man har en falsk upplevelse av igenkänning. Fenomenet förklaras bland annat med att man uppfattar en strukturell likhet mellan ett minne och det man upplever, varpå situationen misstolkas som något man redan varit med om. Upplevelsen är vanligare hos unga människor och kan i extrema fall tyda på schizofreni eller annan psykisk ohälsa.¹⁰ Freuds igenkänning är varken falsk eller ett tecken på psykisk sjukdom. Snarare är den kanske ett resultat av ett dåligt lokalsinne eller den täta, medeltida stadens desorienterande struktur. Obehaget som kan uppkomma av déjà vu och rumslig desorientering verkar däremot vara av ett liknande slag, nämligen unheimlich.

Twin Peaks -universumet innehåller, förutom stadens generella förortslika struktur, rum och situationer av mer komplex unheimlich karaktär. Det mest ikoniska av dessa är det så kallade *Red Room*, en plats som verkar fungera som ett slags limbo mellan vår värld och den övernaturliga – där människor, andar och demoner tillåts interagera och obegripliga ritualer kan bevittnas. Dess invånare – en brokig skara bestående av bland annat en enarmad man, en jätte och en dvärg – talar i gåtor med förvrängda röster. Tunga, lätt böljande och blodröda draperier och svällande sammetsfätöljer kontrasterar mot golvet skarpa, svart-vita sicksack-mönster.¹¹ Det samlade intrycket hamnar någonstans mellan feberdröm och ett cigarrum från 20-talet. Obehagligt så det förslår, och då har vi inte ens kommit in på rummets övernaturliga, metafysiska kvaliteter.



Figur 3 & 4. Hjälp FBI-agent Dale Cooper att komma tillbaka till verkligheten! Markera hans väg genom Red Room men akta dig för den onda dubbelgångaren som hinner ifatt dig i rum 14.

⁹ Sigmund Freud, *The "Uncanny"*, 1919, PDF, tillgänglig: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> (hämtad 2017-05-15), s. 11.

¹⁰ Wikipedia-bidragsgivare, *Déjà vu*, i Wikipedia, tillgänglig: sv.wikipedia.org/w/index.php?title=D%C3%A9j%C3%A0_vu&col

The uncanny potential of the Red Room is suggested in its meta-spatial qualities, that is, its manifestation out of nothingness and its disruption of the established order of space and defiance of the laws of physics.¹²

Rummet har som Jones beskriver förmågan att kunna uppenbara sig ur tomma intet, och verkar dessutom främmande för många av de naturlagar vi tar för givna. I de enligt mig obehagligaste scenerna visar det sig att Red Room varken har en början eller ett slut. Vi tvingas som publik bevittna hur hjälten Dale Cooper, förföljd av sin egen onda dubbelgångare, rör sig genom rummet i jakt på, får man förmoda, en utgång. Vi ser paniken tillta i hans ögon när han gång efter annan tar sig igenom ett draperi, bara för att upptäcka att han fortfarande befinner sig i samma rum. Eller är det ett likadant? Består denna underliga värld av en ändlös kedja av rumsliga kloner? I samma stund som både jag själv och Cooper når ett stadium av total desorientering inser vi att vår förföljare, dubbelgångaren som inte verkar ha några som helst problem med att hitta, har kommit ikapp oss.

LABYRINTEN

Jag märker hur svårt det är att särskilja en ”unheimlich” repetition från desorientering. Kanske kan vi se desorientering som en självklar önskad produkt av ett alltför tydligt uppreparande och generalitet. Är desorientering repetitionens baksida? I flera av de förlagor – filmer, spel och böcker – jag har inspirerats av i detta arbete är just en rumslig desorientering, förstärkt av en kompulsiv repetition, miljön eller rummets främsta kännetecken. Oavsett om det är interiöra eller exteriöra rum vi har att göra med, upplevs dessa som labyrintiska i sin karaktär.

Med en mångtusenårig historia så är labyrinten inte den enda men gissningsvis den första arkitektur, vars rumsliga struktur syftar till att desorientera besökaren. De första labyrinterna kan ha konstruerats som ceremoniella stigar kring en helig mittpunkt där förfädernas andar troddes leva vidare. Stigarnas vindlande utformning förberedde shamanen för mötet med andevärlden och hindrade samtidigt andarna från att bryta sig ut och skapa oreda i de levandes vardag. Med hjälp av en alltjämt stark fascination

¹² A. D. Jones, 2011, s. 122.

för symbolism och mytologi så har labyrinten överlevt från hedendom till dagens sekulära samhälle. Dess inneboende teman som bland annat inkluderar kaos och ordning, tidens gång, död och återuppståndelse och människans plats i världen ger labyrinten ett högt symbolvärde och gör den till ett starkt analysverktyg.¹³ Då jag i detta arbete framförallt intresserar mig för vilka faktiska arkitektoniska former det Unheimliche kan ta ska jag undvika att gå djupare in på både teori och symbolik vad gäller labyrinten. En intressant referens som kan sägas överbrygga såväl praktik och teori som symbolik kan jag dock inte undgå att nämna.

I romanen *House of Leaves*¹⁴ är labyrinten inbakad som ett tema rakt igenom. Faktum är att boken som sådan kan tolkas som en labyrint. När man öppnar boken, vars framsida såklart pryds av en labyrint, möts man nämligen av ett innehåll som är långt ifrån det man förväntar sig av en skönlitterär bok. Ett pussel av texter, referenser och grafiska element utmanar den linjära läsföljd vi är vana vid. Bokens handling är i sig nästan labyrintisk:

En ung man, Johnny Truant, kommer på mystiska vägar över skisser till en ofärdig avhandling. Dess författare, Zampano, en blind gammal man, har nyligen avlidit. Det mystiska klottret visar sig bestå av Zampanos analys av en dokumentärfilm. En film som den blinde författaren omöjligt kan ha sett, och som Johnny Truant snart förstår aldrig har existerat.

Filmen sägs av Zampano beskriva familjen Navidsons horribla möte med sin nya bostad, ett anrikt gammalt hus i New England. Strax efter flytten inträffar något märkligt. Mörka öppningar och milslånga gångar uppenbarar sig där solida väggar nyss stod. Huset verkar leva sitt eget liv och är i stånd att på egen hand förändra sitt innanmäte. Will Navidson bestämmer sig för att gå till botten med hur och varför och träder in i det okända.

¹³ Jeff Saward, *The Story of the Labyrinth*, PDF, tillgänglig: <http://www.labyrinthos.net/Labyrinth%20Story.pdf> (hämtad 2017-07-15)

¹⁴ Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York: Pantheon, 2000

I takt med att huset blir allt mer labyrintiskt, då vi följer Will Navidsons ändlösa väg in i det okända, blir också texten det. Genom ett allt mer fragmentariskt, parallellt och svårförståeligt berättande dras vi tillsammans med Johnny Truant, Zampano och familjen Navidson mot en punkt av total desorientering. En djup grop, besatthetens och galenskapens återvändsgränd, som ingen av oss kanske någonsin tar oss ut ur...¹⁵

De flesta av oss har till skillnad från familjen Navidson svårt att rymma en fullskalig, desorienterande labyrint inom hemmets väggar. Den moderna storstaden är med sitt överflöd av gator, gränder, viadukter och kulvertar i så fall en bättre arkitektonisk analog. Eller varför inte Ikea-varuhuset där man av kommersiella anledningar medvetet försöker desorientera besökaren. Vissa slott, residens och storhetsvansinniga despoters vansinnesprojekt kan också kvala in. Nyligen besökte jag världens dyraste, tyngsta och största administrativa byggnad,¹⁶ det så kallade Casa Poporului (ung. folkets hus), i Bucharest. En runda i kommunistdiktaturens praktverk, som totalt innehåller över tusen rum, visade sig inte bara ge avsmak för mänsklig girighet. Jag drabbades också av känslor som jag idag kan beskriva som unheimliche. Ledda av en guide tog vi oss igenom den, trots allt begränsade, del av byggnaden som är öppen för allmänheten. Min kollega satte fingret på upplevelsen när han beskrev det som att man rörde sig genom rum på rum vars enda funktion var att leda en till ytterligare rum. Ganska snart var jag totalt vilse. De få fönster som fanns öppnade sig mot en samling innergårdar, den ena en kopia av den andra. Att vi var strängt förbjudna att på egen hand lämna gruppen var kanske inte bara av sekretesskäl. Jag hade i alla fall på egen hand inte haft en aning om hur jag skulle ha tagit mig ut.

KORRIDOREN

Med mina egna erfarenheter som ledstjärna, kan en labyrint sägas bestå av en mängd rum vars funktion inte är att vistas i, utan att ta en vidare till andra rum. Sådana rum, det vi också kan kalla korridorer, är till skillnad

från hela labyrinter, vanliga komponenter i såväl traditionellt som modernt bostadsbyggande. Dessutom verkar de ha en alldeles speciell roll inom skräckkulturen, som skapare av en obehaglig stämning.

I de flesta filmer föregås såväl narrativ som karaktärer av en presentation av miljön där filmen eller åtminstone den första scenen utspelar sig. Den starka konventionen med så kallade etableringsbilder avslöjar filmvärldens medvetenhet om hur viktig miljön är som verktyg för att påverka publiken, menar Caetlin Benson-Allott. Hon har författat en vetenskaplig artikel som vill visa hur arkitekturen/scenografin/miljön i sig, fritt från narrativ, kan framkalla skräck och obehagskänslor.¹⁷ Ridley Scotts *Alien* från 1979 inleds med en sublim, exteriör panorering av det intergalaktiska fraktskeppet Nostromo. Kameran tar oss sedan in i rymdskeppets inre: ändlösa korridorer, strategiskt upplysta för att ytterligare betona deras djup. Flimrande men regelbundna ljusintervall drar betraktarens blick längs väggar utan synliga gömställen. Snarare än att skrämma publiken menar Benson att korridoren har till uppgift att långsamt suga in betraktaren, och på så sätt bygga upp obehaget meter för meter. Hon pekar på att Scotts val att, i motsats till vad som var brukligt, ge korridoren ett lågt, väl synligt tak, behandlat på samma sätt som väggar och golv, förstärker upplevelsen av scenen. På så sätt bidrar utformningen av Nostromos tunnelliika korridorer inte bara till en känsla av klaustrofobi och fångenskap. Den hjälper också till med att forcera perspektivet mot dess flyktpunkt, för att visuellt lura in publiken i okända rum som den inte kan kontrollera.¹⁸

RUMSLIG RUNDGÅNG

Korridorer som varken har en tydlig början eller slut – som liksom Nostromos verkar ändlösa – utnyttjar rimligen denna effekt maximalt. Ett sådan typ av rum är korridorer som ger möjlighet till rundgång, sådana som vi i verkliga livet finner på till exempel större hotell. Då dessa i allmänhet flankeras av hotellrum på ömse sidor så är de i regel också fönsterlösa, repetitiva och mycket desorienterande. Så är också fallet i en av filmhistoriens kanske mest kända skräckrum: de omisskännliga, psykedeliskt mönstrade, hotellkorridorerna i Stanley Kubricks *The Shining* från 1980.

¹⁵ Fritt efter M. Z. Danielewski, *House of Leaves*, 2000.

¹⁶ Bucharest International Conference Center, *Palace of Parliament - the Building*, websida, tillgänglig: <http://cic.cdep.ro/en/general-presentation/palace-of-parliament-the-building> (hämtad 2017-08-20).

¹⁷ Caetlin Benson-Allott, *Dreadful Architecture: Zones of Horror in Alien and Lee Bontecou's Wall Sculptures*, *Journal of Visual Culture*, Vol. 14 no. 3, 2015, s. 270.

¹⁸ *Ibid*, s. 271.

Filmen, dess scenografi, dialog och eventuella gömda budskap, har allt sedan premiären stötts och blötts av dess smått fanatiska skara hard-core fans. Detta har genom åren resulterat i en uppsjö av mer eller mindre troliga (konspirations-) teorier. 2012 sammanfattades några av dessa i den ”subjektiva dokumentärfilmen” *Room 237*.¹⁸ Många av teorierna gällande miljö och scenografi är lätta att avfärda som resultat av överanalys eller en ovilja att erkänna att allting inte nödvändigtvis har en djupare mening. Andra har bekräftats av medlemmar i produktionsteamet. I en intervju från samma år som filmen gick upp på biograferna beskriver Kubrick själv hur utformningen av *The Overlook Hotel*, filmens fiktiva skådeplats, gick till.

We wanted the hotel to look authentic rather than like a traditionally spooky movie hotel. The hotel's labyrinthine layout and huge rooms, I believed, would alone provide an eerie enough atmosphere. This realistic approach was also followed in the lighting, and in every aspect of the decor it seemed to me that the perfect guide for this approach could be found in Kafka's writing style. His stories are fantastic and allegorical, but his writing is simple and straightforward, almost journalistic. On the other hand, all the films that have been made of his work seem to have ignored this completely, making everything look as weird and dreamlike as possible.¹⁹

Vad Kubrick beskriver är vad jag skulle kalla ett unheimlich förhållningssätt till den scenografiska gestaltningen. Regissören ville tillsammans med sin art director Roy Walker skapa en miljö som är kuslig just för att den bara på vissa, smärre, punkter bryter mot autenticitet och igenkännbarhet. Det desorienterande överdrivs – skruvas till ett varv – och plötsligt går miljön från lyxhotell till mardröm. I flera av filmens berömda sekvenser följer en låg kamera den unga pojken Danny Torrance då han på sin trehjuling cyklar runt i folktomma, fönsterlösa korridorer kantade med dörrar, såväl vanliga som blinda. Varv efter varv cyklar Danny och ganska snart är jag rumsligt bortkollrad. Är dessa sekvenser ett slags rumsligt förberedande av filmens dramatiska slutjakt som tar plats i *The Overlooks* enorma häcklabyrinth?

I samma intervju använder för övrigt regissören just Freud och essän *Das Unheimliche* för att legitimera skrällen som filmgenre.



Figur 5 & 6. Danny Torrance cyklar runt, runt, runt... medan pappa Jack bara myser.

¹⁸ International Movie Database (IMDb), *Room 237 (2012)*, websida, tillgänglig: <http://www.imdb.com/title/tt2085910/> (hämtad 2017-10-10).

¹⁹ Michael Ciment, *Kubrick on the Shining*, intervju utförd 1980, websida, tillgänglig: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/inter-view.ts.html> (hämtad 2017-10-10).

In his essay on the uncanny, *Das Unheimliche*, Freud said that the uncanny is the only feeling which is more powerfully experienced in art than in life. If the genre required any justification, I should think this alone would serve as its [supernatural horror's] credentials.²⁰

DET VIRTUELLA RUMMETS MÖJLIGHETER

Den digitala världens krav på att förhålla sig till den verkliga världens fysiska lagar och begränsningar är ännu svagare än filmens. Filmskapare, före tiden för digitala specialeffekter, arbetade trots allt i verkliga rum med fysisk scenografi och mänskliga skådespelare och var därmed hänvisade till att använda olika fotografiska och mekaniska effekter för att lura publiken. Denna begränsning har sedan länge uttraderats av det digitalas förmåga att efterlikna utvalda delar av verkligheten men bortse från andra. TV-spelet *P.T.*, släppt 2014 som en spelbar teaser inför den sedermera nedlagda full-längdaren *Silent Hills*, använder en liknande rumslig skrämstaktik som tidigare nämnda exempel, men tar det hela ännu längre.

Du vaknar upp på ett kallt golv i ett dunkelt rum. Långsamt reser du dig upp och går fram till den dörr som med ett gnissel har ställt sig på glänt. Bakom dörren möts du av en lång korridor, tom så när som på en alkov, lite möbler och några tavlor. Du befinner dig uppenbarligen i någons hem.

Runt ett hörn väntar en liknande korridor som slutar i ytterligare en dörr. Du öppnar dörren, går ner för en trappa där du bakom en tredje dörr finner samma korridor som du först vågade dig ut i. Du går än en gång ner längs korridoren, nu betydligt mer uppmärksam på din omgivning.

Ett brölloppar stirrar på dig från ett gammalt svart-vitt foto som du inte lade märke till vid ditt första besök. Återigen når du dörren i slutet av



Figur 7. Även veteraner som PewDiePie tycker att P.T.s korridorer är läskiga.

²⁰ M. Ciment, 1980.

den andra korridoren, och återigen befinner du dig i början av den första. Men något har förändrats. En radio har slagits på, en lampa har slocknat, en dörr har öppnats...²¹

Så fortsätter spelet, med några få mer dramatiska undantag, tills du förvriden av skräck listat ut varför din spelkaraktär har hamnat på denna fruktansvärda plats. Med extremt enkla arkitektoniska medel har spelet skrämt slag på mängder av spelare och sådana som jag, som bara vågar kolla på när andra spelar. Varför? Anledningarna är såklart flera. Den oerhört realistiskt framställda hemmiljön, reducerad till en utställningskorridor med till hemmet hörande ting på display, står för mycket av stämningen. Vi läser rummet som något som en gång kan ha varit ett tryggt familjehem, men som nu har förvandlats till en plats där något inte står helt rätt till. Att detta redan unheimliche rum dessutom envisas med att förändras varje gång du stiger in i det gör inte saken bättre. Ytterligare obehag skapas av att den rumsliga rundgången, som du förhoppningsvis förstår av min beskrivning, inte är möjlig i den fysiska världen. Det är helt enkelt omöjligt att röra sig genom en rak korridor, svänga 90 grader, gå ner för en trappa och befinna sig på samma punkt som man startade på.

ETT OMÄTBART VÄRDE?

I somras, måhända uppskrämd av att allt för länge ha kollat på videos med folk som spelar *P.T.*, fick jag i verkligheten uppleva rundgångens baksida. Lägenheten jag tillfälligt bodde i var lite speciellt disponerad. Kök, vardagsrum och sovrum ligger utspridda på varsin sida kring ett paket bestående av toalett och badrum. Dispositionen gör att man i en slags cirkelrörelse kan ta sig mellan lägenhetens rum utan att behöva vända om. Rumslig rundgång helt enkelt, ett av de eftersträvsvärda interiöra rörelsemönster som bostadsforskaren Ola Nylander framhäver i sin avhandling *Bostaden som arkitektur* från 1998.²² Tyvärr har jag nu inte bara genom fiktion, utan också i denna högst verkliga lägenhet fått erfara att en sådan disposition inte bara medför positiva följder. Så väl dag- som kvällstid har jag från sovrummet blivit uppmärksam på ljud från andra delar

av lägenheten. Ibland har ljuden framstått som så främmande att jag har varit tvungen att se efter om jag verkligen är ensam hemma. Väl framme på platsen där ljuden bör ha uppstått, så har de redan flyttat sig runt hörnet. En katt och råtta lek tar vid där jag pendlar mellan att jaga och känna mig jagad. Uppskrämd slår jag mig ner på en soffa, och accepterar det faktum att jag i den här lägenheten aldrig riktigt kan vara säker på att jag är ensam.

²¹ Fritt efter Kojima och del Toro, *P.T.*, 2014.

²² Ola Nylander, *Bostaden som arkitektur*, Doktorsavhandling, Chalmers tekniska högskola, 1998, s. 194.



INNE ELLER UTE, JAG OCH DU

Du försöker sova men fullmånen håller dig vaken. Nödlösningen du för en stund sedan monterade - den trasiga persiennen får understöd av ett tunt lakan - hjälper knappast. I insynens ställe så tvingas du bevittna trafikens nattliga ljusspel. Rastlöst reser du dig upp och rycker ned lakanet.

Du spanar ut och imman från din andedräkt förvränger bilden av andra rum, andra glaslådor, upplysta som om de inte hade något att dölja. I skydd av mörkret betraktar du med nyfiken blick de privata scener som utspelar sig i dem. En mamma nattar sin dotter. Ett par bråkar om vems tur det är att diska. Du flinar åt en kalsongpydd gubbe som har somnat framför TV:n. Hans hand dinglar stilla över en omkullvält ölburk. Ett efter ett släcks rummen tills du bara ser månljusets reflektioner i fönsterglasen.

Med ett knäpp tänds ljuset i ditt eget rum. Förvåning byts mot fruktan när du inser att rollerna nu är ombytta. Inbillade hånskratt angriper dig från alla håll. I en vild jakt efter ljusknappen snubblar du över din egen fot och faller ner på golvet. Du drar upp lakanet över huvudet och ligger sedan där, blickstill, i väntan på att skratten ska tystna.

G. MATTA-CLARK, "SPLITTING" (1974) & "CONICAL INTERSECT" (1975)
FÖNSTRET ÅT GÅRDEN (1954) / ARKIV X SIE3 "SQUEEZE" (1993)
FUNNY GAMES (1997) / DISTURBIA (2007)

TIPS

INSIDA-UTSIDA

Det bildliga mötet, eller snarare kanske gränsöverträdelsen, mellan det interiöra och exteriöra är platsen där det Unheimliche fann sitt kanske allra första hem. Favoritmotivet i romantikens skräcknoveller var nämligen kontrasten mellan en trygg och hemtrevlig interiör och en invasion av ett exteriört hot. Temats popularitet tros ha sin grund i den nyetablerade medelklassens osäkerhet kring sin egen maktposition, som till skillnad mot adelns, var helt bunden till en materiell rikedom. Det värdiga borgarhemmet kan tänkas ha varit den starkaste representanten för denna nyvunna rikedom, och hotet mot hemmet, interiören, kan läsas som ett hot mot hela borgerskapets position i samhället.¹

Det exteriöras intrång i det interiöra är än idag ett vanligt tema inom skräckkulturen. Temat som introducerades i den tidiga gotiska skräcknovellen kommer idag kanske tydligast till uttryck i den undergenre till skräckfilmen som brukar kallas *home-invasion horror*. Otaliga är de filmer där en familj eller person får ett nattligt hembesök av en objuden gäst. Än mer skrämmande är de verk där gästen, likt en vampyr, bjuds in av de intet ont anande boende. Först när det är för sent inser värden sitt misstag. Inom denna kategori hamnar Michael Hanekes *Funny Games* från 1997.

En välbärgad familj har precis gjort sig hemmastadda i sitt lyxiga sommarhus när en ung, artig och golfklädd man knackar på. Han påstår sig bo i grannhuset och undrar om han möjligtvis kan få låna några ägg. Mannen välkomnas in i hemmet och får snart sällskap av en lika välklädd och vältalig vän. Det visar sig att gästerna har för avsikt att stanna och inom kort tvingas familjen att bli deltagare i ett sadistiskt och våldsamt spel med deras egna liv som insats.²

De två unga männen som gör intrång i den trygga familjesfären går självklart att se som ett exteriört hot mot det interiöra. Samtidigt så ruckar Haneke på denna relation när han låter hotet ta en form som för den välbärgade och

golfspelande familjen till en början uppfattas som välbekant och harmlöst. En ulv i fårkläder helt enkelt. Angriparna blir extra skrämmande då deras, för offren, familjära fasad visar sig dölja ett monstruöst inre. Budskapet till publiken är tydligt: du kan aldrig vara säker på någon annans intentioner oavsett hur väl du tror att du känner dem.

Genom sin analys av det flertydiga ordet heimlich – unheimlich skenbara motsats – visade Freud att detta komplexa förhållande mellan interiör och exteriör är inbyggt i det Unheimliches etymologi. Heimlich betyder inte bara hemligt och familjärt. Genom årens lopp hade en alternativ innebörd av heimlich utvecklats. En innebörd som så till den grad närmade sig betydelsen av motsatsordet, unheimlich, att de båda flätades samman. Det hemlika blev hemligt, något som är dolt från utomståendes blickar.³ Heimlich i en arkitektonisk analog kan alltså sägas representera det interiöra – det kontrollerade och privata – medan unheimlich kan sägas representera det exteriöra – det okontrollerade och publika. Men, på grund av ordens sammanflätade relation så är den omvända läsningen också möjlig. Unheimlich, i betydelsen dolt och okänt, kan alltså ses som det interiöra. Ett tredje, mer givande alternativ är att se på det Unheimliche som, inte antingen eller, utan både och.

EXTIMITÉ

När det inre och det yttre sammanblandas, när gränserna börjar suddas ut och när den ena gör intrång på den andra verkar det alltså som att det vi kallar Unheimlichkeit riskerar att träda fram. Den franske psykoanalytikern Jacques Lacan menade att relationen mellan exteriör och interiör var så viktig för förståelsen av det Unheimliche att han på sitt modersmål gav begreppet ett nytt namn: *extimité*, en sammansättning av de franska orden för exterioritet och intimitet.⁴ Något som på en och samma gång är interiört och exteriört, familjärt och okänt. Landsmannen och kollegan Mahmoud Sami-Ali menade i sin tur att "[...] the feeling of the uncanny implies the return to that particular organization of space where everything is reduced to inside and outside and where the inside is also the outside."⁵

¹ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge: MIT Press, 1992, s. 3-4.

² Fritt efter Michael Haneke, *Funny Games*, 1997.

³ Emma Zimmerman, *Always the same stairs, always the same room: The Uncanny Architecture of Jean Rhys's Good Morning, Midnight*, *Journal of Modern Literature*, Vol. 38 no. 4, 2015, s.77.

⁴ Michael Fiddler, *Projecting the Prison: The depiction of the uncanny in The Shawshank Redemption*, *Crime Media Culture*, Vol. 3 no. 2, 2007, s. 196.

⁵ A. Vidler, 1992, s. 222.

Ett mer konkret och nutida exempel, där det Unheimliches relation till interiör och exteriör diskuteras, är Karel Deckers doktorsavhandling *An Inquiry into the recreative Workings of the Unheimliche in Interior Architecture*. Deckers hävdar att relationen mellan insida och utsida kan uppfattas som kuslig då den ena är en ”uncanny double” – en unheimlich dubbelgångare – av den andre.

In architecture and interior design, the theme of the ‘uncanny double’ rebounds in the tension between inside and outside. Amongst architects and interior architects, one can detect an almost natural desire to dissolve the binary and artificial opposition between the inside and the outside of an interior. In reality, recent and less recent examples suggest that both inside and outside can overlap and act as a double. Thus, the difference between inside and outside gradually fades and transforms into uncertainty [...].⁶

Att arkitekter verkar ha en naturlig önskan, att försöka sudda ut gränser mellan insida och utsida är nog ingen nyhet för varken dig eller mig. Detta mål kan tänkas vara en ganska god sammanfattning av några av de mest berömda modernisternas arkitektursyn. När och hur denna strävan leder till ett resultat som kan uppfattas som unheimlich låter jag än så länge vara osagt. Jag är däremot ganska säker på var i byggnaden eller bostaden vi ska börja gräva lite djupare.

HÅL & ÖPPNINGAR

Fönster och dörrar är hemmets viktigaste kontaktpunkter mot omvärlden. I den första tillåter vi ett utbyte i form av blickar, ljus, luft, ljud med mera. Genom den senare sker den huvudsakliga trafiken av människor och ting mellan hemmet eller byggnadens insida och utsida. Dessa praktiska och ofta estetiskt tilltalande hål är såklart en nödvändighet för en välfungerande bostad och tanken på dess frånvaro är i sig skrämmande. På ett plan kan de, åtminstone dörren, också anses vara en stark symbol för trygghet och säkerhet. De ger oss en möjlighet att låsa om oss, att stänga ute omvärlden och allt vad den innebär i form av hot och faror. Samtidigt så är det också på tröskeln eller fönsterbrädan som faran lurar. Perforeringen av ett rums väggar

⁶ Karel Deckers, *An Inquiry into the recreative Workings of the Unheimliche in Interior Architecture*, Doktorsavhandling, Chalmers tekniska högskola, 2015, s. 44-45.



Figur 1. Gruvsamhället Kolmanskop i södra Namibia, växte snabbt upp då stora diamantfyndigheter upptäcktes i närområdet. När diamanterna tog slut lämnades det lika hastigt. Dörrar och fönster har sedan länge gett vika för den omgivande öknens invasion. Tack vare det torra klimatet framstår arkitekturen än idag kusligt intakt. Fotografi av Romain Veillon, ur serien *Sands of Time*.

är ett fysiskt utsuddande av gränser, och öppningen är därmed det ställe där insida och utsida tillåts att mötas. Om luft, ljus, ljud och vi själva kan passera genom dessa öppningar så kan väl oönskade, inkräktande element göra det också?

Vår fascination men också rädsla för öppningar är på intet sätt endast knuten till hem, hus och arkitektur. Comaroff och Ker-Shing påpekar att det faktiskt är genom våra egna, kroppsliga, öppningar vi till störst del utför handlingar som kopplar vårt eget inre mot omvärlden. Det är med hjälp av öppningar som vi pratar, lyssnar, betraktar, kopulerar, skiter och spyr. Av den anledningen lägger vi också extra mycket kraft på att övervaka såväl mänskliga som alla andra öppningar. Vi vill gärna ha koll på var de är och veta vad de kan tänkas göra.⁷ Självt låg jag i somras vaken en stor del av natten bara för att jag genom en dörrspringa tyckte mig höra något med en fotbjällra tassa runt i lägenheten. Båda dörrarna som leder in i sovrummet stod på glänt och med – de inbillade? – ljudens hjälp lyckades jag föreställa mig att detta något kom allt närmare. Snabbt reste jag mig upp ur sängen och slog igen bägge dörrar. Tyvärr uteblev känslan av trygghet. Med spetsade öron och skelande ögon – ett försök att håll koll på båda öppningar samtidigt – riktade jag all min uppmärksamhet mot det som rörde sig på utsidan. Bjällerljuden övergick till tunga andningar och nu var jag säker på att någon satt utanför den vänstra dörren, ondskefullt stirrande genom nyckelhålet.

Min gissning är att de unheimliche kvaliteter som öppningen besitter är förklaringen till varför också dörrar och andra öppningar så frekvent används som bild inom skräckkulturen. Den knarrande dörren som till synes magiskt öppnar sig mot ett mörkt och okänt inre (eller yttre) är en kliché som jag tror att vi alla känner igen. I ett tidigt och mycket obehagligt avsnitt av kultserien *Arkiv X* så följer vi detektiverna Mulder och Scullys jakt efter något okänt som utan att lämna spår efter sig angriper och dödar slumpmässigt utvalda offer. Vi som publik får tidigt reda på att detta något använder små öppningar – ventilationsgångar, rör, skorstenar och schakt – för att obemärkt ta sig in och överrumpla sitt offer. Tack vare en utomjordisk förmåga av att tänja på sin kropp är storleken på dessa inget hinder för



Figur 2. Stillbild från *Arkiv X* säsong 1, episod 3, *Squeeze* (1993). Gummimannen tillika mördaren Victor Eugene Tooms, försöker dra in Agent Scully i hennes eget hems ventilationssystem.

⁷ J. Comaroff & O. Ker-Shing, 2013, s. 122

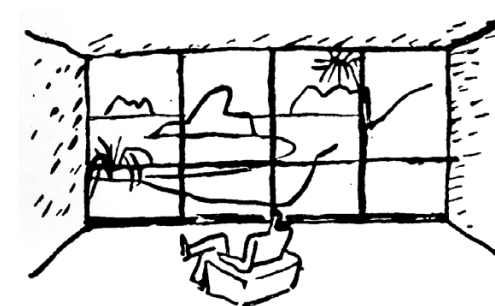
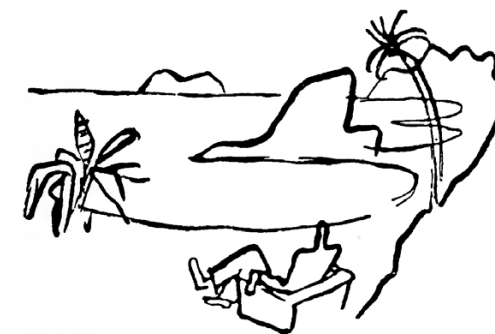
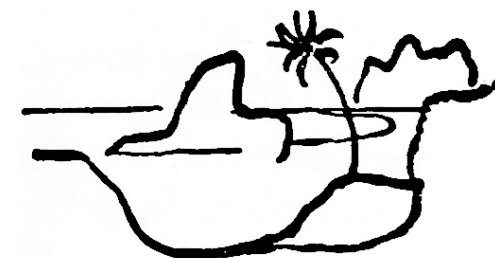
varelsen att ta sig in till sina intet ont anande offer. Om det är så som jag tidigare hävdad, att det är på tröskeln eller fönsterbrädan som det inre och det yttre möts, så är dessa tekniska öppningar kanske ännu mer av ett limbo. Ett okänt och okontrollerbart ingenmansland som står i förbund med de två motpolerna – perfekt för det Unheimliche att träda in igenom.

VISUELL TRANSPARENS

Som Karel Deckers skriver verkar det nästan ligga i arkitektens natur att med olika medel försöka bryta ned gränsen mellan utsida och insida. Som jag tidigare antydde så kan särskilt det modernistiska förhållningssättet till arkitektur anses vara präglad av ett utsuddande av gränser i allmänhet, och den mellan insida och utsida i synnerhet. Anthony Vidler skriver i sin bok *The Architectural Uncanny* att modernismens rum till stor del kännetecknas av transparens, i såväl bildlig som bokstavlig mening.

Transparency, it was thought, would eradicate the domain of myth, suspicion, tyranny, and above all the irrational. The rational grids and hermetic enclosures of institutions from hospitals to prisons; the surgical opening up of cities to circulation, light, and air; the therapeutic design of dwellings and settlements [...].⁸

En önskan om att slippa traditionens gissel och en, vad Vidler kallar, ohelig allians mellan arkitekt och hygienist – en övertygelse om att (byggnads-)konst kunde förbättra såväl fysisk som psykisk hälsa – ledde till attacker mot allt som uppfattades som kaotiskt och oordnat i den traditionella staden och arkitekturen. Smutsiga industrier flyttades ut från stadskärnor. Trånga, vindlande gränder breddades och nya gator ritades med linjal ut i rationella rutnät. När man gavs möjlighet så planerades nybyggda bostäder omgivna av lummiga rekreationsområden snarare än trafik, kommers, buller och allt annat vad staden hade kommit att innebära. Den enskilda byggnaden fick platta tak, och anlades direkt på mark. Varken vind eller källare var längre önskvärda. Tillsammans med den fria, icke-bärande, fasaden innebar detta att bostaden nu nästan helt kunde öppnas upp mot sin omgivning och därmed tillåta ett oupphörligt flöde av ljus och luft. I sin strävan att få



Figur 3. “Denna klippa vid Rio de Janeiro är berömd. Berg skjuter upp runt omkring den, havet sköljer över den. Man stannar. Man placerar sin länstol... Pang! en ram omkring det hela. Pang! perspektivets fyra sneda linjer. Det är fri utsikt från ert fönster. Landskapet kommer rakt in i rummet till er.” – Le Corbusier, *Vår bostad* (1936)

⁸ A. Vidler, 1992, s. 168.

bukt med de trångbodda, ohälsosamma massornas levnadsförhållanden och ersätta denna med en arkitektur värdig det moderna livet bröt modernisterna enligt Vidler ned gränsen mellan insida och utsida och därmed också den mellan dolt och synligt.⁹

DOLT/SYNLIGT

Gränsen mellan det dolda och synliga och de olika grader av transparens vi kan använda oss av för att sudda ut den med ses ofta som något positivt. Att medvetet arbeta med transparens i material och öppningar, och därmed bestämma vad som är dolt och synligt, är trots allt en förutsättning för oss arkitekter att skapa en väl dagsljusanpassad arkitektur, som är funktionell, behaglig och hållbar. Men vad än le Corbusier skulle säga så är temat likväl ambivalent och innehåller som du redan har förstått en unheimlich baksida. Jag drar mig plötsligt till minnes en mycket obehaglig händelse som sades ha upplevts av en tjej på min gymnasieskola:

Det är en regnig oktober natt och hon befinner sig ensam på familjens lantställe, en modern enplansvilla med stora glaspartier som dagtid tillåter utsikt över kilometervis av öppet landskap. Den här natten är molnen så mörka att inte ens månens ljus avslöjar några silhuetter. Omgiven av mörka inramade rektanglar sitter hon inne i det tryggt upplysta vardagsrummet och kollar på TV. Volymen är uppskruvad till max så att hon inte ska känna sig så ensam. Hon slumrar till men vaknar snart av ljudet från en störande reklamjingle. Irriterat hafsar hon runt efter fjärrkontrollen men fastnar förskräckt med blicken i fönstret framför henne. På andra sidan glaset står en man och betraktar henne. I några få sekunder möts deras blickar, innan han långsamt vänder sig om och går därifrån. Livrädd fortsätter hon stirra mot fönstret, plötsligt uppmärksam på nattens ljud och rörelser.

⁹ A. Vidler, 1992, s. 63-64.

Några minuter av andlös spänning passerar under vilka hon lyckas samla tillräckligt med mod för att med en vedgaffel som tillhygge ta sig ut ur huset, redo för konfrontation. När hon når platsen där mannen bör ha stått finner hon inga spår i den våta jorden. Inte ens den låga planteringen alldeles utanför fönstret visar några tecken på skada. Hon börjar ifrågasätta vad hon egentligen såg - sömndruckenhet kan som bekant framkalla de mest obehagliga syner. Något lugnare går hon tillbaka in och bestämmer sig för att återgå till TV:n. Kanske kan den få henne på bättre tankar. Där och då ser hon de leriga skoavtryck, alldeles för stora för att vara hennes egna, som leder från ytterdörren, genom hallen och slutar precis bakom soffan hon just tänkte sätta sig i.

Berättelsen spred sig som en löpeld på min skola och gissningsvis på många andra skolor runtom i Stockholm, ja kanske rentav Sverige eller världen. Eftersom jag inte kan komma ihåg vem som sades ha upplevt den så gissar jag att det är en vandringssägen vi har att göra med. Självt har jag berättat historien ett otal gånger, i olika varianter och för olika personer. Detaljerna varierar, men grundpremisen är alltid den samma.

Det är spännande att se hur berättelsen, trots att den varken innehåller våld, blod, eller övernaturliga komponenter kan trigga så starka reaktioner. Dess mest otäcka element, inkräktaren som flickan ser en reflektion av, är visserligen inte arkitektoniskt. Men, skulle jag vilja hävda, liksom de flesta verk inom skräckgenren ger berättelsens arkitektur förutsättningarna för obehaget. Lantställets utformning, planlösning, möblering och vad vi förenklat kan kalla stil tillåter ett, åtminstone tillfälligt, utsuddande av just de gränser vi i detta kapitel diskuterar.

PANOPTIKON

Men det är inte bara på landet en sådan här berättelse skulle kunna äga rum. Som Vidler skriver så är det inom modernt bostadsbyggande vanligt att även stadens flerbostadshus anläggs på ett sådant sätt så att den första våningen av bostäder ligger i höjd med eller bara strax över gatunivån.¹⁰ Traditionellt sett så har bostadshusets markplan använts som verksamhetslokal, lager eller, såsom än idag är vanligt, halvt nedsänkt källare och serviceutrymme. Fördelen med detta är såklart förutom en funktionsadddering att ingen behöver känna att de bor i ett skyltfönster.

När jag på min promenad hem från bussen går längs Disponentgatan i Malmö stöter jag på mängder av sådana bostadsskyltfönster. Ungefär vartannat hus längs den nord-östra sidan verkar vara ritat utan tanke på insyn och de problem det kan skapa för de boende. I den största av dessa fastigheter, ett hyreshus uppfört 1970, alltså mitt under miljonprogrammet, har de boende till och med egna entréer från gatan.¹¹ Detta låter kanske trevligt, men oavsett vilken tid på dygnet jag går förbi dessa bostäder, så är så gott som alla fönster täckta (se figur 7). De flesta har helt sonika dragit ned persiennerna medan andra har klistrat upp halvtransparent film över fönstrets nedre del. Några tappra få försöker skydda sina hem från utomståendes blickar med hjälp av berg av böcker och stora växter på fönsterbrädan.

Men ibland, framförallt kvällstid, händer det att jag går förbi ett fönster där jag plötsligt ser rakt in i någon annans liv. Jag kämpar mot min nyfikenhet, men kan inte stå emot. På andra sidan fönsterglaset framträder boktitlar, smutsdisk och turistsouvenirer allt för tydligt för att jag ska kunna värja mig. Jag kommer på mig med att själv känna ett visst mått av obehag, och tänker på hur de där inne skulle känna sig om de visste att jag så oförskämt tittade in. Någon reser sig ur en soffan och jag rycks ur min trans. Jag vänder snabbt bort blicken och fortsätter min promenad hemåt.

Den obehagligaste formen av visuell transparens, upplever jag, är den som bara går ett ena hållet. Just den typen av visuellt förhållande är också något som har utnyttjats av mängder av skräck- och thrillerregissörer. I sin



Figur 4. En av många bostäder i markplan på Disponentgatan i Malmö.

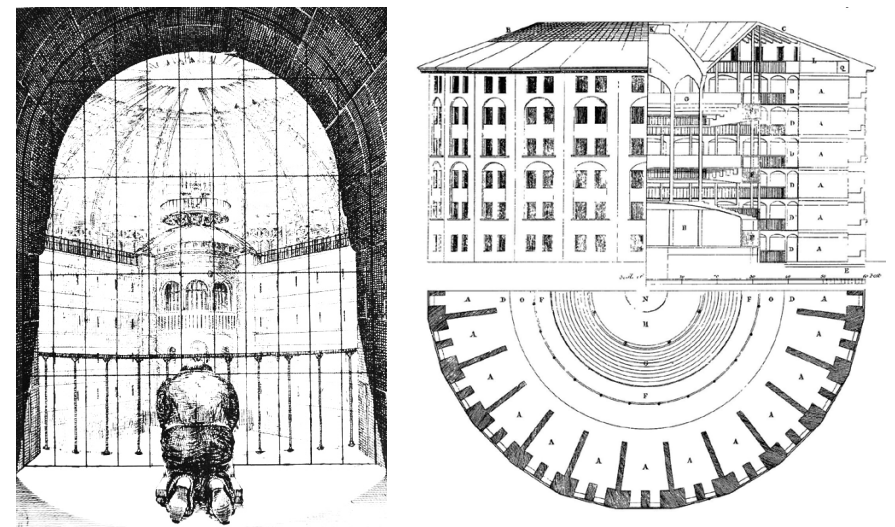
¹⁰ A. Vidler, 1992, s. 66.

¹¹ Stena Fastigheter, *Cedern 17, Disponentgatan 19-23*, websida, tillgänglig: <http://www.stenafastigheter.se/om-stena-fastigheter/vara-fastigheter/> (hämtad 2017-10-16).

vanligaste form används förmågan att ”se utan att bli sedd” som ett sätt att visa på en antagonists makt över sitt offer. En skakig, subjektiv kamera som närmar sig ett upplyst fönster där en ung kvinna klär av sig är ännu en av dessa våra mest vanliga skräckfilmsklyschor. I andra fall är rollerna ombytta. I såväl Hitchcocks *Fönstret åt gården* (1954) som Carusos *Disturbia* (2007) kretsar handlingen kring en protagonist som tröttnar på att vara bunden till sitt hem, den ena med brutet ben, den andra under husarrest, och därför med kikare börjar spionera på sina grannar. Här leder istället förmågan att ”se utan att synas” till en känsla av maktlöshet, då ingen av dem kan stoppa de våldsamma händelser de bevittnar från sina bostäder.

Förmågan att se utan att synas tar sin kanske tydligaste arkitektoniska form i Jeremy Benthams koncept för ett fängelse, och då som ett definitivt maktmedel. Det så kallade *Panoptikon* (ung. all-seende) designades av juristen och filosofen Bentham i slutet av 1700-talet enligt konceptet han själv kom att kalla *Universal transparency*.¹² Genom att ordna tårtbitsformade fängelseceller runt ett ensamt vaktorn som tillät utblick men inte insyn förväntades fångarna sköta sig av den enkla anledning att de aldrig kunde veta om de var bevakade eller inte. Som ett osynligt Saurons öga skulle en ensam vakt på så sätt kunna ha makten över hundratals fångar på en och samma gång. Vidler citerar Foucault när han skriver att Benthams idéer fick gehör på grund av upplysningstidens rädsla för ”darkened spaces, of the pall of gloom which prevents the full visibility of things, men and truths”.¹³

På samma sätt som modernisterna i sin iver att motverka det som de uppfattade som obehagliga, unheimliche?, rum i sin tur bara skapade nya varianter av det, så verkar man under upplysningen ha gått i samma fälla. Vad detta visar på är att det Unheimliche är allt annat än statiskt. Det är ett barn av sin tid och reflekterar förutom våra egna, högst subjektiva känslor också de rädslor som bestäms av samhällets normer. För oss arkitekter innebär det att vi aldrig riktigt kan vara säkra på att vi har lyckats undvika det.



Figur 5, 6 & 7. Överst: James Stewart som yrkesfotografen L.B. Jeffries i Hitchcock-klassikern *Fönstret åt gården* (1954). Därefter perspektiv och ritningar av Willey Reveley över Benthams diaboliska fängelseprototyp, *Panoptikon* (1791).

¹² A. Vidler, 1992, s. 168.

¹³ Ibid., s 169.



DÖD, LEVANDE ELLER MITTEMELLAN

Tvärt byter gatan skepnad. Det kalla ljuset som du trots allt har funnit viss trygghet i slutar i en vägg av mörker. Ur mörkret växer kusligt bekanta hus-silhuetter fram. Hotfullt blottar de nu sina kolsvarta gluggar.

Hus efter hus fortsätter att uppenbara sig längs din väg, det ena mer förfallet än det andra. Vissa tycks vara någorlunda beboeliga, men är uppenbarligen övergivna i all hast. Andra saknar helt fasad och visar upp spillror av ett ombonat inre, där inramade familjebilder trängs med pojkbandsaffischer på väggarna. En tom gungstol vagnar fram och tillbaka, som om ägaren precis hade rest sig.

Vid ett övergångsställe väntar du, din vana trogen, på att ljuset ska slå om. Det långsamma tickandet skär genom en tjock tystnad. När trafikljuset skiftar - grönt, gult till intensivt rött - slås du av situationens obehag. Omgiven av alla dessa tecken på liv så känns ensamheten påtaglig som aldrig förr.

HAUSU (1977) / 28 DAGAR SENARE (2002)
THE HOUSE THAT DRIPS BLOOD ON ALEX (2010) / IT FOLLOWS (2014)
CRIMSON PEAK (2015) / MOTHER! (2017)

TIPS

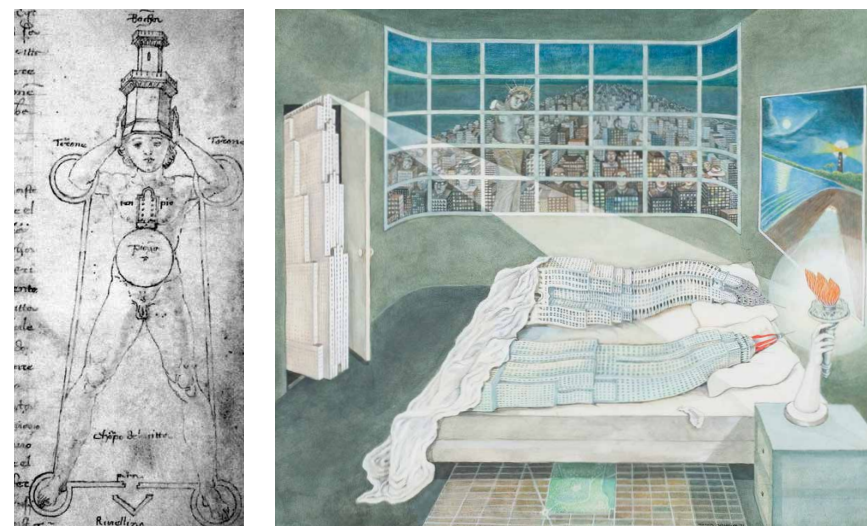
DÖD ELLER LEVANDE?

Om vi skulle leka med tanken på att bostaden, den mest familjära arkitekturen vi har, är en slags fysisk förlängning av vår egen person, kan det liksom oss själva också anses vara levande? Och kan det därmed också dö?

Antagandet skulle i sig innebära någon form av sekulär animism, ett levandegörande av döda ting, något som enligt Freud i sig kan leda till en unheimlich sinnesstämning.¹ Det mesta av vår vardagliga animism resulterar inte i obehagskänslor. Ett barn som är så djupt inne i leken med sina dockor att det inte längre riktigt kan skilja på fantasi och verklighet. En vuxen som håller en tyst minut för sin nyskrotade bil, Gamla Bettan, som ju hade varit så trofast i alla år. Eller jag, som tvångsmässigt måste äta upp alla ärtor på tallriken så att ingen av dem ska behöva känna sig ensam. Åtminstone de flesta av oss vuxna vet ju innerst inne att dessa ting är döda, men väljer att ge dem liv. En förnimmelse av Unheimlichkeit tror jag uppstår först när vi inte får det valet. När det döda tinget kommer för nära oss själva för att vi ska kunna värja oss för associationerna. När det som omedvetet gjorts levande också drabbas av lidande, förruttnelse eller ond bråd död.

Det sista påståendet baserar jag på att Freud i sin essä *Das Unheimliche* hävdar att många upplever Unheimlichkeit som starkast just i relation till döden, döda kroppar, de dödas återkomst, andar och spöken.

Many people experience the feeling in the highest degree in relation to death and dead bodies, to the return of the dead, and to spirits and ghosts. [...] There is scarcely any other matter, however, upon which our thoughts and feelings have changed so little since the very earliest times, and in which discarded forms have been so completely preserved under a thin disguise, as that of our relation to death. Two things account for our conservatism: the strength of our original emotional reaction to it, and the insufficiency of our scientific knowledge about it. [...] It is true that the proposition "All men are mortal" is paraded in text-books of logic as an example of a generalization, but no human being really grasps it, and our unconscious has as little use now as ever for the idea of its own mortality.²



Figur 1 & 2. Bildmässig, men knappast särskilt unheimlich, animering av arkitektur – byggnad och människa i förening. Francesco di Giorgio Martini, illustration ur *Trattato di Architectura* (ca 1470) samt Madelon Vriesendorp, *Flagrant Délit* (1985), akvarell och gouache, använd som omslag till *Delirious New York* av Rem Koolhaas.

¹ Sigmund Freud, *The "Uncanny"*, 1919, PDF, tillgänglig: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> (hämtad 2017-05-15), s. 13.

² Ibid, s. 13.

En ytterst vanligt förekommande bild inom skräck-kulturen, som kan antas vara förknippad med både animism och reflektioner kring döden är den övergivna bostaden. Bostaden ingår till att börja med i den kategori av döda ting som ligger så pass nära oss själva att vi, enligt mig, inte kan värja oss från att levandegöra dem. Min egen bostad har till exempel tilldelats både kön och egennamn av mig och min flickvän. Varje gång jag spiller något på *Albas* obehandlade fiskbensparkett så känns det som en misshandel. Diskussioner om framtiden och en eventuell flytt från vår nuvarande bostad leder inte sällan till sorgsna tankar på att vi kanske överlämnar henne i någon betydligt mindre omhändertagande persons händer.

Den övergivna bostaden, är liksom den bebodda bostaden, enkel för oss människor att animera – levandegöra – och relatera till. Det är också en kategori av arkitektur som tydligt och nästan tvingande frammanar reflektioner kring liv och död. Trots att den övergivna bostaden är tom på människor finns spår av liv ofta kvar – minnen av livet har liksom satt sig i väggarna. Ju mer familjär bostaden framstår, ju tydligare spåren av liv är och ju mer påtaglig bristen på faktiskt liv förefaller, desto lättare drabbas jag av Unheimlichkeit. Än en gång är det i gränslandet det Unheimliche uppstår. Kanske ligger det något i det citat som tillskrivs författaren Isaac Asimov: ”Livet är behagligt. Döden är fridfull. Det är övergången som är plågsam.”³

DET VANDÖDA

Något som stärker denna teori är att skräckens värld är full av karaktärer som till en högre eller lägre grad är döda. Så kallade vandöda eller odöda förekommer i olika former inom folktron över hela världen.³ De kanske mest kända exemplen inom vår egen kultur är den blodsugande vampyren, det plågade spöket och den småkorkade zombien. I *Horror in Architecture* använder författarna, och arkitekterna, Joshua Comaroff och Ong Ker-Shing dessa och många fler varelser från mytologin, folktron och populärkulturen som en utgångspunkt för att analysera den byggda miljön. Även om all arkitektur de applicerar detta verktyg på för mig inte framstår som skrämmande, och absolut inte unheimlich, så är det intressant att se hur mycket som ändå gör det.

³ Wikiquote-bidragsgivare, *Döden*, i Wikiquote, tillgänglig: <https://sv.wikiquote.org/wiki/D%C3%B6den> (hämtad 2017-10-23)

⁴ Wikipedia-bidragsgivare, *Vandöd*, i Wikipedia, tillgänglig: <https://sv.wikipedia.org/wiki/Vand%C3%B6d> (hämtad 2017-10-23)

Jag tänker mig att varelserna som Comaroff och Ker-Shing använder sig av är samlande personifikationer av olika fenomen och egenskaper som vi människor är rädda för. Vi är egentligen inte rädda för vampyrer utan för mörker, kannibalism och huggtänder. Vi är inte rädda för zombies utan för kroppens förruttnelse, brist på kontroll över kropp och sinne samt hur ett eventuellt liv efter detta kan te sig

Många av de karaktärsdrag som dessa varelser innehar passar utmärkt att översätta till arkitektoniska termer. Det vandöda, det inte riktigt helt döda, är just en sådan. Med ena foten i graven och andra i jordelivet, på samma gång främmande som högst familjär, är just denna egenskap också en utmärkt bärare av det Unheimliche. Comaroff och Ker-Shing låter ruinen, framförallt i form av just den övergivna bostaden, bli dess arkitektoniska analog.⁵

RUINEN

Ordet ruin får mig framförallt att tänka på tempel, borgar och slott från fornstora dagar. Fallna stenmurar övervuxna med gräs och mossa, en bild som har skapats av det romantiska måleriet. Romantiken, som konsthistorisk period, innehöll en stor dos nostalgi – en längtan tillbaka till det som hade varit. Idérörelsen sammanföll inte helt oväntat med ett förnyat arkeologiskt intresse. Antikens nästan mytiska platser, som Pompeji och Troja, eftersöktes, lokaliserades och grävdes fram.⁶ Konstnärer, författare och arkitekter ville inte vara sämre. Ruinen växte snabbt i popularitet och betydelse som konstnärligt motiv då man i enlighet med tidsandan ville locka fram känslor och reflektioner kring förgänglighet, död och förfall.⁷ Målningar från denna tid visar inte sällan ruinen dramatiskt upplyst av solens sista strålar, omgiven av ett spektakulärt landskap.

Dessa estetiskt tilltalande avbildningar av ruinen framstår för mig som bärare av något annat än det Unheimliche. Det eftersökta obehaget uteblir, då ruinen gestaltas som ett livlöst objekt, omöjligt för oss att närmare relatera till. Desto mer framgångsrika med att sprida Unheimlichkeit med hjälp av ruiner var romantikens författare – det gotiska hemsökta huset framställs

⁵ Joshua Comaroff & Ong Ker-Shing, *Horror in Architecture*, San Francisco: ORO editions, 2013, s. 99.

⁶ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge: MIT Press, 1992, s. 45.

⁷ Romantic Circles, *The Romance of Ruins*, websida, tillgänglig: <https://www.rc.umd.edu/gallery/exhibit/romance-ruins> (hämtad 2017-08-20)

ofta just som en besjälad ruin av ett hem. Här dras gränsutsuddandet till det yttersta – mellan liv och död, människa och ting, hem och inte hem.

Ett sentida exempel där våra associationer till hemmet utnyttjas på ett liknande sätt är filmen *Mother!* från 2017. Darren Aronofskys skräckfilm har beskyllts av många för att vara såväl pretentiös som misogyn. Självt gick jag ut från biografen med uppspärrade ögon och ett småkorkat leende – filmen är, oavsett vad man tycker om den, en visuell och allegorisk slägga i huvudet.

I ett stort hus mitt i ingenstans bor en man och en kvinna. Mannen, i vilkens barndomshem de lever, är poet men har inte fått ut sig en strof på flera år. Kvinnan ägnar all sin tid åt att rusta upp deras hem som precis innan de hade träffats totalförstördes i en brand. Sent en kväll får de oväntat besök, en mystisk gäst som inte verkar ha för avsikt att lämna huset. Fler och fler gäster anländer de följande dagarna och medan mannen stormtrivs då hans skaparglädje tack vare sällskapet har återinfunnit sig, ser kvinnan på i fasa medan de ohyfsade gästerna, bokstavligen, river det hem som hon så mödosamt har byggt upp.⁸

Utän att avslöja för mycket kan jag säga att filmens handling är en modern, samhällskritisk tolkning av den gammaltestamentliga skapelseberättelsen och syndafallet. Med tanke på mitt examensarbete så intresserade jag mig dock för helt andra aspekter av filmen. Hemmet i *Mother!* är för Jennifer Lawrences titelkaraktär högst levande. Det verkar kommunicera, tänka, känna och till och med blöda. Ångesten och skräcken som hon känner då hon tvingas uppleva hur främlingar, utan vidare förklaring, skadar hennes älskade hem verkar nästan ligga i paritet med en moders upplevelse av att se sitt barn lida. Liksom en förälder som är beredd på att offra allt för att skydda sitt barn så står *Mother* redo att offra både sitt eget och andras liv för sitt hem.



Figur 3 & 4. Jennifer Lawrence titelkaraktär i Darren Aronofskys *Mother!* (2017) har ett så pass starkt band till sitt restaureringsobjekt att hon kan veta vad det tycker, känner och tänker. Husets placering – mitt på en äng långt ute på vischan – är i sig unheimlich. Det är såväl otillgängligt som tillgängligt, dolt men högst synligt. Lägg i relation till detta även märke till husets speciella plan – en oktagon med öppningar åt alla håll – som tillåter att objudna gäster kan ta sig in från alla håll och kanter.

⁸ Fritt efter D. Aronofsky, *Mother!*, 2017.

MODERNA RUINER

Den moderna urbana kontexten i stora delar av världen är full av helt eller delvis döda hus och platser. Singaporebaserade Comaroff och Ker-Shing beskriver det högst unheimliche resultatet av den rivningshysteri som de senaste decennierna har drabbat asiatiska storstäder såsom Shanghai och Beijing. Just i dessa två har de traditionella longtang- och hutong-husen fått ge plats åt nya stadsdelar. Processen verkar innebära en plötslig, omedelbar förflyttning eller vräkning av de boende, men en betydligt långsammare rivning. Ibland innebär det att, den av tvång övergivna bostaden, likt ett dockhus sektioneras för att sedan stå så en längre tid för allmän beskådan. Ett dockhus i fullskala, komplett med möbler, böcker, tavlor, familjefoton och teservis men med en påtaglig avsaknad av faktiskt mänskligt liv.⁹

I konfliktens, katastrofens och den ekonomiska krisens spår lämnas ofta hela stadsdelar eller till och med städer åt sitt eget öde och ofrånkomliga förfall. Stadsdelen Varosha i Famagusta, Cypern, gick över en dag, på grund av gränskonflikten mellan turk- och grekcyprioter, från att vara en het semesterort till att bli en övergiven spökstad.¹⁰ Den ukrainska staden Prypjat, Tjernobylkatakstrofens epicenter, evakuerades på alla sina 50 000 invånare och kommer att vara obeboelig i flera hundra år framöver.¹¹ Båda är numera populära turistattraktioner.

På senare år har åtminstone västvärldens intresse för ruiner riktats mot förfallet av Detroit, Michigan, starkt påverkad av den amerikanska bilindustrins kollaps. Inte ens de mest storslagna av stadens byggnader har förskonats, även om flera av dessa på senare år har rustats upp. Detroit är långt ifrån den enda storstad som har drabbats av ett förfall till följd av ekonomisk nedgång. Västvärldens limbo mellan tillverkningsindustri och tjänsteproduktion har resulterat i många dylika exempel. Liksom att arkeologin påverkade måleriet under Romantiken, så har dagens situation gett upphov till nya konstgenrer som till exempel *ruins photography*, populärt kallat för *ruin porn*. Liksom pornografin har den beskyllts för att vara ett sensationalistiskt utnyttjande, som ogenerat omtolkar mänskligt lidande till estetik.



Figur 5 & 6. Gordon Matta-Clarks kollage av sitt konstverk *Splitting* (1974) möter en ännu mer skrämmande verklighet i Frank Relles foto ur serien *Nightscares II* taget i ett New Orleans, post-Katrina.

⁹ J. Comaroff & O. Ker-Shing, 2013, s. 133.

¹⁰ Ibid, s. 97-98.

¹¹ Pripyat.com, *Pripyat and Chernobyl*, websida, tillgänglig: <http://pripyat.com/en/pripyat-and-chernobyl.html> (hämtad 2017-10-23)

”Ruin porn” is based purely on aesthetics and is almost always devoid of people. Employing the mismatched spoils of history, ruin porn ignores and overwrites the voices of those who still call Detroit home. When its ruins are fetishised as art, these injustices are, at best, ignored, and, at worst, mimicked. They ignore the humanity of residents’ current struggles, while replicating the history that created them.¹²

De moraliskt mest problematiska bilderna inom denna genre är enligt mig de som, utan att reflektera över förfallets bakgrund, visar upp just det övergivna privathemmet. Personlig tragedi utnyttjas i jakten på klick och estetiska kickar. Bristen på kontext och empati till förmån för komposition gör att ruinen, liksom under romantiken, framställs som ett livlöst, estetiskt tilltalande motiv.

David Robert Mitchells Detroit-skräckfilm *It Follows* från 2014 kan till viss del beskyllas för detta men väcker också djupare frågor under den retro-pastelliga ytan. Filmen vars originella handling kretsar kring några ungdomars flykt från vad som kan beskrivas som en demonisk könssjukdom, materialiserad i en zombie-liknande, metamorfosisk förföljare öppnar med en scen i någon av Detroit's mer välbärgade förorter. Det som jag tidigare har benämnt som det *Suburban Uncanny* känns här tydligt igen. I takt med att berättelsen utvecklas blir omgivningarna allt mer förfallna, obehagliga och ruinlika. Genom filmen upplever vi på ett subtilt sätt Detroit's transformation, från en välmående industristad där även en fabrikslön räckte till en liten pool i trädgården, till en spökstad där husen står tomma och förfallna. På ett obehagligt sätt visar filmen att ingen, inte ens de mer välmående samhällsklasserna, har full kontroll. Ditt trygga hem kan av krafter du inte kontrollerar när som helst förvandlas till en ruin.



Figur 7, 8 & 9. Tre generationer av ruin-porr – Thomas Cole (1832-36), Nils-Ole Lund (1979) Niels Pettersson (2017). Ruinen ges i dessa fall kraft främst utifrån sina estetiska egenskaper – ljus, dramatik och komposition – snarare än dess förmåga att ge upphov till tankar och känslor kring förgänglighet.

¹² Brian Doucet & Drew Philip, *In Detroit 'ruin porn' ignores the voices of those who still call the city home*, The Guardian, 15 feb 2016, tillgänglig: <https://www.theguardian.com/housing-network/2016/feb/15/ruin-porn-detroit-photography-city-homes> (hämtad 2017-10-23).



DEN KUSLIGA DALEN

Med trötta steg kliver du in i ett kompakt rum. Efter att ha slängt ytterkläderna i en hög på det mattbeklädda golvet slänger du dig själv på sängen. Den är bäddad med hårdmanglade doftlösa lakan och du lyckas inte komma till ro. Istället börjar din blick vandra längs rummets färglösa, nästan immateriella, väggar.

Gardinerna är redan fördragna och rummet verkar på alla sätt förberett för att uppfylla sin uppgift. I din dåsighet, och utan möjlighet att se ut så har du snart glömt bort i vilken stad du befinner dig. Genom de tunna väggarna skrålar ohjälpsamma nyhetssändningar från världens alla hörn - Al Jazeera, BBC och CNN.

Ovanför sänggaveln hänger en abstrakt tavla, ett virrvarr av färgfält och kludd målad av en namnlös konstnär. Förresten undrar du om någon alls har målat den. Tavlan saknar liksom rummet i övrigt all typ av individualitet som kan få en att känna sig hemma.

Med dina sista krafter reser du dig upp och öppnar dörren till badrummet. Varm fuktig luft slår mot ditt ansikte. Imman ligger tät över spegeln och i ett glas står en använd, fortfarande våt tandborste. Bakom ett draperi droppar en kran i vad som låter som ett fyllt badkar. *Värst vad städpersonalen har tabbat sig*, tänker du och drar undan draperiet...

SUSPIRIA (1977) / TRUMAN SHOW (1998) DOGVILLE (2003)
DU LEVANDE (2007) / SYNEDOCHÉ NEW YORK (2007)
ANOMALISA (2013) / OCULUS (2013) / APPARENCES (2015)

DUBBELGÅNGARE

Nästan alla texter jag har hittat som behandlar det Unheimliche nämner eller diskuterar vår eftersökta känsla i relation till dubbelgångare. I arbetet med den skrivna delen av mitt examensarbete har jag också märkt att det har varit svårt att särskilja detta tema från de övriga som jag har valt att behandla. Jag inser nu att antydningar till dubbelgångare omärkbart har nästlat sig in i så gott som alla underkapitel. Även Freud ägnar en betydande del av sin korta essä *Das Unheimliche* åt just upplevelsen av dubbelgångare. Han verkar anse att temat är så centralt för det Unheimliche att det snarast kan klassas som något övergripande eller sammanhållande.

Den kompulsiva repetitionen, något som Comaroff och Ker-Shing väljer att kalla kloning, kan egentligen beskrivas som "the double of the double"¹ – en ändlös rad av dubbelgångare där kopia och original är omöjliga att åtskilja. Förhållandet mellan insida och utsida kan ses som det mellan olika sidor av samma mynt – ett dubblerande förhållande likt Dr. Jekylls och Mr. Hydes. Vad gäller liv, död, animism och förgänglighet så verkar dubbelgångarens hela existens vara baserade på vårt problematiska förhållande till dessa. Freud citerar i nedanstående stycke sin egen student Otto Rank och dennes filmanalys av stum-skräckfilmen *Studenten från Prag*.

The theme of the "double" has been very thoroughly treated by Otto Rank. He has gone into the connections the "double" has with reflections in mirrors, with shadows, guardian spirits, with the belief in the soul and the fear of death; but he also lets in a flood of light on the astonishing evolution of this idea. For the "double" was originally an insurance against destruction to the ego, an "energetic denial of the power of death," as Rank says; and probably the "immortal" soul was the first "double" of the body. [...] The quality of uncanniness can only come from the circumstance of the "double" being a creation dating back to a very early mental stage, long since left behind, and one, no doubt, in which it wore a more friendly aspect. The "double" has become a vision of terror, just as after the fall of their religion the gods took on daemonic shapes.²



Figur 1. Niels Pettersson, Nils Pettersson, Piels Pettersson & Nielein Petrep

¹ Joshua Comaroff & Ong Ker-Shing, *Horror in Architecture*, San Francisco: ORO editions, 2013, s. 62.

² Sigmund Freud, *The "Uncanny"*, 1919, PDF, tillgänglig: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> (hämtad 2017-05-15), s. 9-10.

SPEGLING

Det i särklass vanligaste sättet att i verkligheten stöta på sin egen dubbelgångare bör vara i formen av ens egen spegelbild eller skugga. När det kommer till faktiska speglar så visar inte ens den mest plana och välputsade av dem en perfekt avbild av verkligheten. Som bäst uppvisas en spegelvänd bild av densamma. Denna är i sig sällan skrämmande, vi är trots allt vana vid att se vår egen reflektion. Men även dessa kan, om rätt förutsättningar ges, frammana unheimlichkeit. Freud igen:

[...] it is interesting to observe what the effect is of suddenly and unexpectedly meeting one's own image. [...] I was sitting alone in my wagon-lit compartment when a more than usually violent jerk of the train swung back the door of the adjoining washing-cabinet, and an elderly gentleman in a dressing-gown and a traveling cap came in. I assumed that he had been about to leave the washing-cabinet which divides the two compartments, and had taken the wrong direction and come into my compartment by mistake. Jumping up with the intention of putting him right, I at once realized to my dismay that the intruder was nothing but my own reflection in the looking-glass of the open door. I can still recollect that I thoroughly disliked his appearance.³

Först när man inte förstår, eller börjar tveka över, om en spegelbild är just en spegelbild tillåts den ta unheimliche egenskaper. Just detta är ett tema som är vanligt inom mytologi, folklore, litteratur och populärkultur. *Narcissus* som kärar ned sig i sin egen spegelbild. *Dorian Gray* vars porträtt återspeglar alla hans onda handlingar. Eller varför inte ett mer nutida exempel: skräckfilmen *Oculus* från 2013 där en ondskefull spegel manipulerar sina offer med hjälp av förvrängda speglingar av verkligheten.

Det är kanske i denna roll, som förvrängare av verkligheten, som spegeln har visat sig vara mest effektiv som verktyg för att frammana det Unheimliche. Psykoanalytikern Mahmoud Sami-Ali har förklarat kopplingen mellan spegling och det Unheimliche på detta sätt: “[...] the familiar is transformed into the strange, and as strange something that provokes disquiet because of its absolute proximity.”⁴



Figur 2. Asmund Havsteen-Mikkelsen, *Distorted Perception* (2015), 186x140, Olja på duk.

³ S. Freud, 1919, s. 17.

⁴ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge: MIT Press, 1992, s. 222

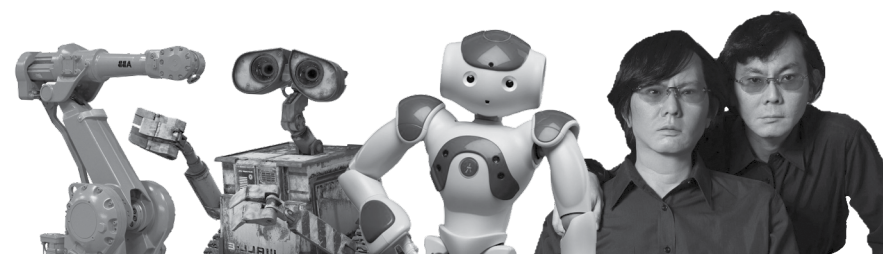
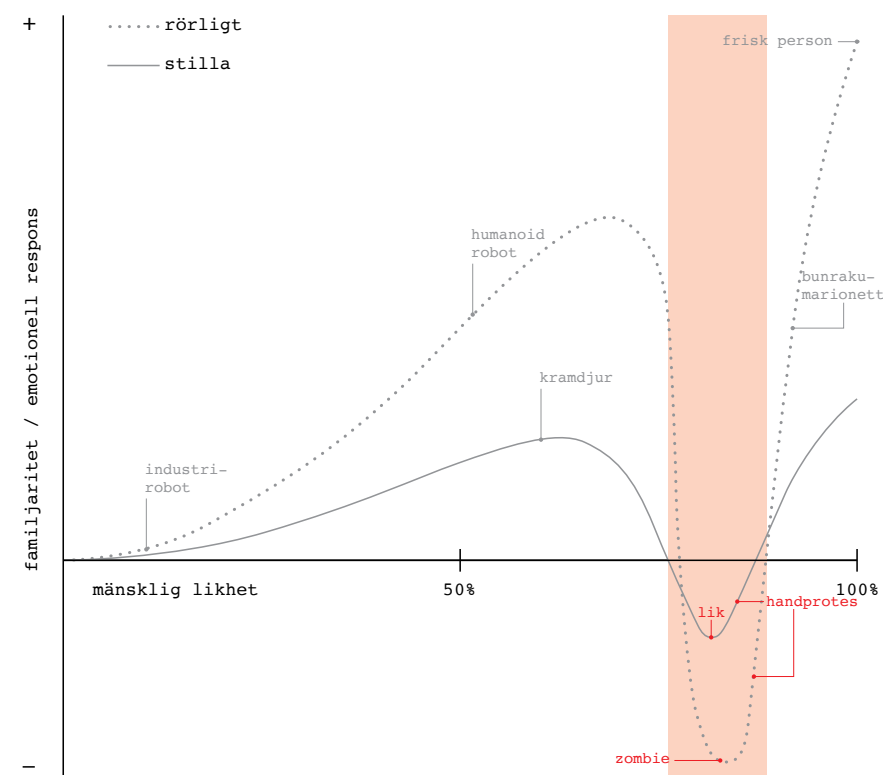
Spegeln är liksom dubbelgångaren en bra symbol för att beskriva hur det Unheimliche i stort anses verka. Det bildliga eller bokstavliga speglandet av något familjärt ger ett resultat som är skrämmande just på grund av sin närhet till originalet. Detta synsätt talar för att det är de små förskjutningarna som frammanar det Unheimliche. Skillnaden mellan verklighet och spegelbild, mellan original och kopia, ska vara tillräckligt stor för att uppfattas men samtidigt liten nog för att inte spegelbilden skall kunna anses vara något annat än sin förebild.

UNCANNY VALLEY

De senaste åren har en teori inom robotik kopplad till just detta fått stor spridning inom såväl vetenskap som populärkultur: *the Uncanny Valley* – den kusliga dalen. Hypotesen formulerades 1970 av den japanske robotteknikern Masahiro Mori och kan sägas vara en ofrivillig, mer vetenskaplig, utveckling av Jentsch och Freuds tankar kring hur Unheimlichkeit uppträder då vi kommer i kontakt med något människoliknande som ändå inte verkar helt mänskligt.

Moris studier visar på ett samband mellan en robots människolikhet och den emotionella respons som en människa visar vid mötet med roboten. Ju mer människolik en robot är desto mer positiv och empatisk blir responsen, fram till en vändpunkt då reaktionen istället snabbt byts mot avsky. När sedan roboten har ett utseende som är än mer oskiljbart från en människas ökar den positiva responsen igen. Dalen som teorins namn refererar till är alltså den plötsliga och djupa sänka som återfinns i den graf som brukar användas för att representera sambandet mellan emotionell respons och grad av människolikhet (se figur 1-2). Hypotesen är idag inte bara applicerbar på robotar, utan används likväl för att diskutera andra mänskliga avbilder. Inom datoranimation för film och tv-spel verkar till exempel gränsen mellan empati och obehag särdeles tunn och branschen har genom åren lyckats producera en hel del ofrivilliga skräckexempel.⁵

Det är troligtvis av samma anledning som min icke-arkitekturstuderande flickvän tycker att de flesta av de digitala renderingar jag visar henne



Figur 3 & 4. *The Uncanny Valley*, den kusliga dalen, brukar representeras med detta diagram som visar hur den emotionella responsen ter sig i mötet med människolika, döda objekt. Själva dalen inträffar då likheten är tillräckligt nära för att uppfattas som förvirrande men långt bort nog för att fullständigt lura.

⁵ Wikipedia-bidragsgivare, *Uncanny valley*, i Wikipedia, tillgänglig: https://sv.wikipedia.org/wiki/Uncanny_valley (hämtad 2017-11-01)

är ytterst obehagliga – skalgubbar som inte helt lyckas dölja sin tvådimensionalitet, aktörer i en fantasimiljö där allting är lite för bra för att vara sant. Det Unheimliche uppstår alltså även då verklighet och avbild ligger tillräckligt långt ifrån varandra för att vara densamma, men för nära för att helt separeras.

INGENS HEM

På sidan 4 i det till detta arbete tillhörande experimentet *Berättelser* beskriver *Berättare I* ett besök i en japansk bostad som inte riktigt kändes som ett hem.⁶ Något gjorde det svårt att tänka sig att ens de som bodde där kunde känna sig hemma. Materialen kändes plastiga och tillfälliga, detaljerna tillhörde snarare en scenografi – en kuliss – än ett hem så som han var van vid. Kanske vittnar hans historia om att samma teori – Uncanny Valley – likaväl kan appliceras på bostäder som på robotar.

Det moderna hotellrummet, en form av tillfällig bostad, kan till exempel beskyllas för att dela många av de Unheimliche egenskaper som berättaren beskriver. Hård konkurrens och stort slitage innebär att ett framgångsrikt, modernt, hotell bör hålla sig ajour med rådande trender och ofta renoveras. Med kort livslängd och stram budget följer rimligen en ökad benägenhet för generalisering och minskad benägenhet till autencitet och originalitet. Just generaliteten förstärks ofta av den breda målgruppen och att rummen således i de flesta fall bör designas för att kännas hemtrevliga för så många som möjligt.

Ett sådant förfarande fastnar ofta i en standardiseringens fälla, något som du kan läsa mer om i kapitlet *Repetition & Desorientering*. Oavsett om det gäller miljonprogram, modulbaserade studentbostäder eller, som här, hotellrum så riskerar arkitekturen i ett försök att passa alla att istället inte tilla någon. I hotellrummets fall försöker man ofta lösa detta genom att inreda rummen med konst, designföremål, böcker och så vidare. Men frågan är om detta inte gör saken värre? Är det verkligen så att ju mer hotellrummet anspelar på att vara ett faktiskt hem desto mer gillar vi dem? Eller finns det också här en gräns där rummet övergår till att bli än mer obehagligt?

⁶ Se *Experiment I – Berättelser*, s. 152 i detta arbete.



Figur 5. Bild av lägenhet i Madrid som uthyres via Airbnb. De senaste årens explosionsartade efterfrågan på att hyra någon annans hem under en kortare period har gett upphov till en kategori av tillfälliga boenden som riskerar att vara än mer Unheimlich än hotellet. I Madrid, där uthyrning via Airbnb verkar vara totalt oreglerad, trotsar merparten av objekten hemsidans syfte. Större delen av utbudet består nämligen av lägenheter som "låtsas" vara hem, men som inga förutom turister någonsin bor i.

I sin analys av Jean Rhys modernistiska roman *Good Morning, Midnight* (1939) som just utspelar sig på ett hotell, använder litteraturvetaren Emma Zimmerman den holländske psykologen D.J van Lenneps fenomenologiska analys av hotellrummet för att visa på dess unheimliche egenskaper:

He [van Lennep] argues that the particularities of the hotel experience — the bell boy, the luggage delivery, the homogenous furniture —are always reminders that “only a few hours before my room was someone else’s room” (212). The hotel room unsettles the occupant by confusing secure notions of personalization, possession, and intimacy and calling into question any claims for authentic ownership. It is simply a space for anybody who can pay for a night’s rest, and thus it is for no one” (212). Although the process of “inhabiting” the room does eventually take place, the initial entry into the space is always characterized by an uncanny dilemma of not belonging. [...] A room’s smell, van Lennep argues, has a transformative power, as it “can give us the feeling of familiarity or of alienation” (210). In terms of the hotel, van Lennep suggests that smell is uncanny in its very absence—there is “no smell” as “[t]he room has been made up, the traces carefully removed, the room is fresh” (212). Although pleasant, this absence is unsettling, as it functions as an immediate reminder of the impersonal transience of the space.⁷

Hotellrummet kan uppfattas som unheimlich eftersom det med hjälp av de faktorer som Zimmerman nämner – bristen på doft, homogenitet, ägarlöshet etcetera – tenderar att bryta våra invanda föreställningar om vad det privata är i förhållande till det publika. Därmed kan hotellrummet tänkas störa vår bild av vad ett hem är. Ju närmare det privata och det publika kommer varandra, det vill säga ju mer hotellrummet anspelar på att vara ett hem, desto kraftigare bör också den unheimliche reaktionen bli. Det här kan tyckas vara ett obetydligt fenomen, eller problem, då de flesta av oss inte tillbringar mer än några veckor om året boende på hotell. Samtidigt undrar jag om inte våra hem allt mer närmar sig denna typologi av ”bostäder”. Hemmet anno 2018 är nämligen inte bara en plats för det privata. Det står tack vare sociala medier numer i direktkontakt med det offentliga livet. Appar som *Foodora* och *Helping* blir dess motsvarighet till roomservice. I förlängningen så är *Airbnb* kanske spiken i kistan för hemmet så som vi känner det.

⁷ Emma Zimmerman, *Always the same stairs, always the same room: The Uncanny Architecture of Jean Rhys’s Good Morning, Midnight*, *Journal of Modern Literature*, Vol. 38 no. 4, 2015, s. 81.

Förutom ett motstridigt förhållande mellan det privata och publika, så nämner Comaroff och Ker-Shing hotellets långa korridorer och dess koppling till prostitution, våld och andra mer eller mindre ”omoraliska” beteenden som orsaker till att hotellet gärna ses som en skräckinjagande plats.⁸ Något som stödjer detta är att hotellet också är en ytterst vanligt förekommande miljö inom skräckfilmen. Här finner vi allt från klassiker som Hitchcocks *Psycho* och Kubricks *The Shining*, till Häfströms mer sentida *1408* eller Roths *Hostel*-trilogi.

TOTALITÄRA KULISSER

Vid en av mina många pauser med skrivandet av den här texten lyssnade jag på ett dubbelavsnitt av Sveriges Arkitekters podcast *Staden*. En podcast av och med Dan Hallemar och Håkan Forsell, där de i varje avsnitt besöker en stad, liten som stor, och diskuterar arkitektur- och stadsbyggnadsfrågor. Just det här avsnittet handlade om Moskva, en stad som jag tyvärr aldrig haft möjlighet att själv besöka. Den första delen behandlar på vilket sätt generösa och kostsamma stadsomvandlingar, alltsedan Tsarrikets dagar, fungerat som ett auktoritärt maktmedel för att hålla massorna i schack. Som ersättning för demokrati och det fria ordet, har Moskvaborna under alla tider erbjudits nya, spännande men passiviserande stadsupplevelser. Detta gör att Moskva ständigt ”utspelar sig mellan masken och ansiktet, mellan sken och verklighet”, menar Forsell.⁹

De besöker frälsarkatedralen, ett enormt monument som på långt håll ser ut som att det alltid har stått där, men som när man kommer nära framstår som märkligt nytt och ganska plastigt. Katedralen revs under Stalintiden och rekonstruktionen stod klar först år 2000. De beskriver en promenad längs den storslagna Tverskayagatan, där Sovjetunionens viktigaste förstamajparader, med soldater, stridvagnar och kärnvapenspetsar i kortege, hölls en gång i tiden. Hur man genom valv kan skymta tvärgator av en helt annan karaktär än den imponerande, dekorerade monumentalarkitekturen som propagandafilmer gav sken av. Så fort man lämnar Tverskaya, kläs nämligen kulissen av. De överdådiga huskropparna visar sig vara bara ett fåtal meter djupa och redan några steg in genom valvet befinner man sig i

⁸ J. Comaroff & O. Ker-Shing, 2013, s. 102.

⁹ Dan Hallemar & Håkan Forsell, #65 Moskva del 1 – Frihet och fruktan, *Staden*, [podcast], Sveriges Arkitekter, 2016, tillgänglig: <http://devstaden.arkitekt.se/65-moskva-frihet-och-fruktan/> (hämtad 2017-08-30).

en helt annan stad. En stad som i skala och uttryck vittnar om ett mer ruralt förflutet, där diffusa och perifera funktioner i skymundan tillåts att existera. Detta stadsbyggnadsmässiga glapp är något som förstärks än idag. Att stävja folkets demokratiska anspråk med hjälp av arkitektur är en metod som inte minst Vladimir Putin har använt sig av. Sovjetunionen militära paradgator har bytts ut mot det kapitalistiska Rysslands, lika kulissartade men kommersiella motsvarigheter. Hallemar illustrerar hur det moderna Moskva kan upplevas med hjälp av ett citat ur Peter Pomerantsevs bok *Ingenting är sant och allting är möjligt. Det nya Rysslands surrealistiska själ* från 2016.

Baktill på skåpbilen satt ett litet gallerfönster och genom det kunde Jana se Moskva. Hon lutade ansiktet mot fönstret, det var mitt i natten och gatorna låg öde. Det kändes som om hon smugglades, inte bara ut ur staden utan ut ur själva verkligheten, och in i ett mardrömslikt fantasiland. Eller var hon just på väg ut ur fantasin? Vi lever i en värld som skapats av stadsingenjörerna. En skör dokusåpakuliss som nästan ser äkta ut om man kisar. Vi förflyttar oss från gym till kontorslandskap, till kaféer, till fransk film, till vinbarer, till semesterar i Turkiet, och det kan upplevas som bättre än Paris. Bättre eftersom det är nyare och dyrare. Det känns nästan som att det är på riktigt. Men samtidigt dundrar det andra, riktiga Ryssland vidare som ett avlägset tjut i öronen. Och det kan rycka tag i oss, och dra med oss precis när som helst.¹⁰

Då jag själv har besökt städer som liksom Moskva starkt har präglats av, ett sentida eller pågående, auktoritärt styre, som Bukarest, Warszawa och Havanna, så har jag haft liknande upplevelser som de Hallemar och Forsell beskriver. Det kan i dessa fall vara svårt att avgöra huruvida de känslor som drabbar en, stammar ur den auktoritära maktens påtaglighet eller ur den kulisslika arkitekturen.

KOMMERSIELLA KULISSER

Enklare är det i de fall där totalitärt maktutövande motsvaras av, ibland minst lika auktoritära, kommersiella krafter. Våren 2016 besökte jag Filippinernas huvudstad Manila som en del av min masterutbildning i arkitektur vid Lunds universitet. Under nästan tre veckors tid gjorde

¹⁰ D. Hallemar & H. Forsell, 2016.

vi studiebesök till kåkstäder och subventionerade bostadsområden för ekonomiskt utsatta. Men Manila har likt Moskva byggt upp en motsägelsefull alternativ verklighet för sig själv – en tunn kuliss som efter diktaturens fall har i allt högre grad har kommit att skapas av privata kommersiella intressen. Trots att Filippinerna räknas till ett av Asiens allra fattigaste länder så är det här vi finner tre av världens tio största köpcenter. Hyperkapitalism och -konsumerism sida vid sida med misär och fattigdom helt enkelt.¹¹

När vi besökte fastighetsbolaget Ayala Land, ett dotterbolag till Filippinernas största och mäktigaste konglomerat, för en presentation fick vi också en rundtur genom ett av bolagets flaggskepps-projekt, det så kallade Bonifacio Global City (BGC). Den jättelika före detta militärbasen, ”an area once synonymous with war and aggression”, köptes av privata aktörer och har de senaste decennierna konverterats till det som Ayala land beskriver som ”[...] the amiable, nurturing, world-class business and residential center it is today”.¹² BGC, som idag är hem för över 20 000 människor grundades uppenbarligen med målet att skapa en exklusiv, självständig, privat stad inom staden. En stark tro på privatisering, ett tillåtande regelverk – ständigt utsatt för omfattande korruption – samt en oklar kommundillhörighet har sett till att så också blev fallet.

Rundturen inleds med att vi klättrar in i en modern stadsbuss som trafikerar en av de sju busslinjer som utgör BGC:s alldeles egna ”kollektivtrafiksystem”. Bussen är tom sänar som på ett yngre par, på väg till det nyanlagda Bonifacio High Streets Farmers Market. Vi rör oss i maklig takt mellan spegelbeklädda skyskrapor, gallerior och skulpturparker. Vår guide berättar stolt att de nästan kliniskt rena gatorna, något som i Manila annars lyser med sin frånvaro, är ett resultat av att allt – inklusive de tomma gatorna vi åker på – är privatägt. Allmänheten är välkommen att vistas där, men på någon annans villkor. Allt vi ser ägs, förvaltas och styrs av privata aktörer och intressen. En egen kollektivtrafik, kompletteras med ett eget regelverk, en egen kulturförvaltning (läs eventbolag) och en egen polisliknande säkerhetskår. Det för mig egendomliga ägarförhållandet som resulterar i en mängd skenpublika platser, föder en olust som blir allt

¹¹ Richard J. Heydarian, *Philippines' Shallow Capitalism: Westernization Without Prosperity*, Huffington Post, 29 apr 2016, tillgänglig: http://www.huffingtonpost.com/richard-javad-heydarian/philippines-shallow-capit_b_6441868.html (hämtad 2017-11-01).

¹² Bonifacio Global City, *The History of BGC*, websida, tillgänglig: <https://bgc.com.ph/page/history> (hämtad 2017-11-01)

starkare ju längre turen pågår. Regler och sociala koder känns plötsligt än mer främmande. Jag kan inte längre skilja på en uteservering och ett torg, på en massagestol och en parkbänk, nöjesfält och lekplats. Obehaget – är det Unheimlichkeit? – skruvas upp några extra varv då vi kommer fram till något som jag lättast kan beskriva som en feberdrömmande shop-a-holics bild av verklighetens Venedig. En replik av Markusplatsens berömda kampanil markerar ingången till *Venice Grand Canal Mall* – ett av Manilas mer originella köpcenter. Längs den oundvikliga kanalen finner vi merparten av köpcentrets attraktioner, butiker och restauranger. I en storstadsregion med nästan 13 miljoner invånare, känd för sin oerhörda befolkningstäthet, så är bristen på folk i sig nästan skrämmande. Men helt klart är att den kulisslika arkitekturen också spelar roll för de känslor jag får när jag besöker Manilas eget Venedig. Material, detaljer, ornament och färgsättning lyckas liksom bara lura mig halvvägs. Istället för att uppmärksamma de uppenbara likheter som finns med originalet, så är det olikheterna min blick söker efter. Jag tänker mig att mötet med denna ytliga kopia liknar mötet mellan människa och de mest människolika robotar man har lyckats framställa. Den emotionella responsen kan då också tänkas vara densamma – Unheimlichkeit.

”Men hur ställer du dig till än mer extrema miljöer, som Disneyland och Las Vegas?”, kanske du undrar. En stor skillnad mellan dessa och exemplet i Manila är att de första är ärliga med att hela existensberättigandet baseras på underhållningsvärdet. ”Lilla Venedig” försöker vara mer än detta, något som blir uppenbart då komplexet förutom butiker innehåller bostäder: *the Venice Luxury Residences*.

Kommersialismens, ofta historiserande kulisser, har alltså blivit ett sätt att bygga stad på. Jag kan inte undgå att fantisera om hur våra egna städer hade upplevts om den så kallade folkrörelsen *Arkitekturupproret* hade fått bestämma. Rörelsen arbetar bland annat för att minst 75% av dagens nyproduktion ska uppföras med traditionell arkitektur som inspiration.¹³ Även om jag själv tror att variation är en nyckel till trivsamma städer så har jag svårt att tänka mig att en stad som till stor del består av imitationer, repliker från en svunnen tid, inte skulle upplevas som annat än en Unheimlich scenografi.



Figur 6 & 7. Överst: *Venice Grand Canal Mall*, det mest påkostade av alla köpcenter i den privatägda staden Bonifacio Global City, Metro Manila. Därefter *Sweden Hills*, en replika av en svensk småstad – komplett med faluröda stugor med vita knutar – belägen i norra Japan. När den svenske ambassadören på 70-talet besökte området påpekade han hur mycket naturen påminde om hemlandet. Än idag, 33 år efter invigning, så firas midsommar.

¹³ Arkitekturupproret, *Om oss*, websida, tillgänglig: <http://www.arkitekturupproret.se/om-au/> (hämtad 2017-11-02)

FILMENS KULISSER

Apropå scenografi: jag tänkte att vi skulle avsluta det här kapitlet med att prata om dess roll som bärare av det Unheimliche inom filmens värld. Idag är det, tack vare bättre, billigare och mer lätthanterlig teknologi, vanligt att en film helt eller delvis spelas in framför en greenscreen för att sedan digitalt efterbehandlas. För inte allt för längesedan, innan det digitala språnget, så var filmskaparen däremot helt beroende av användandet av fysisk scenografi – kulisser, dekor, rekvisita, artificiellt ljus etcetera – för att trovärdigt illustrera narrativet och ge filmen önskad stämning. Visserligen var, och framförallt är, det inte helt ovanligt att använda sig av befintliga, ”verkliga”, miljöer. Om budget tillät, såsom var fallet under Hollywoods guldålder, så valde man istället gärna att bygga upp de tilltänkta miljöerna från grunden. Till den episka kapplöpningsscenen i *Ben Hur* (1959) karvades en 600 meter lång, historiskt korrekt antik arena direkt fram ur ett stenbrott utanför Rom. Att betala över tusen hantverkare för att under loppet av ett år framställa ett enda ”set”, hade idag troligtvis dömts ut som vansinne.¹⁴ Roy Andersson är en av de få filmskapare som, mig veterligen, stenhårt håller fast vid denna tidskrävande tradition. Redan med sin debutfilm, *En kärlekshistoria* (1970), hade han hittat den tragikomiskt vardagliga tonen som kommit att präglade alla hans efterföljande verk. Till skillnad från de senare filmerna spelades debuten in i verkliga miljöer och följer alltså även vad gäller bild och scenografi ett socialrealistisk förhållningssätt till film. Först efter en framgångsrik karriär som reklamregissör övergick Andersson till det mer abstrakta. Kombinationen av det absurda och drömlika med det färglöst vardagliga har sedan dess varit hans främsta signum.¹⁵

Anderssons säregna bild- och berättarspråk kräver så stor kontroll över färg, ljus, dekor, bildvinkel med mera, att det stora flertalet, om inte alla, scener ur hans tre senaste långfilmer, den så kallade *trilogin om att vara människa*, är inspelade i hans egna studio vid Östermalmstorg i Stockholm. Dessa tre verk består vardera av fyrtioalet, sett till narrativet, löst sammanhållna, minutöst komponerade och helt oklippta scener eller – då hans metod inte sällan liknas vid en målars – bilder, tablåer eller tavlor.¹⁶ Grådaskiga, absurda och tragikomiska stilleben av ett svenskt vardagsliv.



Figur 8 & 9. Två scener från Roy Anderssons senaste film: *En duva satt på en gren och funderade på tillvaron* (2014). Lägg märke till hur öppningar i bägge fallen bidrar med komplexitet och djup till kompositionen. I en Roy Andersson film är en dörr sällan stängd.

¹⁴ Wikipedia-bidragsgivare, *Ben-Hur*, i Wikipedia, tillgänglig: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ben-Hur_\(1959_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ben-Hur_(1959_film)) (hämtad 2017-12-30).

¹⁵ Märten Blomkvist, *Roy Andersson*, i Svensk Filmdatabas, 2014, tillgänglig: <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=person&itemid=68068> (hämtad 2017-12-30).

¹⁶ Ibid.

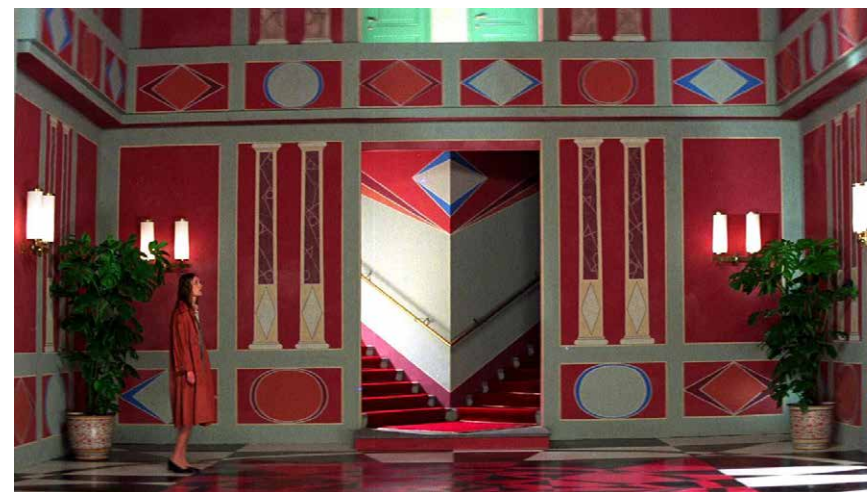
Andersson har varken behov, budget eller yta nog för att skapa så storslagna miljöer som de i Ben Hur. Istället har regissören och hans medarbetare blivit proffs på att använda sig av kulisser, miniatyrer, speglar och andra illusoriska verktyg för att kompensera för de tillfällen då studiokalalen alltför bestämt sätter scenens fysiska begränsningar.

Trots att miljöerna är enormt skickligt utförda är det som om varje tavla ur en Roy Andersson-film känns lite... off. En känsla vars härkomst det är svårt att sätta ett enskilt finger på. Är det den evigt stillastående kameran, ett måste för att inte bryta den perspektiviska illusionen? Eller skådespelarnas bleka anleten och ohyfsade sätt att i tid och otid bryta den så kallade fjärde väggen? Har det med de nästan tvångsmässigt upprepade replikerna att göra, eller hur ensam deras klang ljuder i den artificiella miljön?

Det är tydligt att Roy Andersson bemästrar ett flertal verktyg för att skapa en Unheimlich stämning. Även om alla faktorer bidrar till denna så är det just miljöerna som väger tyngst. På en och samma gång framstår de som äkta och artificiella, vardagliga och drömlika, familjära och främmande. I Anderssons värld är ett vardagsrum vad gäller arkitektur precis lika detaljrikt som ett verkligt sådant. Men såväl arkitektoniska element (dörrar, väggar, fönster, hörn m. m.) som objekt och skådespelare är så pass välkomponerade utifrån kameravinkeln att den skapande handen nästan skymtar i bild. Sovrummet innehåller alla element som vi känner igen från vårt eget. Men allt går i en färgskala allt för omättad för att det helt ska passera som ett rum i ett hem, upplyst som det är av ett ljus som verkar komma från en levnadstrött sol.

SKRÄCKFILMENS KULISSER

Jag kommer att tälta utanför biografen den dag då Roy Andersson släpper sin första skräckfilm. Till dess får jag hålla till godo med andra filmer vars regissörer använder kulisserna som ett verktyg för att skapa obehag. *Suspiria* (1977), Dario Argentos nygotiska skräckfilm, är i kontrast mot Roy Anderssons skeva vardagsrealism, bombastisk och melodramatisk så att det förslår. Men även Argento kan konsten att använda det kuliss-lika som källa till obehag. Han gör det bara lite annorlunda än sin svenske kollega. Argento



Figur 10 & 11. Starka färger och det kuliss-lika. Två av de metoder som Dario Argento använt för att ge *Suspiria* dess väldigt speciella stämning.

verkar, vad gäller såväl scenografi som allt annat, oförmögen att någonsin släppa på gaspedalen.

Susprias smått förvirrande och osammanhängande handling kretsar kring en ballerina, Suzy, som upptäcker att dansakademin hon studerar vid drivs av ett mordiskt gäng häxor. Men handlingen är allt annat än primär. Det är till stor del tack vare dess färgstarka visuella språk och högljutt expressiva scenografi som filmen har skrivit in sig i historien.

Redan i den första scenen inleds Suzys resa in i mardrömmen. Den annars helt vanliga, myllrande ankomsthallen som Suzy rör sig genom badar i ett blått och rosa skimmer. Under taxifärden mellan flygplatsen och dansskolan tycks natthimlen som upplyst av neon. Själva skolans fasader bidrar till temat och visar sig vara målade i en kulör någonstans mellan blodrött och intensivt cerise.

Det är kanske inte direkt en nyhet att färg och ljus har en förmåga att påverka humör, känslor, och stämning såväl när de upplevs på film som i verkligheten. Men där de flesta andra skräckfilmer försöker uppnå en passande stämning med hjälp av nedtonade färger och skum belysning, går Argento åt rakt motsatt håll. Han verkar använda färgen för att varna, eller till och med hota publiken. De scener som utspelar sig på dagen är neutralt och naturligt färgsatta, som för att inge trygghet. Men så fort solen går ned rör sig färgpaletten allt mer åt det galna och bisarra – ett slags förbådande av de brutala våldsdåd som komma skall.¹⁷

Användningen av färg är kanske inte det som främst gör att *Suspria* rör sig åt det Unheimliche hållet. Än märkligare än själva färgen är kanske att karaktärerna i allmänhet inte verkar lägga märke till, eller åtminstone inte tycker att det är konstigt att rummen de vistas i fullkomligen badar i skiftande ljus i blodröda, illgröna eller djupblå kulörer.¹⁸ Detsamma gäller för Dario Argentos andra scenografiska stämningsknep. I fallet Roy Andersson, uppfattar jag det som att en stor del av obehaget mynnar ur scenografins och kulissernas närhet till verkligheten. Argento går även här åt det andra hållet. Tunna skärmar skurna i klumpiga nygotiska mönster

¹⁷ Matt Draper, *The Technicolor Nightmares of Suspiria*, onlinevideo, 2017, tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=VrcqxqSD4> (hämtad 2017-12-30).

¹⁸ Ibid.

smyckar fönstren. Figurativa och illusoriska muralmålningar som med sina lönn dörrar, nästan meta-mässigt, får agera kuliss i kulissen. Ridåer, draperier och tunga tygstycken hänger lite varstans och avslöjar att vi inte har rört oss alltför långt ifrån teaterns domäner. Överdimensionerade dörrar med handtag som medvetet placerats på en på för hög höjd är en scenografisk vinkning till regissörens ursprungliga tanke om att låta alla elever gestaltas av unga flickor, något som resulterat i rollfigurernas i sig smått unheimliche limbo mellan barn och vuxna.

Suzy is only externally an adult: in fact, she is an overgrown little girl, naive and asexual [...]. "I only changed the actresses' chronological age, but their behaviour has remained that of children. The girls speak naively, they are scary, they make faces and don't know sex."¹⁹

Liksom med det färgade ljuset så är det främst nattetid, och i förbådande syfte som det kuliss-artade visar sig. När mörkret faller över internatskolan så genomgår den en transformation, från det egensinnigt hemtrevliga till det mardrömslika. Kanske slår Dario Argento emellanåt på en något för stor trumma för att den resulterande stämningen skall kunna klassas under det Unheimliche. Samtidigt så känns hans transformativa tillvägagångssätt mycket fruktbart som metod för att frammana Unheimlichkeit.

¹⁹ Roberto Curti, *Italian Gothic Horror Films, 1970-1979*, 2017, Jefferson, NC: McFarland & Company, s. 184-185.



LEVANDE BEGRAVEN

Du når en trappa som brant leder dig ned i underjorden. För varje steg blir luften en aning tjockare och kallare. Väggarne börjar kallsvettas. Vid trappans fot möts du av en tung dörr. En doft av jord och förmultnande sprider sig då du öppnar den. Du stiger in och tänder den ficklampa som någon turligt nog har lämnat vid ingången. Nyfiket riktar du lampan åt olika håll. Ett pussel av stenbumlingar bildar väggar som blir till låga omfamnande valv. Det mjuka kalla jordgolvet känns tryggt under fötterna och du fantiserar om hur det vore att likt en grävling bo i ett gryt. Mörkt, svalt och tryggt.

Dina dagdrömmar avbryts abrupt av att dörren hårt slår igen bakom dig. Den har gått i baklås och lämnar dig i ett slag totalt avskärmat från omvärlden. Nu är det inte bara väggarna som svettas. Skälvande låter du ljuskägglan leta efter en alternativ utväg, eller åtminstone en spricka där frisk luft kan komma in. Istället slås du av stenarnas omöjliga komposition, hur vissa av dem ser ut att när som helst ge vika under husets tyngd. Bilder från gruvolyckor, slukhål och jordbävningar avlöser varandra i takt med att rummet blir mindre och mindre. Kanske har redan ett ras skett, kanske är du redan levande begravd.

DER GOLEM (1920) / DAS BOOT (1981) / THE OTHERS (2001)
THE DESCENT (2005) / 10 CLOVERFIELD LANE (2016)

DARK SPACE

Att mörklägga något bör väl vara ett av de mest effektiva sätten att få något familjärt att framstå som främmande, tänker jag efter ännu en natt där min vanligtvis latent mörkerrädsla har gjort sig påmind. En förvriden gestalt kikar stilla på mig genom springan in till badrummet. Jag tvingar mig upp ur sängen, öppnar badrumsdörren och bekräftar min rationella sida. Klädhögen kikar inte längre tillbaka.

Enligt Karel Deckers är rädslan för mörker att betrakta som universell. Han föreslår att den moderna rädslan för mörker utvecklats tack vare att användandet av artificiellt ljus gjort att vi så sällan konfronteras av mörka rum. Mörker, menar han, har blivit en utrotningshotad art inom såväl den interiöra som exteriöra byggda miljön.¹ Själv tror jag att vi alltid har varit rädda för mörker, då vi för vår överlevnads skull gärna vill få så mycket information som möjligt om vår omgivning. Däremot så håller jag med honom om att vi antagligen i allt lägre grad – frivilligt eller ofrivilligt – utsätts för mörker.

Deckers nämner att det existerar en lång tradition av författare och konstnärer som i motsats till dagens norm har sett mörkret som en tillgång och kvalitet. Barockmålaren Caravaggio gjorde sig till exempel känd för sitt användande av *chiaroscuro*, ett redan för sin tid omvänt förhållningssätt till ljus och mörker. I hans målningar härskar ofta ett dominant mörker över ett perifert ljus vilket ger målningarna en alldeles särskild rumslig kvalitet som Deckers kopplar samman med en förnimmelse av Unheimlichkeit.²

Ungefär samtidigt som den första arkitekturen baserad på upplysningens vetenskapliga teorier kring ljus uppstod, föddes också en djup fascination för mörker och skugga hos dåtida författare, konstnärer och arkitekter. Upplysningens skuggsida började visa sig och en fantasivärld där allt varken gick att se eller förklara trädde fram. En önskan om att synliggöra byttes mot en önskan om att fördunkla.³

Till skillnad från upplysningstidens konstnärer så intresserade sig romantikens dito betydligt mer för det känslomässiga än det sensoriska. Tonvikten låg

på upplevelsen av sinnesintryck – vilka känslor de kunde väcka – snarare än vad de bestod av. När det kommer till sådana aspekter så verkar det mörka rummet ha ett antal fördelar mot det ljusa. Anthony Vidler citerar den franske sociologen Roger Caillois i en mening som väl illustrerar mörkrets dragningskraft:

While light space is eliminated by the materiality of objects, darkness is “filled,” it touches the individual directly, envelops him, penetrates him, and even passes through him: hence “the ego is permeable for darkness while it is not so for light”; the feeling of mystery that one experiences at night would not come from anything else.⁴

Caillois landsman, psykiatrikern Eugene Minkowski, beskrev förhållandet på ett liknande sätt.

Dark space envelops me on all sides and penetrates me much deeper than light space; the distinction between inside and outside and consequently the sense organs as well, insofar as they are designed for external perception, here play only a totally modest role.⁵

Båda beskriver en förhöjd rumslig upplevelse; när intrycken av materialitet och detaljer försvagas är det som om kroppen och rummet blir ett. Gång på gång återkommer också Freud i *Das Unheimliche* (the Uncanny) till mörkret som tema. I sina etymologiska undersökningar finner han bevis för en koppling, då adjektiven heimlich och unheimlich inom litteraturen flitigt används för att beskriva de känslor som kan drabba en i mötet med mörker i allmänhet och natten i synnerhet. En exempelmening i ett av uppslagsverken han undersöker lyder ”the unheimlich, fearful hours of night”⁶.

Litteraturprofessorn Nicholas Royle inkluderar i sin tur ett helt kapitel om mörker, *Darkness*, i sin bok *The Uncanny*, där han pekar på att det egentligen inte är mörkret i sig som vi ska se som unheimlich. Känslan uppstår snarare i förhållande till det som vi ändå lyckas uttyda – det som visar sig i mörkret. Han illustrerar sin poäng med hjälp av ett citat av litteraturvetaren Paul de Man: ”To make invisible visible is uncanny”.⁷

¹ Karel Deckers, *An Inquiry into the recreative Workings of the Unheimliche in Interior Architecture*, Doktorsavhandling, Chalmers tekniska högskola, 2015, s. 84.

² Ibid.

³ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge: MIT Press, 1992, s. 169.

⁴ A. Vidler, 1992, s. 175.

⁵ Ibid.

⁶ Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press, 2003, s 108.

⁷ Ibid.

Det ligger antagligen något i det här – vaga sinnesintryck behövs för att hjälpa betraktarens fantasier på traven. Med hjälp av ofrivilliga associationer uppmuntras vi sedan till att komplettera bilden av det vi inte riktigt kan urskilja. Ett ljud från ett hörn, en leksak att snubbla på, en ensam lampa vars ljus inte riktigt når de mörkaste vråna. Det Unheimliche rummet är med detta synsätt mörkt men inte helt mörkt, tomt men inte helt tomt och tyst men inte helt tyst.

LJUS & MÖRKER

Ett sådant tillvägagångssätt känner jag starkt igen från skräckfilmen. Till skillnad från litteraturen är filmen ett högst visuellt medium där ljus är en direkt förutsättning. En film som utspelar sig i beckmörker skulle åtminstone kunna beskyllas för att inte utnyttja mediet till fullo. En film där miljön är precis så där lagom mörklad så att vi med fantasins hjälp fyller den med saker som kanske eller kanske inte finns där, är då att föredra. För lågbudgetfilmer ur skräckgenren så är mörkret, eller snarare dunklet, ofta en räddning då man med enkel – läs billig – scenografi effektivt kan bygga upp spänning och obehag.⁸

I boken *Horror Film Aesthetics*, tillägnar författaren Thomas M. Sipos ett helt kapitel åt hur skräckfilmare med varierad budget har burit sig åt för att med hjälp av ljus och mörker skapa obehag. Underrubriken *Hiding in the Dark* diskuterar de två vanligast förekommande sätten som kontrasten mellan dessa används på. Den första innebär ett användande av mörker för att inge en känsla av trygghet, en trygghet som abrupt visar sig vara falsk genom att något farligt, hotfullt eller skrämmande plötsligt belyses eller på annat sätt görs synligt.⁹ Man kan dock ifrågasätta om Unheimlichkeit överhuvudtaget kan uppstå ur denna metod då ljusets plötsliga synliggörande av något faktiskt hotfullt snarare bör upplevas som chockerande. Det Unheimliche trivs bäst då dess källa inte är allt för uppenbar.

Mer i linje med det Unheimliche är då den metod som används i Alejandro Aménabars film *The Others* från 2001. Sipos beskriver hur filmens protagonist Grace, då hon hör spöklika viskningar och stegljud blir

⁸ Thomas M. Sipos, *Horror Film Aesthetics: Creating the Visual Language of Fear*, 2010, Jefferson, NC: McFarland & Company, s. 158.

⁹ Ibid, s. 160.



Figur 1. Att Storkyrkans torn nattetid flinar ut över Stockholm var något jag lade märke till under de nätter jag tillbringade hos min pappa på Södermalm. Fotografi: Thorgun Andersson (2012).

övertygad om att någon har brutit sig in i hennes hem. Beväpnad med en hagelbössa ger hon sig ut på jakt efter inkräktarna. Hon går in i ett mörkt rum och kollar nervöst omkring sig. När hon lämnar bilden ser vi ett blekt ansikte framträda ur mörkret där hon tidigare stod. Ute ur bild drar Grace undan gardinerna och låter solljus strömma in i rummet. Det bleka ansiktet visar sig vara ett porträtt.¹⁰

Det som i mörkret framstår som något främmande kan i ljuset bli helt och hållet familjärt. Samtidigt så dröjer sig den där känslan av obehag ofta kvar. Även när jag tänder ljuset, och inser att klädhögen inte var annat än just en klädhög, så har tanken på att den skulle vara något annat etsat sig fast. Klädhögens illavarslande alter-ego som mörkret gav upphov till riskerar att återvända så fort jag släcker ljuset. Som van skräckfilmskonsument vet jag ju dessutom att känslan av trygghet som infinner sig när ett hot visar sig vara falskt, oftast blir kortvarig. Nästa gång är det kanske mina fantasier som får rätt.

MASSIVITET

Av jord är du kommen... Skapelseberättelser från hela världen tar sin utgångspunkt i förvandlingen från jord till kropp av kött och blod. Enligt de abrahamitiska religionerna skapades Adam, den första människan, av jord eller lera, *adamaha*, som Gud blåste liv i. Inom folktron så verkar den omvända förvandlingen, från kött och blod till sten, vara vanligare. Basiliken som genom sin blick förvandlar människor till statyer, troll som förstenas då de träffas av solens strålar. Kanske är det inte så konstigt att man på engelska säger att någon blir *petrified*, det vill säga *förstenad av skräck*.¹¹

Comaroff och Shing betonar just jordens, markens och bergets religiösa/symboliska/mytologiska koppling till vår egen kropp som en anledning till att vi ibland drabbas av obehag då vi ställs inför ett objekts, en byggnads eller ett rums upplevda *solidity*, något som jag i denna text har valt att översätta till massivitet. Vidare berättar de att grottan, kanske det tydligaste exemplet på ett sådant rum, sedan urminnes tider fått agera hem åt alla möjliga icke-mänskliga varelser inom mytologin. Men grottan representerar

ju också urtypen för den mänskliga bostaden, från den tid vi ännu inte hade lärt oss att tämja vår omgivning.¹²

Än idag bor folk faktiskt i, något mer moderna, grottbostäder vilka författarna beskriver som ytterst unheimlich. Ett väldigt tydligt exempel de nämner är Zhong-Dong (ung. mellangrottan) i södra Kina. Här har en hel by, komplett med byskola, basketplan, boskapsskötsel och bostäder för tjugo familjer, byggts upp inuti en gigantisk kalkstensgrotta.¹³ Bilderna jag får fram när jag googlar visar hotfulla stenformationer hängande över nästan fallfärdiga skjul. Barnens undervisning, som verkar ta plats centralt i berggrummet, får en nästan övertydlig unheimlich dimension, då de familjära skolbänkarna och griffeltavlan kontrasteras mot grottans mörker, djup och massiva bergväggar.

Under en studieresa till Rumänien våren 2017 fick jag själv nöjet att uppleva en unheimlich spänning mellan funktion och massivitet. I *Salina Turda*, en saltgruva strax utanför staden Turda i Transylvanien, har salt troligtvis utvunnits sen Romarrikets dagar. Idag är gruvan öppen för allmänheten och har konverterats till en mycket märklig blandning av historiskt museum, nöjespark och haloterapeutiskt wellness-center.¹⁴

Släta marmorliknande väggar som under årtionden, kanske århundraden, slipats ned av sommarsäsongens fuktiga vinddrag, ledde oss djupt ner i underjorden. När guiden förklarade att vi nu befann oss mitt inne i ett solitt block av salt, med en volym av dryga 11 kubikkilometer, slogs jag av en blandning mellan förundran och obehag. Vetskapen om att det åt vilket håll jag än tittade fanns ett massivt lager av minst 100 meter salt var svindlande. Och värre skulle det bli.

Den höjdrädde gjorde sig icke besvär att fortsätta då turen nu gick över ett system av spänger och trappor, allsammans vilande på träkonsoler infästa rakt in i saltväggen. Plötsligt tornade gruvrummet upp sig i all sin väldighet. Långt nedanför anade jag myrstor besökare som roade sig med en runda minigolf, ett parti biljard eller en tur i det centralt placerade pariserhjulet. I gruvans botten fann jag något som än mer skulle förstärka känslan av att

¹⁰ T. M. Sipos, 2010, s. 162.

¹¹ Joshua Comaroff & Ong Ker-Shing, *Horror in Architecture*, San Francisco: ORO editions, 2013, s. 176.

¹² J. Comaroff & O. Ker-Shing, 2013, s. 179.

¹³ Ibid.

¹⁴ Best of Romania, *Turda Salt Mine*, websida, tillgänglig: <http://bestofromania.eu/turda-salt-mine/> (hämtad 2017-08-30)

jag befann mig i en annan dimension. Här reste sig ett klockformat saltrum ur en kolsvart sjö vars centrum pryddes av en cirkulär ö, översållad med skelettlänkande limträ-paviljonger. Gula roddbåtar kretsade likt familjära satelliter kring denna utomjordiska kärna – mittpunkt i det universum vars storlek, form och massiva väggar fick varenda viskning att multiplicera sig in i det oändliga.

Det massivas förmåga att verka (kanske alltför) verkligt, fysiskt och materiellt rimmar illa med en era där det virtuella premieras. Trots att ord som *flöde*, *transparens* och *lätthet* sedan länge har framhållits som arkitektoniska dygder så bubblar *massivitet* med jämna mellanrum upp som ett motsatsens alternativ.¹⁵ Brutalisternas korta men tongivande tid i rampljuset verkar på senare år ha gett upphov till en världsomfattande upptagenhet med massivitet, råhet och monolitiska volymer. I en artikel i New York Times föreslås detta bland annat vara ett resultat av bloggarnas och de sociala mediernas erövringståg. Svart-vita bilder på spektakulära, gravitationsutmanande betongblock har, liksom den tidigare nämnda ruinen, visat sig vara ett perfekt innehåll för medier som vill ge sina läsare snabba scrollvänliga kickar.¹⁶

Comaroff och Shing nämner expressionismen som ett annat exempel på en sådan uppblubbande avantgardistisk rörelse till stor del upptagen med just materialitet och massivitet. Den tyske arkitekten Hanz Poelzig brukar nämnas som en av dess främsta företrädare och uppvisar i flera av sina verk den skulpturala kraft man kan frammana med hjälp av det massiva som ledstjärna. Poelzig gjorde sig också känd för sitt bidrag till filmhistorien då han skapade scenografin till den expressionistiska skräckfilmen *Der Golem* från 1920. Filmen, som baserar sig på judisk folklöre, berättar hur rabbinen Löw skapar ett levande monster ur lera, en så kallad golem, för att skydda Prag-ghettot från en förutspådd katastrof. Efter att inledningsvis ha varit sin skapare till lags, vänder sig monstret mot sin herre och löper amok genom ghettot. Poelzigs plastisk-massiva version av Prag-ghettot verkar stöpt ur samma lera som monstret själv och ger en tydlig bild av hur unheimlichkeit kan frammanas med hjälp av massa. De interiöra miljöerna påminner om något slags hålrum i ett jättelikt kranie. Tak och väggar utgörs av en serie



Figur 2. Två av många unheimliche scener man stöter på i *Salina Turda*, Rumänien.

¹⁵ J. Comaroff & O. Ker-Shing, 2013, s. 190-191.

¹⁶ Nikil Saval, *Brutalism Is Back*, The New York Times, 6 okt 2016, tillgänglig: <https://www.nytimes.com/2016/10/06/t-magazine/design/brutalist-architecture-revival.htm> (hämtad 2017-10-23).

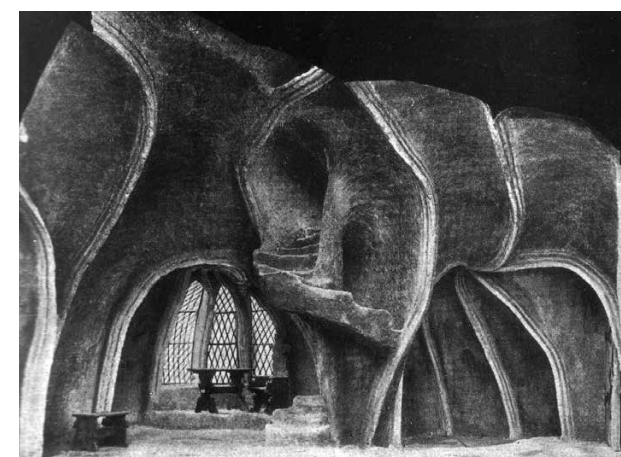
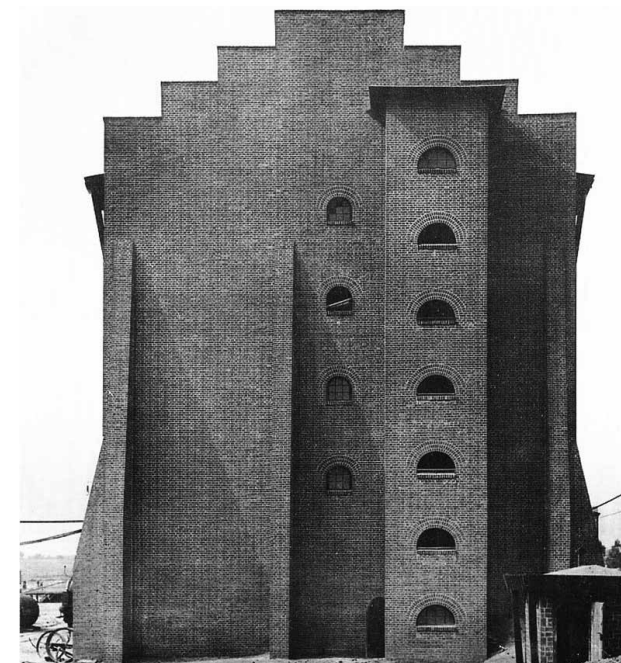
olikstora valv och fack som får rummen att se nästan köttsliga, organiska eller till och med levande ut. På utsidan kantas gatan av höga, uttrycksfulla ler-ruckel till hem. De verkar liksom filmens antagonist, monstret Golem, när som helst kunna stå i stånd att vända sig mot sina herrar – rasa ihop och begrava de familjer som kallat dem ett hem i en hög av jord.¹⁷

LEVANDE BEGRAVEN

...*Jord skall du åter bli.* Om människan under årtusenden kan sägas ha kopplat sin uppkomst till jorden, marken, berget och leran så är förhållandet mellan dessa och döden minst lika starkt. I åtminstone 100 000 år har vi ägnat oss åt olika typer av jordfästningsritualer, något som bekräftar detta samband.¹⁹ Kanske förstod redan förhistoriens människor att våra kroppar, liksom all annan organisk materia, en gång skall återgå till att bli jord.

Mina tidigare utsvävningar kring Dark Space, mörker och massivitet går härmed samman med jordens förhållande till död. Detta leder mig fram till ett av de mer klassiska teman inom det Unheimliches värld: det levande begravda. I essän *Das Unheimliche* skriver Freud att tanken på att bli levande begravna för många människor är det mest Unheimliche av allt.¹⁹ Som jag tidigare nämnt skrevs essän i samband med första världskrigets avslut och Freud bör ha haft bilden av ett Europa i ruiner, och de människor som begravts i dem, tydligt fastetsad på näthinnan. Välkänt är också att Freud levde och verkade under en tid då många av antikens främsta arkeologiska lämningar grävdes ut och att han själv var en ivrig amatörarkeolog. Ovanför sin mottagningsdivan hade han hängt ett stort fotografi föreställande Ramses II:s klipptempel i Abu Simbel.²⁰

Anthony Vidler illustrerar ett arkeologiskt/arkitektoniskt levande begravet med ett mycket välkänt exempel: Pompeji, som efter ett vulkanutbrott år 79 faktiskt bokstavligen blev levande begravet. Redan under romantiken, då den antika romerska staden grävdes fram, ansågs Pompeji uppvisa extrema unheimliche kvaliteter. Spåren av det vardagliga livet hade bevarats så till den grad att den franske författaren Chateaubriand ska ha skrivit: "Rome is only a vast museum; Pompeii is living antiquity".²¹ Under det flera meter



Figur 4 & 5. Två av Hans Poelzigs massiva mästerverk: Svavelsrefabriken i Luban, Polen (1912), samt interiör scenografi från *Der Golem* (1920).

¹⁷ J. Comaroff & O. Ker-Shing, 2013, s. 189.

¹⁸ Wikipedia-bidragsgivare, *Burial*, i Wikipedia, tillgänglig: <https://en.wikipedia.org/wiki/Burial> (hämtad 2017-12-20)

¹⁹ Sigmund Freud, *The "Uncanny"*, 1919, PDF, tillgänglig: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> (hämtad 2017-05-15), s. 14.

²⁰ A. Vidler, 1992, s. 55.

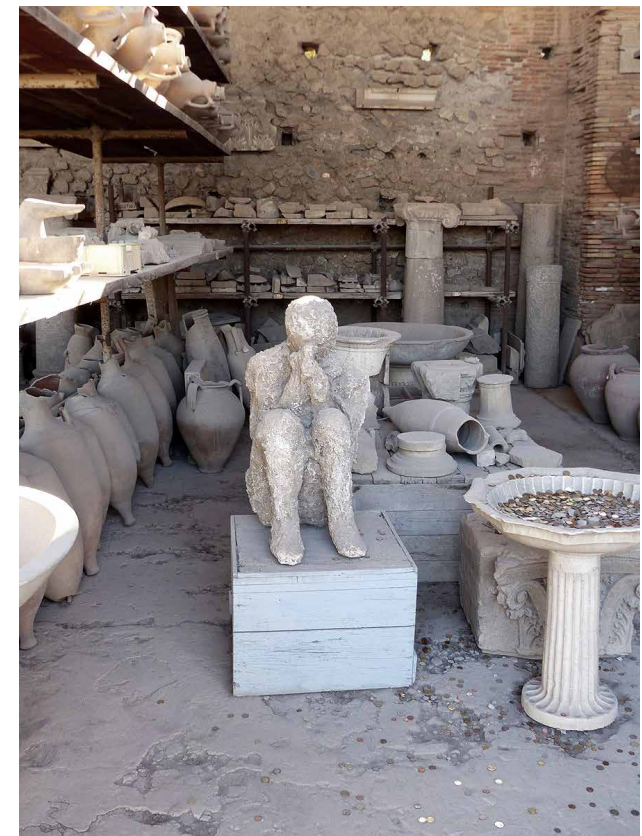
²¹ F-R. de Chateaubriand i A. Vidler, 1992, s. 46.

tjocka lagret av aska grävdes nästan perfekt välbehållna bostäder, varor, hushållsprodukter och konstverk fram. Tillsammans skapade de en så tydlig bild av hur livet en gång hade levt i staden att besökaren kunde få känslan av att invånarna alldeles nyligen, och bara tillfälligt, hade gett sig av. De många avgjutningar av kroppar som idag pryder Pompeji skvallrar om att så inte var fallet. Bakom det kusligt hemtrevliga ruvade också det fasansfulla. Tillsammans verkade de för att Pompeji av 1800-talets författare kom att användas som det litterära Unheimliches skådeplats framför andra.²²

Jorden, i bred mening, har alltså såväl naturvetenskapliga, historiska, arkeologiska, mytologiska och religiösa kopplingar till både liv och död. Skräcken för att bli levande begravnen bör därmed kanske inte enbart ses som ett av många uttryck för dödsfruktan. Tanken representerar snarare ett unheimlich mellanting, den är rimligen så skrämmande just för att man, om det skulle drabba en, inte kan anses vara riktigt död men inte heller helt levande. Freud gick betydligt längre än så och hävdade, på psykoanalytiskt manér, att denna skräck egentligen gick att spåra tillbaka till en förnimmelse av något bortträngt, nämligen vår prenatala, ”för-födsliga”, upplevelse.

To many people the idea of being buried alive while appearing to be dead is the most uncanny thing of all. And yet psychoanalysis has taught us that this terrifying phantasy is only a transformation of another phantasy which had originally nothing terrifying about it at all, but was filled with a certain lustful pleasure—the phantasy [sic], I mean, of intra-uterine existence.²³

Som jag förstår det såg Freud vår rädsla för att bli levande begravnen som ett resultat av att vårt bortträngda minne av en prenatal existens gör sig påmint. Det här påstådda förhållandet känns, om än en aning långsökt, talande för hur Freud ansåg hur det mänskliga psyket fungerar. Att information, minnen och erfarenheter som har antagits vara bortglömda eller bortträngda, kan lagras i det undermedvetna för att senare framträda i form av till exempel fobier, tvångstankar eller, såklart, upplevelser av Unheimlichkeit.



Figur 6. Avgjutning av ett hålrum i asklagret, bildat av en kropp som sedan länge förmultnat, funnet nära marknaden i Pompeji. Lagg märke till hur kusligt välbevarade de omgivande föremålen är.

²² A. Vidler, 1992, s. 47.

²³ Sigmund Freud, *The "Uncanny"*, 1919, PDF, tillgänglig: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> (hämtad 2017-05-15), s. 14-15.

KLAUSTROFOBI

Skräcken för att bli levande begravnen anses alltså av Freud vara ett uttryck för vår bortträngda prenatala upplevelse. En annan tolkning som kanske ligger närmare till hands, är att upplevelsen är en extremversion av att bli instängd i trånga utrymmen. Det man, då skräcken är irrationell i förhållande till det faktiska hotet, brukar kalla för klaustrofobi.

Klaustrofobi anses av vissa forskare, liksom flera andra vanliga fobier, inte bara kunna uppstå som en konsekvens av betingning. Den föreslås ingå i den grupp av fobier som brukar kallas *prepared phobias*, fobier som på grund av en nedärvd förberedelse i det mänskliga psyket är betydligt lättare att drabbas av. Den nedärvda förberedelsen skall bero på att fobin under stora delar av människans existens kunnat leda till överlevnadsmässiga fördelar.²⁴ Huruvida klaustrofobi är förberedd eller inte, eller om förberedda fobier alls existerar, verkar dock omstritt. Oavsett vilket så är det uppenbart att klaustrofobikerns mardrömsrum framstår som obehagliga för betydligt fler än den lilla del av befolkningen som lider av fobin. Det trånga, stängda utrymmet utnyttjas nämligen som skräckframkallande miljö inom all typ av skräckkultur.

Romanen *House of Leaves*, som jag presenterat tidigare i denna essä, innehåller flera ytterst klaustrofobiska miljöbeskrivningar. Bland annat så får vi följa Will Navidsons plågsamma kamp att, med ett skadat ben, ta sig genom en korridor som blir smalare och lägre för varje haltande steg han tar. Tidigt i boken avslöjas att en annan av huvudpersonerna, Wills hustru Karen, sedan barnsben är diagnostiserad med just klaustrofobi, en rädsla som hon är tvungen att övervinna för att försöka rädda sin familj från det mordiska huset. Jag har tidigare refererat till Nostromos rymdskeppskorridorer i *Alien*, som typiskt klaustrofobiska. Flera av de miljöer jag berör i detta kapitel, stora som små, anser jag också skulle kvala in under den beskrivningen. Gemensamt för dem alla, liksom för min inre bild av en fängelsecell, är att de tenderar att sakna möjlighet till ordentlig utblick samt att golv, väggar och tak är homogent utförda i liknande material.

²⁴ Wikipedia-bidragsgivare, *Claustrophobia*, i Wikipedia, tillgänglig: <https://en.wikipedia.org/wiki/Claustrophobia> (hämtad 2017-12-20).

Men på vilket sätt är klaustrofobi egentligen sammanlänkat med det Unheimliche? Först och främst tänker jag att sådana rum alltid hotar med att, på ett unheimlich vis, vända sig mot även de som är som mest vana vid dem. Risken för att luften skulle börja ta slut, att en dörr går i baklås eller att rummet plötsligt skulle implodera är självklart minimal, men tanken är svår att värja sig emot och påverkar säkert, medvetet eller omedvetet, vår rumsupplevelse. Vi är ju trots allt skapta för att försöka överleva, och behöver därmed följaktligen ana det värsta för att undvika faror.

Frågan är om inte förhållandet mellan det klaustrofobiska rummet och det unheimliche rummet är starkare än så. Som du kanske kommer ihåg från min historiska sammanfattning av det Unheimliche, så var det i distinktionen mellan klaustrofobi och svindel som Charles Nodier, i en jämförelse mellan Piranesis och Martins verk, definierade det unheimliche rummet som något annat än sin sublimes motpart.

I am sure that Martyn [sic] had the nightmare of space and multitude. Piranesi certainly had the nightmare of solitude and constraint, of the prison and the coffin, of he who lacks air to breathe, voice to cry out and place to struggle.²⁵

Är det unheimliche rummet per definition också klaustrofobiskt? Utan större problem skulle jag kunna kategorisera många av de element och rumstyper jag har tagit upp i denna essä under båda dessa rubriker: labyrinten, korridoren, ruinen, Panoptikon, källaren och grottan. Kulissen anser jag dock ge helt andra associationer, fri från allt vad instängdhet och brist på luft innebär. Och öppningen representerar ju snarare det motsatta.

Med denna sista ansats till definition så har vi hamnat ungefär där det arkitektoniska Unheimliche en gång tog sin början. I en vid cirkel har vår resa gått längs monotona gator med raserade fasader. Genom knarrande dörrar och vindlande korridorer har vi nått rum exponerade för främlingars blickar. Slutligen så står jag nu här, inlåst i en källare. Dörren låses upp, och med bestämda kliv tar jag mig upp ur kaninhålet jag ramlat ned i. Dags att prova på något annat, dags att vända blad. Eller i ditt fall – vända bok.

²⁵ C. Nodier i A. Vidler, 1992, s. 39.



4

EPILOG



Till sist bedömer en resenär ofrivilligt varenda plats han kommer i kontakt med efter dess potentiella värde som dekor till hans mardröm.[†]

JOSEPH BRODSKY, POET

SOMMARPLÅGA

Sommaren 2017 var en jobbig period. Jag hade fått långledigt från mitt arbete som assistent på arkitektskolan och hade nu tid att fokusera på mitt examensarbete. Jag stängde in mig hemma hos min pappa och började sortera anteckningarna från de texter jag hade läst, de filmer jag hade sett. En sorts ramverk växte långsamt fram och så småningom började texter med mina egna ord att ta form. Sida lades till sida medan bubblan jag befann mig i blev allt trängre. I minst åtta timmar om dagen tvingade jag med stor möda fram ord. Vissa dagar var resultatet en besvikelse – några meningar var kanske allt som hade kommit ut. Andra dagar fullkomligt forsade texten ur mig. Oavsett vilket, så ifrågasatte jag allt jag hade skrivit när jag vaknade upp morgonen därpå.

Så småningom trodde jag att jag höll på att bli galen. Även de tillfällen jag inte ägnade åt att skriva så gick all min tankekraft åt till att försöka förstå det Unheimliche. Speciellt på nätterna gick hjärnan på högvarv och jag fick allt svårare att sova vilket gjorde dagarna ännu värre. Skrivandet gick allt långsammare men jag fortsatte att sätta mig framför tangentbordet, om än bara för att i timtals stirra in i skärmen. Den 22 juli så bröt jag ihop och skrev ett uppsatslångt mail till min handledare.

Nina! Hoppas du har en riktigt go sommar, och jag är ledsen att behöva störa dig i vad du nu hittar på. Har egentligen tänkt kontakta dig i flera veckor men inte liksom riktigt kunnat formulera mig. Det vet jag inte om jag kan nu heller förresten...[...]

Jag har haft svårt att förstå om det jag skriver överhuvudtaget är vettigt, om det "makes sense". [...] Ibland har jag en känsla av att jag hela tiden upprepar mig. Är sättet jag har valt att skriva på vettigt? Är det det minsta intressant? [...]

Jag känner mig som sagt väldigt vilse just nu, en stark oro för att jag inte vet vad jag håller på med,

ska bli klar eller godkänd. [...] Kanske är det ämnet som påverkar, men jag börjar nästan känna mig lite galen av det här exjobbet (jag menar kolla bara på det här mailet). [...]

Hoppas allt är bra// Niels¹

Luntan som du håller i din hand skulle inte ha existerat utan den här sommaren. Även om texten du just har läst, sedan dess har förändrats och omstrukturerats så kan nästan varje tankes ursprung spåras till dessa månader av mani. Joseph Brodsky-citatet som jag låtit pryda detta kapitel försida med valde jag ut för att det så väl överensstämde med min dåvarande upplevelse. Precis som Brodsky säger så började jag ofrivilligt att bedöma varje miljö jag kom i kontakt med som en potentiell mardrömsdekor. Jag blev som besatt av det Unheimliche och började se det i allt och ingenting.

Kanske är det inte så konstigt att det Unheimliche gavs en fastare form och en tydligare definition av någon som idag är mer känd som psykolog än filosof. Freud ägnade en stor del av sitt yrkesliv åt att med sin, stundom kritiserade, psykoanalys behandla människor med psykiska och neurologiska besvär. Ur det perspektivet kan jag förstå hans intresse för att undersöka det Unheimliche. För flera av Freuds patienter bör sjukdomstillståndet ha betytt att hela världen tedde sig kusligt främmande men familjär. Vilken läkare/psykolog/filosof med Freuds ambitioner skulle ändå inte lockas av att spekulera kring anledningarna till att denna känsla uppkommer?

Jag själv var troligtvis inte i närheten av att bli psykiskt sjuk på riktigt, men det fanns stunder då jag verkligen trodde det. När jag idag tittar tillbaka på den gångna sommaren så tror jag också att jag fick känna på ett uns av den där Unheimligheten som jag tänker att en psykiskt instabil person kan drabbas av. Jag tror och hoppas att en del av mina känslor har smittat av sig på texten och att detta snarare gör ämnet mer lättförståeligt än att texten upplevs som ett förvirrat babblande.

[†] Citat från föregående uppslag, Sveriges Radios översättning: Joseph Brodsky, *Kulturradion: Stad 5 – Ingens hem*, 2012, websida, tillgänglig: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2938&artikel=5313350>, (hämtad 2018-01-24).

¹ N. Pettersson, *Exjobs-panik*, 22 juli 2017, email, skickat till Nina Falk Aronsen.

AMBIVALENS

Jag har tidigare beskrivit det Unheimliche som ett begrepp med en slags inbyggd otydlighet såväl i källa som i innebörd. Vad gäller källan, så har jag flera gånger under detta arbete kommit fram till att det Unheimliche trivs bäst när dess källa är oklar eller till och med okänd. Om källan är för tydlig resulterar upplevelsen i en annan känsla, som exempelvis chock, och när du väl har klart för dig vad du faktiskt har påverkats av riskerar källan att normaliseras och känslan att försvinna. Vad gäller innebörd, så är ordets betydelse ambivalent då det betecknar två ytterligheter, vilket gör det svårförståeligt. Något som är att betrakta som unheimlich är både främmande och familjärt men samtidigt varken eller.

Ambivalenta, tvåtydiga, är också i stort sett alla de arkitektoniska fenomen som jag diskuterar i min essä. Ett visst mått av desorientering leder inte oundvikligen till obehag, utan lika gärna till *nyfikenhet och upptäcktslusta* inför den byggda miljön. Som bostadsforskaren Ola Nylander också påvisar så kan den smått labyrintiska *rundgången* vara ett mycket kvalitativt sätt att få röra sig genom sin bostad på. Samma tvetydighet gäller begreppen insyn och utsyn. Jane Jacobs spekulationer kring att *eyes on the street* – ögon mot gatan – skapar både trygga och säkra miljöer är helt beroende av att graden av dessa två är tillräckligt hög. Som jag själv skriver så är insyn och utblick också en förutsättning för arkitekter att kunna skapa trivsamma, dagsljusbelysta bostäder. Även generell arkitektur beskrivas i positiva termer. Så är till exempel *standarder* ett arkitektoniskt hjälpmedel vars (över-)användning enligt mig bör ifrågasättas. Men samtidigt kan dess betydelse inte överskattas om målet är att skapa funktionella och prisvärda hem. Slutligen så kan till och med det nedtonat klaustrofobiska ses som en positiv kvalitet. Även detta tar Ola Nylander upp som något önskvärt inom bostadsbyggande, under namnet *omslutenhet*. Att befinna sig i en av väggar skyddad och liten miljö upplevs som tryggt och lugnande för många.

Ingen av de nämnda arkitektoniska företeelserna kan alltså ses som endast positiv eller endast negativ. Istället för svarta eller vita bör de betraktas som gråskalor. Någonstans på denna gråskala kan det Unheimliche sägas inträda. Var tröskelvärde hamnar är delvis upp till var och en. Samtidigt hade det

varit mycket intressant att undersöka om ett slags genomsnittsvärde existerar. Vilken grad av fenomenet krävs i allmänhet för att ett rum ska gå från att upplevas som behagligt till obehagligt? För att ta reda på detta hade flera, mer precisa, mer komplexa och gärna miljöpsykologiska experiment behövts utföras.

FRÅGESTUND

Jag tänkte avsluta det här examensarbetet med att kortfattat diskutera huruvida jag har funnit svar på mina ursprungliga frågeställningar.

Finns det rum, fenomen och element kopplade till (hemmets) arkitektur som kan sägas ha en särdeles stark koppling till upplevelsen av Unheimlichkeit, och hur kan vi med hjälp av teorier gällande det Unheimliche förklara varför dessa väcker obehag?

Efter att ha läst en hel del böcker, avhandlingar och artiklar i ämnet och jämfört dessa med erfarenheter från både film och verklighet, så kan jag med relativt stor säkerhet svara ja på denna första fråga. Faktum är att jag blev så övertygad om detta att jag valde att organisera min text utifrån dessa rumstyper och teman som av Freud pekas ut att tillhöra det Unheimliche. Ett tema som repetition och desorientering får i mitt underkapitel med samma namn representeras av den enformiga förorten, labyrinten och korridoren. Det publikas intrång i det privata, eller vice versa, materialiseras i arkitekturens öppningar, transparenta material, Panoptikon och lägenheter i gatuplan. Att vi gärna animerar vår bostad, ger den liv, är möjligtvis ett uttryck för att vi ser den som en arkitektonisk förlängning av oss själva. Följaktligen finner det vandöda, ett klassiskt unheimlich tema, sin främsta analog i ruinen av densamma. Uncanny valley och spegling finner sitt arkitektoniska dito i kulissen och kopian medan det levande begrava kan upplevas i det massivas närvaro. Det här betyder självklart inte att alla källare, korridorer eller bostadsruiner per definition är obehagliga, utan endast att de löper en större risk att vara det. Denna lägre tolerans vill jag hävda åtminstone delvis beror på de rumsliga exemplens nära koppling till sina motsvarande teman inom det Unheimliche.

På vilka sätt har kulturskapare inom skräckgenren, medvetet eller omedvetet, arbetat för att ge sina verk en unheimlich effekt?

Bara två av de verk som jag refererar till har upphovspersoner som jag vet medvetet har använt det Unheimliche som ett sätt att påverka publiken: Kubricks *The Shining* och Danielwskis *House of Leaves*. Båda två hänvisar direkt till Freud och det är av verken lätt att förstå att de har blivit inspirerade av *Das Unheimliche*. Det innebär inte att andra regissörer, författare och konstnärer vars verk jag behandlar inte skulle vara det. Inte heller betyder det att det skulle vara fel av mig att hävda att dessa övriga verk frammanar det Unheimliche. En utomståendes analys eller upplevelse av ett verk behöver inte heller nödvändigtvis stämma överens med skaparens egen målsättning. Ibland kan man snarare behöva backa några steg och lägga an ett utomstående perspektiv, för att kunna se verket i relation till det förflutna, samtiden och framtiden.

Sätten som dessa upphovspersoner, vars verk jag hävdar kan uppfattas som unheimlich, har jobbat på är alltför många för att sammanfatta här. Vad vi däremot kan se är att användandet av de arkitektoniska rum/element/fenomen som jag pekat ut som extra känsliga för det Unheimliche är utbrett. Hur man applicerar dessa, och vilken form man ger dem kan sinsemellan se väldigt olika ut, delvis beroende på vilket medium konstnären, i bred mening, jobbar med. Stillbildsfotografi lyder till exempel under andra regler än filmkonst, och behöver därmed andra medel för att uppnå liknande resultat. Trots att metoderna kan variera mycket mellan de olika medierna så är det intressant att såväl tema som arkitektonisk motsvarighet ofta är desamma. Jämför till exempel Danielewskis litterära labyrint med Lynch filmiska Redroom och Kojima/del Toros TV-spelskorridorer. Vid en första anblick har de inte mycket gemensamt. Labyrinten ur *House of Leaves* består uteslutande av rum med svartsotiga väggar, *Twin Peaks* metafysiska limbo begränsas av röda draperier och trippiga golvmönster medan *P.T.*:s hemsökta hall nästan på pricken ser ut som ett rum från ett helt vanligt hus. Vid en andra så visar det sig att de alla trycker på ungefär samma knappar. Alla tre är rum som bryter mot fysikens lagar och har förmågan att fortsätta i det oändliga. Alla tre riskerar att förändras under tiden du vistas i dem, men är samtidigt oerhört repetitiva i sin utformning.

På vilka sätt kan det Unheimliche som begrepp användas för att analysera och diskutera nutida företeelser inom arkitekturen?

Genom att läsa den skrivna delen av mitt arbete kan du säkert få en ganska tydlig bild av vem jag är och vad jag tycker. Jag har inte försökt undvika att ta ställning i de stycken där jag, med hjälp av det Unheimliche, försökt att kritiskt diskutera ideal och företeelser inom den rådande byggnadskulturen. Detta har inneburit att såväl progressiva modernister som traditionalister fått sig några kängor var.

Att koppla samman sådana företeelser inom dagens byggande som jag själv ställer mig kritisk till – utglesning (eng. urban sprawl), en kortsiktighet i samhällsplanen, ett användande av imiterande material, ett historiserande förhållande till stadsbyggnad och arkitektur, mono-funktionella bostadshus med bostäder i gatuplan etcetera – med teman som rör det Unheimliche har för mig varit ett givande sätt att driva ett resonemang. Det Unheimliche får i denna form alltså högst negativa konnotationer, långt ifrån det spännande gestaltungs-koncept som det också kan vara. Ingen vill väl utsättas för en upplevelse av unheimlichkeit i sitt eget hem. Det är upp till dig som läsare att avgöra huruvida du tycker att mitt resonemang håller och att det stöds av begreppet.

I ett större icke-arkitektoniskt perspektiv tror jag liksom forskare inom kulturvetenskaper, att begreppet passar utmärkt för att kritiskt belysa exempelvis normer i det moderna samhället, kopplade till såväl etnicitet som klass, kön och genus. Men även för bakåtsträvare kan det Unheimliche vara användbart. Från medlemmar ur sådana kretsar hörs det ofta, åtminstone på internet, att ”deras” kvarter, städer eller länder numera ter sig främmande för dem. Kanske är det en förnimmelse av unheimlichkeit som ligger bakom Sverigedemokraternas kraftigt ökande opinions-siffror? Kanske ter sig dagens samhälle för dessa människor lika främmande – om än högst familjärt – som dåtidens gjorde för Freuds patienter?

KÄLLFÖRTECKNING

Arkitekturupproret, *Om oss*, [websida], tillgänglig: <http://www.arkitekturupproret.se/om-au/>, (hämtad 2017-11-02).

Best of Romania, *Turda Salt Mine*, [websida], tillgänglig: <http://bestofromania.eu/turda-salt-mine/>, (hämtad 2017-08-30).

Blomkvist, M., *Roy Andersson*, i Svensk Filmdatabas, 2014, [databas], tillgänglig: <http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=person&itemid=68068>, (hämtad 2017-12-30).

Blackwood, A., *The Empty House*, 1906, [PDF], tillgänglig: algeronblackwood.org/Z-files/The_Empty_House.pdf, (hämtad 2018-01-24)

Bonifacio Global City, *The History of BGC*, [websida], tillgänglig: <https://bgc.com.ph/page/history>, (hämtad 2017-11-01).

Ciment, M., *Kubrick on the Shining*, intervju utförd 1980, [websida], tillgänglig: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>, (hämtad 2017-10-10)

Comaroff, J. & O. Ker-Shing, *Horror in Architecture*, San Francisco: ORO editions, 2013.

Costelloe, T.M. (red.), *The Sublime: from antiquity to the present*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Curti, R., *Italian Gothic Horror Films, 1970-1979*, 2017, Jefferson NC: McFarland & Company.

Danielewski, M.Z., *House of Leaves*, New York: Pantheon, 2000.

Deckers, K., *An Inquiry into the recreative Workings of the Unheimliche in Interior Architecture*, Doktorsavhandling, Chalmers tekniska högskola, 2015.

Doucet, B. & D. Philip, *In Detroit 'ruin porn' ignores the voices of those who still call the city home*, The Guardian, 15 feb 2016, tillgänglig: <https://www.theguardian.com/housing-network/2016/feb/15/ruin-porn-detroit-photography-city-homes>, (hämtad 2017-10-23).

Draper, M., *The Technicolor Nightmares of Suspiria*, [onlinevideo], 2017, tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=VrcqxqsJSD4>, (hämtad 2017-12-30).

Eco, U. (red.), *On Ugliness*, New York: Rizzoli, 2007.

Fiddler, M., *Projecting the Prison: The depiction of the uncanny in The Shawshank Redemption*, Crime Media Culture, Vol. 3 no. 2, 2007, s. 192. Tillgänglig på SAGE journals, (hämtad 2017-05-20).

Freud Museum London, *Freud and Surrealism*, [websida], tillgänglig: <https://www.freud.org.uk/education/topic/76547/freud-and-surrealism/>, (hämtad 2017-12-15).

Freud, S., *The "Uncanny"*, övers. A. Stratchey, ursprungligen publicerad i tidskriften Imago, nr. 5, 1919, [PDF], tillgänglig på: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>, (hämtad 2017-05-15).

Funny Games, regi M. Haneke, Österrike, Wega Film, 1997, [film].

Hallemar, D. & H. Forsell, *#65 Moskva del 1 – Frihet och fruktan*, Staden, [podcast], Sveriges Arkitekter, 2016, tillgänglig: <http://devstaden.arkitekt.se/65-moskva-frihet-och-fruktan/>, (hämtad 2017-08-30). Hallemar, D. &

H.D (Hilda Doolittle), *Tribute to Freud*, 2:a uppl. Oxford: D. R. Godine, 1974.

Heydarian, R.J., *Philippines' Shallow Capitalism: Westernization Without Prosperity*, Huffington Post, 29 apr 2016, tillgänglig: http://www.huffingtonpost.com/richard-javad-heydarian/philippines-shallow-capit_b_6441868.html, (hämtad 2017-11-01).

International Movie Database (IMDb), *Room 237 (2012)*, [databas], tillgänglig: <http://www.imdb.com/title/tt2085910/>, (hämtad 2017-10-10).

Jones, A.D., *Between Self and Other: Abjection and Unheimlichkeit in the Films of David Lynch*, Doktorsavhandling, Newcastle University, 2011.

Mother!, regi D. Aronofsky, USA, Protozoa Pictures, 2017, [film].

Nylander, O., *Bostaden som arkitektur*, Doktorsavhandling, Chalmers tekniska högskola, 1998.

Pripyat.com, *Pripyat and Chernobyl*, [websida], tillgänglig: <http://pripyat.com/en/pripyat-and-chernobyl.html> (hämtad 2017-10-23)

P.T., regi H. Kojima & G. del Toro, Japan, Konami, 2014, [TV-spel].

Rasmussen, S.E., *Experiencing Architecture*, Cambridge: MIT Press, 1959.

Romantic Circles, *The Romance of Ruins*, [websida], tillgänglig: <https://www.rc.umd.edu/gallery/exhibit/romance-ruins>, (hämtad 2017-08-20).

Royle, N., *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press, 2003.

Saval, N., *Brutalism Is Back*, The New York Times, 6 okt 2016, tillgänglig: <https://www.nytimes.com/2016/10/06/t-magazine/design/brutalist-architecture-revival.html>, (hämtad 2017-10-23).

Saward, J., *The Story of the Labyrinth*, [PDF], tillgänglig: <http://www.labyrinthos.net/Labyrinth%20Story.pdf>, (hämtad 2017-07-15).

Scharpé, M., *A Trail of Disorientation: Blurred Boundaries in Der Sandmann*, Image and Narrative, jan 2003, tillgänglig: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/michielscharpe.htm>, (hämtad 2017-10-12).

Sipos, T.M., *Horror Film Aesthetics: Creating the Visual Language of Fear*, 2010, Jefferson NC: McFarland & Company.

Stena Fastigheter, *Cedern 17, Disponentgatan 19-23*, [websida], tillgänglig: <http://www.stenafastigheter.se/om-stena-fastigheter/vara-fastigheter/>, (hämtad 2017-10-16).

Sveriges Radio, citat av J. Brodsky, *Kulturradion: Stad 5 – Ingens hem*, 2012, [websida], tillgänglig: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=2938&artikel=5313350>, (hämtad 2018-01-24).

Vidler, A., *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge: MIT Press, 1992.

Vetenskapsrådet, *Forskningens framtid! Ämnesöversikt 2014 konstnärlig forskning*, 2014, [PDF] tillgänglig: https://publikationer.vr.se/produkt/forskningens-framtid-amnesoversikt-2014-konstnarlig-forskning/?_ga=2.33321085.2119820056.1516638992-1547362755.1516638992, (hämtad 2018-01-22).

Wikipedia-bidragsgivare, *Ben-Hur*, i Wikipedia, [wiki], tillgänglig: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ben-Hur_\(1959_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ben-Hur_(1959_film)), (hämtad 2017-12-30).

Wikipedia-bidragsgivare, *Burial*, i Wikipedia, [wiki], tillgänglig: <https://en.wikipedia.org/wiki/Burial> (hämtad 2017-12-20)

Wikipedia-bidragsgivare, *Claustrophobia*, i Wikipedia, [wiki], tillgänglig: <https://en.wikipedia.org/wiki/Claustrophobia>, (hämtad 2017-12-20).

Wikipedia-bidragsgivare, *Déjà vu*, i Wikipedia, [wiki], tillgänglig: sv.wikipedia.org/w/index.php?title=D%C3%A9j%C3%A0_vu&oldid=37187810, (hämtad 2017-07-17)

Wikipedia-bidragsgivare, *Uncanny valley*, i Wikipedia, [wiki], tillgänglig: https://sv.wikipedia.org/wiki/Uncanny_valley, (hämtad 2017-11-01).

Wikipedia-bidragsgivare, *Vandöd*, i Wikipedia, [wiki], tillgänglig: <https://sv.wikipedia.org/wiki/Vand%C3%B6d>, (hämtad 2017-10-23).

Wikiquote-bidragsgivare, *Döden*, i Wikiquote, [wiki], tillgänglig: <https://sv.wikiquote.org/wiki/D%C3%B6den>, (hämtad 2017-10-23).

Zimmerman, E., *Always the same stairs, always the same room: The Uncanny Architecture of Jean Rhys's Good Morning, Midnight*, *Journal of Modern Literature*, Vol. 38 no. 4, 2015, s. 74. Tillgänglig på JSTOR, (hämtad 2017-05-21).

BILDKÄLLOR

KAPITEL 2 - En unheimlich historik

Figur 1. Författarens illustration.

Figur 2. Martin, J., *Belshazzar's Feast*, 1821, [digitalt foto], tillgänglig: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:John_Martin#/media/File:Belshazzar%27s_Feast_\(First_steel_plate\)_MET_DP322045.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:John_Martin#/media/File:Belshazzar%27s_Feast_(First_steel_plate)_MET_DP322045.jpg), (hämtad 2018-01-13).

Figur 3. Piranesi, G.B., *Le Carceri d'Invenzione, Platta XIV*, 1745, [digitalt foto], tillgänglig: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni_Battista_Piranesi#/media/File:Print,_Carceri_Series,_Plate_XIV,_1745_\(CH_18425217\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni_Battista_Piranesi#/media/File:Print,_Carceri_Series,_Plate_XIV,_1745_(CH_18425217).jpg), (hämtad 2017-09-25).

Figur 4. Bauer, J., *Ännu sitter Tuvstarr kvar och ser ner i vattnet*, 1913, [digitalt foto], tillgänglig: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Bauer_-_Princess_Tuvstarr_gazing_down_into_the_dark_waters_of_the_forest_tarn._-_Google_Art_Project.jpg, (hämtad 2018-01-17).

Figur 5. Kittelsen, T., *Pesta i Trappen, Svartedauen*, 1900, [digitalt foto], tillgänglig: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodor_Kittelsen_painting2.jpg, (hämtad 2017-10-27).

Figur 6. Dalí, S., *Porträtt av Sigmund Freud*, 1938, [digitalt foto], tillgänglig: <http://4.bp.blogspot.com/-UIMWNwCZdrQ/Um14-6mD0sI/AAAAAAAAABIQ/ESJsDDsdsoc/s320/2.jpg>, (hämtad 2017-10-27).

Figur 7. Författarens illustration. Efter förlaga tillgänglig: <https://roosdesnaeck.files.wordpress.com/2012/08/freud2.jpg>.

Figur 8. *Medal of Honor: Warfighter*, USA, Danger Close Games, 2012 [digitalt foto], tillgänglig: <https://www.newgamenetwork.com/images/uploads/gallery/MedalOfHonorWarfighter/WarfighterPC07.jpg>, (hämtad 2017-10-15).

Figur 9. Scheffold, F., *Husbyggen till scen ur "Du Levande"*, 2007, fotografi, [digitalt foto], tillgänglig: <https://fabianscheffold.files.wordpress.com/2010/09/dscn0794.jpg?w=949&h=&zoom=2>, (hämtad 2017-08-07).

Figur 10. Matta-Clark, G., *Splitting*, 1974, [digitalt foto], tillgänglig: http://78.media.tumblr.com/f07c8d932816ec3f0ef4cc47b2b4d2b9/tumblr_mvppq20pqr1r9xcmto7_r1_540.jpg (hämtad 2018-01-13)

KAPITEL 3 - Det Unheimliche och hemmet

Repetition och desorientering

Figur 1. Garnett, W., *Housing Developmentd, Los Angeles*, 1950, [digitalt foto], tillgänglig: http://blogs.getty.edu/pacificstandardtime/files/2011/12/gm_13693901_d.jpg, (hämtad 2018-01-13).

Figur 2. Författarens illustration.

Figur 3. *Twin Peaks, episode #2.22*, regi D. Lynch, USA, Lynch/Frost Productions, 1991, [skärmdump].

Figur 4. Författarens illustration.

Figur 5 & 6. *The Shining*, regi S. Kubrick, USA, Warner Bros., 1980, [skärmdump].

Figur 7. *P.T (Silent Hills) Demo Full Playthrough + Ending THIS GAME WILL BLOW YOUR MIND!*, PewDiePie, 2014, [skärmdump], tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=WbCHGBW6gLk>, (hämtad 2017-08-29).

Inne eller ute, jag och du

Figur 1. Veillon, R., *Kolmanskop, Namibia*, 2015, fotografi ur serien *Sands of Time*, [digitalt foto], tillgänglig: https://romainveillon.com/wp-content/uploads/2014/11/DSC_6473.jpg, (hämtad 2017-10-20).

Figur 2. *Arkiv X, Squeeze*, regi H. Longstreet, USA, Ten Thirteen Productions, 1993, [skärmdump].

Figur 3. Le Corbusier, illustration ur *Vår bostad* (fransk orginaltitel La Maison des hommes), 1936, [inscannad bild].

Figur 4. Författarens fotografi

Figur 5. Publicitetsbild till *Rear Window*, regi A. Hitchcock, USA, Patron Inc., 1954, [digitalt foto], tillgänglig: <http://cdn.essay.ws/wp-content/uploads/2015/10/Alfred-Hitchcocks-Rear-Window.jpg>, (hämtad 2017-10-29).

Figur 6. Reveley, W., *Panoptikon*, 1791, [digitalt foto], tillgänglig: <https://www.nakedcapitalism.com/wp-content/uploads/2011/10/Screen-shot-2011-10-03-at-2.36.57-AM.png>, (hämtad 2017-10-29).

Figur 7. Reveley, W., *Panoptikon*, 1791, [digitalt foto], tillgänglig: https://commons.wikimedia.org/wiki/Jeremy_Bentham#/media/File:Panopticon.jpg (hämtad 2017-10-29).

Död, levande eller mittemellan

Figur 1. Giorgio Martini, F. di, illustration ur *Trattato di architettura*, ca 1470, [digitalt foto], tillgänglig: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Giorgio_Martini%2C_Francesco_di_-_Illustration_from_the_Trattato_di_architettura_-_c._1470.jpg, (hämtad 2017-10-30).

Figur 2. Vriesendorp, M., *Flagrant Délit*, 1985, akvarell och gouache, använd som framsida till 'Delirious New York' av Rem Koolhaas, [digitalt foto], tillgänglig: <http://madelonvriesendorp.com/wp-content/uploads/2017/02/Flagrant-Delit.jpeg>, (hämtad 2017-10-30).

Figur 3. *Mother!*, regi D. Aronofsky, USA, Protozoa Pictures, 2017, [digitalt foto], tillgänglig: https://i.kinja-img.com/gawker-media/image/upload/t_original/dzqenjhhf676rp9eblww.jpg, (hämtad 2017-10-30).

Figur 4. *Mother!*, regi D. Aronofsky, USA, Protozoa Pictures, 2017, [digitalt foto], tillgänglig: https://media1.popsugar-assets.com/files/thumbor/NJiZB_b10h281XzCmC55C5HAjtY/fit-in/2048xorig/filters:format_auto-!:strip_icc-!/2017/09/13/812/n/1922283/tmp_Y1XXtj_80a53f477952456f_House.jpg, (hämtad 2017-10-30).

Figur 5. Matta-Clark, G., *Splitting 32*, 1974, [digitalt foto], tillgänglig: http://artmuseum.princeton.edu/files/styles/tms_object_media_lightbox/public/imagecache/external/86c33243355b45331a8568ffd5ae627c.jpg?itok=z2qyeTsJ, (hämtad 2017-10-31).

Figur 6. Relle, F., *Nightscares II*, 2004-08, [digitalt foto], tillgänglig: https://www.artistaday.com/wp-content/uploads/frankrelle_34646654564_large.jpg, (hämtad 2017-10-31).

Figur 7. Författarens fotografi.

Figur 8. Cole, T., *Romantic Landscape with Ruined Tower*, 1832-36, [digitalt foto], tillgänglig: https://commons.wikimedia.org/wiki/Thomas_Cole#/media/File:Cole_Thomas_Romantic_Landscape_with_Ruined_Tower_1832-36.jpg, (hämtad 2017-10-31).

Figur 9. Lund, N.-O., Illustration ur *Collage Architecture (1990)* med titeln *the Future of Architecture*, 1979, [inscannad bild].

Den kusliga dalen

Figur 1. Författarens illustration.

Figur 2. Havsteen-Mikkelsen, A., *Distorted Perception*, 2015, 186x40cm, olja på duk, [digitalt foto], tillgänglig: http://www.asmundhavsteen.net/wordpress/wp-content/uploads/2015/05/Distorted_Perception-200x266.jpg, (hämtad 2018-01-13).

Figur 3. Författarens illustration. Efter förlaga tillgänglig: https://sv.wikipedia.org/wiki/Uncanny_valley#/media/File:Mori_Uncanny_Valley_sv.svg.

Figur 4. Författarens illustration.

Figur 5. La Casa De Mito, *Habitación con baño privado. Atocha*, Airbnb-annonsör, [digitalt foto], tillgänglig: https://a0.muscache.com/im/pictures/60847649/8dbe4654_original.jpg?aki_policy=x_large, (hämtad 2017-12-28).

Figur 6. Megaworld Lifestyle Malls Commercial Division, *Venice Grand Canal Mall*, 2016, [digitalt foto], tillgänglig: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venice_Grand_Canal_Mall.jpg, (hämtad 2018-01-14).

Figur 7. Författarens illustration.

Figur 8 & 9. *En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*, regi R. Andersson, Sverige, Roy Andersson Filmproduktion AB, 2014, [skärmdump].

Figur 10 & 11. *Suspiria*, regi D. Argento, Italien, Roy Andersson Seda Spettacoli, 1977, [skärmdump].

Levande begravnen

Figur 1. Andersson, T., *Smiley 4*, 2012, fotografi, [digitalt foto], tillgänglig: <https://thorgun.files.wordpress.com/2012/08/smiley-4.jpg>, (hämtad 2018-01-14).

Figur 2. Tocu, G., *Salina Turda, Mina Terezia*, 2015, [digitalt foto], tillgänglig: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salina_Turda,_Mina_Terezia.JPG, (hämtad 2018-01-14).

Figur 3. Roamata, *Salina Turda, galeria de acces Franz-Josef*, 2006, [digitalt foto], tillgänglig: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salina_Turda6.JPG, (hämtad 2018-01-14).

Figur 4. Technische Universität Berlin Architekturmuseum, *Hans Poelzig (1869-1936) Chemische Fabrik, Luban*, 1909-1911, [digitalt foto], tillgänglig: <https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/index.php?DWL=2&DLMOD=JPG&DLI=MzAwMC8yNjQw>, (hämtad 2018-01-14).

Figur 5. *Der Golem, Wie er in die Welt kam*, regi C. Boese & P. Wegener, Tyskland, Projektions-AG Union, 1920, [digitalt foto], tillgänglig: <https://theredlist.com/media/database/settings/cinema/1920-1930/the-golem/014-the-golem-theredlist.jpg>, (hämtad 2018-01-14).

Figur 6. Núñez González, B., *Foro de Pompeya*, 2016, [digitalt foto], tillgänglig: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Foro_de_Pompeya,_Italia,_veranod_e_2016_39.jpg, (hämtad 2018-01-14).



DET UNHEIMLICHE OCH HEMMET

ETT KARTLÄGGANDE AV DET KUSLIGA I HEMMETS SFÄR



AV NIELS PETTERSSON SANDMARK



LUNDS
UNIVERSITET

Masters degree thesis by Niels Pettersson Sandmark
LTH School of Architecture.
Tutor: Nina Falk Aronsen.
Examiner: Lars-Henrik Ståhl.

© Niels Pettersson Sandmark February 2018.

I



BERÄTTELSER

I

När jag var utbytesstudent i Tokyo besökte jag några riktigt kasst konstruerade hem. Det är som att de är gjorda för att INTE stå emot tidens prövningar. En arkitektur som mer känns som en scenografi av ett hem, än ett riktigt sådant. Någon har liksom ritat ett hus som de hoppas att jag ska förstå som ett hem, men så fort man kollar närmare så bryts illusionen. Man kan till och med se det från utsidan. Plastpanel som försöker likna tegel. Puts som trots att huset är nybyggt redan visar tecken på erosion. Alla materialval verkar säga: "Jag är bara här tillfälligt och kommer snart att bytas ut". Tidsbegränsningen är påtaglig och ger mig någon kuslig känsla av att jag själv är utbytbar. Aldrig att jag skulle kunna känna mig hemma i ett sånt hem.



BERÄTTARE I



II

Jag kommer fortfarande ihåg kulvertarna under Lasarettet i Trelleborg där min farmor låg inskriven. I jakt på hennes rum irrade vi oss ner i en gång som kändes förbjuden, trots att vem som helst kunde nå den. De fladdrande lysrören och de långa folktomma gångarna skapade en miljö som gjord för att en skräckfilmsmördare skulle lura bakom ett hörn. Det kändes verkligen som att någon medvetet utformat dem bara för att kunna skrämma skiten ur mig.



BERÄTTARE II

III

När jag var liten och låg i badkaret kunde jag ibland drabbas av panik. Med duschdraperiet fördraget kunde det lilla trånga utrymmet på gott och ont bli till en egen liten värld. En värld där vatten var det primära elementet och jag en udda fågel. En värld där avloppshålet inte bara hotade med att suga ut mig ned i oändligheten, men också med att släppa in hajar, valar och andra havsvidunder.



BERÄTTARE III

IV

Vi har en jordkällare på vårt landställe som är riktigt läskig. Väggar av jord, smuts och rost. Luften är nästan mättad med vatten. Lukten därinne är... hur ska jag beskriva... inte dålig men liksom gammal eller lagrad. Invånarna är andra än där utanför. Insekter och maskar istället för ekorrar, fåglar och människor. Att gå ner i underjorden är som att gå in i något slags parallellt universum. Ett universum klaustrofobiskt begränsat av massiva väggar och tak som hela tiden hotar med att falla in över en.



BERÄTTARE IV



V

Christina var inte hemma. Innan jag gick och lade mig så skulle jag bara kolla att ytterdörren var låst. Jag rycker i dörrhandtaget och på något sätt sugs dörren upp. Plötsligt står jag och stirrar in i det kolsvarta trapphuset. Jag får en känsla av att något stirrar tillbaka. Något som kanske till och med slinker med mörkret rakt in i mitt trygga, ljusa hem. Jag stänger snabbt dörren men lägenheten har blivit obehaglig. Jag är tvungen att gå flera varv, kolla i garderober, under bord och bakom hyllor innan jag kan gå och lägga mig, försäkrad om att ingen eller inget gjorde mig sällskap.



BERÄTTARE V

VI

Kommer du ihåg huset på Varpskär? Byggnaden delades av på mitten av entrén och en stor öppen hall. Till höger låg ett enkelt sommarboende och till vänster det mer ombonade vinterboendet. På höger sida i hallen reste sig en väldigt smal dörr, som en garderobsdörr fast klädd i pärlspont. Bakom den dolde sig en brant trappa, eller snarare stege, runt 50 cm bred. Vinden var stor och mörk. Små fönster fanns lite här och var men de flesta var övertäckta eller skymda av bråte. På vardera kortsida fanns det sovrum möblerade med uråldriga järnspirals-sängar. En av dem sov jag i som barn. Att sova däruppe var som att övernatta i ett museum. Vävtolar, gamla fiskeredskap, en spinnrock och såklart... gungstolen. En kväll när jag kom upp för den branta trappen hörde jag ett knarrande från mörkret. I skenet av stearinljuset jag bar i handen kunde jag se gammelfasters gungstol långsamt gunga fram och tillbaka... fram och tillbaka.



BERÄTTARE VI

VII

Som barn åkte jag skolbuss varje morgon. Bussen gick klockan fem över sju vilket under vinterhalvåret innebar att det fortfarande var mörkt ute. För att komma till busstationen så var jag först tvungen att gå längs strandkanten. Vintertid så blåser det alltid in mot land och vattnet nådde ibland hela vägen upp till grusvägen jag gick på. Jag minns så tydligt hur oerhört mörkt havet var. Jag föreställde mig att zombies långsamt skulle vandra upp ur det långgrunda vattnet. Först ser jag bara huvuden men sen kommer de allt närmare. Ibland så föreställde jag mig att monstren hade tagit över min familj, och att det var de som kom upp emot mig. Det som är ens närmaste kärna vänder sig plötsligt mot en.



BERÄTTARE VII



REFLEKTIONER

Berättelser uppstod på ett mycket tidigt stadium i detta examensarbete, precis i början av mitt utforskande av skräck i relation till arkitektur och innan jag bestämde mig för att jobba med det Unheimliche som tema. Därför var det med förtjusning som jag med tiden insåg att berättelserna, som vänner och familj hade återberättat för mig, nästan utan undantag stämde in på det jag läste och skrev, trots att varken de eller knappt jag hade någon förkunskap om begreppet vid tiden för "intervjuerna".

Utan att jag efterfrågade det så återgav alla berättare, undantaget Berättare II, historier som utspelade sig i den egna eller någon annans bostad. Kanske är det en slump men jag vågar, trots ett ovetenskapligt förhållande, påstå att det stödjer en tes om att det mest familjära är särskilt känsligt för att omvandlas till något skräckinjagande. Ännu mer spännande är kanske att berättelserna även går att relatera till det Unheimliche på en annan, djupare, nivå. Så gott som alla innehåller en eller flera av de subteman som jag i min essä uppmärksammat som karakteristiska för det Unheimliche.

Berättare I beskriver en arkitektonisk variant av fenomenet *Uncanny Valley*. Obehaget uppstår här ur arkitekturens kuliss-artade karaktär. Liksom i fallet med människoliknande robotar, så är det bara små detaljer som röjer dess verkliga identitet. Bakom en mask föreställande det trygga



Figur 1-3. Tidiga skisser till collagen.

Figur 4. Inspiration. Nils-Ole Lund, (1991). *On the bottom of the sea*

hemmet döljer sig förgänglighetens arkitektur, materialiserad i form av standardisering, oärliga material och dålig byggkvalitet.

Berättare II tar oss med på en vandring i en sjukhuskulvert vars labyrintiska, fönsterlösa korridorer påminner oss om det Unheimliches desorienterande sida. Det flackande ljusets och de mörka hörnens förmåga att förvränga den mest neutrala miljö till något skrämmande är här också tydlig.

Berättare III bygger med hjälp av barnets fantasi upp en fantasivärld av en avskärmd del av hemmet – en slags skräckfull, men säkert också spännande, koja. Bakom duschdraperiet lurar såväl ett för hemmet annars främmande element (vatten) som mystiska öppningar mot för barnet okända världar (avloppet).

Berättare IV påvisar underjordens nästan utom-dimensionella kvaliteter. En till värld i världen, som trots den geografiska närheten ter sig kusligt främmande. Skillnaden mellan insida och utsida blir med hjälp av materialitet och massivitet skrämmande tydlig och framkallar, vad Freud skulle benämna som, en prenatal upplevelse – skrällen för att bli levande begravnen.

Berättare V å sin sida får erfara hur det känns när en gräns som man tror är ogenomtränglig plötsligt rämnar. Ytterdörren, denna till synes så tillförlitliga väktare, visar sig vara en bedragare som släpper in en okänd och osynlig fiende.

Berättare VI beskriver ingående hur lantstället hen bodde i under barndomens somrar såg ut. Huset var, till skillnad från de vandöda bostäder jag diskuterar i essän, uppenbarligen bebott av levande människor. Huset verkade dock delas med tidigare generationer som genom alla de tecken de hade lämnat efter sig åter kunde få liv.

Berättare VII hängav sig uppenbarligen som barn åt någon form av animism när hen såg varelser resa sig ur det döda, mörka havet. Ett hav som på grund av det höga ståndet, inte bara bildligt, hotar med att tränga in i det trygga familjehemmet.

Arbetet med illustrationerna var ett sätt för mig att bryta ned, reflektera över och på ett personligt sätt tolka berättelserna. Genom att ge berättelserna en visuell form fördjupades min egen förståelse för begrepp och fenomen. Samtidigt gavs jag en möjlighet att framhäva det som för mig framstod som narrativens tydligaste unheimliche kvaliteter.

Frustrerande nog hör det till det Unheimliches natur att dess källa är svårfångad. En av mina uppgifter med detta examensarbete är att förtydliga denna källa för dig, läsaren. Detta är en paradox som jag har tvingats brottas med genom hela arbetet. Hur förtydliga något vars kärna består av, och existens till stor del beror på, att det är just otydligt?

Illustrationerna i detta experiment framstår för mig som allt för tydliga för att själva ge upphov till Unheimlichkeit. Källan för den eventuella skräcken eller obehaget röjs allt för omedelbart. Ett alternativt, mer unheimlich, tillvägagångssätt blir uppenbart vid en jämförelse med verk av den brittiske konstnären George Shaw (se Figur 5.). Med minutiös realism lyckas han avslöja vardagsmiljöers kuslighet. Mina kollage får istället fylla ett annat syfte. Jag ser dem mer som diagrammatiska representationer av de unheimliche egenskaper som de olika berättelserna tar upp – visuellt intressanta punktlister över kvaliteter – som kanske även lyckas sammanbinda och fördjupa experimentets olika narrativ.



Figur 5. George Shaw, (2014), *The Boys All Shout For Tomorrow*

II



FOTO

BUKAREST/TURDA/CLUJ

Det låg något spöklikt över Bukarest när vi rullade in med taxin innanför tullarna. Att vi hade kommit till en storstad var uppenbart. Bredden på gatorna var minst lika imponerande som de pampiga bröllopstårtorna till byggnader. Men var var alla människor?

Den 18 april, dagen efter påskhelgen, så var det som att någon hade vridit på en kran – människor fullkomligen forsade ut ur byggnader, bussar och metrostationer. Men för Ceaușescus monumentalarkitektur var folkmassorna ingen match. Hur många myror krävs för att dräpa en myrslok?



APRIL 2017



Nationalteatern, Cluj-Napoca kl 23:09

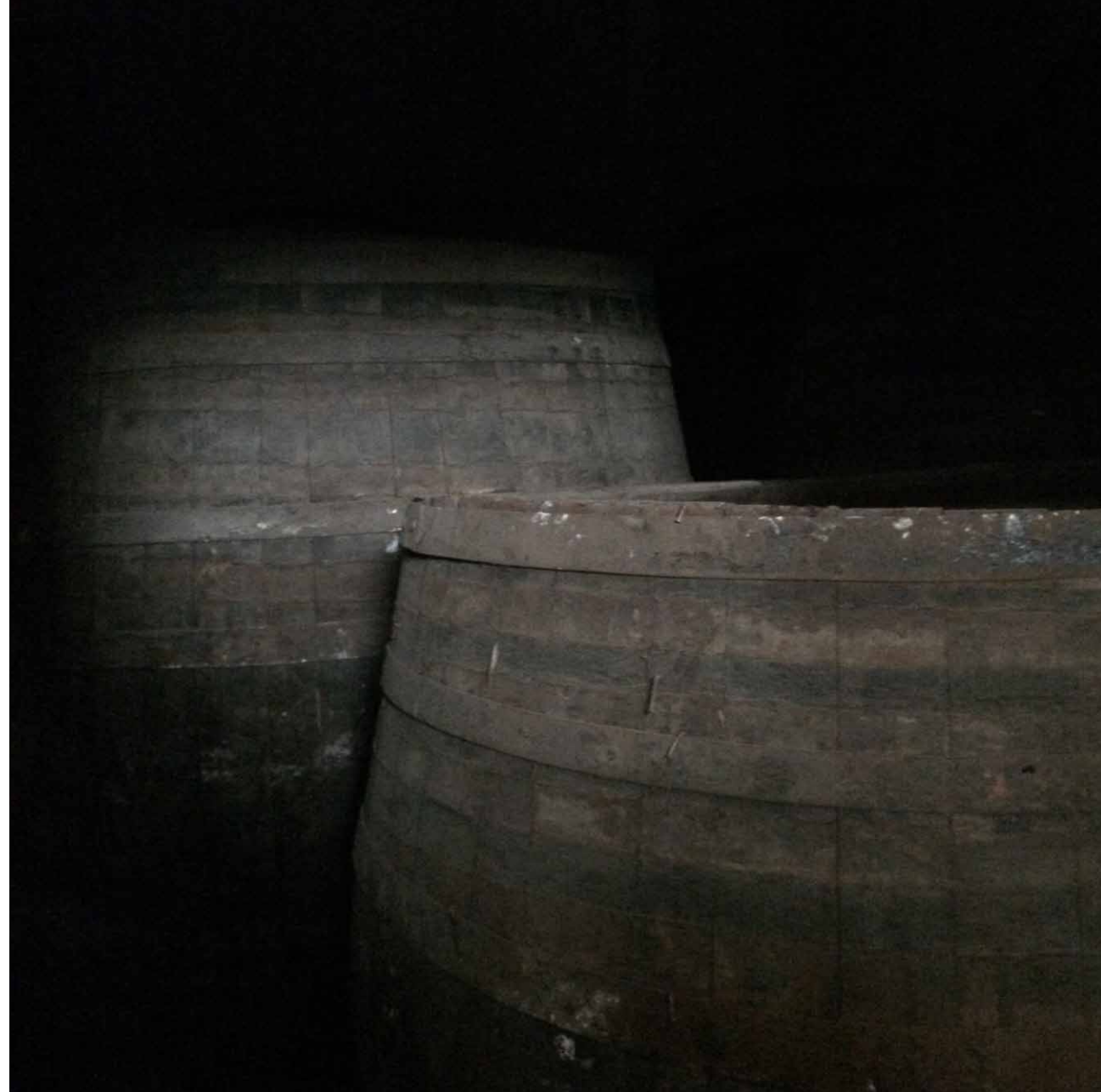


Bulevardul Regina Maria, Bukarest kl 20:11

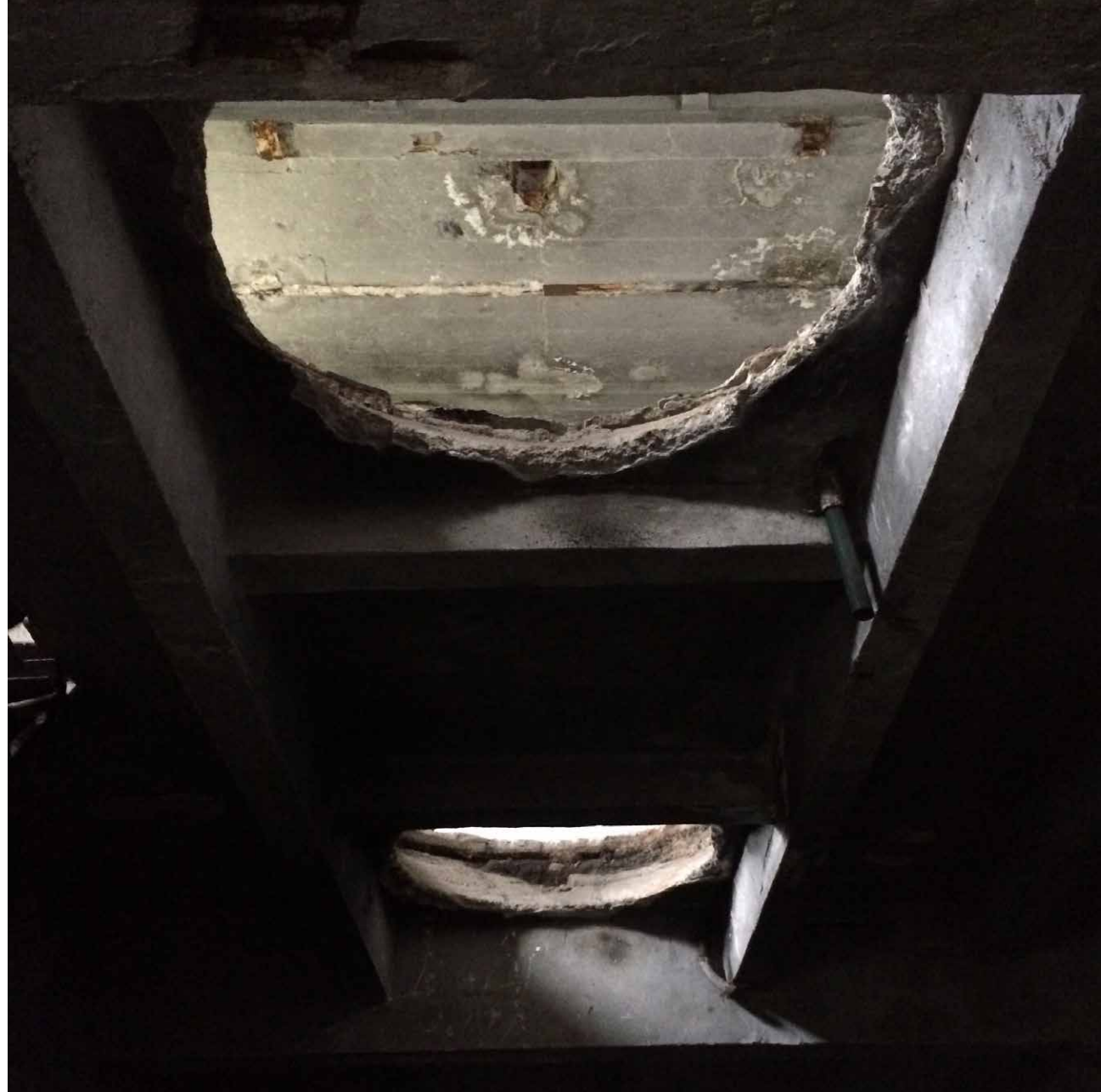
Fabrica de bere, Turda kl 15:41



Fabrica de bere, Turda kl 16:00



Fabrica de bere, Turda kl 16:21





Metrostation, Bukarest kl 15:55

APRICALE

En pittoresk bergsby i nordvästra Italien. En pyramid av stenhus, gränder, tunnlar och trappor, krönt av en borg, två kyrkor och en livlig piazza. Ett sådant ställe som Freud irrade bort sig i – där han reflekterade över desorienteringens och déjà vuns Unheimlichkeit.

För inte länge sedan var Apricale döende. Det moderna stadslivet trumfades grusvägar, åsnor och ett slitsamt lantliv. De senaste decennierna har avfolkningstakten stagnerat tack vare återvändare, utlänningar och förbättrad infrastruktur. Men mängder av hus står fortfarande tomma och ännu fler väntar på att få rasa samman och åter bli en del av berget.

Någon vecka innan jag kom skedde ett sådant ras lite längre ned i byn. Huset var bebott, men de boende var turligt nog ute för att handla. Under en morgonpromenad så hittar jag ett inhägnat hålrum i den annars monolitiska stadsväven. Högt uppe på stenvuren hänger ett kök. En lucka gungar stilla till i brisen. Man kan se hur plötsligt döden inträdde.



JULI 2017



Via Garibaldi kl 10:09



Via Garibaldi kl 10:15

Via San Bartolomeo kl 09:54





Via Sant' Anna kl 10:48

Via Castello kl 10:39



BERLIN

Prick klockan halv elva öppnade guiden stålgrinden som, assisterad av vakthundar, skulle hålla obehöriga utanför. I grupp vallades vi fram till det forna besökscentret för en kort presentation. Spreepark som invigdes 1969 var Östtysklands enda större nöjespark. Vid återföreningen hårdnade konkurrensen betydligt och för 16 år sedan slog portarna igen för gott. Trodde man.

Turen gick över sprucken asfalt kantad av meterhög invasiv växtlighet. Här och var skymtade mindre attraktioner – tekoppar, trampbåtar och en och annan dinosaurie – i skuggan av det enorma pariserhjulet. Vid dess fot finner vi resterna av en pastellfärgad by med tillhörande tågstation. Den ditmålade klockan visar alltid att det snart är dags för lunch.

En artificiell plats för nöjen där naturen har tagit revansch och skratten sedan länge har tystnat. Det som möjligen är mer deprimerande än en ledsen clown är väl platsen den kan tänkas komma från?



AUGUSTI 2017



Pariserhjul i Spreepark kl 11:48



Lagerbyggnad i Spreepark, Berlin kl 10:47

Discotält i Spreepark kl 11:26





"Allmogeby" i Spreepark kl 11:01

“Tågstation” i Spreepark kl 10:57



MALMÖ/STOCKHOLM

Det ohemlika trivs bra på hemmaplan, tänkte jag och gav mig med nya ögon ut i Malmö för att få fatt på det kusliga. Naturligt nog rörde jag mig nu mer mot det vardagligt skrämmande och kort därpå framstod det mesta som unheimlich för mig. Björkar som med uppspärrade ögon lipade åt mig, klädsäckar i en sjukhuskulvert. Till och med min egen källare och min egen gata genomgick en mardrömslik förvandling under loppet av hösten.

När nobelpristagaren Joseph Brodsky skriver att en resenär till sist ofrivilligt bedömer de miljöer han kommer till efter dess värde som mardrömsdekorer, känns det som att han skriver om mig. Till skillnad från de han syftar på så är min bedömning frivillig. Jag har sedan länge befunnit mig på en aktiv jakt efter just dessa.



HÖST 2017



Slottsparken, Malmö kl 18:50

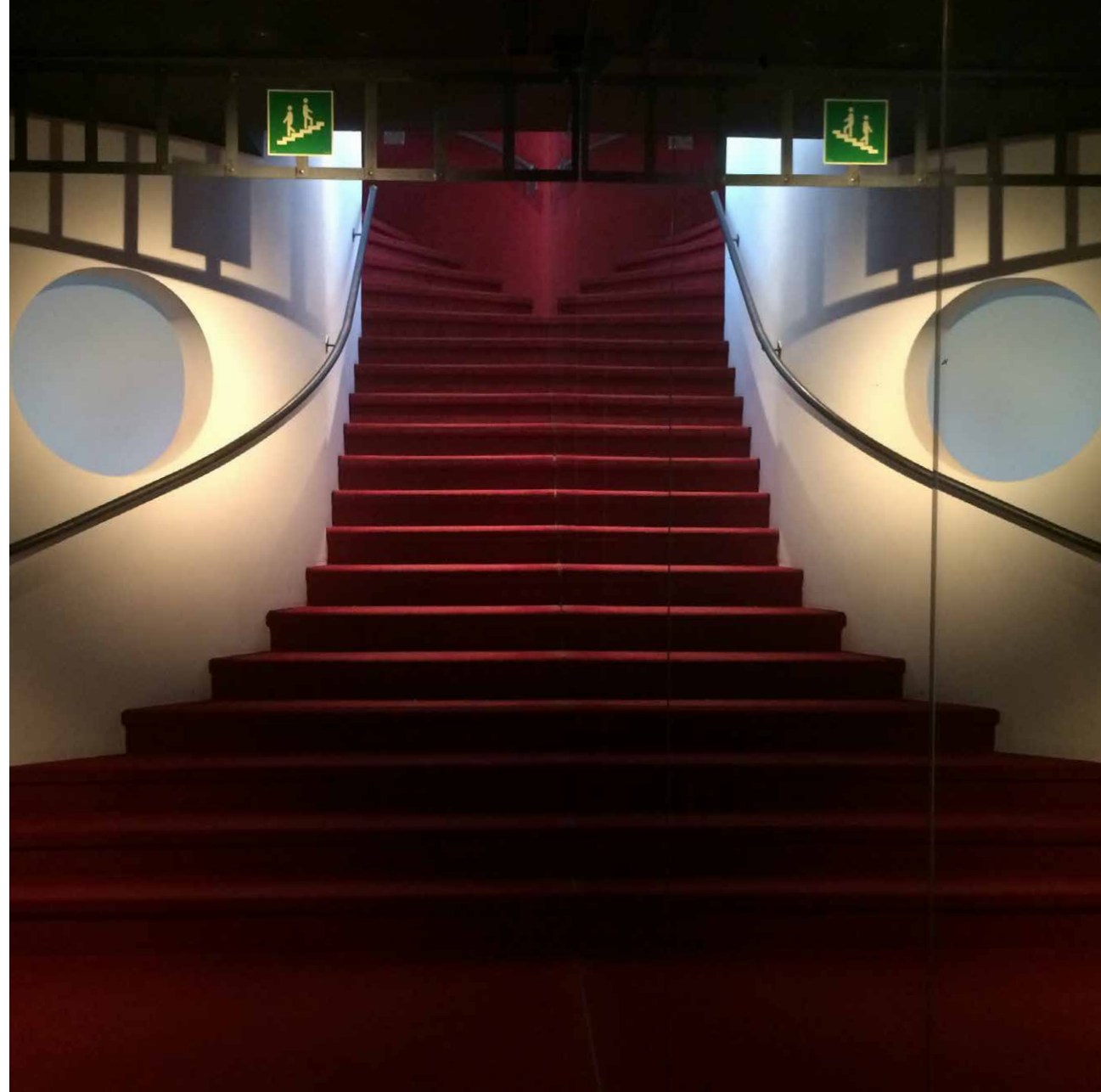


Dagis på Sorgenfrivägen, Malmö kl 08:40

Björk vid Tessinparken, Stockholm kl 14:37



Malmöhus slott, Malmö kl 11:52



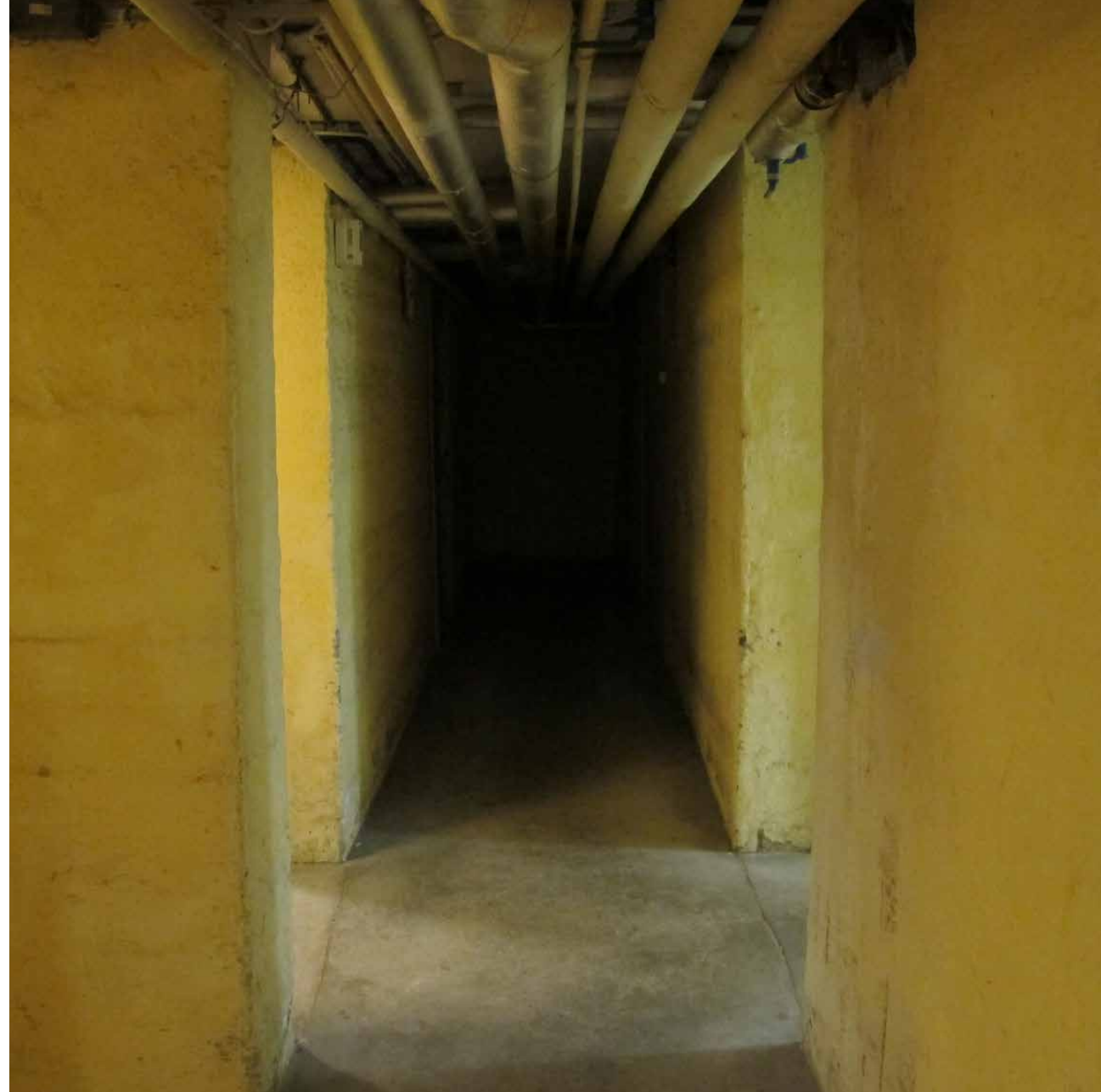
Aq-va-kul, Malmö kl 09:14





Sorgenfrivägen 23D, Malmö kl 19:28

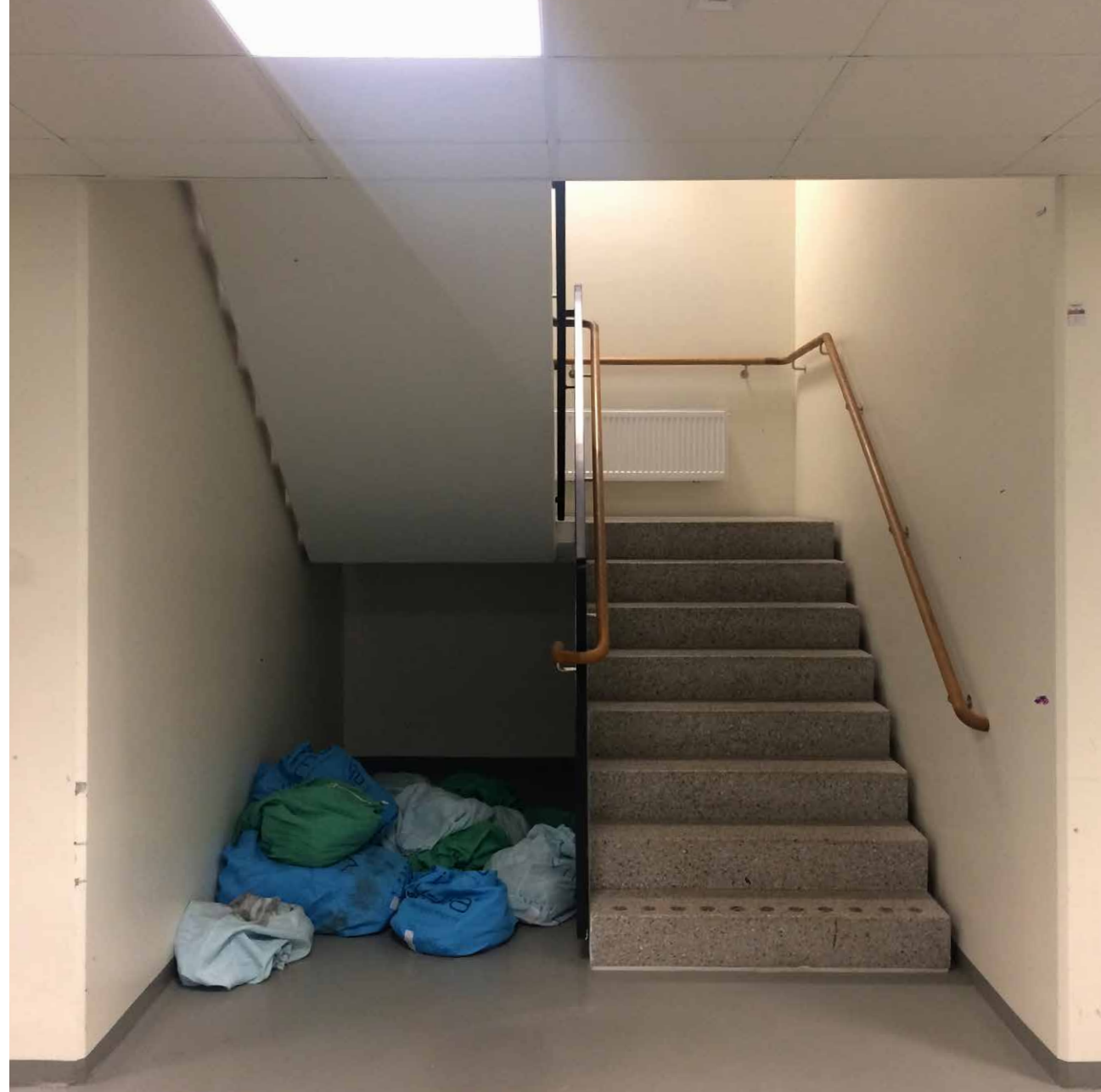
Sorgenfrivägen 23D, Malmö kl 22:34





Entré, Malmö kl 17:40

Malmö allmänna sjukhus, Malmö kl 18:59



REFLEKTIONER

Trots bristande foto-vana kändes det från början naturligt att försöka fånga det Unheimliche på bild. När jag väl hade börjat läsa in på ämnet så gick snart allt mer av min tankekraft åt till att i vardagen reflektera över huruvida något var Unheimlich eller inte. Så fort jag kände slagrutan skallra tog jag upp min mobiltelefon eller kamera och knäppte av en bild. Andra gånger var sökandet efter det Unheimliche mer planerat än så. Många av bilderna är tagna under promenader då jag medvetet försökte leta upp det i mitt närområde. Andra, som bilderna från den nedlagda nöjesparken, har tagits vid besök som delvis planerats utifrån temat på mitt examensarbete.

Tillsammans är fotografierna du just har sett ett utdrag ur en slags fotodagbok – en reducerad samling där bara bilderna jag tyckte bäst om fick lov att ta plats. Snarare än att beskriva det kusliga som något entydigt har jag strävat efter bredd i såväl plats som tid och rum. Detta ger mig ett mer mångskiftande resultat och kanske, åtminstone för ögat, mer intressant resultat. Samtidigt har jag en känsla av att en sådan samling bilder är bra mycket svårare att reflektera över och dra slutsatser av. Kanske har urvalet blivit allt för spretigt. Å andra sidan är jag vid det här laget övertygad om att ingenting med det Unheimliche är att betrakta som entydigt eller tydligt. Kanske har bilderna ett värde just för att de många gånger är sinsemellan ganska olika varandra och

därmed åtminstone mer sanningsenligt representerar det Unheimliche. Min utläggning till trots, så har jag upptäckt en hel del likheter bilderna emellan.

Bara en enda av de utvalda bilderna innehåller människor. Att jag undvek att få med människor på bilderna var något jag lade märke till även under själva fotandet. Detta beror säkert till viss del på att jag instinktivt velat låta miljöerna tala för sig själva (samma tendens tycker jag mig för övrigt uppfatta inom det professionella arkitekturfotograferandet). Viktigare ändå är att det folktomma är bland det mest obehagliga jag kan tänka mig. Övergivna miljöer används i filmens värld ofta som en unheimlich spänningsbyggare. Otaliga är de sci-fi filmer och undergångs-skräckisar där en ensam person rör sig genom en totalt öde och övergiven stad. En stad ska ju enligt vår gemensamma bild vara fylld av liv, ljud och rörelse. När vi plötsligt står ensamma, livet har försvunnit och gatorna ekar tomma känns det bara fel – unheimlich.

Detsamma gäller byggnader, speciellt sådana som är uppförda i syfte att kunna svälja horder av människor. Köpcentret Entré i Malmö har haft ekonomiska problem allt sedan det öppnade 2009. För några år sedan bestämde sig ägarna för att totalrenovera, kanske i hopp om att en ny look skulle locka fler besökare. Effekten blev den motsatta och Entré

gapar idag mer tomt än någonsin. Av alla de fotografier som jag tog under processen med detta arbete så blev ett spontanfotografi av några plastjulgranar i en ödslig del av Entré min personliga favorit. Jag kommer att få tillfälle till att återvända till dessa granar lite senare, då bilden innehåller flera faktorer som kan tänkas göra den till en bra värd för det Unheimliche.

I kombination med förfallet är det folktomma särskilt potent. Just denna kombination har också bildat genre inom fotokonsten: *ruin porn*, som du kan läsa mer om på s. 90-92 i detta arbetes första del. Trots att jag ställer mig kritisk till denna genre som jag alltför ofta uppfattar som ett estetiserande av mänskligt lidande, undgår jag inte själv att drabbas av ruinens dragningskraft. Det ligger helt enkelt något så oerhört dramatiskt över den – så lite arbete krävs för att resultatet ska bli lockande. Det är ett relaterbart, skrämmande och spännande motiv på en och samma gång. Men är det kanske inte lite för dramatiskt för att vara unheimlich? Så pass dramatiskt att det rör sig åt det sublima? Jag är tveksam till ruinens tillhörighet och känner att jag borde lämna ämnet innan jag börjar underkänna mina egna bilder.

Om den dramatiska döden kändes, kanske allt för, lätt att fånga så var vardagslivets kusligheter betydligt svårare. Här märkte jag att faktorer

som komposition, objekt, färg och ljus spelade en betydligt större roll. Vi går tillbaka till, de helt klart vardagliga, julgranarna för att snabbt diskutera komposition och objekt. Objektet är fotat rakt framifrån i ”helfigur” och är placerat i mitten av ett rum som uppfattas som symmetriskt. Komposition och vinkel, vilka återkommer i flera av de andra bilderna, är så pass forcerade att resultatet känns onaturligt. Liksom att man i Roy Anderssons allt för perfekta scenografier nästan kan ana kreatörens hand, så kan man med lite fantasi tänka sig hur någon har flyttat granar, väggar, dörrar och tak tills de står så där alldeles rätt. Rummets bristande materialitet får mig dessutom att tveka på om jag befinner mig i en scenografi eller i verkligheten.

Vad gäller färg och ljus så har jag det senaste året haft nöjet att ha ett sovrum som vetter mot ett ljuskonstverk. Natttid skiftar hela Sorgenfrivägen i norrskenets alla färger. Mitt sovrumms gråa väggar går således i omväxlande röda, gröna, gula och blå kulörer. Jag uppskattar konstverket och vad det gör med vårt sovrum. Snarare än rädd så blir jag fascinerad av det. Gatumiljön är en annan femma. När jag som vanligt går ut och ser grannens röda bil fullkomligt bada i ett hav av cyan är det svårt att tro att man inte har hamnat i en film av David Lynch.

III



FILM

INTRODUKTION

En av filmediets främsta kvaliteter är dess förmåga att beskriva händelser på ett sådant sätt att vi uppfattar de som verkliga. *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* från 1895, en av bröderna Lumières första filmer, tros till exempel ha orsakat panik i salongen då den visades. Händelsen som filmen illustrerar – ett tåg rullar in på en station – sägs nämligen ha upplevts som så verklig att publiken rusade ut redan innan den knappt minutlånga filmen hade tagit slut. Idag exponeras vi dagligen för olika former av rörlig bild och det är svårt att tänka sig att en 2010-tals människa skulle reagera med förskräckelse över att utsättas för en liknande filmscen. Men filmediets utveckling har som bekant inte heller stått stilla sedan bröderna Lumières storhetstid. Klippning, ljud, färg, och digitala specialeffekter är alla exempel på tekniska framsteg som tagits i syfte att skapa en så trovärdig och medryckande representation som möjligt av en fiktiv eller modifierad tvådimensionell ”verklighet”. Att publiken sitter skyddad bakom den så kallade fjärde väggen, utan möjlighet till interaktion eller påverkan av synfält och händelser, har tills för inte särskilt länge sedan varit obestridliga mediala begränsningar.

De senaste åren har dock Virtual Reality-filmen poppat upp som ett ”undermedium” i ropet. Tekniken gör, i sin allra enklaste form, det möjligt för en individuell betraktare att själv bestämma vad i scenen som blicken riktas mot. I mer intrikata varianter, framförallt använda inom spelindustrin, kan man med hjälp av sensorer röra sig fritt och till

och med interagera med objekt i den virtuella världen. Den simplare av dessa är idag mycket lättillgänglig. Det som på 80- och 90-talet krävde kraftfulla superdatorer för att produceras kan nu skapas på en vanlig persondator. Dyra och otympliga hjälmar kan ersättas av en smartphone och ett par kartong-goggles. Bättre digitala verktyg har samtidigt inneburit att det från en 3D-modell går att rendera ut så gott som verklighetstrogna bilder och filmer, där parametrar som ljus, luftfuktighet och materialtexturer är korrekt visuellt representerade. VR-tekniken har alltså snabbt gjort det möjligt att skapa rörlig bild som är mycket svår att skilja från verkligheten.

Användningsområdena för mediet är många. Underhållningsindustrin ligger givetvis i framkant, men även inom andra branscher har tekniken plockats upp. Till och med arkitektkåren, ökänt seg på att ta till sig nymodigheter, provar att använda tekniken i såväl antikvariska, kommersiella som designmässiga syften. Men mediet innebär även konstnärliga utforskningsmöjligheter. *Film* är ett sådant typ av experiment. Efter noggranna uppmätningar så har jag byggt upp två för mig mycket välbekanta miljöer i tre, digitala, dimensioner. Digitala rum är betydligt enklare att transformera än verkliga diton och kan med rätt programvara framstå som nog så realistiska. I kombination med VR-mediet skapas ett verktyg som effektivt bör kunna frammana det Unheimliche – tänkte jag och hoppades att andra skulle hålla med.

SOVRUMMET

Mitt och Carolines sovrum på Sorgenfrivägen 23D i Malmö, är det rum jag känner bäst i hela världen. Ett rum där jag är så trygg att jag stora delar av dygnet frivilligt försätter mig i ett tillstånd av absolut hjälplöshet i det. Min orienteringsförmåga i det störs inte nämnvärt av mörkret, jag hittar trots att jag är blind. Vårt sovrum torde alltså för både min flickvän och mig vara det mest effektiva stället att söka det Unheimliche. Men hur reagerar andra på samma film? Människor som kanske inte ens vet vilket rum som filmen utspelar sig i?



Figur 1 & 2. Carolines och mitt verkliga sovrum möter sin digitala klon
Veklighetens sovrum möter sin digitala klon

Instruktioner: bästa resultat uppnås då du använder ett VR-headset, till exempel Google Cardboard, en telefon med minst 4,7 tums skärm och hörlurar.

1. Ladda ned Youtube-appen, om du inte redan har den.
2. Besök <https://youtu.be/LWcUGCPxzRo> för att sätta igång filmen.
3. Spela filmen, men pausa så fort den sätter igång.
4. Se till att välja högsta möjliga uppspelningskvalitet, (4K).
5. Tryck på symbolen som ser ut som ett VR-headset i nedre högra hörnet. Bilden bör nu bli dubbel.
6. Koppla in hörlurar och se till att ljudet är på lagom nivå.
7. Sätt in telefonen i VR-headsetet.
8. Använd knappen till höger på glasögonens ovansida för att trycka igång filmen.
9. Kolla runt i rummet som det vore ett verkligt sådant.

Lämna gärna en kommentar i filmens kommentarsfält. Vad kände du när du såg filmen?



LJUD

DÄMPAT BRUS



EN DÖRR ÖPPNAS



HISS SOM GÅR NER

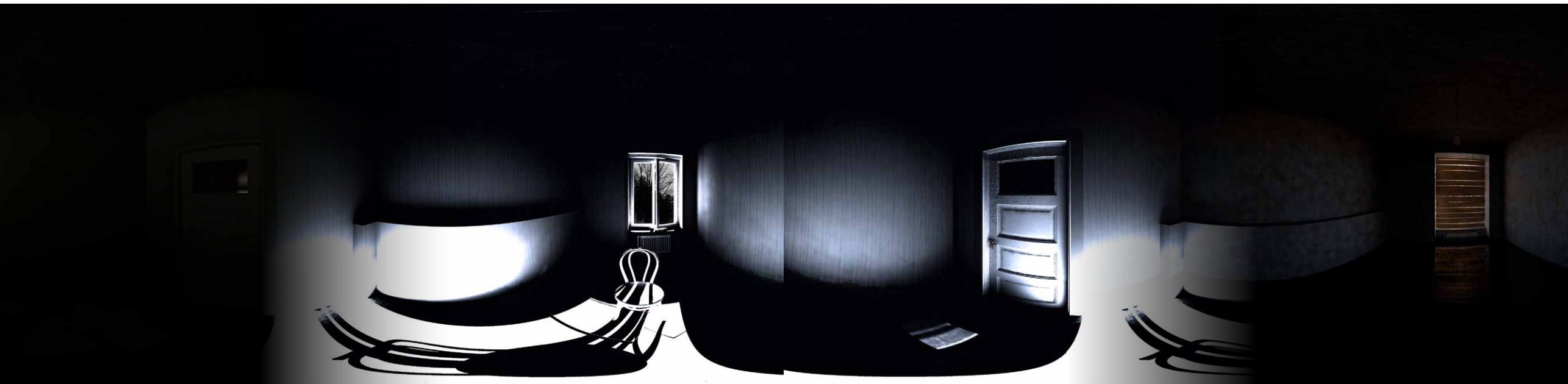


KNACK PÅ FÖNSTER





DET BÖRJAR REGNA



DET BÖRJAR ÅSKA





VATTEN DROPPAR

LJUSET TÄNDS

LJUSET SLÄCKS

BLACK BOX

Förhållandevis få personer känner till vårt sovrumsrum. Betydligt fler av dem som kommer i kontakt med detta arbete är – kanske alltför väl – bekanta med arkitektskolans lokaler på Sölvegatan 24, Lund. I februari 2018 presenterade jag mitt examensarbete i skolans så kallade black box, ett mörkläggningsbart rum som bör vara bekant för alla som tillbringat tid på skolan. Innan, under och efter presentationen så fick man möjligheten att i black boxen se min VR-film, som utspelar sig i samma rum. Påverkar denna ”metaupplevelse” graden av upplevt obehag?



Figur 3 & 4. Blackboxen på arkitektskolan i Lund möter sin digitala klon.

Instruktioner: bästa resultat uppnås då du använder en telefon med minst 4,7 tums skärm ett VR-headset, till exempel Google Cardboard, och hörlurar.

1. Ladda ned Youtube-appen, om du inte redan har den.
2. Besök <https://youtu.be/iLLyzj4LNmo> för att sätta igång filmen.
3. Spela filmen, men pausa så fort den sätter igång.
4. Se till att välja högsta möjliga uppspelningskvalitet, (4K).
5. Tryck på symbolen som ser ut som ett VR-headset i nedre högra hörnet. Bilden bör nu bli dubbel.
6. Koppla in hörlurar och se till att ljudet är på lagom nivå.
7. Sätt in telefonen i VR-headsetet.
8. Använd knappen till höger på glasögonens ovansida för att trycka igång filmen.
9. Kolla runt i rummet som det vore ett verkligt sådant.

Lämna gärna en kommentar i filmens kommentarsfält. Vad kände du när du såg filmen?



LJUD

VENTILATION BRUMMAR



LYSRÖR TÄNDS

LYSRÖR GÅR SÖNDER



LYSRÖR SLÄCKS

PULSERANDE LJUD

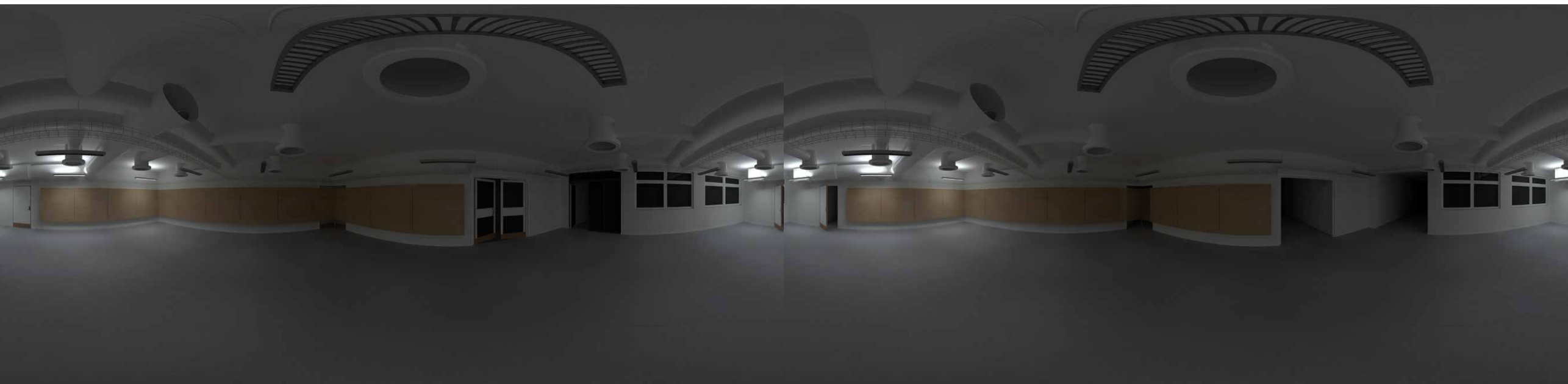




VENTILATION ÖKAR

LYSRÖR TÄNDS



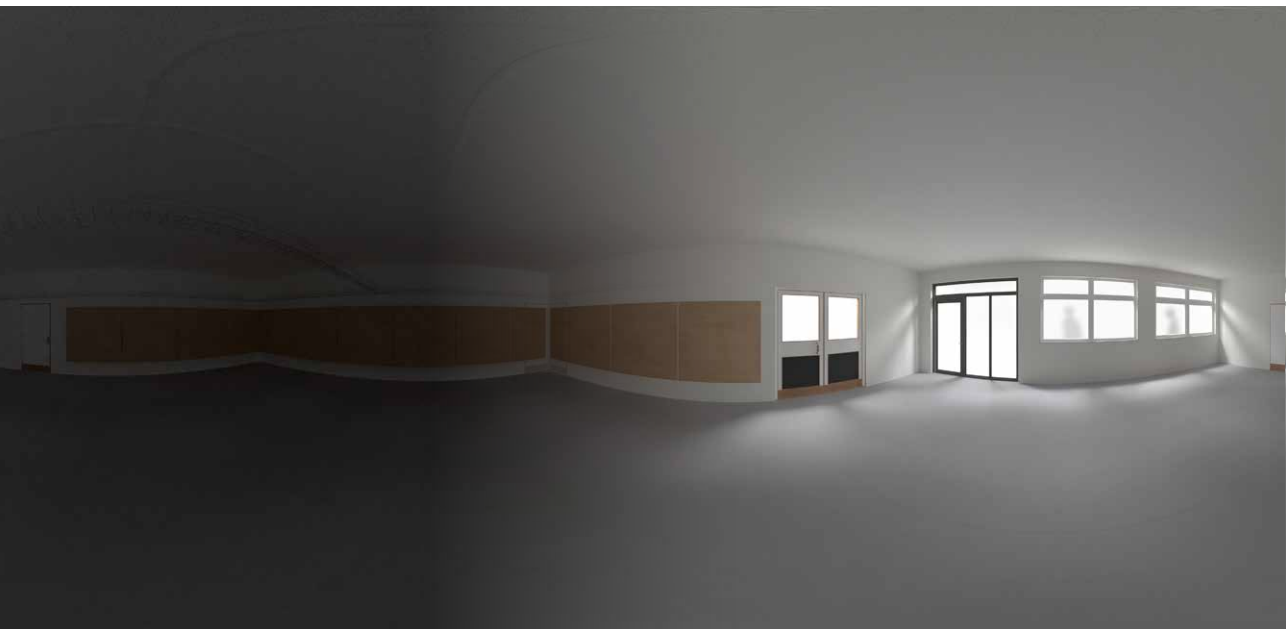


DÖRRAR SLÅR UPP

VINDEN VINER

PULSERANDE LJUD





PULSERANDE LJUD



PULSERANDE LJUD



PULSERANDE LJUD



LYSRÖR SLÄCKS



REFLEKTIONER

Filmerna är den del av mitt examensarbete som kanske har allra tydligast koppling till gestaltandet av rum, byggnader, och miljöer – den verksamhet som det allra flesta arkitekter ägnar sitt yrkesverksamma liv åt. Snarare än att rita en byggnad fick jag i detta experiment möjligheten att likt en regissör eller scenograf omforma den verklighet vi känner, för att på så sätt locka fram specifika känslor hos publiken.

Båda filmerna visades i samband med min presentation av mitt examensarbete, i arkitektskolans black box, den 5 februari 2018. Någon vecka dessförinnan hade jag skickat filmerna till lärare, kritiker samt nära och kära. Denna förhandsvisning innebar att jag redan innan presentationen hade fått ta del av relevant feedback som visade att det mycket väl kunde finnas ett samband mellan hur väl en person kände rummet som porträtterades och hur obehaglig personen tyckte att filmen var. *Sovrummet*, som porträtterade ett rum som var mindre bekant för kollegor och skolkamrater, framstod för dessa som mindre skrämmande än *Black box*.

Skillnaden i affekt mellan de båda filmerna kan dock även vara ett resultat av att de filmerna inte består av snarlika scener, händelser och förändringar. *Sovrummet*, som var den första film jag gjorde var snarare ett slags test inför den senare. I skapandet av den första så märkte jag helt

enkelt vad som skulle funka bra eller mindre bra i den senare. Om målet med denna undersökning hade varit att på ett mer vetenskapligt sätt påvisa att det finns ett samband mellan hur väl vi känner ett rum och hur starkt vi påverkas av att detta betar sig på ett sätt som vi inte är vana vid, bör filmerna innehålla samma eller snarlika scener. Detta lämnar jag åt någon annan att bevisa.

Apropå vetenskap så har jag under hela arbetet med mitt examensarbete brottats med hur starkt jag ska förhålla mig till dess regler och metoder. Att arbetet till stor del baseras på filosofi samt personliga iakttagelser och reflektioner går inte att förneka. Därmed utesluter jag flera av den moderna vetenskapens starkaste käpphästar som exempelvis empiri och objektivitet. Trots det så lade jag i sista minut in ett försök att med hjälp av datainsamling närma mig den evidensbaserade vetenskapens värld.

Strax innan den muntliga presentationen av examensarbetet skapade jag ett frågeformulär till respektive film. Efter att ha sett filmerna fick betraktaren nu möjlighet att gradera de olika scenerna i förhållande till hur mycket obehag de kände. Detta tillvägagångssätt ifrågasattes av mina kritiker och jag tycker själv att det är problematiskt. Till att börja med så är frågorna mycket svåra att formulera på ett objektivt, icke-ledande sätt. För det andra så upplever antagligen inte betraktaren filmen som en

sammansättning av scener, utan snarare som en helhet. Att i efterhand behöva urskilja separata scener ur denna helhet är svårt och leder till oundviklig sammanblandning och kontaminering. Separata, kortare filmer, med efterföljande frågor hade i så fall varit ett bättre medium. För det tredje, och viktigast av allt, så är frågan om en sådan här typ av datainsamling ger något till ett arbete av denna typ. Metoden står i skarp kontrast mot det öppna, fria och nyfikna sätt som jag hittills har ägnat mig åt. Målet med ett sådant formulär bör vara att få tydliga svar, något som jag sedan länge konstaterat inte står att finna när det kommer till det Unheimliche.

En liknande undersökning, utförd med en kvantitativ, databaserad metodik, skulle säkert kunna vara intressant för en miljöpsykolog att utföra. Inom henoms ämnesområde så tror jag att VR-mediets närhet till verkligheten skulle kunna komma väl till pass. I ett konstnärligt undersökande som detta arbete, framstår dock ett sådant tillvägagångssätt som avvikande och inte särskilt givande. Filmerna klarar sig gott och väl på egen hand och publiken bör ges möjligheten att själva tolka dem, utan att bli skrivna på näsan.

Frågeformuläret gav också betraktaren möjlighet att i löpande text kommentera filmen. En sådan slags gästbok, där publiken fritt får

spekulera, analysera eller kommentera, skulle för mig ha varit en betydligt mer intressant väg att gå. En betraktare skrev till exempel:

(...)Mörka korridorer ut i ingenstans kändes inte så bra. Ville verkligen gå in i enda hörnet och gömma mig. Tycker det var skönt när allt blev ljusare och nästan till och med när det blev mindre av ett rum och mer kuliss eftersom det kändes mer överkligt och därför tryggt. (...)

En annan:

(...) Om det var avsikten att förmedla en känsla av obehag, gick det mig förbi. Den knarrande dörren, väderväxlingarna etc upplevde jag inte som skrämmande. (...) Källarrummet var inte skrämmande, jag tänkte på vinterförråd för äpplen etc(...)

Förhoppningsvis så får jag i framtiden möjlighet att utföra ett liknande experiment, på en annan plats. Då kommer denna lärdom väl till pass.

BILDKÄLLOR

EXPERIMENT I - Berättelser

Figur 1-3. Författarens skisser.

Figur 4. Lund, N.-O., *On the bottom of the sea*, 1991, [digitalt foto], tillgänglig: http://rndrd.com/i/1992-Nils-Ole_Lund-A%2BU-258-Mar-24-web.jpg, (hämtad 2018-01-28).

Figur 5. Shaw, G., *The Boys All Shout For Tomorrow*, 2014, [digitalt foto], tillgänglig: <https://rikrawling.files.wordpress.com/2015/05/george-shaw-the-boys-all-shout-for-tomorrow.jpg>, (hämtad 2018-01-28).

EXPERIMENT III - Film

Figur 1. Författarens fotografi.

Figur 2. *Sovrummet - det Unheimliche och hemmet*, Niels Pettersson, 2018, [skärmdump], tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=LWcUGCPxzRo>, (hämtad 2018-01-28).

Figur 3. Författarens fotografi.

Figur 4. *Black box - det Unheimliche och hemmet*, Niels Pettersson, 2018, [skärmdump], tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=LWcUGCPxzRo>, (hämtad 2018-01-28).