

**ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ**



**ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ & ΜΕΣΩΝ ΜΑΖΙΚΗΣ  
ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ  
«ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΣΑ ΜΑΖΙΚΗΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ»**

**ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: Πολιτισμικές και Κινηματογραφικές Σπουδές**

**Θέμα διατριβής : Η Αμερικανική Avant-Garde:  
κινηματογράφος και χορός. Η περίπτωση της Maya Deren**

**Βασίλειος Σκαρμούτσος**

**(Α.Μ. 9983201535040)**

Διπλωματική εργασία που κατατίθεται ως μέρος των απαιτήσεων του  
Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών στην Επικοινωνία και τα Μέσα  
Μαζικής Ενημέρωσης

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Κα Μαρία Κομνηνού

**ΑΘΗΝΑ, Φεβρουάριος 2017**

**ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ**

**Η Αμερικανική Avant-Garde: κινηματογράφος και  
χορός.**

**Η περίπτωση της Maya Deren**

# Περιεχόμενα

## **Κεφάλαιο 1 : Εισαγωγή**

Σελ. 5

## **Κεφάλαιο 2 : Η Avant-Garde**

Σελ. 7

## **Κεφάλαιο 3 : Η Maya Deren**

Σελ. 13

## **Κεφάλαιο 4 : Η Θεωρία της Maya Deren για το κινηματογραφικό μέσο**

Σελ. 17

## **Κεφάλαιο 5 : Οι ταινίες της Maya Deren**

Σελ. 22

### **Κεφάλαιο 5.1 : Meshes of the Afternoon (1943)**

Σελ. 22

### **Κεφάλαιο 5.2 : At Land (1944)**

Σελ. 28

### **Κεφάλαιο 5.3: A Study in Choreography For Camera (1945)**

Σελ. 33

### **Κεφάλαιο 5.4: Ritual in Transfigured Time (1946)**

Σελ. 37

### **Κεφάλαιο 5.5: A Meditation on Violence (1948)**

Σελ. 40

### **Κεφάλαιο 5.6: The Very Eye of Night (1952-1955)**

Σελ. 43

## **Κεφάλαιο 6 : Το σώμα, ο χορός και η κίνηση στα έργα της Maya Deren**

Σελ. 46

## **Κεφάλαιο 7 : Επίλογος**

Σελ. 53

## **Παράρτημα 1**

Σελ. 54

**Παράρτημα 2**

Σελ. 56

**Παράρτημα 3**

Σελ. 59

**Παράρτημα 4**

Σελ.68

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Σελ. 69

## Κεφάλαιο 1 : Εισαγωγή

Η Avant-Garde αντιπροσωπεύει την αισθητική καινοτομία και την μη αποδοχή του ήδη υπάρχοντος συστήματος. Ένας καλλιτέχνης, για να θεωρηθεί ότι ανήκει στην Avant-Garde, πρέπει να ανακαλύπτει νέους τρόπους ύπαρξης και δράσης μέσα στο πλαίσιο της τέχνης του. Δεν είναι τα θέματα των έργων που κάνουν ένα έργο πρωτοποριακό αλλά ο τρόπος προσέγγισης τους (Kostelanetz :9,1993). Οι καλλιτέχνες διευρύνουν τα όρια της τέχνης και παίζουν μ' αυτά, επαναπροσδιορίζοντας τις αξίες. Η Avant-Garde, επίσης, επαναπροσδιορίζει τις αρχετυπικές μορφές, προσεγγίζοντάς τα με διαφορετικές οπτικές και άλλα μέσα. Ο τρόπος που οι καλλιτέχνες υπάρχουν στο πλαίσιο της Avant-Garde συμπίπτει με αυτό που ονομάζεται το μαρτύριο του δημιουργού, Σε περιόδους μετάβασης, όπως η περίοδος της ανάδυσης της πρωτοπορία, ο καλλιτέχνης αντιμετωπίζει την μομφή των κριτικών αλλά και του θεατή, ο οποίος μετατρέπεται σε κτητικό ηδονοβλεψία (Κομνηνού στο Κομνηνού, Ρήγου :63,2014). Η μεγάλη διαφορά είναι ότι οι καλλιτέχνες της Avant-Garde αντιμετωπίζουν με τελείως διαφορετικό τρόπο την εξέλιξη αυτή από τους καλλιτέχνες του εμπορικού ή συμβατικού κινηματογράφου. Προσφέρουν μία αντίσταση στο γενικό φαινόμενο και δημιουργούν ένα νέο δρόμο, προσκαλώντας τους θεατές να είναι ανοιχτοί σε νέα δεδομένα. Οι «ιστορικές Avant-Garde» πρωτοεμφανίστηκαν τις δεκαετίες του 1910 και 1920. Η εποχή αυτή αποτελεί το ζενίθ του πειραματισμού στις τέχνες : Ο ιμπρεσιονισμός στην Γαλλία, ο κονστρουκτιβισμός στη Σοβιετική Ένωση, ο εξπρεσιονισμός στη Γερμανία, ο φουτουρισμός στην Ιταλία, ο σουρεαλισμός στην Ισπανία και τη Γαλλία, η μεξικανική σχολή της τοιχογραφίας και ο μοντερνισμός της Βραζιλίας (Stam :79,2006).

Το παρόν κείμενο εξετάζει την καθυστερημένη έλευση της Avant-Garde στην τέχνη του κινηματογράφου, τον ορισμό της αλλά και τα περαιτέρω χαρακτηριστικά που καθορίζουν αν ένα έργο εμπίπτει στα πλαίσια της. Η Avant-Garde εξελίχθηκε διαφορετικά στις χώρες που εμφανίστηκε, συγκεκριμένα η εμφάνιση της στην Αμερική ταυτίζεται με το έργο της Maya Deren, της πρωτοπόρου κινηματογραφίστριας που αποτελεί και το κύριο αντικείμενο έρευνας της συγκεκριμένης μελέτης. Η Deren υπήρξε μία πολυμορφική καλλιτέχνης που χρησιμοποίησε το μέσο του κινηματογράφου για να δημιουργήσει, ήταν ιδιαίτερα επηρεασμένη από την τέχνη του χορού, από φιλοσοφικά κείμενα αλλά και από εθνογραφικές μελέτες. Το έργο της είναι πολυεπίπεδο και μπορεί να προσεγγισθεί από διάφορες οπτικές όπως, ψυχαναλυτικές, φεμινιστικές και σε ό,τι αφορά την εξέλιξη του μοντέρνου χορού έχει επηρεαστεί από τις θεωρίες των Humphrey και Wigman αλλά και από ιδέες και πρακτικές που εν συνεχεία ανέπτυξε τόσο στα κείμενά της όσο και στα κινηματογραφικά της έργα.

Η εργασία εξετάζει τον κομβικό ρόλο που έπαιξε η Deren για την εμφάνιση της αμερικανικής πρωτοπορίας. Ας σημειώσουμε άλλωστε ότι αποκαλείται η μητέρα της Αμερικανικής Avant-Garde. Η αφετηρία του ρεύματος αυτού θεωρείται η ταινία της *Meshes of the Afternoon* (1943). Αυτό το έργο αμφισβητούσε τον συμβατικό τρόπο με τον οποίο μία ταινία μπορεί να δημιουργηθεί, και έθετε τις βάσεις, στις οποίες άλλοι σκηνοθέτες θα πειραματιζόνταν αργότερα. Αποτελεί την αφετηρία για άλλες πέντε σημαντικές ταινίες, που συνδυάζουν τον πειραματισμό και τον διάλογο μεταξύ

της τέχνης του χορού και της τέχνης του κινηματογράφου, με μία αέναη προσωπική αναζήτηση και μία διεύρυνση των ορίων του σώματος.

Στην εποχή που πραγματοποιεί η Deren το κινηματογραφικό της έργο, η τέχνη του χορού βρίσκεται σε μία μεταβατική περίοδο, δηλαδή σε αναζήτηση μίας διαφορετικής ταυτότητας και σε μία διεύρυνση των ορίων του σώματος και της κίνησης. Σε αυτή την κοσμογονική εποχή αναδύεται ο μοντέρνος χορός. Η Deren κινείται σε αυτό το ρεύμα, συνδιαλέγεται με τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες και συγκαταλέγεται μεταξύ αυτών που μορφοποίησαν εκ νέου την τέχνη του χορού (Burt :2,2007). Η Deren έδινε μεγάλη σημασία στην σωματική ερμηνεία των ηθοποιών και η τέχνη της ήταν άρρηκτα επηρεασμένη και συνδεδεμένη με την τέχνη του χορού, σε κάθε έργο της αυτό είναι εμφανές, όπως η κίνηση και η μετακίνηση της γυναίκας στο *At Land*, η σκηνή του πάρτι στο *Ritual in a Transfigured Time*, ο ερμηνευτής των πολεμικών τεχνών στο *A Meditation on Violence*.

Η Deren εισήγαγε στον κινηματογράφο ένα νέο είδος τον κινηματοχορό/filmdance, όπως καταγράφεται από τις ταινίες της και οι ταινίες της *A Study in Choreography for Camera* και *The Very Eye of the Night* αποτελούν τα πρώτα και πιο γνήσια παραδείγματα του είδους. Η Deren λοιπόν άνοιξε ένα νέο δρόμο στον διάλογο των δύο τεχνών (του κινηματογράφου και του χορού) και υπήρξε σημείο αναφοράς για χορευτές και κινηματογραφιστές. Η συμβολή της σποτέλεσε την αφετηρία για την αμερικανική Avant-Garde στη διατομή του χορού και του κινηματογράφου. Συνδυάζοντας όλα αυτά τα πολυεπίπεδα και διαφορετικά κομμάτια που προέρχονται από την Deren, τόσο σε προσωπικό όσο και καλλιτεχνικό επίπεδο, ολοκληρώνεται ένα πολύπλοκο παζλ που αναδεικνύει και αποδεικνύει το φαινόμενο που υπήρξε η Deren στο χώρο της.

## Κεφάλαιο 2 : Η Avant-Garde

Ο γαλλικός όρος Avant-Garde , δηλαδή εμπροσθοφυλακή ή πρωτοπορία , προέρχεται από το στρατιωτικό λεξιλόγιο , και δεν έχασε ποτέ την έννοια της στράτευσης. Έχει συνδεθεί με την εικόνα του καλλιτέχνη-προφήτη , και οι καλλιτέχνες της Avant-Garde αποτελούν μία πιο ριζοσπαστική εκδοχή του μοντερνισμού. Κύριο χαρακτηριστικό του κινήματος είναι ότι θέτει υπό αμφισβήτηση το εκάστοτε σύστημα και δημιουργεί μία “νέα γλώσσα”, μέσω της οποίας αμφισβητείται ο ίδιος ο θεσμός της τέχνης . Στο κινηματογράφο , η Avant-Garde καταδεικνύοντας τα όρια του , επιδιώκει μία άλλη χρήση του μέσου ,διευρύνοντας ή υπερβαίνοντας τα όριά και ανατρέποντας βασικές κινηματογραφικές συμβάσεις, όπως η γραμμική αφήγηση. Η βασική διαφορά του Avant-Garde κινηματογράφου από τον πειραματικό είναι ότι, εκτός από τη μορφική αναζήτηση, έχει και πολιτικό-κοινωνική λειτουργία (Wallden :72,2014)

Κάτι που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι ότι ο όρος Avant-Garde, ως στρατιωτικός όρος, αναφέρεται στην Avant-Garde ομάδα των στρατιωτών που προπορεύονται στη μάχη, με σκοπό να ανοίξουν το δρόμο για τους υπολοίπους (Calinescu :98-99,1987). Αυτή η σημασία συνδέεται με τη σημασία της Avant-Garde στη τέχνη, δηλαδή βρίσκεται μπροστά από τη εποχή της, όχι όμως με την έννοια της εξέλιξης, αλλά ότι βρίσκεται κατά κανόνα στην απέναντι μεριά. Για πολλούς η Avant-Garde είναι μία πιο ριζοσπαστική και προχωρημένη εκδοχή του μοντέρνου και θέτει υπό αμφισβήτηση τις αρχές της τέχνης που προέκυψαν από την μπουρζουαζία, όπου ο καλλιτέχνης, ως μονάδα, θεωρείται ο δημιουργός του έργου τέχνης (Burger :51,2011). Ο καλλιτέχνης ενεργοποιεί για πρώτη φορά το σχηματισμό ομάδων από καλλιτέχνες, που εργάζονται μαζί και συνδημιουργούν, με απώτερο σκοπό να ανατρέψουν το ήδη υπάρχον status quo της τέχνης. Τα έργα της Avant-Garde χαρακτηρίζονταν από την ιδιαίτερη αισθητική τους, αλλά και από τον τρόπο παραγωγής τους, ο οποίος συνήθως ήταν καλλιτεχνικός, με ανεξάρτητη χρηματοδότηση, χωρίς να έχει σχέση με τη βιομηχανία του θεάματος (Stam :79,2006).

Η πρώτη ουσιαστική άνθηση του κινηματογράφου της Avant-Garde συνέβη κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 στη δυτική Ευρώπη, με επίκεντρο την Γαλλία, την Γερμανία και την μετά-επαναστατική Σοβιετική Ένωση. Στην Γαλλία και στην Γερμανία , το κινηματογραφικό μέσο αντιμετωπίστηκε ως ένα εργαλείο που οι καλλιτέχνες μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν με σκοπό να επεκτείνουν το ρεπερτόριό τους, και κατ' επέκταση να προσελκύσουν μεγαλύτερο όγκο κοινού (MacDonald :2,1993). Εκείνη την εποχή ο κινηματογράφος βρισκόταν στην ακμή του, και ήταν πολύ δημοφιλής σε όλες τις κοινωνικές ομάδες. Οι καλλιτέχνες ήλπιζαν ότι καταφεύγοντας στο μέσο αυτό, θα δημιουργούσαν συμβάσεις κατανοητές και αποδεκτές. Το πρώτο κύμα της Avant-Garde άσκησε μία διττή κριτική στη μαζική κινηματογραφική παραγωγή : τις καλλιτεχνικές τάσεις της αφαίρεσης και του σουρεαλισμού. Οι αρχές αυτών είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ταινιών που συνεχίζουν να επηρεάζουν το κινηματογραφικό τοπίο παγκοσμίως ακόμα και σήμερα. Στην Σοβιετική Ένωση, η επανάσταση έθεσε τα θεμέλια για τη δημιουργία ενός κινηματογράφου που ήταν εξ 'αρχής μία άμεση επίθεση στο κινηματογραφικό

μέσο ως είδος διασκέδασης, και συγκεκριμένα λειτούργησε ως προπαγάνδα ενάντια στα καπιταλιστικά πολιτικά συστήματα. Στην Αμερική της μεγάλης ύφεσης, η στροφή του κινηματογράφου ήταν μία σχολή, εμπνευσμένη από την Σοβιετική Ένωση, που παρήγαγε πειραματικά αφηγηματικά ντοκιμαντέρ, που είναι ίσως τα πρώτα δείγματα πειραματικού κινηματογράφου στις Η.Π.Α.

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οι τεχνολογικές και αισθητικές εξελίξεις είχαν καταλυτικό ρόλο στην γέννηση της Avant-Garde στην Αμερική. Η αυξανόμενη διαθεσιμότητα κινηματογραφικού εξοπλισμού που ήταν πιο φτηνός, έκανε την παραγωγή ταινιών εναλλακτικής μορφής, εφικτή. Αυτό είχε ως επακόλουθο την διευκόλυνση της ανάπτυξης ευρύτερων συστημάτων παραγωγής, αλλά και την εμφάνιση δημιουργών, που υπό άλλες συνθήκες, δεν θα ήταν δυνατό να αναδυθούν. Η εναλλακτική σκηνή επίσης ευνοήθηκε από το κύρος που απέκτησαν οι εικαστικές οπτικές τέχνες στην Αμερική και κυρίως στη Νέα Υόρκη. Το κύμα της Avant-Garde ήταν μία «επανάσταση» ενάντια στην βιομηχανία του Hollywood, και ήταν το έδαφος, όπου οι δημιουργοί μπορούσαν να δώσουν μία προσωπική διάσταση στο έργο τους αλλά και μία ευκαιρία για την ίδια την τέχνη του κινηματογράφου να επανεφευρεθεί.

Η Avant-Garde πηγάζει από τη διχοτόμηση μεταξύ των στοιχείων, εκείνων που θεωρούνται συμβατικά στο πλαίσιο της τέχνης, και κάποιες φορές μέχρι και κλισέ, και εκείνων που θεωρούνται πειραματικά. Ένας από τους στόχους αυτής της διχοτόμησης είναι ένα είδος κριτικής της ήδη υπάρχουσας συμβατικής και συνήθους τέχνης, γι' αυτό και πολλές φορές η Avant-Garde συμβαδίζει με το Kitsch, αφού πολλοί θεωρούν ότι συνυπάρχουν στην ίδια καλλιτεχνική τάση αμφισβήτησης της τέχνης (Greenberg :3 1961). Η κατανόηση της Avant-Garde μπορεί να γίνει με δύο τρόπους, έναν φιλοσοφικό και έναν ιστορικό. Σ' αυτούς τους τρόπους μπορούμε να εντοπίσουμε αντιθετικούς υπαινιγμούς σε ανθρωπολογικό, κοινωνικό και φιλοσοφικό επίπεδο. Αρχικά αξίζει να αναφερθούμε στα αντιθετικά ζεύγη με τα οποία ασχολήθηκε το ρεύμα της Avant-Garde, δηλαδή σύνθεση-αποσύνθεση, αναπαράσταση-ζωή, δομή- αποδόμηση, γενικό-συγκεκριμένο, ποσότητα-ποιότητα. Όμως πέρα από αυτά, στο πλαίσιο της Avant-Garde υπάρχει έντονα ο υπαινιγμός που απορρέει από την ιστορική παρατήρηση ότι τα μέσα ενημέρωσης αλλά και ο επίσημος δημόσιος λόγος έχουν την τάση να καταστρέφουν και να απαλλοτριώνουν τον ατομικό «λόγο» για χάρη της Αρχής (Burger :15,1984). Επακόλουθο αυτού η αντιπαράθεση μεταξύ μιας απαλλοτριωμένης κοινωνίας με μία ουτοπική κοινωνία, στην οποία οι κοινωνικές ομάδες οικειοποιούνται εκ νέου τον «λόγο», επιτρέποντας την αναγέννηση του ως μέσο έκφρασης των αναγκών, των εμπειριών αλλά και ως μέσο που θα αποφέρει την ισορροπία στις δυνάμεις που επιθυμούν κοινωνική κυριαρχία. Ο «λόγος» δεν αναφέρεται μόνο πια στη διαδικασία της ομιλίας αλλά περιλαμβάνει όλες τις μορφές έκφρασης που μπορούν να υπάρξουν και να δώσουν βήμα στο άτομο ή στις κοινωνικές ομάδες.

Οι καλλιτέχνες της Avant-Garde έχουν χαρακτηριστεί ως άνθρωποι που αφήνουν το παρελθόν πίσω τους, χωρίς διάθεση να το αντιμετωπίσουν ή να το διασκευάσουν. Οι ίδιοι είναι αδύνατο να μετατρέψουν τη τέχνη τους σε ακαδημαϊσμό, και αυτό γιατί διατηρούν την ποιότητα της τέχνης τους σ' ένα πρώτο επίπεδο, αντίθετα όμως είναι



αυτοί οι καλλιτέχνες που δημιουργούν πλούσιο υλικό, το οποίο αποτελεί πηγή ακαδημαϊκής μελέτης στα χέρια των ερευνητών (Kostelanetz :10,1993).

Ο όρος Avant-Garde στην τέχνη αναφέρεται στο σπάνιο καλλιτεχνικό έργο, που μπορεί να ικανοποιεί τρία διακριτά κριτήρια. Πρώτον να υπερβαίνει τις υπάρχουσες αισθητικές συμβάσεις σε κρίσιμα θέματα, και να εγκαθιδρύει μία ευδιάκριτη απόσταση μεταξύ του έργου και της μαζικής κουλτούρας. Ο χρόνος που χρειάζεται ένα έργο της Avant-Garde για να αποκτήσει το μέγιστο κοινό του είναι πολύ μεγαλύτερος από ένα έργο που προέρχεται από κάποια άλλη μορφή τέχνης, και ένα από τα χαρακτηριστικά που έχει ένα τέτοιο έργο είναι η υστεροφημία του, η προοπτική του να γίνει πηγή έμπνευσης για μετέπειτα καλλιτέχνες. Ελάχιστοι καλλιτέχνες μπορούν να χαρακτηριστούν ως Avant-Garde, και ο συγκεκριμένος χώρος μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένας άλλος τόπος μέσα στα πλαίσια της ολότητας της τέχνης, δηλαδή μία ετεροτοπία τέχνης. Η Avant-Garde χαρακτηρίζεται κυρίως από το γεγονός ότι είναι μπροστά από την εποχή της και παρόλο που αποτελεί κάτι παρηκμασμένο, στα μάτια πολλών, αποτελεί την έναρξη για κάτι νέο.

Ένα δεύτερο κριτήριο που ικανοποιείται από την Avant-Garde είναι ότι η εξερεύνηση νέων και διαφορετικών πεδίων της τέχνης, παραβιάζει τους κανόνες που υπάρχουν στην τέχνη. Αποτέλεσμα αυτού είναι η παρούσα αισθητική να μοιάζει άσχετη και να έχει αντικατασταθεί από την υποκειμενική αισθητική του καλλιτέχνη, χωρίς το έργο να έχει κάποια καλλιτεχνική σύνδεση με τη καλλιτεχνική τάση που μπορεί να υπάρχει γύρω του.

Ο τρόπος με τον οποίο λειτουργεί η Avant-Garde δημιουργεί την αίσθηση της δυσκολίας της κατανόησης, η αίσθηση υπάρχει γιατί τα έργα της Avant-Garde προκαλούν τις ήδη υπάρχουσες αντιληπτικές δομές της τέχνης, σε μία εκ νέου αναθεώρηση (Kostelanetz :11,1993). Αυτός είναι ο λόγος που η κατανόηση της Avant-Garde απαιτεί από το θεατή ένα διαφορετικό τρόπο προσέγγισης αλλά και σκέψης, ο οποίος θα είναι διαφορετικός από τον οικείο τρόπο που αντιμετωπίζεται η τέχνη.

Η Avant-Garde αποτελεί εκείνο το πολιτικό και επαναστατικό σημείο τομής της τέχνης που απουσίαζε από το μοντερνισμό, από τον οποίο υπάρχει μία διαρκής προσπάθεια των καλλιτεχνών να αποδεσμευθούν (Murphy :3,1999). Ο μοντερνισμός και η Avant-Garde βρίσκονται σ'ένα συνεχόμενο διάλογο, η Avant-Garde αμφισβητεί τις προϋποθέσεις και τους στόχους του μοντερνισμού, ενώ ο δεύτερος αντιδρά στη κριτική, και μάλιστα μέρος της αντίδρασης αποτελεί ότι τις τελευταίες δεκαετίες προσπαθεί να προσεταιριστεί μέρος των επιτυχιών της Avant-Garde.

Οι κινηματογραφιστές της Avant-Garde δημιούργησαν ταινίες που αποτέλεσαν πρόκληση στην κινηματογράφηση, αναδεικνύοντας τις νέες προοπτικές που είχε το μέσο. Αποκαλύφθηκαν λοιπόν εναλλακτικοί τρόποι που έρχονταν σε ρήξη με την αφήγηση που υπήρχε μέσω της κλασσική ή μοντέρνας φόρμας, που αποτελεί την ειδοποιό διαφορά ανάμεσα στο κλασσικό κινηματογράφο και το κινηματογράφο που προτείνει η Avant-Garde. Υπάρχει η κριτική ότι στην Avant-Garde απουσιάζει η αφήγηση, η πραγματικότητα είναι όμως ότι η αφήγηση υπάρχει, απλά δεν υφίσταται με την εξελικτική λογική της αφήγησης όπως υπήρχε μέχρι τότε. Η αφηγηματική μέθοδος ενισχύεται από «θραύσματα» εικόνων και δράσεων, από διακεκομμένες

αναπαραστάσεις γεγονότων, δοσμένες μέσα από ένα ενοχλητικό αντιληπτικό πλαίσιο που μπορεί να κυμαίνεται από τον ελάχιστο περιορισμό έκφρασης μέχρι την υπερβολή (Turim :5,1985).

Όμως πέρα την αφήγηση υπάρχουν και άλλα σημαντικά στοιχεία που ξεχώρισαν την Avant-Garde από τις μέχρι τότε υπάρχουσες νόρμες. Οι εικόνες που παρουσιάζονται στην Avant-Garde είναι ενισχυμένες με σύμβολα και αποτελούν ουσιαστικά κωδικοποιημένα μηνύματα, που ενεργοποιώντας τη σκέψη μπορούν να αποκαλύψουν την λειτουργία τους μέσα στη ταινία. Η κάμερα πια αποτελεί ένα μέσο εξερεύνησης για τους δημιουργούς, και τα όρια του κινηματογραφικού μέσου ξεετάζονται και διευρύνονται, αποδεικνύοντας ότι μπορούν να επιτευχθούν περισσότερα και πιο ιδιαίτερα αποτελέσματα σε επίπεδο εικόνας . Ο ήχος είναι ένα άλλο στοιχείο στις ταινίες της Avant-Garde, μπορούμε να διακρίνουμε τη παρουσία τόσο της σιωπής-απουσία του όποιου ηχητικού στοιχείου-, όσο και την ύπαρξη ήχων. Η σιωπή χρησιμοποιείται με διαφορετικό τρόπο από το κλασσικό βωβό κινηματογράφο, που εξαιτίας της απουσίας των τεχνικών μέσων, ήταν κάτι που δεν μπορούσε να αποφευχθεί. Αντίθετα η σιωπή στην Avant-Garde είναι κάτι «θετικό», δεν χρησιμοποιείται λόγω έλλειψης μέσων αλλά αντίθετα ως αντίσταση στην όραση (Turim :29,1985). Οι δημιουργοί , με την απουσία ήχου, αποφεύγουν να δημιουργήσουν ανταγωνισμό μεταξύ εικόνας και ήχου, αλλά και να προσθέσουν περιττά στοιχεία στη εικόνα, και ενισχύουν την αίσθηση αυτή με το να κινηματογραφούν και να προβάλλουν τις ταινίες τους σε 16mm. Ένα άλλο χαρακτηριστικό για τον ήχο στην Avant-Garde είναι ότι οι δημιουργοί είναι ανοιχτοί στην τυχαιότητα του ήχου, είτε αυτό σημαίνει κατά τη διάρκεια του γυρίσματος είτε με την ύπαρξη του ήχου από την μηχανή προβολής. Η ύπαρξη ήχου στις ταινίες της Avant-Garde χαρακτηρίζεται από κάποια στοιχεία, που κάνουν διακριτή τη σημασία του και διαφοροποιούν την χρήση του από την συμβατική κινηματογράφιση. Υπάρχουν: η μίξη θορύβων, μουσικής και λέξεων, έντασης και εναλλαγής μεταξύ τάξης και αναρχίας, ο πειραματισμός στα πλαίσια της ηλεκτρο-ακουστικής, οι συνεχείς επαναλήψεις (μινιμαλισμός), οι έντονες παραλλαγές (ασυμμετρία), η έντονη αυτονομία του ήχου και ο έντονος συνδυασμός ήχου και εικόνας, σε σημείο που σε πολλές σκηνές ο θεατής μπορεί να υποθέσει ότι «βλέπει τον ήχο».

Η λειτουργία του φωτός αποτελεί ένα στοιχείο διαφοροποίησης στις ταινίες της Avant-Garde. Παρατηρείται ότι ο τεχνικός και καλοσχεδιασμένος φωτισμός διαφέρουν, αυτά τα χαρακτηριστικά αντικαθίστανται από αφαιρετικές δέσμες φωτός ή σκοταδιού, ή από ποικίλα χρώματα που όμως προκαλούν ένα εναλλακτικό οπτικό ερέθισμα, και οι αντιληπτικοί μηχανισμοί του θεατή το δέχονται ως μία οπτική «ανωμαλία» ανάλογη με αυτή της παραίσθησης (Turim :93,1985). Αυτό που συμβαίνει με το φωτισμό στην Avant-Garde , είναι το ίδιο που συμβαίνει και με τα άλλα μέσα, δηλαδή στα έργα του ρεύματος αυτούς δημιουργούνται οπτικά ερεθίσματα που οδηγούν στην ενεργοποίηση των αισθήσεων, χωρία να γίνεται όμως χρήση επιπρόσθετων μέσων.

Μιλώντας για την Avant-Garde σε σχέση με το σύνολο της κινηματογραφικής τέχνης αλλά και των κινηματογραφικών ρευμάτων, μπορεί να ειπωθεί ότι η Avant-Garde αποτελεί μία ανοίκεια ετεροτοπία στο κόσμο του κινηματογράφου. Το ανοίκειο αποτελεί έναν φρουδικό όρο, και αναφέρεται σε μία μορφή του τρομακτικού, η οποία ανάγεται σε κάτι παλαιότερο γνωστό και οικείο, που ακριβώς επειδή έπαψε να είναι στην επιφάνεια αποκτά μορφή τρόμου. Ο Freud επισημάνει ότι τα όρια της έννοιας του οικείου συμπίπτουν με τα όρια του ανοίκειου, έτσι οι δύο έννοιες δεν είναι ακριβώς αντιθετικές μεταξύ τους. Το οικείο έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει ένα κλίμα οικειότητας ενώ το ανοίκειο είναι ένα προϋπάρχον οικείο, το οποίο όφειλε να παραμείνει κρυμμένο, που αναδύεται όμως στην επιφάνεια (Freud :23,2009). Ο λόγος που η Avant-Garde είναι ένας τόπος ανοίκειος είναι γιατί ενώ χρησιμοποιεί τα ίδια μέσα όπως ο συμβατικός κινηματογράφος, ταυτόχρονα καταδεικνύει τα όρια του μέσου αλλά αναδεικνύει και νέες μορφές που μπορεί να πάρει η τέχνη, αυτό έχει ως αποτέλεσμα να προκαλεί αμηχανία και δυσφορία με τη νέα μορφή που παρουσιάζεται, ενώ ουσιαστικά χρησιμοποιεί τα ίδια οικεία μέσα. Ο όρος της ετεροτοπίας προέρχεται από τον Foucault, σύμφωνα με τον οποίο, σε κάθε πολιτισμό υπάρχουν πραγματικοί χώροι, ενεργοί χώροι που συνιστούν ενός είδους αντί-χωροθεσίες, ενός είδους ενεργά πραγματωμένες ουτοπίες, όπου όλες οι άλλες πραγματικές χωροθεσίες του εσωτερικού του πολιτισμού αμφισβητούνται και αντιστρέφονται, και βρίσκονται ουσιαστικά έξω από όλους τους τύπους, ενώ είναι πραγματικά εντοπίσιμοι. Αυτοί οι τόποι ονομάζονται ετεροτοπίες. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της ετεροτοπίας είναι ότι ιστορικά μία κοινωνία μπορεί να θέσει σε λειτουργία με αρκετά διαφορετικό τρόπο μία ετεροτοπία που υπάρχει και που δεν έπαψε να υπάρχει, και με βάση την συγχρονία του πολιτιστικού πλαισίου επιτελεί την λειτουργία της ή την διαφοροποιεί (Foucault :260,2012). Η απουσία της κλασικής αναπαράστασης, της μη γραμμικής αφήγησης αλλά και η απομάκρυνση από τις αρχές του μοντερνισμού, δημιουργούν έναν άλλο τόπο μέσα στο κινηματογραφικό τοπίο, έναν τόπο αντι-χωροθεσίας, που εμφανίζει άλλες λειτουργίες και έναν άλλον διαφορετικό «λόγο».

Οι καλλιτεχνικές αξίες που είχαν υιοθετηθεί από τους πρώιμους καλλιτέχνες του μοντερνισμού στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, πέρασαν στα χέρια των καλλιτεχνών της «υψηλής τέχνης» του 20<sup>ου</sup> αιώνα, οι οποίοι τις διεύρυναν. Οι αρχές αυτές ήταν μέρος της καλλιτεχνικής πρακτικής των καλλιτεχνών, αλλά και ορατές στις μορφές της τέχνης, όπως αυτές εξελίχθηκαν. Τις δεκαετίες του '40 και του '50, οι πρώτοι κινηματογραφιστές της Αμερικάνικης Avant-Garde αναδύονται και ξεκινούν να δημιουργούν. Είναι εμφανές ότι ωθούνται να εφεύρουν νέους αυτοματισμούς, νέα μηχανικά μέσα, ώστε να στρέψουν την τέχνη του κινηματογράφου αλλού και οι ίδιοι να ελευθερωθούν από τις μέχρι τότε υπάρχουσες νόρμες (Sitney :98, 2008).

Η Maya Deren θεωρείται το σημείο τομής στην ιστορία και την εξέλιξη της Αμερικανικής Avant-Garde. Η αρχή της κινηματογραφικής της πορείας είναι και η απαρχή του κινηματογράφου ως μία μορφή ανεξάρτητης τέχνης, ο κινηματογράφος απαρχαιώνεται και είναι έτοιμος να μετατραπεί σε υψηλή τέχνη. Οι ιστορικοί θεωρούν ότι το σημείο αυτό συμπίπτει με την πρώτη ταινία της Maya Deren, *Meshes of the Afternoon* (1943) (Sitney :103, 2008). Γι' αυτό το λόγο και η Deren έχει αποκτήσει το τίτλο της «μητέρας» της Avant-Garde, αφού από αυτή «γεννήθηκε» το

κύμα νέων δημιουργών που πειραματίστηκε με τη τέχνη του κινηματογράφου, οι δημιουργίες πια αποκτούν μία άλλη διάσταση και μία νέα σχέση δημιουργείται μεταξύ της μορφής και του περιεχομένου των ταινιών, ακόμα και αν αυτή η σχέση είναι περίπλοκη ή αν υπόκειται σε μετασχηματισμούς (Child :2, 2005). Οι δημιουργοί της αμερικανικής Avant-Garde δεν εξυπηρετούν τα συμφέροντα της μαζικής παραγωγής, διανομής αλλά και του συστήματος που επιβάλλεται από το Hollywood. Αντίθετα καταπιάνονται μ' ένα πιο ποιητικό κινηματογράφο, παρά αφηγηματικό, που κύριο χαρακτηριστικό του είναι η περιέργεια της εξερεύνησης της τέχνης και η αποδέσμευση της από συστημικά καλούπια.

## Κεφάλαιο 3 : Η Maya Deren

Το δράμα και ο μύθος ήταν τα στοιχεία που πλαισίωσαν της ζωή της Maya Deren .Η Deren γεννήθηκε στις 29 Απριλίου του 1917 στο Κίεβο της σημερινής Ουκρανίας, την χρονιά της Ρωσικής επανάστασης. Το πραγματικό της όνομα ήταν Eleanora Derenkonskaya και ήταν κόρη της μουσικού Marie Fiedler και του ψυχιάτρου Solomon Derenkovsky, η Deren μεγάλωσε σ' ένα περιβάλλον που ευνοούσε την ενασχόλησή με τις τέχνες και τα γράμματα. Ο πατέρας της ήταν προσφιλής στον Trotsky, γεγονός που σε συνδυασμό με την οικονομική δυσχέρεια που ακολούθησε μετά την επανάσταση, ώθησε την οικογένεια Derenkovsky να αποδράσει από τη Ρωσία. Η οικογένεια εγκαταστάθηκε στις Συρακούσες της Νέας Υόρκης, όπου είχε ήδη εγκατασταθεί ο αδερφός του πατέρα Derenovsky, εκεί ήταν που η οικογένεια μετονομάστηκε σε Deren επισήμως, μία σύντομη εκδοχή του ρωσικού επιθέτου της.

Το 1930 οι γονείς της Deren χώρισαν, η Deren στάλθηκε εσωτερική στο σχολείο Ecole Internationale στη Γενεύη, όπου διδάχθηκε γαλλικά, γερμανικά και ρωσικά. Το 1933 επέστρεψε στις Η.Π.Α. Σπούδασε αρχικά στο Syracuse University δημοσιογραφία, κατά τη διάρκεια των σπουδών της έδειξε το ενδιαφέρον της για το κινηματογράφο. Συνέχισε τις σπουδές της στο New York University και στο Smith College, ενώ απέκτησε μεταπτυχιακό στην Αγγλική λογοτεχνία. Η Deren μετά το πέρας των σπουδών της, εργάστηκε ως βοηθός σε πολλούς συγγραφείς και εκδότες, ενώ ξεκίνησε και η ίδια να ασχολείται με την ποίηση.

Πριν την ενασχόληση της με την τέχνη του κινηματογράφου, η Deren εργάστηκε ως γραμματέας της χορογράφου/χορεύτριας και ανθρωπολόγου Katherine Dunham. Η Dunham υπήρξε πρωτοπόρος του μαύρου χορού και συγγραφέας μίας ανθρωπολογικής μελέτης της Αϊτής το 1936. Ήταν η Dunham που έφερε την Deren σε επαφή, για πρώτη φορά, με το χορό, την τελετουργία, την εικονογραφία και την μεταφυσική υπέρβαση (Durant :42,2009). Η συνύπαρξή της αυτή ενέπνευσε την Deren να γράψει ένα δοκίμιο με τίτλο «Θρησκευτικός δαιμονισμός στο χορό»(religious possession in dancing). Σ' ένα επαγγελματικό ταξίδι με την Dunham στο Λος Άντζελες, η Deren γνώρισε και παντρεύτηκε τον δεύτερο σύζυγο, τον Τσέχο κινηματογραφιστή Alexander Hackenschmied, που μετονομάστηκε αργότερα σε Hammid. Η Deren είχε ήδη παντρευτεί μία φορά, κατά τη διάρκεια των σπουδών της μ' έναν Ρώσο σοσιαλιστή.

Η Deren χρησιμοποίησε την μικρή περιουσία, που είχε από το πατέρα της, για να αγοράσει μία μεταχειρισμένη κάμερα BOLEX 16mm, με την οποία γύρισε μαζί με το σύζυγό της, την πρώτη και πιο γνωστή τους ταινία *Meshes of the afternoon* το 1943. Η πρώτη τους ταινία άνοιξε το δρόμο για την αμερικάνικη Avant-Garde κινηματογραφία κατά τις δεκαετίες του '40 και του '50, και θεωρείται σημείο τομής στην ιστορία του πειραματικού κινηματογράφου, αλλά και το σημείο που έδωσε στη Deren τη ουσία για την καινούρια «ταυτότητά» της. Όπως η ίδια αναφέρει για εκείνη τη περίοδο σ' ένα βιογραφικό σημείωμα του 1953 «*Ήταν σαν να βρήκα ένα γάντι που επιτέλους μου έκανε. Όταν έγραφα ποίηση, έπρεπε πάντα να μεταγράψω τις οπτικές εικόνες ..... σε μία λεκτική μορφή. Στις ταινίες, δεν χρειαζόταν πια να μεταφράζω, μπορούσα να προχωρήσω κατευθείαν, από την φαντασία μου μέσα στην ταινία*»

Το 1943 η Deren επέστρεψε στην Νέα Υόρκη, και ήταν η στιγμή που γεννήθηκε η Maya, καθώς υιοθέτησε αυτό το όνομα, το οποίο θα κρατούσε και για όλη τη καριέρα της. Το συγκεκριμένο όνομα έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς στο Βουδισμό είναι το όνομα της μητέρας του Βούδα, αλλά επίσης είναι και μία αρχαία λέξη που σημαίνει «νερό» και «το πέπλο της ψευδαίσθησης» στην μυθολογία των Ινδών.

Η επιστροφή της στην Νέα Υόρκη είχε ως αποτέλεσμα να βρεθεί σε καλλιτεχνικούς κύκλους και να αναπτύξει στενές σχέσεις με ανθρώπους των τεχνών και των γραμμμάτων της εποχής, οι Andre Breton, Marcel Duchamp, Oscar Fischinger, Anais Nin ήταν κάποιοι από τους στενούς της φίλους που την επηρέασαν σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Οι απόψεις της Deren είχαν ήδη αρχίσει να έχουν επιρροή στο κινηματογραφικό κόσμο της εποχής και σε σκηνοθέτες όπως οι Willard Maas, Kenneth Anger, Stan Brakhage, Sidney Peterson, Gregory J. Markopoulos, Curtis Harrington και James Broughton.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, η Deren συνέχισε να ασχολείται με τη σκηνοθεσία και να δημιουργεί καινοτόμες ταινίες σε 16mm. Ακολούθησαν οι ταινίες *At Land* (1944) και *A Study in Choreography for Camera* (1945). Το 1946 η Deren πραγματοποίησε μία κίνηση που ήταν πρωτοποριακή για την εποχή της, ενοικίασε το Province Playhouse στην Νέα Υόρκη και προβλήθηκαν οι τρεις πρώτες τις ταινίες για πολλά βράδια, με το πρόγραμμα να έχει ως τίτλο «Three abandoned films», δηλαδή τρεις εγκαταλελειμμένες ταινίες. Αυτή η κίνηση ήταν τολμηρή και πρωτοποριακή γιατί ήταν μία προσπάθεια ο ίδιος ο σκηνοθέτης-καλλιτέχνης να διανέμει και να προωθήσει τα έργα του, σε συνδυασμό με την εποχή του '40 αυτό ήταν σπάνιο και αποτέλεσε μία από τις πρωτοπορίες της Deren, η πράξη αυτή ενέπνευσε και άλλους δημιουργούς του πειραματικού κινηματογράφου να αυτό-διανέμουν τις ταινίες τους. Την ίδια χρονιά η Deren τιμήθηκε από το Guggenheim Foundation για την δημιουργική δουλειά της πάνω στην τέχνη του κινηματογράφου και ήταν η πρώτη σκηνοθέτης που βραβεύτηκε με αυτή τη σημαντική διάκριση. Εκείνο το διάστημα το φωτογραφικό της έργο αλλά και τα δοκίμιά της αρχίζουν και γίνονται γνωστά, κυρίως μέσω του εναλλακτικού τύπου. Ανάμεσα στα κείμενα της που απέκτησαν φήμη και το *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, στο οποίο εκφράζει έντονα την άποψη της ότι η αφηγηματική δομή δεν είναι αναγκαίο να είναι το επίκεντρο των ταινιών (Deren :10,2005). Αξίζει να σημειωθεί ότι η Deren από εκείνη την εποχή ασχολείται και με την ποίηση, γράφει τα δικά της ποιήματα, τα οποία μπορεί να μην εκδόθηκαν εκείνη την εποχή, ήρθαν όμως στην επιφάνεια πολύ αργότερα, μετά το θάνατο της.

Το 1947 η Deren βραβεύτηκε στο φεστιβάλ των Καννών με το μεγάλο βραβείο για ταινία 16mm για το πρώτο της φιλμ *Meshes of the afternoon*. Ήταν η πρώτη φορά που στο φεστιβάλ των Καννών βραβευόταν δημιουργός από τις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής αλλά και η πρώτη φορά που βραβευόταν γυναίκα δημιουργός. Το 1947 ήταν όμως και η χρονιά που η Deren χώρισε οριστικά από τον Hammid.

Το διάστημα μεταξύ 1947-1955 η Deren πέρασε 21 μήνες στην Αϊτή, μελετώντας και κινηματογραφώντας το Βουντού, τα τελετουργικά και το χορό του. Το υλικό που κατέγραψε, έμεινε ανολοκλήρωτο κάτω από το τίτλο *Haitian film footage* και αποτελεί υλικό 4 ωρών που δεν εισήλθε στη διαδικασία του μοντάζ. Η μελέτη αυτή

είχε ως αποτέλεσμα όμως την εθνογραφική μελέτη πάνω στο Βουντού με τίτλο *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* που κυκλοφόρησε το 1953, και σύμφωνα με τον ερευνητή Joseph Campbell, η Deren είχε γράψει μία λεπτομερή εθνογραφική μελέτη, που μέχρι τότε κάτι αντίστοιχο δεν είχε συμβεί.

Η τελευταία ταινία της Deren είχε το τίτλο *The Very Eye of Night* και έκανε πρεμιέρα στην Αϊτή το 1955, αλλά εξαιτίας οικονομικών διαφορών με το παραγωγό, η ταινία δεν προβλήθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες μέχρι και το 1959. Το 1960 η Deren παντρεύτηκε τον Teijo Ito, έναν Ιάπωνα μουσικό που την είχε συνοδέψει στο τελευταίο της ταξίδι στην Αϊτή στα μέσα της δεκαετίας του '50. Ο Ito ήταν και συνεργάτης της, είχε δημιουργήσει μουσική για δημιουργίες της, όπως και για την τελευταία ταινία της.

Η παρουσία της Deren στην Avant-Garde, υπήρξε σημαντική. Η ιδέα αυτού που αποκαλούμε «Stardom», μπορεί να μην συνάδει με τις ιδέες της Avant-Garde, όμως η δημιουργία των δικών της Σταρ και μύθων υπάρχει στο πλαίσιο της. Η Avant-Garde είχε τους δικούς της Σταρς και η Deren υπήρξε η μεγαλύτερη. Φυσικά η Maya Deren δεν υπήρξε ποτέ φιγούρα της μαζικής κουλτούρας και κατανάλωσης, και πιθανώς δεν θα γίνει και ποτέ, κατά τη δεκαετία του '40 όμως μέσω της δουλειάς της αλλά και της προσωπικότητας της, δόμησε μία «περσόνα», όμοια με αυτές που κατασκευάζονταν μέσα στα μεγάλα και ελεγχόμενα στούντιο του Hollywood (Pramaggiore :17-18, 1997). Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι ο δημιουργός στην Avant-Garde ταυτίζεται με το δημιούργημά του, και αυτό συνέβη και στη περίπτωση της Maya Deren, που η ισχυρή προσωπικότητα της συνδέθηκε αναπόσπαστα με το έργο της.

Στις 13 Οκτωβρίου 1961, η Deren, σε ηλικία 44 χρονών, πέθανε ξαφνικά από εγκεφαλική αιμορραγία, η οποία προκλήθηκε από χρόνια κακή διατροφή. Η κατάστασή της είχε χειροτερέψει από την εξάρτησή της σε αμφεταμίνες και υπνωτικά χάπια τα τελευταία χρόνια της ζωής της. Οι στάχτες της Maya Deren σκορπίστηκαν στο βουνό Φούτζι στην Ιαπωνία. Οι γενιές κινηματογραφιστών και θεωρητικών, που ακολούθησαν, θεωρούν τη Maya Deren ως τη «Μητέρα της Avant-Garde» που «γέννησε» την αμερικανική Avant-Garde, και εξαιτίας της ακολούθησαν κινηματογραφιστές που πειραματίστηκαν και παρουσίασαν διαφορετικές, εναλλακτικές ταινίες.

Οι ιδέες της Deren που διαφαίνονται στο καλλιτεχνικό της έργο, πηγάζουν από ένα συνδυασμό της προσωπικής της εμπειρίας, των σπουδών και των γνώσεων της στη φιλοσοφία, τη ποίηση και τη ψυχολογία. Τα θέματα αυτά έχουν σημαντική θέση στο έργο της, τόσο το κινηματογραφικό όσο και το συγγραφικό, και θεωρείται ότι αποτελεί σημαντική συνεισφορά στους μετέπειτα καλλιτέχνες, κυρίως στους χώρους του κινηματογράφου και του χορού. Το θεώρημά της σχετικά με το πειραματικό κινηματογράφο επιτρέπει στο θεατή να ανακαλύψει την διαδικασία που ίδια ακολουθεί στην καλλιτεχνική δημιουργία αλλά και τις προσωπικές της εμπνεύσεις.

Η προσέγγιση της Deren στο κινηματογραφικό μέσο επηρεάζει την κινηματογραφική κουλτούρα ακόμα και σήμερα, και αυτό είναι εμφανές κυρίως στο έργο των David Lynch και Barbara Hammer (Busuttill :8,2016), στη σύντομη πορεία της ζωής της εγκαθιδρύθηκε ως πρωτοπόρος και σταυροφόρος του πειραματικού κινηματογράφου, στο έργο και στη ζωή της διακρίνουμε μία αιγιματική δύναμη που προέρχεται τόσο

από το «μποέμικο» τρόπο ζωής όσο και από την οραματική νοημοσύνη της. Η δημόσια εικόνα της Deren κατασκευάστηκε προσεκτικά και με ακρίβεια, ώστε είναι πολύ δύσκολο να δει κάποιος πίσω από αυτή.

### **Φιλμογραφία**

*Meshes of the Afternoon (1943)*

*At Land (1944)*

*A Study in Choreography for Camera (1945)*

*Ritual in Transfigured Time (1946)*

*Meditation on Violence (1948)*

*The Very Eye of Night (1952-55)*

### **Ανολοκλήρωτες ταινίες**

*The Witch's Cradle (1943)*

*Medusa (1949)*

*Haitian Film Footage (1947-55)*

*Season of Strangers/Haiku film project (1959)*

### **Άλλες Ταινίες**

*The Private Life of a Cat (1945)*

Σκηνοθεσία Alexander Hammid σε συνεργασία με Maya Deren

*Ensemble for Somnambulists (1951)*

Ολοκληρωμένη ταινία, που δεν προβλήθηκε ποτέ.



## Κεφάλαιο 4 : Η Θεωρία της Maya Deren για το κινηματογραφικό μέσο

*Η κινηματογραφική κάμερα αποτελεί μία ανεξάρτητη ενεργητική μηχανή, η οποία ταυτόχρονα είναι και παθητικά ορισμένη, αφού εξαρτάται από το σκηνοθέτη. Αποτελεί ένα μέσο επικοινωνίας των ιδεών και μπορεί να παράγει μεγάλα αποτελέσματα, με σχετικά μικρή προσπάθεια*

Η Deren δεν μπορεί να θεωρηθεί φιλόσοφος με την παραδοσιακή έννοια του όρου. Ωστόσο, όπως πολλοί φιλόσοφοι, η Deren διακρίνεται από μία διαρκή ανησυχία για την ύπαρξη. Στο έργο της η ανησυχία αυτή μεταφέρεται στη διαχείριση του ίδιου του κινηματογραφικού μέσου, του φωτός και της κάμερας αλλά και στο συνδυασμό του χώρου, του χρόνου και της πραγματικότητας, με τον τρόπο που αποτυπώνονται τα στοιχεία αυτά στην οθόνη. Ο συγκεκριμένος συνδυασμός επέφερε το «διάλογο», που με τη σειρά του δημιούργησε μια μοναδική ιδέα, που πάντα διέτρεχε το πνεύμα και την περιέργεια της Deren, τόσο ως ανθρώπου όσο και ως καλλιτέχνη (Zera :3, 2013). Ο τρόπος με τον οποίο η Deren ασχολήθηκε με τον κινηματογράφο μπορεί να συγκριθεί ευθέως με την τέχνη της ποίησης, εφόσον χρησιμοποίησε τα κινηματογραφικά στοιχεία με τον τρόπο που ένας ποιητής συγκεντρώνει τις κατάλληλες λέξεις και τα κατάλληλα συντακτικά φαινόμενα ώστε να επικοινωνήσει τα μηνύματα πέρα από τους περιορισμούς της γλώσσας. Η Deren πιστεύει πως η επιδίωξη του καλλιτέχνη είναι το «υψηλότερο» για την ίδια αυτό συμπίπτει με την ηθική υποχρέωση να χρησιμοποιήσει τις προσωπικές της ικανότητες σε συνάφεια με τα εργαλεία της μοντέρνας τέχνης, με στόχο την δημιουργία έργων τέχνης που θα βοηθούν στην μεγαλύτερη κατανόηση της ζωής (Jackson :57,2002).

Η τεχνολογία, η επιστήμη και η οικονομία είναι μέρη μιας κινηματογραφικής δημιουργίας που σχεδόν ποτέ δεν μπορούν να παραλειφθούν, όμως όπως η ίδια η Deren αναφέρει, η κινηματογράφιση μπορεί να προσεγγισθεί με μεγαλύτερη περισυλλογή και συνείδηση. Ο προϋπολογισμός των ταινιών της ήταν μικρός, χωρίς αυτό να σημαίνει πως οι συγκεκριμένες ταινίες ήταν εντελώς αποκομμένες από το οικονομικό κομμάτι μιας κινηματογραφικής ταινίας. Γεγονός είναι πάντως ότι η Deren ως σκηνοθέτης δεν έδινε τόσο σημασία στο οικονομικό κομμάτι και δεν την ενδιέφερε να κάνει ακριβές παραγωγές. Χαρακτηριστικά, και συγκρίνοντας τις ταινίες της με τις αντίστοιχες παραγωγές του Hollywood, η ίδια αναφέρει ότι «Κάνω τις ταινίες μου με όσα το Hollywood ξοδεύει για ένα κραγιόν». Η Deren προσέγγιζε την κινηματογράφιση ως μία άσκηση πάνω στην τέχνη, την εξερεύνηση και την συνειδητοποίηση και όχι ως μία άσκηση πάνω στην οικονομία. Η κύρια αντίθεση όμως της Deren με τα μεγάλα κινηματογραφικά στούντιο του Hollywood σχετίζεται κυρίως με την αντίληψή της ότι οι κινηματογραφιστές που ανήκαν εκεί δεν ενδιαφέρονταν να εξερευνήσουν τις δυνατότητες του μέσου εξαιτίας του οικονομικού πλεονεκτήματος που τους προσφερόταν (Zera :13, 2013).

Η Deren συγκρίνει τη διαδικασία δημιουργίας στη τέχνη με την αντίστοιχη της επιστήμης, θεωρεί δηλαδή ότι αρχικά είναι απαραίτητη η προσωπική εμπειρία με ένα αντικείμενο και στη συνέχεια ο κατάλληλος χειρισμός του αντικειμένου αυτού, ώστε

να μετατραπεί σε κάποια μορφή τέχνης (Deren :26,1946). Ο καλλιτέχνης, ως άτομο, αποτελεί το όργανο της ανακάλυψης· στην τέχνη όμως είναι αυτός ο ίδιος που εξασκεί το καλλιτεχνικό όργανο μιας νέας «εφεύρεσης». Η σύγχρονη τέχνη δίνει έμφαση στον ίδιο τον καλλιτέχνη, ως το μέσο της ανακάλυψης, και ο ρόλος των μέσων που προσφέρει η τέχνη έχει περιοριστεί στο να είναι ένας απλός «ενδιάμεσος» μεταβίβασης των «ανακαλύψεων» του καλλιτέχνη. Συνοψίζοντας, το επίκεντρο είναι η πραγματικότητα, όπως αυτή υπάρχει, εμφανής ή δυσνόητη, απλή ή περίπλοκη, και η Deren επισημαίνει βάσει αυτού τον κίνδυνο που ενέχει το φωτογραφικό μέσο, εννοώντας την κάμερα που έχει την δυνατότητα να αποπλανήσει τον καλλιτέχνη σε μία άλλη αισθητική.

Αυτό που διακρίνει το κινηματογραφικό φιλμ είναι ότι ο φακός έχει τη δυνατότητα να αναπαραστήσει την πραγματικότητα σε τέτοιο σημείο, ώστε μπορεί να θεωρηθεί ένα ικανοποιητικό υποκατάστατο της. Το αποτέλεσμα της εικόνας αποτελεί μία απόδειξη της «αλήθειας», και θεωρείται πιο αξιόπιστο από τα αντίστοιχα άλλων τεχνών που προηγήθηκαν ιστορικά, όπως της ζωγραφικής. Στην τέχνη του κινηματογράφου η πραγματικότητα περνάει κατευθείαν μέσα από το φακό, για να εγγραφεί στο φιλμ και να παραχθεί μία ταινία, χωρίς σχεδόν καμιά ανθρώπινη παρέμβαση (Deren :30,1946). Αυτό που εννοούσε η Deren είναι ότι το υλικό που εγγράφεται στο φιλμ φτάνει στο θεατή ανέπαφο, δηλαδή η εικόνα όπως αποτυπώθηκε, ανεξάρτητα από την διαδικασία του μοντάζ, αφού αυτό επηρεάζει τη διαδοχή και όχι το αποτύπωμα καθ' εαυτό.

Η Deren ορίζει ότι η ποιητική μορφή που μπορεί να πάρει ένα έργο καθορίζεται από την ολική δομή του έργου, επομένως θεωρεί ότι η ποιητικότητα δεν αρμόζει μόνο στην λογοτεχνία, αλλά και στην τέχνη του κινηματογράφου. Η Deren περιγράφει τη θεωρία της, αντιπαραθέτοντας αυτό που ονομάζεται «οριζόντια» προσέγγιση αφήγησης με την «κάθετη» προσέγγιση στη ποίηση (Child :3, 2005)

Η Deren αναφέρει:

*Η διάκριση της ποίησης βρίσκεται στην δομή της, και η ποιητική κατασκευή πηγάζει από το γεγονός ότι είναι μία κάθετη έρευνα μιας κατάστασης. Το έργο της ποιητικής κατασκευής είναι η «εξερεύνηση των διακλαδώσεων της στιγμής», και αφορά τις ποιότητες και το βάθος της. Επομένως, υπάρχει η ποίηση, κατά μία έννοια, όχι με βάση αυτό που συμβαίνει αλλά με βάση αυτό που προκαλεί ως συναίσθημα ή αυτό που εννοεί. Ενδέχεται να περικλείει επίσης και τη δράση, αλλά η επίθεση είναι αυτό που αποκαλείται «κάθετη» επίθεση και μπορεί να γίνει πιο καθαρή αν μπορείς να αντιπαρατεθεί σε αυτό που ονομάζεται «οριζόντια» επίθεση του δράματος.*

Η Deren εξερευνά την αντίθεση μεταξύ των δύο μορφών της δομής, όπως εξελίχθηκαν στην ιστορία του κινηματογράφου. Η πρώτη είναι η αφηγηματική δομή, όπως αυτή διαμορφώθηκε στις πρώτες δεκαετίες του εμπορικού βωβού κινηματογράφου. Η αφηγηματική δομή χρησιμοποίησε τις τεχνικές του μοντάζ με στόχο τη δημιουργία μίας συνεχόμενης δράσης που θα εξυπηρετούσε τη δραματοποιημένη αφήγηση. Η δεύτερη δομή είναι η ποιητική, που χρησιμοποιώντας διαφορετικά τη διαδικασία του μοντάζ, απελευθερώνει τις σκηνές από τη γραμμικότητα και προάγει διαδικασίες όπως η επανάληψη, η διακοπή ή η κυκλικότητα με σκοπό να ματαιώσει την κλασική αφηγηματική δομή.

Κατά τη δεκαετία του 1950, η Deren επαναπροσέγγισε την θεωρία της, σκιαγραφώντας μία διαφορετική προσέγγιση ανάμεσα στον εναλλακτικό και τον εμπορικό κινηματογράφο. Η προσέγγισή της βασίστηκε κυρίως στην διαφορετικότητα των ειδών, παρά στην ιστορία της 7ης τέχνης (Child :4, 2005). Η ποιητική κινηματογράφιση απαιτούσε μία πιο αυστηρή τεχνική, ενώ η παρακολούθηση των ταινιών αυτού του είδους απαιτούσε πρακτικές ανάλογες με αυτές που αποσκοπούν στην κατανόηση έργων που ανήκουν σε άλλα είδη της μοντέρνας τέχνης. Η επιρροή της Deren, τόσο σε καλλιτεχνικό όσο και θεωρητικό επίπεδο, σε συνδυασμό με τις επιρροές των ρευμάτων του σουρεαλισμού και του εξπρεσιονισμού που προηγήθηκαν, αλλά και τον συνδυασμό των δύο στο ρεύμα του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα νέο κύμα δημιουργών στο πλαίσιο του αμερικάνικου κινηματογράφου.

Η Deren παρομοιάζει την οθόνη του κινηματογράφου με ένα καμβά ζωγραφικής, συμφωνώντας με καλλιτέχνες όπως ο Hans Richter ή ο Oskar Fischinger, που εντοπίζουν το ενδιαφέρον της κινηματογραφικής οθόνης όχι στις τεχνικές δυνατότητες που προσφέρει, αλλά στη διάσταση που παίρνει ο χρόνος (Deren :217,1960). Η αντιμετώπιση της κινηματογραφικής οθόνης ως καμβά είναι στοιχείο που προσχώρησε στην Avant-Garde γενικότερα: χαρακτηριστικό παράδειγμα απετέλεσε η Ελληνίδα σκηνοθέτης Αντουανέττα Αγγελίδη, η οποία στο «*Ideés fixes / Dies irae*» (1977) δημιουργεί τους δικούς της κινηματογραφικούς πίνακες, έχοντας ως βάση πίνακες γνωστών ζωγράφων.

Ο κινηματογράφος για την Deren έχει μια μοναδική δυνατότητα έκφρασης, που είναι κοινή με αυτή των πλαστικών τεχνών. Το αποτέλεσμα είναι μία οπτική σύνθεση που προβάλλεται σε μία διπλής διάστασης επιφάνεια (Deren :218,1960). Στις υπόλοιπες μορφές τέχνης, το αποτέλεσμα μπορεί να επιτευχθεί διαφορετικά, στο χορό με το χειρισμό της κίνησης, στο θέατρο με την δραματική εξέλιξη των γεγονότων, στην μουσική με τους ρυθμούς.

Ο κινηματογράφος αποτελεί μία εξέλιξη της τέχνης της φωτογραφίας, ενώ και οι δύο τέχνες έχουν ως θέμα την εικόνα. Η Deren ασχολήθηκε με τα σημεία διαφοράς και τις δυνατότητες των δύο μέσων, διακρίνοντας ότι η φωτογραφία είναι ουσιαστικά η απομόνωση της στιγμής. Η στιγμή μένει όπως έχει απεικονιστεί μέσα σε ένα σταθερό κάδρο. Οι ταινίες δίνουν βάση στο πώς η στιγμή περνάει και μετατρέπεται σε αυτό που ακολουθεί. Η μεταμόρφωση αυτή δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί σε ένα μόνο κάδρο, αλλά με τη συμμετοχή πολλών κάδρων και την διαδοχή που μπορεί να υπάρξει μεταξύ τους (Durant :44,2009). Η έννοια του χρόνου είναι έντονα παρούσα στην τέχνη του κινηματογράφου. Συγκεκριμένα, η άποψη της Deren είναι ότι ο χρόνος δεν είναι ένα παγιωμένο φαινόμενο, αλλά κάτι που ήταν ανέκαθεν υποκειμενικό και ασταθές· υπό αυτή την έννοια θεωρεί ότι η εικόνα που παρουσιάζεται στις ταινίες υπόκειται σε μία συνεχόμενη μεταμόρφωση.

Ο όρος της «εικόνας» ταυτίζεται με την ομοιότητα που μπορεί να έχει ένα οπτικό ερέθισμα με το αντικείμενο ή το πρόσωπο που αναπαριστά και αυτή εξάλλου είναι η αρχική έννοια του όρου, σύμφωνα με τον οποίο το αντικείμενο της εικόνας δεν είναι το πραγματικό αντικείμενο αλλά η αναπαράσταση αυτού· η Deren διακρίνει εδώ μία αρνητική διάσταση, όμως δεν εμμένει σε αυτήν, αντιθέτως βρίσκει μια άλλη θετική

διάσταση στην εικόνα. Η εικόνα ενεργοποιεί μία διανοητική δραστηριότητα ακόμα και στην πιο παθητική μορφή της (Deren :218,1960). Η διεργασία αυτή σχετίζεται με την αντίληψη και την μνήμη, οι οποίες ενεργούν έτσι ώστε η πραγματικότητα που παρουσιάζεται να φιλτράρεται από την επιλεκτικότητα των προσωπικών ενδιαφερόντων και αναμνήσεων. Η εικόνα υπόκειται στην φαντασία του θεατή και τροποποιείται από την αντίληψή του, για να καταλήξει να είναι μία διαφορετική εμπειρία. Η αντιληπτική πια εικόνα που δημιουργείται, αποτελεί με τη σειρά της μία άλλη πραγματικότητα από μόνη της στα μάτια των θεατών. Η Deren θεωρούσε ότι ο φακός της κάμερας (είτε στην τέχνη της φωτογραφίας είτε στην τέχνη του κινηματογράφου) είναι το μέσο, που με τη βοήθεια του φωτός, κάνει ένα αντικείμενο να δημιουργήσει τη δική του εικόνα. Αφενός το αντικείμενο αποκτά μία μοναδική διάσταση, αφετέρου δε, μια νέα μορφή πραγματικότητας δημιουργείται από το φακό.

Οι τέχνες δεν περιέχουν συνήθως κομμάτια της πραγματικότητας, αλλά αντίθετα δημιουργούν μεταφορές για την πραγματικότητα. Ο φακός όμως παρουσιάζει την πραγματικότητα όπως είναι, ή μια ισοδύναμη μορφή της. Η διαμορφωμένη πραγματικότητα με τη σειρά της μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μία μεταφορά ιδεών και αφηρημένων ιδεών· με αυτή τη διαδικασία μέσω της κάμερας παράγονται αρχετυπικές εικόνες (Deren :221,1960).

Η μοναδικότητα της πραγματικότητας που παράγεται από το φακό της κάμερας εξηγείται από την Deren με δύο παραδείγματα: το slow motion (την επιβράδυνση επί της οθόνης) και την ανεστραμμένη κίνηση. Το slow motion μπορεί να λειτουργήσει ως στοιχείο για την δημιουργία μίας κατάστασης επί της οθόνης, να δώσει ένα άλλο «βάρος» στην δράση και να εντείνει τη δραματικότητα. Δεν είναι η ελαχιστοποίηση της ταχύτητας μιας κίνησης, αλλά μια νοητική κατάσταση που προϋπάρχει σε εμάς τους ίδιους, και μπορεί να δημιουργηθεί μόνο σε συνδυασμό με την μη αναγνωρίσιμη πραγματικότητα της εικόνας του φακού. Με το slow motion, ο χρόνος επεκτείνεται με την χωρική έμφαση της κίνησης (Deren :222,1960). Η ανεστραμμένη κίνηση από την άλλη, λειτουργεί ως αναίρεση του στοιχείου του χρόνου, και όχι απλά ως η κίνηση με αντίστροφη πορεία, όπως, φαινομενικά τουλάχιστον, γίνεται αντιληπτό.

Η Deren θεωρεί ότι οι εικόνες που κατασκευάζονται μέσω της κάμερας είναι θραύσματα μνήμης, που η ύπαρξή τους δεν σχετίζεται με την αλληλουχία ούτε με κάποια συγκεκριμένη σειρά, αλλά αντίθετα μπορούν να συγκροτηθούν με διαφορετικό τρόπο, ώστε να συνθέσουν διαφορετικές πραγματικότητες (Deren :224,1960). Η σχέση μεταξύ των εικόνων μπορεί να διαφοροποιείται, κατά τρόπο ώστε να ικανοποιούνται διαφορετικές λειτουργίες. Το μοντάζ είναι η διαδικασία αυτή, που δημιουργεί τη διαδοχή, εγκαθιδρύει το περιεχόμενο και μορφοποιεί τις εικόνες, δημιουργώντας μία τελική συνολική εικόνα, χωρίς να αλλοιώνονται οι προηγούμενες υπάρχουσες εικόνες. Αναλόγως με τη δομή που θα προκύψει από το μοντάζ, μπορεί ενδεχομένως να προκύψει επίσης μια αφηγηματική προσέγγιση, που σχετίζεται με τη λογική διαδοχή των γεγονότων, ή μια ποιητική προσέγγιση, που έχει ως βάση της τις ιδέες και τα συναισθήματα του έργου. Και στις δύο περιπτώσεις διακρίνεται κάτι κοινό: η δομή μιας ταινίας είναι μια διαδοχή εικόνων, που πραγματοποιείται στη χρονική διάσταση, επομένως μια ταινία είναι μια μορφή χρόνου.

Η Deren εντοπίζει ότι στον κινηματογράφο υπάρχει χειρισμός του χρόνου και του χώρου, ο οποίος δεν σχετίζεται με τις τεχνικές κινηματογράφησης, αλλά με την οργανική δομή της ταινίας (Deren :224,1960). Επομένως αναγνωρίζει τη σημασία της επιμήκυνσης του χώρου μέσω του χρόνου ή αντίστροφα την επιμήκυνση του χρόνου μέσω του χώρου, ή τη δημιουργία σχέσεων μεταξύ χρόνου, χώρου και ατόμων που μπορεί να λειτουργούν ξεχωριστά. Οι παραπάνω λειτουργίες υπάρχουν μόνο στην κινηματογραφική τέχνη. Η Deren προσέγγισε εκ νέου τα στοιχεία αυτά που συνθέτουν την κινηματογραφική τέχνη, αναδεικνύοντας νέα όρια, αλλά και νέες όψεις που μπορούν να πάρουν. Με την θεωρία της εισήγαγε ένα νέο τρόπο κινηματογράφησης και αντιμετώπισης του φιλμ.

## Κεφάλαιο 5 : Οι ταινίες της Maya Deren

Η Maya Deren υπήρξε μία ρηξικέλευθη κινηματογραφίστρια που δραστηριοποιήθηκε τις δύο δεκαετίες μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στις Η.Π.Α. Η θεματολογία των έργων της μπορεί να οριστεί διττά. Οι ταινίες της αποτελούν μία αυτοπαθή ανησυχία με την ίδια την εμπειρία της, σε σχέση με τη θέση και το ρόλο του καλλιτέχνη στην σύγχρονη δυτική κοινωνία, αλλά ταυτόχρονα είναι και η εξέλιξη μίας νέας αισθητικής που επηρεάζεται από τελετουργικές φόρμες και το χορό (Fox :1,2008).

### Κεφάλαιο 5.1 : Meshes of the Afternoon (1943)

Η πρώτη ταινία της Deren ήταν μία συνεργασία με τον δεύτερο σύζυγο της, τον Τσέχο κινηματογραφιστή Alexander Hammid. Το αποτέλεσμα είναι ότι στην ταινία διακρίνονται πολλές ομοιότητες με την πρώτη ταινία του Hammid, *Aimless Walk* (1930), κυρίως ως προς το θέμα της απεικόνισης του διπλού εαυτού (Valasek :250,1979). Η ταινία περιγράφει μία γυναίκα την ώρα που κοιμάται ένα απόγευμα και το όνειρο που βλέπει. Απεικονίζοντας τις φαντασιακές αναπαραστάσεις της γυναίκας, με την αρχική «πραγματικότητα» του φιλμ, η ταινία θέτει ερωτήματα σχετικά με το ονειρικό φάσμα, την δύναμη της εικόνας των άλλων και κυρίως του εαυτού αλλά και την ατομική ακεραιότητα (Pramaggiore :27,1997). Η Deren ερμηνεύει τη γυναίκα που όταν ονειρεύεται, το σώμα της διαχωρίζεται, αλλά και πολλαπλασιάζεται ταυτόχρονα. Είναι αξιοσημείωτο ότι στην γυναίκα δεν δίδεται κάποιο όνομα, ενώ στους τίτλους της ταινίας δεν βρίσκουμε το όνομα της Deren στο cast των ηθοποιών, υπάρχει δηλαδή μία ανωνυμία.

Προφανώς η Deren δεν ήθελε να ταυτίσει την ηρωίδα με τον εαυτό της και η ταινία να αποτελεί έτσι ένα είδος αυτοβιογραφίας, αντίθετα είναι μία προσωπική έρευνα στον εαυτό, στο υποκείμενο και στο αντικείμενο. Οι κινήσεις της επαναλαμβάνονται και κάποια ξαφνικά γεγονότα του ονείρου δεν φαίνονται αρκετά για να την επαναφέρουν, δηλαδή να την ξυπνήσουν. Η Deren είχε τονίσει ότι το γεγονός που αναπαρίσταται δεν μπορεί να παρατηρηθεί από κανέναν άλλον, παρά μόνο από τη ίδια τη ηρωίδα (Deren :1,1965). Η πραγματικότητα όμως είναι ότι η δομή της ταινίας, από άποψη οπτικής, αποδεικνύει ότι κανένας δεν θα μπορούσε να είχε παρατηρήσει όλα τα γεγονότα της ταινίας, ούτε καν η ίδια, παρ'ότι αποτελεί την πηγή προέλευσης τους.

Η επανάληψη και ο συμβολισμός αποτελούν βασικά δομικά στοιχεία της ταινίας. Στην ταινία έχουμε την χρήση χρονικών τριάδων, στη σκηνή με τη σκάλα και στην τριπλή σωσία, γεγονός που επιβεβαιώνει ότι η ταινία χαρακτηρίζεται από μία εμμονική τελετουργική επανάληψη. Η σωσίας υποδηλώνει την επανάληψη αυτήν αντίστοιχα οι τρεις σωσίες υποδηλώνουν την αλληλουχία.

Όταν η Deren εισέρχεται στο σπίτι, ένα κλειδί πέφτει από τα χέρια της. Αυτό το κλειδί επανεμφανίζεται σε διαφορετικές θέσεις στην ταινία, όταν κάποια από τις σωσίες προσπαθεί να μπει με τη σειρά της στο σπίτι. Η Deren παρακολουθεί την σωσία της να κυνηγά μία φιγούρα ντυμένη στα μαύρα, η οποία στη θέση του προσώπου της έχει ένα καθρέφτη. Η σωσίας μπαίνει στο σπίτι τρεις φορές. Η Deren

και οι σωσίες πέφτουν από τις σκάλες, κυνηγώντας τη φιγούρα, στη συνέχεια οι τρεις σωσίες συσκέπτονται σ' ένα δωμάτιο του σπιτιού, πιθανότατα για το ποιος θα σκοτώσει τη γυναίκα που ονειρεύεται. Όταν τελικά η μία σωσίας πλησιάζει την Deren μ' ένα μαχαίρι, η Deren ξυπνά από το φιλί ενός άντρα που τον ερμηνεύει ο Hammid. Ο άνδρας στη συνέχεια τοποθετεί το ακουστικό του τηλεφώνου στη θέση του, το οποίο είχε μετακινηθεί από την Deren πιο πριν. Σ' αυτό το σημείο θα μπορούσε να υπάρξει ένα τέλος, εφόσον η ταινία είχε γυριστεί με βάση μία συμβατική δομή, αντιθέτως υπάρχει μία ανατροπή, το όνειρο δεν έχει τελειώσει, η γυναίκα ακολουθεί τον άνδρα στις σκάλες και καταλήγουν στην κρεβατοκάμαρα. Η σεξουαλική διάθεση του άνδρα μπορεί να παραλληλιστεί με τη σεξουαλική διάθεση της ίδιας της γυναίκας πριν τον ύπνο και το όνειρο, η διάθεση αυτή του άνδρα είναι η αιτία που οδηγεί την γυναίκα να τον κομματιάσει με το μαχαίρι. Η πράξη αυτή αποδεικνύει ότι το σημείο που ήταν το κεφάλι του άνδρα, μετατράπηκε ή ήταν πάντα, ένας καθρέφτης, όπως ακριβώς και της μαυροφορεμένης φιγούρας που υπήρχε στο όνειρο πιο πριν. Ο καθρέφτης κομματιάζεται, μέσα από αυτόν μπορούμε να δούμε τη θάλασσα, και κομμάτια καθρέφτη στην άμμο. Στην τελική σκηνή της ταινίας ο άνδρας εισέρχεται στο σπίτι, και βρίσκει την γυναίκα νεκρή. Αυτό το οποίο προκύπτει από αυτό το τέλος είναι ένας υπαινιγμός, ότι ο φαντασιακός κόσμος της γυναίκας που ονειρεύεται διέρρευσε στην «πραγματικότητα» της ταινίας.

Η γυναίκα έρχεται αντιμέτωπη με αντικείμενα και καταστάσεις που είναι δυνατό να αποκαλύψουν ερωτικές πτυχές του εαυτού. Τα στοιχεία της ταινίας δομούν την εικόνα της καταπιεσμένης σεξουαλικότητας της γυναίκας αλλά και φανερώνουν τις ψύχο-σεξουαλικές εντάσεις της ταινίας, που πιθανόν να αντικατοπτρίζουν την σχέση μεταξύ Deren και Hammid (Sitney :11,2002). Τα αντικείμενα και αυτά που βλέπει η γυναίκα υποδεικνύουν μία αίσθηση που σχετίζεται με την πραγματικότητα και την αλήθεια του ατόμου. Αυτό σχετίζεται και με το θέμα του φύλου, καθώς η έννοια του γυναικείου φύλου απεικονίζεται μέσα από την γυναίκα και τον πολλαπλασιασμένο εαυτό της. Η άποψη της Deren για την εικόνα, όπως παρουσιάζεται μέσα από το φακό, ήταν ότι δημιουργεί μία άλλη δική της πραγματικότητα. Έτσι και οι εικόνες, στο σύνολο τους, που προκύπτουν από τα πλάνα αποτελούν μία ξεχωριστή, κατασκευασμένη πραγματικότητα, η οποία δεν σχετίζεται με την πραγματικότητα στην οποία αναφέρεται.

Στο *Meshes of the Afternoon* η σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο είναι αντεστραμμένη. Η γυναίκα γίνεται παθητική όταν τα αντικείμενα αποκτούν μία πιο επιθετική διάθεση (Rabinovitz :62,2003). Τα σώματα (της Deren και των σωσιών) και τα άψυχα πράγματα δεν είναι ευδιάκριτα ως υποκείμενα ή αντικείμενα στην ταινία, εξαιτίας της χρήσης του φακού που κάνει η ίδια η σκηνοθέτης. Για παράδειγμα, στην αρχή της ταινίας, όπου η γυναίκα μπαίνει στο σπίτι, βλέπουμε ένα μαχαίρι να πέφτει από ένα καρβέλι ψωμί, το κλειδί με το οποίο η γυναίκα ανοίγει την πόρτα να πέφτει σε *slow motion*, και την γυναίκα να αναγκάζεται αργότερα να κατέβει τις σκάλες αρκετές φορές και με διαφορετικούς τρόπους. Σε όλες αυτές τις σκηνές υπάρχει κάτι κοινό: ένα «αντικείμενο» πέφτει. Κάθε επανάληψη όμως περιπλέκεται από την ιδιόμορφη συμπεριφορά του αντικειμένου. Αρχικά η επανάληψη από μόνη της συνιστά μία ιδιαίτερη αίσθηση, το *slow motion*, που χρησιμοποιείται στη σκηνή με το κλειδί, λειτουργεί επιπρόσθετα, δημιουργεί την αίσθηση ότι το κλειδί «χορεύει» κατά

τη διάρκεια της πτώσης, και φαίνεται ότι διαφεύγει αριστοτεχνικά από το χέρι που το ψάχνει. Αυτή η σκηνή αποτελεί ένα παιχνίδι με την κάμερα, ένα παιχνίδι από αυτά που περιέχονται στα πλαίσια της Avant-Garde, και που με μαεστρία οι σκηνοθέτες της χρησιμοποιούν ώστε να καταδείξουν τα όρια του κινηματογραφικού μέσου.

Είναι δυνατό όμως να διαπιστωθεί μία διαφορά ανάμεσα στα σώματα και τα αντικείμενα, όπως το κλειδί. Τα αντικείμενα χαρακτηρίζονται από μία ρευστότητα και μία κινητικότητα, ενώ τα σώματα κινούνται επίμονα και είναι επιρρεπή στην βαρύτητα, π.χ. οι φιγούρες στο όνειρο μοιάζουν να αντιστέκονται στην κάθοδό τους στη σκάλα, ενώ αντίστοιχα το μαχαίρι που είναι καρφωμένο στο ψωμί πέφτει, κάτι που δεν μπορεί να δικαιολογηθεί πλήρως, αν αναλογιστούμε την πυκνότητα του υλικού και την αντίσταση που ασκεί. Το συμπέρασμα είναι τα αντικείμενα δεν προσαρμόζονται στις προσδοκίες σύμφωνα με την θεληματική φύση των ανθρώπινων σωμάτων, τα οποία κινούνται καθ' υπόδειξιν του υποκειμένου, αλλά και των αντικειμένων γενικότερα, που η κίνηση τους προέρχεται λογικά από την παρέμβαση των υποκειμένων.

Επίπρόσθετα η αλληλεπίδραση μεταξύ των υποκειμενικών αλλά και των αντικειμενικών γωνιών του φακού της κάμερας, παρεμποδίζει τη καθαρή διάκριση μεταξύ της πραγματικότητας της γυναίκας που ονειρεύεται και του ονείρου. Μία σκηνή όπου αυτό τονίζεται αρκετά είναι ο προφανής θάνατος της γυναίκας στο τέλος της ταινίας. Οι θέσεις της κάμερας ποικίλλουν και ένα ακόμα παιχνίδι παίζεται μπροστά στα μάτια του θεατή. Υπάρχουν σκηνές όπου η κάμερα λειτουργεί υποκειμενικά. Δηλαδή ο θεατής βλέπει μέσα από τα μάτια της γυναίκας, π.χ. η στιγμή που το όνειρο ξεκινά την βλέπουμε να μπαίνει σ' αυτό μέσα από το δικό της βλέμμα. Υπάρχουν όμως και σκηνές που υπάρχει μία αντικειμενική οπτική, όταν π.χ. το όνειρο διαδραματίζεται, πολλές φορές η οπτική που προβάλλεται δεν ανήκει ούτε στην γυναίκα αλλά ούτε και σε κάποια από τις σωσίες της. Ο συνδυασμός και η εναλλαγή των πλάνων δεν προσφέρουν ένα σταθερό έδαφος, ώστε να είναι δυνατή η προσέγγιση της ταυτότητας της γυναίκας ή της σωματικής της ακεραιότητας. Η Deren εφαρμόζει ένα ακόμα παιχνίδι, όπως συνηθίζεται στην Avant-Garde : περιπλέκοντας τα πλάνα αναμειγνύει τις πραγματικότητες (της γυναίκας και του ονείρου), χωρίς να υποδεικνύει μία από τις δύο, βάζει τον θεατή σ' ένα λαβύρινθο, όμως εν τέλει καταλαβαίνουμε ότι ίσως αυτό δεν έχει καμία σημασία. Η Deren εσκεμμένα το κάνει αυτό, προκαλεί την αίσθηση της αμφισβήτησης της πραγματικότητας-αλήθειας και ταυτόχρονα δημιουργεί μία τρίτη πραγματικότητα διαφορετική, η οποία όμως περιλαμβάνει και τις άλλες δύο.

Στο *Meshes of the Afternoon*, η ίδια η Deren σκηνοθετεί, πρωταγωνιστεί, ενώ στην ταινία υπάρχει ο πολλαπλασιασμός του εαυτού της, και οι σωσίες παρατηρούν την ίδια. Είναι εύκολο να γίνει κατανοητό ότι υπάρχει ένα παιχνίδι με το βλέμμα και την παρατήρηση. Η Deren παρατηρεί μέσω της κάμερας τον εαυτό της, και μέσα στο κάδρο οι σωσίες παρατηρούν την ίδια, περιπλέκοντας έτσι το υποκείμενο που παρατηρεί με το αντικείμενο που παρατηρείται. Η Deren από τη θέση του σκηνοθέτη είναι ο παρατηρητής όλων, οι σωσίες είναι μεν αντικείμενα παρατήρησης από αυτήν, αλλά ταυτόχρονα μέσα στην ταινία γίνονται παρατηρητές της ίδιας της Deren, ως πρωταγωνίστριας. Διακρίνεται δηλαδή ένα κυκλικό σχήμα που ξεκινά από την Deren



και επιστρέφει σ' αυτήν, με τη διαφορά ότι από υποκείμενο που παρατηρεί, μετατρέπεται σε αντικείμενο που παρατηρείται από όλους.

Η χρήση του καθρέφτη είναι ιδιαίτερα σημαντική στην ταινία, ακόμα και η μαυροφορεμένη φιγούρα που καταδιώκεται από την γυναίκα, στη θέση του προσώπου έχει ένα καθρέφτη. Οι καθρέφτες είναι αντικείμενα που προσφέρουν ένα είδος μαγείας, έχουν τη δυνατότητα να μετατρέπουν τα αντικείμενα σε θεάματα, τα θεάματα σε αντικείμενα, τον ίδιο μας τον εαυτό σε κάτι άλλο, και το ξένο σε μας τους ίδιους. Οι καλλιτέχνες συχνά χρησιμοποιούν το αντικείμενο του καθρέφτη γιατί αναγνωρίζουν τις δυνατότητες της προοπτικής αλλά και της μεταμόρφωσης που προσφέρει (Merleau-Ponty :130,1993). Η χρήση του καθρέφτη στο *Meshes of the Afternoon* είναι σημαντική και επαναλαμβανόμενη, χρησιμοποιείται ως μέσο που εξετάζει την «ανατομία» της εικόνας αλλά και ως μέσο που προκαλεί ανισορροπία στην κανονικότητα και που μπορεί να δώσει ένα άλλο, διαφορετικό βλέμμα. Ο καθρέφτης εμφανίζεται κυρίως ως το πρόσωπο της ανδρόγυνης αινιγματικής φιγούρας στην ταινία, η οποία ενώ μοιάζει απειλητική για την γυναίκα, αποφεύγει το βλέμμα της. Η φιγούρα τοποθετεί στο κρεβάτι ένα χάρτινο λουλούδι, ένα σημαίνον της σεξουαλικής διαφοροποίησης (Geller :144,2006). Το λουλούδι και η σχέση του με τη φιγούρα αποτελούν ουσιαστικά τον δίαυλο της ανταπόκρισης του άλλου, και στην πραγματικότητα αντιστοιχεί στην σχέση που υπάρχει μεταξύ της γυναίκας και του άνδρα που θα εμφανιστεί αργότερα. Η απειλή είναι το κύριο στοιχείο που προέρχεται από την μαυροφορεμένη φιγούρα κάθε φορά που εμφανίζεται, ενώ ταυτόχρονα αποφεύγεται η αντανάκλαση της γυναικάς. Μέσω αυτών η γυναίκα αποκτά μία παιδική διάσταση και δείχνει να οπισθοχωρεί στο θέμα της υποκειμενικότητας.

Όμως η γυναίκα δεν στερείται μόνο της αντανάκλασης του καθρέφτη, αλλά της οποιαδήποτε διακριτής εικόνας. Ακόμα και η αντανάκλαση στο μαχαίρι είναι θολή και μη αναγνωρίσιμη. Εξαιτίας της ανυπαρξίας ενός συγκεκριμένου ειδώλου, η γυναίκα μετατρέπεται σ' ένα από τα αντικείμενα του σπιτιού. Η αρχική κινηματογράφηση της γυναίκας σε άκαμπτη θέση και στην συνέχεια η συνεχής μετακίνησή της στη σκάλα μπορεί να συνδεθεί με το κλειδί στην αρχή της ταινίας, που όταν πέφτει αναπηδά. Το κλειδί, ένα αρχικά στέρεο, άκαμπτο αντικείμενο αποκτά κίνηση και αναπηδά, όπως ακριβώς και η γυναίκα, η οποία μετουσιώνεται σε ένα ακόμα αντικείμενο ανάμεσα στα άλλα.

Ιδιαίτερη σημασία για το *Meshes of the Afternoon* έχει ο χώρος που διαδραματίζεται η ταινία. Ο χώρος είναι ουσιαστικά το όνειρο της γυναίκας. Τα όνειρα αποτελούν την μεταμφιεσμένη εκπλήρωση επιθυμιών και είναι η βασιλική οδός για την γνώση του ασυνείδητου στην ψυχική ζωή (Freud, :129,2010). Τα Στάδια για να φτάσουμε στο έκδηλο όνειρο είναι η επίμονη απωθημένη επιθυμία που συνιστά το κίνητρο του ονείρου, η επιθυμία να συναρτηθεί κάποια σκέψη και η σκέψη να διατηρήσει την ενέργεια της και να αναζωογονηθεί κατά τη διάρκεια του ύπνου (Χρυσανθοπουλος :115-116,2005) Επομένως το περιεχόμενο του ονείρου δεν είναι νέες δημιουργίες αλλά ομοιώματα των λόγων και των σκέψεων, οι ιδέες και οι σκέψεις μετατρέπονται κυρίως σε οπτικές εικόνες, δηλαδή οι παραστάσεις των λέξεων ανάγονται σε παραστάσεις πραγμάτων, και στο όνειρο συνίσταται μία διαδικασία παραστασιμότητας (Φρόντ :128,2005). Το όνειρο της ταινίας ανήκει στην κατηγορία

ονείρων που έχουν εσωτερική συνοχή και καθαρό νόημα αλλά το περιεχόμενο μας ξενίζει. Στο όνειρο έρχεται σε επαφή το ΕΓΩ-δηλαδή το συνειδητό κομμάτι του εαυτού μας που έρχεται σε επαφή και επηρεάζεται με τον εξωτερικό κόσμο με το αυτό, με το ΑΥΤΟ-που περιέχει τα ασυνείδητα κομμάτια του εαυτού μας. Το ΕΓΩ ταυτίζεται με τη λογική και τη σύνεση ενώ το ΑΥΤΟ με τα πάθη (Freud :24,2010). Στην ταινία οπτικά αυτό διαφαίνεται κυρίως στην σκηνή που η Deren κοιμάται και οι τρεις σωσίες της, την παρακολουθούν. Η κοιμωμένη Deren συμβολίζει το εγώ, ενώ οι τρεις σωσίες συμβολίζουν το αυτό. Σ' αυτή την σκηνή υπάρχει η συνάντηση του συνειδητού με τον ασυνείδητο κόσμο της ηρωίδας.

Στη ταινία της Deren όμως δεν υπάρχει μόνο η ίδια, υπάρχει και ο σύζυγος της ο Hammid, τόσο πίσω από το φακό της κάμερας, όσο και στις σκηνές. Είναι και ο ίδιος συμμετέχων στο βλέμμα. Η σχέση μεταξύ παρατηρητή και αντικειμένου παρατήρησης μπορεί να διαχωριστεί με βάση το φύλο (Mulvey :75.2004), και στο συγκεκριμένο έργο το βλέμμα ανήκει στη Deren και τον Hammid. Σύμφωνα με την Mulvey υπάρχει η αρρενοποίηση του θεατή, ανεξάρτητα από το φύλο του, δηλαδή η οπτική της απόλαυσης ταυτίζεται με την οπτική γωνία του ανδρισμού, ενώ το αντικείμενο θέασης έχει ένα πιο θηλυκό χαρακτήρα. Είναι κατανοητό ότι το *Meshes of the Afternoon* αποτελεί μία πρόκληση σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, καθώς οι δύο σύντροφοι βρίσκονται πίσω από την κάμερα, και τοποθετούνται μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο. Η ταινία χρησιμοποιεί το μοτίβο του καθρέφτη επαναλαμβανόμενα, η επανάληψη δε αυτή είναι στοιχείο που υπάρχει τόσο δραματουργικά όσο και κινηματογραφικά, και έτσι το θέμα του βλέμματος αλλά και της οπτικής αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Ουσιαστικά η ταινία αμφισβητεί τα όρια μεταξύ παρατηρητή και αντικειμένου παρατήρησης.

Ο διαχωρισμός του βλέμματος συνήθως υπάρχει ανάμεσα σε αυτό που βρίσκεται πίσω από την κάμερα και σε αυτό που είναι μπροστά. Όπως ήδη ειπώθηκε οι θέσεις αυτές ανήκουν στην Deren και τον Hammid, οι οποίοι εναλλάσσουν τους ρόλους κατά τη διάρκεια της ταινίας. Αρχικά ο Hammid είναι ο κυρίαρχος του βλέμματος, ο οποίος φαίνεται ενεργός, ενώ αντίθετα η γυναίκα της Deren φαίνεται παθητική, όντας το αντικείμενο που παρατηρείται. Στο τέλος της ταινίας ο άνδρας που εμφανίζεται, ο οποίος είναι ο ίδιος ο Hammid, βρίσκει τη γυναίκα φαινομενικά νεκρή. Σ' αυτό το σημείο ο άνδρας βρίσκεται μόνος και γίνεται το αντικείμενο θέασης, ακριβώς όπως ήταν Deren καθ' όλη τη διάρκεια του φιλμ.

Στο *Meshes of the Afternoon* δημιουργείται η αίσθηση ότι η Deren προσπαθεί να έχει ένα μέρος του ελέγχου αλλά και της καλλιτεχνικής δημιουργίας της ταινίας-στην τελική σκηνή είναι σαφές ότι η ίδια βρίσκεται πίσω από την κάμερα. Κατά την διάρκεια του φιλμ αποδεικνύεται ότι έχει κατακτήσει την διαδικασία δημιουργίας και κινηματογράφησης. Το αποτέλεσμα είναι να επανοικειοποιείται το βλέμμα της, και να το απομακρύνει από την «αιχμαλωσία» και τον ορισμό του κοινωνικού άλλου (όπως παρουσιάζεται από τον ίδιο τον Hammid, και όπως ταυτίζεται με την αρρενοποίηση του βλέμματος από την Mulvey). Η σημασία αυτού που επιτυγχάνει η Deren είναι πολύ μεγάλη, αφού ελέγχει ουσιαστικά την παρουσία της ως αντικείμενο μέσα στη ταινία, αλλά καταφέρνει να διαχωρίσει τον εαυτό της καλλιτεχνικά και να γίνει μία ανεξάρτητη δημιουργός.

Η χρήση όμως του φακού έχει και μία άλλη διάσταση :η ταινία ξεκινά με το πλάνο να είναι πιο προσωπικό, το κάδρο ουσιαστικά σχηματοποιείται μέσα από τα μάτια της γυναίκας, και μόνο όταν το όνειρο ξεκινήσει, το κάδρο γίνεται πιο αντικειμενικό και ουσιαστικά φανερώνει την δράση (Heck-Rabi :202,1984). Η ταινία λειτουργεί αρχικά ως μία εσωτερική καταδίωξη και έχει μεγάλη σημασία τι παρουσιάζεται στον θεατή. Το *Meshes of the Afternoon* προσφέρει δύο εναλλακτικά τέλη :το ένα που η Deren αντιμετωπίζει το ανδρικό βλέμμα καταστρέφοντας την κάμερα,τον καθρέφτη και τον άνδρα ως υποκείμενο, και το άλλο που η Deren αυτοκτονεί. Η αυτοκτονία είναι διαφορούμενη, αποκαλύπτοντας τη δύναμη της γυναίκας να διαλύσει τις αρχές του κινηματογράφου, κάτι που καταδεικνύεται από τον καθρέφτη που θρυμματίζεται, ενώ τα φύκια που εμφανίζονται είναι στην ουσία σύμβολο της υποκειμενικότητας της ίδιας της Deren, αλλά και της αντίστασής της στη θέα της σεξουαλικής διαφοροποίησης (ευνουχισμός).

## Κεφάλαιο 5.2 : At Land (1944)

Η επόμενη ταινία της Deren γυρίστηκε ένα χρόνο μετά το *Meshes of the Afternoon*. Η εναρκτήρια σκηνή αποτελεί ευθεία αναφορά στην τελική σκηνή της προηγούμενης ταινίας: τα κύματα του ωκεανού, κινηματογραφημένα σε ανεστραμμένη κίνηση, αποτελούν το τοπίο της σκηνής αυτής και την γυναίκα που εμφανίζεται, πάλι ανώνυμη, υποδύεται ξανά η ίδια η Deren. Η γυναίκα στο *At Land* είναι μόνη της, δεν υπάρχει ο πολλαπλασιασμός της, παρ'όλα αυτά στο τέλος της ταινίας έχει οπτική επαφή με τον ίδιο της τον εαυτό, βλέποντας τον πλέον ως εξωτερικός παρατηρητής, καθώς ουσιαστικά διατελεί σε όλες τις σκηνές του έργου αόρατη. Σαφέστατα, το *At Land* δεν είναι κάποιας μορφής sequel, όπως θα γινόταν στον εμπορικό κινηματογράφο, είναι όμως επηρεασμένο αισθητικά αλλά και διανοητικά από την προηγούμενη ταινία, αποτελεί σαν μία περαιτέρω κατάθεση των σκέψεων της Deren, αυτή τη φορά αρκετά πιο προσωπική.

Από την αρχή της ταινίας, που το γυναικείο σώμα εμφανίζεται στην ακτή, η γυναίκα αποκτά μια ιδιαίτερη σχέση με τη θάλασσα: παρακολουθεί την θάλασσα με έναν απαθή πόθο, αποδέχομενη την άμμο-την στεριά δηλαδή- που την έχει περικλύσει (Clark, Hodson, Neiman :174, 1988). Στο πρώτο πλάνο μπορούμε να διακρίνουμε την γυναίκα στην άμμο, «εγκαταλελειμμένη» από την θάλασσα, την οποία φαίνεται να επιθυμεί ξανά. Η γυναίκα είναι το ενεργό υποκείμενο σε αυτή τη σκηνή, ενώ η θάλασσα είναι ένα παθητικό αντικείμενο παρατήρησης και επιθυμίας. Όπως και στο *Meshes of the Afternoon*, η γυναίκα έρχεται αντιμέτωπη με ένα εχθρικό και αδιάφορο περιβάλλον, με τη σημαντική διαφορά ότι στην πρώτη ταινία το περιβάλλον σχετιζόταν με το εσωτερικό, κλειστοφοβικό χώρο ενός σπιτιού, ενώ στο *At Land* η γυναίκα αντιμετωπίζει ωκεανούς, χωράφια αλλά και εσωτερικούς χώρους. Το *At Land* λειτουργεί, σε σχέση με το χώρο, μεγεθυντικά σε σύγκριση με το *Meshes of the Afternoon*: η γυναίκα τοποθετείται πια στον έξω κόσμο, δρα και αντιδρά σε σχέση με όλους τους παράγοντες που τον απαρτίζουν (άνθρωποι, καιρικές συνθήκες, νερό, αντικείμενα, ξύλο, χώμα κτλ.), η γυναίκα δεν «συνδιαλέγεται» μόνο με τον εσωτερικό χώρο πια, αλλά αντίθετα με όλο το περιβάλλον. Στο *At Land*, η Deren χαρτογραφεί τις εντάσεις μεταξύ του εαυτού και της κοινωνίας. Η γυναίκα αρχικά εμφανίζεται ως ένα πλάσμα, που όπως έχει αναδυθεί από το νερό, ετοιμάζεται να παραδοθεί σε μια εξελικτική περιπέτεια. Η γυναίκα ξεκινά την εμπειρία της μέσα σε ένα καθαρά φυσικό περιβάλλον, για να μετακινηθεί σε κοινωνικά διαμορφωμένους χώρους. Το πέρασμα από τη φύση στον πολιτισμό παρουσιάζεται με ποικίλους τρόπους, όπως, λόγου χάρη, ένα πάρτι ή ένας περίπατος. Η Deren έρχεται αντιμέτωπη με κοινωνικά τελετουργικά, στα οποία αρνείται κάθε συμμετοχή, επιλέγοντας ένα δρόμο ουσιαστικά ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό.

Στην ταινία της Deren η μοντέρνα κοινωνία παρουσιάζεται από την μεριά ενός βλέμματος που συμμετέχει, αλλά ταυτόχρονα βρίσκει τρόπους να απομονώνεται, ενώ το βλέμμα του άλλου γίνεται πιο αντικειμενικό και διατηρείται σε ένα σημείο που βρίσκεται ανάμεσα στην υποκειμενικότητα και την αντικειμενικότητα (Fox :7, 2008). Αυτό επιτυγχάνεται με τον τρόπο αφήγησης, που παρουσιάζει πολλά από τα στοιχεία αναστραμμένα, σε σχέση με το πώς παρουσιάζονται σε ένα σταθερό κόσμο. Η χρήση του νερού αποτελεί ένα τέτοιο στοιχείο, σηματοδοτώντας το χωρικό πλαίσιο της

ταινίας. Η Deren έχει δώσει την αίσθηση ότι όλη η ταινία διαδραματίζεται κάτω από το νερό. Η αίσθηση αυτή επιτυγχάνεται με δύο στοιχεία: το στοιχείο της κίνησης και συγκεκριμένα η συχνή χρήση του slow motion παραπέμπει σε σώμα που κινείται μέσα στη θάλασσα και που δεν μπορεί να έχει τη ταχύτητα που ένα σώμα έχει στη στεριά. Το άλλο στοιχείο είναι τα φυσικά αντικείμενα που παρουσιάζονται, όπως τα ξύλα και οι πέτρες, τα οποία βοηθούν στη μετατροπή των σκηνών σε θέαμα αλλά και στη διαμόρφωση ενός χαρακτηριστικού χώρου. Συνδυάζοντας αυτά τα δύο στοιχεία δημιουργείται η αίσθηση ότι ο σκηνικός χώρος της ταινίας είναι ένα τεράστιο ενυδρείο.

Οι επαναλαμβανόμενες κινήσεις και το σώμα της Deren αποτελούν τη δομή της ταινίας. Το μοντάζ της ταινίας επικεντρώνεται κυρίως στο σώμα και στα μάτια της γυναίκας, μέσα από τα οποία αντιπαραβάλλονται οι διαφορετικές τοποθεσίες της ταινίας, αλλά παρουσιάζονται ταυτόχρονα και ως κάτι συνεχές στον χώρο. Το σώμα της γυναίκας είναι ο παράγοντας εκείνος, που δίνει στο μοντάζ την αίσθηση της συνέχειας. Η παρουσία του πιονιού από το σκάκι που κυνηγά, είναι το στοιχείο που δημιουργεί την αφηγηματική σύνδεση στις σκηνές της ταινίας (Sitney :22,2002). Στο At Land είναι ιδιαίτερα εμφανής από την αρχή της ταινίας η σημασία που έχει αρχίσει να δίνει η Deren στο σώμα: όταν η γυναίκα σκαρφαλώνει τον κορμό του δέντρου, είναι διακριτή η επίδραση της τέχνης του χορού, αφού το σώμα, που είναι το επίκεντρο της σκηνής, καθώς προσπαθεί να ανέβει, αλλάζει σχήματα και προσπαθεί να βρει τα κατάλληλα σωματικά σημεία που θα βοηθήσουν στην άνοδο του. Το σώμα της γυναίκας «εκτείνεται» στα πλάνα και έτσι δημιουργείται αλληλουχία και συνέχεια, τόσο στην κίνηση όσο και στη ροή της ταινίας, ταυτόχρονα όμως τμηματοποιείται στα μάτια των θεατών, καθώς προσπαθεί να χωρέσει και να προσπεράσει χώρους που θα ήταν αδύνατο να χρησιμοποιηθούν εάν η ταινία πραγματευόταν τις κανονικές διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος.

Η πορεία της γυναίκας μέσα στην ταινία, από τη στιγμή που αναδύεται μέσα από τη θάλασσα, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μία περιπετειώδης αναζήτηση στη στεριά. Η συνέχεια του κορμού που ανεβαίνει αποδεικνύεται ότι είναι ένα τραπέζι, στο οποίο επίσης ανεβαίνει και στη συνέχεια το διασχίζει, ουσιαστικά σέρνεται πάνω του, χρησιμοποιώντας τις δυνατότητες του σώματος της. Ταυτόχρονα κανένας από τους παρευρισκόμενους δεν δίνει σημασία στην ύπαρξη της, σαν να αποτελεί κάτι αόρατο. Στο τέλος του τραπεζιού παρατηρεί ένα σκάκι όπου τα πιόνια κινούνται χωρίς κάποια ανθρώπινη παρέμβαση. Σε αυτό το σημείο δημιουργείται η αίσθηση ότι υπάρχει περίπτωση η ίδια η γυναίκα να συμμετέχει στη κίνηση των πιονιών μέσω του βλέμματός της. Όταν ένα άσπρο πiónι απομακρύνεται από τη σκακιέρα, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση και ουσιαστικά ο φακός ταυτίζεται με το βλέμμα της γυναίκας. Αμέσως το πiónι απομακρύνεται από το δωμάτιο και πέφτει μέσα σε ένα ρεύμα νερού. Είναι το σημείο που το πiónι αποκτά σημασία για την αφήγηση και την ροή της ταινίας, αφού αποτελεί το μέσο της αλλαγής του χώρου δράσης, οποίος μετατοπίζεται πια σε έναν δρόμο ανάμεσα σε χωράφια. Η γυναίκα περπατά μαζί με έναν άνδρα, οι δύο τους διασχίζουν μαζί το δρόμο και μιλάνε, χωρίς να μπορεί να γίνει αντιληπτό τι λέγεται, πρόκειται για μία άηχη συνομιλία. Ο δρόμος καταλήγει σε ένα σπίτι, στο οποίο ο άνδρας μπαίνει από τη πόρτα, ενώ η γυναίκα από μία εσοχή, με ιδιαίτερη χρήση ξανά του σώματος. Η γυναίκα περιπλανιέται μέσα στο σπίτι ώσπου

συναντά έναν άνδρα ξαπλωμένο, ακινητοποιείται και η ίδια και κοιτάζονται: εδώ ακριβώς υπάρχει η αίσθηση μίας οπτικής δέσμευσης από τη γυναίκα προς τον άνδρα. Η ξαφνική εμφάνιση μιας γάτας στα χέρια της Deren και το γεγονός ότι την αφήνει να φύγει είναι το στοιχείο εκείνο που αποδεσμεύει την γυναίκα από την σκηνή, έχοντας εκ νέου τη δυνατότητα να διαφύγει. Η γυναίκα θα καταλήξει πάλι στην παραλία, όπου δύο γυναίκες συνομιλούν, άηχα πάλι, και παίζουν σκάκι. Η Deren επεμβαίνει στην παρτίδα, ουσιαστικά χωρίς να γίνεται αντιληπτή. Παρ' όλο που υπάρχει σωματική επαφή με τις γυναίκες, είναι εμφανές ότι η γυναίκα αποτελεί έναν αόρατο παράγοντα στην εξέλιξη της σκηνής. Η γυναίκα αρπάζει το πiónι της άσπρης βασίλισσας, τη στιγμή που πρόκειται να χαθεί στο παιχνίδι, και φεύγει στην παραλία τρέχοντας. Η πορεία της πλέον υποδεικνύει ότι η γυναίκα μετακινείται μέσα από όλες τις τοποθεσίες της ταινίας, αντίστροφα όμως, ξεκινώντας από τη σκηνή στην παραλία με τις δύο γυναίκες, για να καταλήξει στην αρχική θέση της. Η γυναίκα έρχεται σε οπτική επαφή με τον εαυτό της, όπως υπήρξε, σε όλες αυτές τις τοποθεσίες.

Ο πολλαπλασιασμός και ο διαχωρισμός του σώματος και του εαυτού στο *At Land*, δεν συμβαίνει μόνο στην Deren στην τελική σκηνή της ταινίας, αλλά και στον άνδρα με τον οποίο περπατάει. Αρχικά ο άνδρας που παρουσιάζεται δίπλα της είναι ο Hammid, καθώς περπατάνε μεταμορφώνεται στον Parker Tyler, κριτικό ταινιών της εποχής, για να καταλήξει στη μορφή του John Cage, συνθέτη της εποχής. Η μεταμόρφωση του άνδρα στο *At Land* είναι κάτι διαφορετικό από τον πολλαπλασιασμό του σώματος της Deren στο *Meshes of the Afternoon*. Στην πρώτη ταινία, η υποκειμενικότητα του ονείρου κινητοποιεί τον διαχωρισμό του σώματος και την δημιουργία ομοιωμάτων του, με διαφοροποίηση όμως στην συμπεριφορά τους. Στο *At Land* η ανδρική φιγούρα διαχωρίζεται, αλλάζει μορφές και σώματα, αλλά στη σκηνή είναι σαφές ότι υπάρχει παρόμοια συμπεριφορά και από τις τρεις μορφές. Η διαφοροποίηση των τριών ανδρών είναι ότι η κάθε νέα μορφή εμφανίζεται πιο εχθρική και απόμακρη, στοιχείο που τονίζεται ιδιαίτερα στον τρίτο άνδρα που περπατά πολύ γρήγορα ενώ η γυναίκα προσπαθεί να τον ακολουθήσει. Ο τρόπος επικοινωνίας, όπως και η σωματική σχέση του ζευγαριού, δεν αλλάζει μέσα στη σκηνή· αυτό που αλλάζει είναι το ανδρικό σώμα όπως αυτό παρουσιάζεται. Κατ' επέκταση, δίνονται διαφορετικές χροιές στην σχέση του ζευγαριού. Το σώμα της Deren προδίδει το στοιχείο της συνέχειας και αλληλουχίας στη σκηνή, σε αντίθεση με τον συνεχώς μεταβλητό άνδρα. Η σχέση μεταξύ των σωμάτων του άνδρα και της γυναίκας φαίνεται ιδιαίτερα έντονη, αν και το μόνο που κάνουν είναι να περπατάνε. Η σωματική εγγύτητα μεταξύ τους τονίζεται περισσότερο από της εκφράσεις των προσώπων τους, καθώς συνομιλούν άηχα. Η διαδρομή που μοιράζονται τα δύο πρόσωπα, προσομοιάζει σε «χορό», που μέσω της κίνησης και των σωμάτων αποκαλύπτει μία τελετουργική σχέση ανάμεσα στο ζευγάρι.

Στη τελική σκηνή της ταινίας η Deren παρακολουθεί δύο γυναίκες να παίζουν σκάκι στην παραλία και στη συνέχεια παρεμβαίνει, χαϊδεύοντάς τις με αισθησιακές χειρονομίες, ενώ εκείνες έχουν αφεθεί σ' αυτή, παίζοντας πάντα. Η ύπαρξη της Deren στη σκηνή νοείται ως αόρατη, δεν έχουμε καμία ένδειξη ότι οι γυναίκες την βλέπουν ή την νιώθουν· αυτό που μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα είναι ότι η πράξη της έχει ορατό αποτέλεσμα. Η παρεμβολή της Deren είναι καθαρά σωματική, και σε αυτή τη σκηνή φαίνεται καθαρά η επιρροή που έχει ασκήσει ο χορός στην καλλιτεχνική της

πορεία. Μπορεί να μη χρησιμοποιεί κάποια χορευτική ή επιτηδευμένη κίνηση, χρησιμοποιεί όμως τη σωματικότητα και τις δυνατότητες του σώματος της για να παρέμβει στην εξέλιξη της σκηνης, ακριβώς όπως συμβαίνει και στις παραστάσεις χορού, όπου το σώμα είναι το κύριο μέσο έκφρασης και διαλόγου. Χρησιμοποιώντας την εκφραστικότητα του σώματος της και ουσιαστικά απλές κινήσεις, γίνεται μέρος του κινηματογραφικού πλάνου και της εξέλιξης. Η γυναίκα αρπάζει το πόνι της λευκής βασίλισσας, τη στιγμή που έχει ηττηθεί, και τρέχει στην παραλία. Ο τρόπος που τρέχει έχει το στοιχείο του θριάμβου, εξαιτίας της αιχμαλωσίας της βασίλισσας από την ίδια, αλλά και ως σημάδι διαφυγής από τους καταπιεστικούς, κοινωνικούς, σεξουαλικούς και αισθητικούς κανόνες (Pramaggiore :31,1997). Η παρουσία του σκακιού στη ταινία έχει ιδιαίτερη σημασία: το σκάκι αποτελεί μία μεταφορά της κοινωνίας, και συγκεκριμένα της κοινωνικής θέσης των ανδρών, των γυναικών, των πιονιών (και αυτών που συμβολίζουν) και των ανώτερων τους. Ταυτόχρονα, η ύπαρξη της σκακιέρας υποδηλώνει τη σημασία της θέσης και της μετακίνησης με σκοπό τις κοινωνικές και αισθητικές σχέσεις. Όλα τα πόνια στο σκάκι υπακούν σε μια συγκεκριμένη ιεραρχία που τους υποχρεώνει σε συγκεκριμένες κινήσεις, ενώ τους αποδίδει συγκεκριμένο εύρος δύναμης και σημασίας. Το σκάκι παρουσιάζεται λοιπόν ως ένα βασικό στοιχείο της ταινίας, τα κύρια χαρακτηριστικά όμως του παιχνιδιού δείχνουν ότι η ίδια η ταινία είναι βασισμένη σ' αυτό. Οι τοποθεσίες της ταινίας λειτουργούν ως μία σκακιέρα, όπου η Deren είναι το πόνι που κινείται αριστοτεχνικά μέσα σε αυτές τις τοποθεσίες-τετράγωνα, έρχεται σε επαφή με άλλους ανθρώπους-πόνια και στο τέλος ξεφεύγει θριαμβευτικά, κάνοντας τη σωστή κίνηση την κατάλληλη στιγμή.

Η Deren επιθυμεί ένα πόνι από το σκάκι και απορρίπτει την ανθρώπινη επαφή, αποδεικνύοντας ότι οι ορισμοί της υποκειμενικότητας αλλά και της αντικειμενοκρατίας εξαρτώνται από αυτόν που ορίζει τους κανόνες και από την κοινωνική ιεραρχία που καθορίζει τις επιμέρους σχέσεις. Η θέση αυτή «εντείνεται» περισσότερο από το γεγονός ότι το πόνι που αρπάζει η γυναίκα είναι η λευκή βασίλισσα, που είναι ένα σύμβολο κωδικοποιημένο, τόσο από πλευράς φύλου, όσο και χρώματος.

Η ταυτοποίηση και η επιθυμία της Deren για τη λευκή βασίλισσα υποδηλώνουν ότι οι δύο οντότητες (η γυναίκα ως δρών υποκείμενο, και το πόνι ως αντικείμενο) καθορίζονται από το φύλο, το χρόνο και τη θέση τους στην κοινωνική ιεραρχία και στην ιεραρχία της σκακιέρας αντίστοιχα. Η βασίλισσα στο σκάκι, παρ' όλο που το φύλο της στην κοινωνία θεωρείται αδύναμο, είναι ένα πανίσχυρο πόνι. Επίσης αποτελεί τη μόνη γυναικεία φιγούρα, είναι μοναδική σαν πόνι και με αρκετά μεγαλύτερο εύρος κινήσεων από το βασιλιά. Η Deren διεκδικεί το πόνι αυτό, τόσο γιατί αναγνωρίζεται μέσα από αυτό, όσο και για να κατέχει ένα αντικείμενο που χαρακτηρίζεται από το φύλο και τη δύναμη του. Με την απομάκρυνση του πιονιού από τη σκακιέρα τελειώνει η παρτίδα, τελειώνει όμως και η ταινία: όπως ακριβώς απομακρύνεται το πόνι από το χώρο παιχνιδιού, έτσι απομακρύνεται και η γυναίκα από την ταινία. Επιπλέον, υπάρχει σαφής ταύτιση της Deren με τη βασίλισσα και σε διαφορετικό επίπεδο. Το *At Land* αποτελεί μία ατομική προσπάθεια της Deren, χωρίς τη συμβολή του Hammid όπως έγινε στο *Meshes of the Afternoon*. Το πόνι της βασίλισσας γίνεται σύμβολο της Deren ως καλλιτέχνης και ως σκηνοθέτη

ανεξάρτητης από την ύπαρξη άλλων. Συμβολίζει τη δύναμη αλλά και το εύρος των κινήσεων που η ίδια μπορεί να πράξει, χωρίς την παρεμβολή άλλων. Κατ'αυτόν τον τρόπο, σηματοδοτεί νέα καλλιτεχνική περίοδο για την ίδια, στην οποία δύναται να υπάρξει και να διαχειρίζεται τις ιδέες της μόνη της.

Στο τέλος της ταινίας, η γυναίκα έχοντας κλέψει το πιόνι, τρέχει και ουσιαστικά δραπετεύει. Μία αλληλουχία σκηνών περνά μέσα από όλες της σκηνές και τις τοποθεσίες της ταινίας και ενώνει ουσιαστικά την Deren που ξεφεύγει με την Deren που υπήρξε σε όλες τις προηγούμενες σκηνές της ταινίας. Για την γυναικεία φιγούρα της ταινίας έχει μεγάλη σημασία ο θρυμματισμός και η ενοποίηση της οντότητας της. Μέσω αυτής της διαδικασίας συνειδητοποιεί ότι, αντί να αναλαμβάνει το μεγάλο ταξίδι της ανακάλυψης και της περιπέτειας, το σύμπαν έχει σφετεριστεί τη δυναμική της δράσης, που κάποτε αποτελούσε το προνόμιο της ανθρώπινης θέλησης, και την αντιμετωπίζει με την αμείλικτη μεταμόρφωση, στην οποία η προσωπική της ταυτότητα είναι η μόνη σταθερά (Deren :63,1960). Μία ταυτότητα που χαρακτηρίζεται κυρίως από το σώμα της γυναίκας που κινείται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, το σώμα που δημιουργεί την ψευδαίσθηση της συνέχειας και το δυνατό συναισθηματικό αποτέλεσμα, αφού αλλοιώνει τις χρονικές σχέσεις που συνήθως διέπουν το ανθρώπινο σώμα.

Η κίνηση της Deren στο τέλος της ταινίας, δηλαδή το τρέξιμο στην παραλία, σε ρυθμό εξαιρετικά γρήγορο, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την ακίνητη γυναικεία φιγούρα, τυλιγμένη στα φύκια, στο τέλος του *Meshes of the Afternoon*. Η γυναίκα τρέχει στην ταινία, διαφεύγοντας από όλα όσα έχουν προηγηθεί. Η Deren διαφεύγει με τη σειρά της από τη ταινία, διαφυλάσσοντας και υπερασπίζοντας την ατομικότητα της ως καλλιτέχνης, και έχοντας απορρίψει μέσα στη ταινία την κάθε κοινωνική σχέση, είτε ετερόφυλη είτε ομόφυλη. Αυτό διαφαίνεται κυρίως μέσα από δύο σκηνές, στη σκηνή του περιπάτου της γυναίκας με τον άνδρα, και στη σκηνή της συνάντησης της γυναίκας με τις άλλες δύο γυναίκες που παίζουν σκάκι στη παραλία. Το *At Land* ανασκευάζει την προφανή αυτοκαταστροφή της γυναίκας στο *Meshes of the Afternoon*, υπολογίζει εκ νέου την δύναμη της γυναίκας και καταλήγει στο ότι η γυναικεία ύπαρξη μπορεί να έχει σεξουαλική και δημιουργική αυτονομία. Το σκάκι, ως παιχνίδι, συνδέεται με τις δομημένες σχέσεις, αφού το κάθε πιόνι διακρίνεται από κάποια συγκεκριμένη δύναμη, που υποδεικνύεται από τους κανόνες του παιχνιδιού. Η δύναμη αυτή ωστόσο, ενεργοποιείται μόνο σε σχέση με τις κινήσεις των άλλων πιονιών. Επομένως η Deren διεκδικεί τη δύναμη και τη κινητικότητα της βασίλισσας, εφόσον, μόλις αρπάζει το πιόνι, αποφασίζει να αποχωρήσει και να αφήσει το παιχνίδι πίσω.



## Κεφάλαιο 5.3 : A Study in Choreography For Camera (1945)

Η χορογράφος-ανθρωπολόγος Katherine Dunham ήταν μία από τις κύριες επιρροές της Deren στην καλλιτεχνική πορεία της. Η Deren δίνει εξαιρετική σημασία στο σώμα και την κίνηση που παράγει, κάτι που είναι εμφανές στα έργα της και κυρίως στο *A Study in Choreography For Camera*. Συνεργάτης στην συγκεκριμένη ταινία είναι ο Talley Beatty, χορευτής και μέλος της ομάδας της Dunham, όταν η Deren συνεργαζόταν μαζί της. Στην συγκεκριμένη ταινία ο χορευτής και η κάμερα αποκτούν μία συμβιωτική σχέση, το αποτέλεσμα είναι ένα filmdance και μάλιστα η πρώτη ταινία του είδους αυτού που συμπεριλήφθηκε σε άρθρα του New York Times και Dance Magazine, σηματοδοτώντας επίσημα ένα νέο κινηματογραφικό είδος, που ο κριτικός John Martin ονόμασε “chorecinema”, δηλαδή χορό-κινηματογράφος.

Η δίλεπτη ταινία παρουσιάζει ένα χορευτή, αρχικά σε ένα δασώδες τοπίο. Η κάμερα καθώς μετακινείται τον χάνει και τον ξαναβρίσκει ανάμεσα στα δέντρα, το σώμα του μοιάζει σαν να έχει αφομοιωθεί από το περιβάλλον, και να έχει μετατραπεί σε ένα από τα δέντρα. Όταν ο χορευτής βρίσκεται στον ορίζοντα, ξεκινά μία σειρά από κινήσεις. Όταν κάνει μία συγκεκριμένη κίνηση με το πόδι, ένα απότομο Cut, μας μεταφέρει σε ένα δωμάτιο σπιτιού, ενώ η κίνηση ολοκληρώνεται. Μία σειρά από σπασμωδικές κινήσεις ακολουθούν, ενώ η έκταση του κορμού του και των χεριών του, τον μετακινούν στο χώρο. Ο χορευτής μετακινείται σε διάφορα δωμάτια, όταν απομακρύνεται από τον φακό της κάμερας, αποκαλύπτεται ο τρίτος χώρος, μία αίθουσα-πιθανώς μουσείου- γεμάτη με μεγάλα αγάλματα. Ο χορευτής τρέχει διαγώνια για να καταλήξει να κάνει συνεχόμενα στροφές. Στο σημείο αυτό το Close-Up που χρησιμοποιείται δίνει έμφαση στο κεφάλι του χορευτή που βρίσκεται σε συνεχόμενη στροφική κίνηση και στο κεφάλι ενός αγάλματος του Βούδα, που βρίσκεται στο πίσω μέρος. Η ακινησία του αγάλματος έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την αέναη κίνηση του χορευτή. Το κεφάλι του Βούδα έχει τέσσερις διαφορετικές οπτικές, δημιουργώντας επιπρόσθετα την αίσθηση ότι ο χορευτής αποτελεί την κινητική εκδοχή του. Ο χορευτής, μέσα από αυτή τη δίνη, μεταφέρεται πάλι στο δασώδες τοπίο, που μέσα από μία σειρά κινήσεων με άλματα και εκτάσεις, μεταφέρεται για να καταλήξει στη χορευτική θέση του Plie, έχοντας αποκτήσει μία επιβλητική παρουσία.

Στην ταινία, η κάθε χορευτική κίνηση έχει δημιουργηθεί για μία συγκεκριμένη τοποθεσία, και έχει ξεχωριστή κινηματογραφική σημασία για την κάθε τοποθεσία αλλά και για τις μεταβάσεις μεταξύ τους. Η χρήση της κίνησης δημιουργεί μία μεγάλη αντίθεση μεταξύ της ερμηνείας του χορευτή, και αυτού που γίνεται πραγματικά αντιληπτό από το θεατή (Greenfield :22,2002). Η δομή της ταινίας αποκαλύπτει δύο πράγματα σε σχέση με το μοντάζ και συγκεκριμένα σε σχέση με την κίνηση και τις διαφορετικές τοποθεσίες. Με την χρήση ομαλών Cut η κίνηση μεταφέρεται από σκηνή σε σκηνή, και επομένως από τοποθεσία σε τοποθεσία, με έναν απαλό τρόπο. Αντίθετα τα Cut που χρησιμοποιούνται για τις χωρικές αλλαγές είναι πιο απότομα, τονίζοντας τις διαφοροποιήσεις των χώρων μέσα στην ταινία, αλλά και υποστηρίζοντας την δύναμη που έχει η ροή της κίνησης μέσα από μία διαρκή συνέχεια, με την ασυνέχεια που χαρακτηρίζει το χώρο και το χρόνο.

Η ταινία ξεκινά με τη σκηνή στο δάσος, η κάμερα κινείται από τα δεξιά προς τα αριστερά, προσπερνώντας τον χορευτή, ο οποίος με σπειροειδείς κινήσεις μεταφέρεται σε ένα άλλο δέντρο. Το πλάνο ακινητοποιείται, ο χορευτής παίρνει μία άλλη θέση εκ νέου και ξεκινά πάλι τις σπειροειδείς κινήσεις, δημιουργώντας την αίσθηση ότι δεν υπάρχει κάποιο χρονικό κενό. Η κίνηση της κάμερας συνεχίζει ξανά προς τα αριστερά, ξαναβρίσκοντας τον χορευτή και προσπερνώντας τον πάλι. Η ίδια διαδικασία θα επαναληφθεί, με τον χορευτή να βρίσκεται ολοένα και σε πιο κοντινό πλάνο. Στην συγκεκριμένη σκηνή, τα σημεία του μοντάζ είναι αόρατα, δημιουργώντας μία αίσθηση συνέχειας και ότι δεν υπάρχει κάποια χωροχρονική διακοπή, ενώ η εμφάνιση του Beatty σε διαφορετικά σημεία δίνει την εντύπωση ή της συνεχόμενης κλωνοποίησης του χορευτή ή της μαγικής μεταφοράς του σε διάφορα σημεία του δάσους, χωρίς να διακόπτεται η ροή και η ποιότητα της κίνησης.

Η αλληλουχία της σκηνής είναι πρωτότυπη, η τεχνική που χρησιμοποιείται, δηλαδή να σταματά η κάμερα, ώστε το υποκείμενο να μετακινείται, και στην τελική εκδοχή να φαίνεται ότι το υποκείμενο εμφανίζεται στιγμιαία σε άλλο μέρος, προέρχεται από τον σκηνοθέτη George Melies και χρονικά τοποθετείται στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα (Greenfield :23,2002). Ο Melies χρησιμοποίησε χορευτές από το Folies Bergeres, η Deren συνέχισε την παράδοση καταδεικνύοντας τον κινηματογράφο ως μέσο μαγείας διαμέσο του χορού. Η Deren συνδύασε όμως το χαρακτηριστικό αυτό με την καινοτομία που εισήγαγε ο Buster Keaton, δηλαδή να γίνεται Cut σε μία συγκεκριμένη ροή κίνησης, ώστε ο κωμικός χαρακτήρας που υποδύοταν να μετακινείται ανάμεσα στον χώρο και τον χρόνο (Greenfield :23,2002). Το *A Study in Choreography for Camera* είναι μία ταινία σταθμός για την ιστορία του filmdance, όλες οι ταινίες της Deren έχουν έντονο το στοιχείο της κίνησης και της σωματικότητας, και όλες μπορούν από πολλές απόψεις να θεωρηθούν filmdance. Η συγκεκριμένη όμως έχει μία αμιγώς χορευτική βάση και αποδεικνύει ότι η καλλιτεχνική εξέλιξη του filmdance, δεν μπορεί να είναι ένα απομονωμένο φαινόμενο αλλά μέρος της ιστορίας του κινηματογράφου, χρησιμοποιώντας τα χαρακτηριστικά του κινηματογράφου με ένα μοναδικό και ξεχωριστό τρόπο, ώστε να χαράξει την δική του ιστορία ως ένα άλλο κινηματογραφικό είδος.

Ο Beatty κινείται πραγματικά αργά, συνεχόμενα και πλήρως ελεγχόμενα στην πρώτη σκηνή, αργότερα όταν κάνει περιστροφικές κινήσεις μπροστά από το κεφάλι του Βούδα, ελέγχει και πάλι την ταχύτητα του σώματος του και από αργή κίνηση επιτυγχάνεται μία συνεχόμενη επιτάχυνση, αυτό ουσιαστικά είναι είναι αποτέλεσμα της ρύθμισης της κινηματογραφικής μηχανής που επιταχύνει την κίνηση ενώ ο χορευτής ακολουθεί μία κανονική κίνηση και παραμένει σε μία σταθερή τροχιά. Αυτό κατορθώθηκε επειδή η Deren χρησιμοποίησε την κινηματογραφική κάμερα χειροκίνητα, ρυθμίζοντας απαλά και σταδιακά την κάμερα να κινηματογραφεί από τις 64 εικόνες το δευτερόλεπτο στις 8 εικόνες το δευτερόλεπτο. Και αυτό είναι κατανοητό γιατί αν ο Beatty είχε αυξήσει την ταχύτητα του, σ' αυτή τη σκηνή, το πρόσωπο του δεν θα ήταν σε σταθερή και ακριβή σχέση με το άγαλμα αλλά και με το κάδρο του πλάνου. Η κλιμάκωση της ταινίας έρχεται με το άλμα του Beatty, που στην πραγματικότητα είναι το τεχνικό επίτευγμα της Deren. Το άλμα κινηματογραφήθηκε σε αργή κίνηση, ανάποδα και κάθε κομμάτι της κίνησης κινηματογραφήθηκε ξεχωριστά. Στην διαδικασία του μοντάζ, τα διάφορα κομμάτια συνδέθηκαν ώστε να

επικαλύπτονται μεταξύ τους. Το τελικό αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία ενός άλματος διάρκειας 30 δευτερολέπτων, κάτι που είναι απίθανο να συμβεί, αφού υπερβαίνει τις ανθρώπινες δυνατότητες, αλλά και αφηγά τους νόμους της βαρύτητας.

Εξαιρετικής σημασίας είναι το γεγονός ότι η κεντρική φιγούρα, ο Beatty δηλαδή, είναι ένας μαύρος χορευτής, ο οποίος ερμηνεύει μέσα από ένα νέο τρόπο καλλιτεχνικής έκφρασης για τα δεδομένα της εποχής, το *filmdance*. Ο συνδυασμός αυτός είχε ως αποτέλεσμα η ταινία να έρθει σε ρήξη με τα μέχρι τότε φυλετικά παραδείγματα που υπήρχαν στον κινηματογραφικό κόσμο. Το στοιχείο αυτό ενδυναμώνεται από το γεγονός ότι και οι δύο βασικοί συντελεστές της ταινίας προέρχονταν από δύο εντελώς διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια και οι δύο όμως είχαν βιώσει το αίσθημα της φυγής. Η οικογένεια του Beatty είχε εκδιωχθεί εξαιτίας φυλετικών θεμάτων από το νότο, και η οικογένεια της Deren είχε δραπετεύσει από την Ρωσία. Το αποτέλεσμα είναι ένα έργο που να μην αναδύεται από την τέχνη των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά ταυτόχρονα επαναστατεί, η Deren προσπαθεί να σπάσει τα πολιτισμικά όρια αλλά και τα όρια που παρατάσσονται στις τέχνες, και ο Beatty να διεκδικήσει τη θέση του ως ένας ταλαντούχος αφρό-αμερικάνος χορευτής, σε μία εποχή που για κάθε αφρό-αμερικανό, και σε οποιοδήποτε τομέα, απαιτούνταν εξαιρετική προσπάθεια (Durkin :3-4,2013). Το *A Study in Choreography for Camera* είναι ουσιαστικά μία πλατφόρμα που οι δύο συνεργάτες, σκηνοθέτης-ερμηνευτής, βρίσκουν χώρο να εκφραστούν αλλά και να δηλώσουν τις θέσεις τους για τις τέχνες τους.

Ο Beatty αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της δημιουργίας της Deren, σε σημείο που η παρουσία του είναι καταλυτική για το τελικό αποτέλεσμα της ταινίας. Οι χορευτικές κινήσεις του Beatty αφηφούν τα όρια του κινηματογραφικού κάδρου και ανατρέπουν την προσεκτική τοποθέτηση του σώματος στο φακό της κάμερας (Wallace :168-169,2002). Οι κινηματογραφικές τεχνικές της Deren υπαγορεύουν τους χώρους που ο χορευτής κινείται, κάτι που υποδηλώνει ότι το αποτέλεσμα είναι μία δομική σύνθεση ανάμεσα στο μοντάζ και στο σώμα που κινείται περιφερειακά των χώρων (Franko :138,2001). Ο Beatty είναι ταυτόχρονα παρών και απών, και είναι το αποτέλεσμα των χειρισμών του χώρου και του χρόνου, αλλά και το μέσο της κίνησης στην ταινία.

Η ταινία στο σύνολο της αποτελεί ένα παιχνίδι διαλόγου μεταξύ της σκηνοθέτη και του ερμηνευτή, η πρώτη χτίζει τον κόσμο που θα κινηθεί και θα εκφραστεί ο δεύτερος. Στην αρχή της ταινίας, δύο κάρτες υποδεικνύουν ότι η ταινία είναι βωβή και ότι οι «συγγραφείς» της είναι η Deren και ο Beatty, η ύπαρξη του ονόματος του Beatty δείχνει τη σημαντική συνεισφορά του στην καλλιτεχνική παραγωγή της ταινίας. Η Deren αντιμετώπισε την συγκεκριμένη παραγωγή ως ένα καλλιτεχνικό συνεταιρισμό και άφησε το χορευτικό ταλέντο του Beatty να επιδράσει στον τρόπο εξέλιξης του φιλμ. Κάτι το οποίο δεν είναι τυχαίο είναι ότι η ίδια η Deren υποτίτλισε την ταινία ως «*Pas de Deux*». Ο όρος *Pas de Deux* προέρχεται από τον κλασσικό χορό, και κυριολεκτικά σημαίνει το βήμα των δύο, είναι ένα ντουέτο μεταξύ δύο χορευτών, τυπικά ενός άνδρα και μίας γυναίκας που χορεύουν μαζί και αποτελεί βασικό δομικό στοιχείο μίας παράστασης μπαλέτου. Έτσι και το *A Study in Choreography for Camera* είναι ένα καλλιτεχνικό βήμα που επιτεύχθηκε με την συνεργασία και των δύο καλλιτεχνών και η Deren κατανοεί και αποδέχεται πλήρως

ότι η χορευτική και καλλιτεχνική ύπαρξη του είναι ένα βασικό στοιχείο για το κινηματογραφικό αποτέλεσμα, και ότι η παρουσία του Beatty ήταν καταλυτική για να μετουσιωθεί η ιδέα της. Η σημαντικότητα της συνεργασίας αυτής αποδεικνύεται και από ένα γράμμα της Deren προς το Guggenheim Foundation το 1947, στο οποίο αναφέρει ότι πέρα από τον Hammid που συνεργάστηκαν στο *Meshes of the Afternoon*, αναγνωρίζει τον Beatty ως τον μόνον άλλο γνήσιο συνεργάτη και συνδημιουργό που υπήρξε καλλιτεχνικά μαζί του, κάτι το οποίο δεν δηλώνει για καμία από τις άλλες της συνεργασίες (Durkin :10,2013). Η Deren στο *A Study in Choreography for Camera* αντιμετωπίζει τόσο τον εαυτό της όσο και το χορευτή ως εν δυνάμει «χορογράφους», που έχουν σκοπό την κινηματογράφιση της κίνησης/του χορού με κύρια μέσα την δημιουργική χρήση του χώρου και το μοντάζ.

Η συμμετοχή του Beatty στο φιλμ, ενός μαύρου χορευτή, είναι σημαντική, ειδικά για τις συνθήκες της εποχής. Η παρουσία του αναστατώνει τα πολιτισμικά, φυλετικά όρια και θέτει το ζήτημα αν η καλλιτεχνική δουλειά ενός μαύρου ερμηνευτή μπορεί να θεωρηθεί «υψηλή» τέχνη. Η ταινία συμπίπτει με τις φιλοδοξίες του Beatty ως χορευτή και είναι μία πιστή απεικόνιση του αφρό-αμερικανού χορευτή κατά τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο ίδιος ο Beatty είχε δυσκολευτεί να σταθεί ως χορευτής στην δεκαετία του '40, μετά την αποχώρηση του από την ομάδα της Dunham, σε σημείο που για κάποια περίοδο εργαζόταν με λατινοαμερικάνικο ψευδώνυμο. Στην συγκεκριμένη χρονική περίοδο το «Negro Dance» (όπως αποκαλούνταν ο χορός των μαύρων) ήταν κάτι που δεν συνδεόταν με το κλασσικό μπαλέτο, και αυτό γιατί η ύπαρξη του συνδεόταν με την δυνατότητα εξωτερίκευσης των χαρακτηριστικών και των παλμών μίας ορισμένης φυλής (Martin :114,1940). Το κλασσικό μπαλέτο θεωρούταν μία κλασσική μορφή τέχνης προερχόμενη από την Ευρώπη, σε αντίθεση με το Negro Dance που θεωρούταν ότι είχε έλλειψη συναισθηματικού βάθους. Επίσης η ανατομία των σωμάτων των μαύρων θεωρούταν ότι δεν είναι η σωστή ώστε να αποδώσει τις αιθέριες ποιότητες του κλασσικού χορού. Ο χρόνος βέβαια έχει αναθεωρήσει και τα δύο, καθώς η εξέλιξη της τέχνης μέσα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα απέδειξε τόσο ότι το Negro Dance αποτελεί μία βαθιά συναισθηματική έκφραση μίας φυλής αλλά και ότι οι μαύροι χορευτές είναι εξίσου χαρισματικοί χορευτές. Το *A Study in Choreography for Camera* είναι ένα σημείο τομής για την αντίληψη των μαύρων σωμάτων και της μαύρης τέχνης, καθώς αναδεικνύει τον Beatty ως καλλιτέχνη υψηλής τέχνης. Η παρουσία του Beatty είναι σημαντική και από την άποψη του βλέμματος, η παρουσία μαύρων χορευτών τόσο στη σκηνή όσο και στο φακό, είναι ένα θέαμα άβολο και αντιμαχόμενο για το afro-αμερικανικό κοινό (Gottschild :112-13,1996) και αυτό προέρχεται κυρίως από την φυλετική διάκριση που υπήρχε ενάντια των μαύρων και που είχε ως αποτέλεσμα το βλέμμα των μαύρων να μη μπορεί να ταυτίσει τον ήρωα με μία αφρό-αμερικάνικη φιγούρα. Αντίστοιχα η μη αποδοχή των μαύρων καλλιτεχνών είχε μία διαφοροποίηση στο πως οι ίδιοι αντιλαμβάνονταν το βλέμμα πάνω τους, υπήρχε η αίσθηση ότι κάτι οριακό συνέβαινε, και ότι ήταν ξεχωριστοί ανάμεσα στην φυλή τους, αυτό προξενούσε στους καλλιτέχνες την εντύπωση ότι ήταν «αντικείμενα» προς θέαση (Boyce,Daly,Jones,Martin :90-91,1988). Αυτό σαφέστατα θύμιζε παλαιότερες ιστορικά συμπεριφορές, συνδεόμενες πολλές φορές με την αποικιοκρατία, όπου οι μαύροι σκλάβοι αναγκάζονταν και χόρευαν για τους λευκούς σε διάφορες περιστάσεις (Jones :73-74,1995).

## Κεφάλαιο 5.4 :Ritual in Transfigured Time (1946)

Στο *Ritual in Transfigured Time* η Deren εξετάζει την ατομικότητα στο πλαίσιο καθημερινών «τελετουργιών», όπως οι κοινωνικές συναθροίσεις. Επίσης εξετάζεται η μυθική διάσταση της παράδοσης της αρρενωπής αισθητικής, και η δυναμική του βλέμματος και των εντάσεων μεταξύ της ατομικότητας και της κοινωνίας. Στη συγκεκριμένη ταινία η σκηνοθέτης χρησιμοποιεί ξανά θεματικές όπως η εμφάνιση του εαυτού-σωσία, ενώ τεχνικά το στοιχείο της επανάληψης υπάρχει σε μεγάλο βαθμό, και γίνεται πιο έντονο κυρίως με την επαναλαμβανόμενη χρήση του slow-motion και του freeze-frame (πάγωμα της δράσης δηλαδή, ακινητοποίηση και δημιουργία ενός στατικού κάδρου, σαν να είναι φωτογραφία). Ενώ ένα άλλο παιχνίδι με την κάμερα που χρησιμοποιείται είναι η χρήση του αρνητικού του φιλμ. Η ίδια η Deren σχολιάζει για την ταινία, ότι ο τρόπος που έχει δημιουργηθεί μεταφέρει τις προθέσεις και τις κινήσεις των ερμηνευτών και γι' αυτό το λόγο η ταινία ονομάστηκε Ritual-τελετουργικό. Με βάση την ανθρωπολογία, το τελετουργικό είναι μία φόρμα που αποπροσωποποιεί μέσω της χρήσης της μάσκας, των περιέργων ενδυμάτων ή των ομαδικών κινήσεων. Όλα τα ατομικά στοιχεία συγχωνεύονται σε μια μεταδοτική δύναμη με σκοπό την επίτευξη κάποιου ασυνήθη και αξιοσημείωτου σκοπού (Deren :226,2005).

Η Deren ενεργοποιεί, με τη βοήθεια του μοντάζ, δύο διακριτά σώματα να αποκτήσουν μία συγκεκριμένη κοινωνική θέση. Οι δύο γυναίκες που εμφανίζονται είναι η ίδια η Deren και η χορεύτρια Rita Christiani. Στην αρχή της ταινίας είναι ευδιάκριτο ότι πρόκειται για δύο ξεχωριστές οντότητες, οι οποίες όμως αμοιβαία θα συνυπάρξουν και θα κινηθούν στους ίδιους χώρους, καθ' όλη την εξέλιξη του φιλμ.

Η ταινία ξεκινά με την Christiani να παρακολουθεί την Deren, η οποία ασχολείται με ένα κουβάρι από μαλλί, και φαίνεται ότι το επεξεργάζεται με κάποιον άλλον, ο οποίος στο κάδρο δεν είναι εμφανής. Όταν όμως η Christiani πλησιάζει την Deren, ανακαλύπτει ότι δεν υπάρχει κάποιος και παίρνει η ίδια τη θέση του αόρατου βοηθού. Η κάμερα μετακινείται μ' ένα μεσαίο close-up στη Deren, παρατηρούμε τις κινήσεις των χεριών της καθώς επεξεργάζεται το κουβάρι, και το πρόσωπο της καθώς χαμογελά και φαίνεται να συζητά με την Christiani. Το κοντινό αυτό πλάνο, ενδυναμώνεται από τη χρήση του slow-motion, και με τον τρόπο αυτό δίνεται περισσότερο έμφαση στην κίνηση των χεριών της Deren, στη ροή της κίνησης αλλά και στη ποιότητα των χειρονομιών που θυμίζουν έντονα χορευτικές κινήσεις. Η θέση που η Christiani παρατηρούσε την Deren, φαίνεται στο πλάνο ανεστραμμένα: είναι το κατώφλι μιας πόρτας, στο οποίο στέκεται η τρίτη γυναικεία φιγούρα, που εμφανίζεται σαν να φυλάσει το χώρο, να παρατηρεί και να προσέχει. Η φιγούρα αυτή ανήκει στην συγγραφέα Anais Nin.

Η Christiani πλησιάζει την πόρτα που βρίσκεται η Nin, και εισέρχεται σε ένα άλλο δωμάτιο, το οποίο είναι γεμάτο κόσμο και πιθανώς γίνεται κάποιο πάρτυ. Μέσω του Slow motion και του Freeze-frame, δίνεται έμφαση στη κίνηση των ανθρώπων. Η διάταξη στο χώρο και οι χορευτικές κινήσεις θυμίζουν έντονα παράσταση χορού και χοροθέατρο. Το αξιοσημείωτο είναι ότι η δομή της σκηνης έχει περισσότερα κοινά στοιχεία με παραστάσεις χορού πιο πρόσφατες χρονικά, δηλαδή των τελευταίων 30-40 χρόνων, και όχι με παραστάσεις χορού εκείνης της περιόδου που ήταν πιο

αυστηρά δομημένες. Η Deren, ίσως και άθελά της, χρησιμοποιώντας με ένα διαφορετικό τρόπο την κίνηση, και βάζοντας το προσωπικό της στοιχείο και τη σκέψη της, γίνεται προάγγελος της εξέλιξης της τέχνης του χορού, όπως θα συνέβαινε κάποιες δεκαετίες αργότερα.

Η είσοδος της Christiani σ' αυτό το δωμάτιο σηματοδοτεί και την αλλαγή των ρούχων της, εμφανίζεται να φορά ξαφνικά ένα μαύρο ένδυμα που παραπέμπει σε χήρα ή καλόγρια. Το στοιχείο αυτό αποτελεί κάτι σαν μεταμόρφωση της γυναίκας, η οποία συνέβη μέσα από το κατώφλι της πόρτας. Αρχικά η Christiani παρατηρεί τους ανθρώπους στο πάρτι, μετά από κάποιο διάστημα προχωρά και τους συναντά. Η Christiani ξεχωρίζει από το πλήθος από δύο στοιχεία, από την μαύρη ενδυμασία και από το γεγονός ότι είναι η μόνη αφροαμερικανή στο κάδρο. Με ένα απότομο «κόψιμο»/Cut, η Christiani, μαζί με δύο άλλες γυναίκες και τον χορευτή Frank Westbrook μεταφέρονται στο εξωτερικό ενός κήπου. Η αίσθηση που είχε η σκηνή του πάρτι μεταφέρεται στην σκηνή του κήπου, οι τρεις γυναίκες ξεκινούν ένα χορό με παιγνιώδη χαρακτήρα, καθώς ενεργοποιείται ένας διάλογος ανάμεσα σ' αυτές και τα Ρωμαϊκά αγάλματα που κοσμούν τον κήπο. Ο Westbrook χορεύει με καθεμιά από τις γυναίκες, και αποτελεί το παράγοντα εκείνο που σπάει τη τριάδα, και τις ωθεί να χορέψουν μόνες τους. Όταν οι γυναίκες αυτονομούνται και ξεκινούν να τον χορό μόνες τους, η κάμερα «παγώνει»/Freeze-Frame και τις μεταμορφώνει και τις μεταμορφώνει σε αγάλματα. Αφού ακινητοποιηθεί και ο Westbrook, υπάρχει μία εναλλαγή στην κάμερα, στην επόμενη σεκάνς αρχίζει να κινείται η Christiani που την καταδιώκει ο Westbrook σε slow motion. Ένα slow motion που έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την απόλυτη ακινησία του Freeze Frame.

Η απόδραση της Christiani μοιάζει να είναι ως μία απόδραση από την ακινησία, με σφιχτοδεμένα πλάνα που ακολουθούν, υπάρχει εναλλαγή ανάμεσα στην Christiani και την Deren. Η απόδραση της Christiani εναλλάσσεται με την κίνηση του σώματος της Deren, η οποία ουσιαστικά ολοκληρώνει την κίνηση που είχε ξεκινήσει η Christiani πιο πριν. Η κίνηση είναι συνεχόμενη και για να ολοκληρωθεί περνάει μέσα από δύο σώματα, η Christiani κινείται για να αποδράσει εναλλάσσεται με την εμφάνιση του σώματος της Deren που μοιάζει σαν να ολοκληρώνει την κίνηση, η συνολική εικόνα δείχνει ότι είναι ένα ντουέτο κινητικής αλληλοσυμπλήρωσης. Οι δύο γυναίκες δεν βρίσκονται ποτέ μαζί στο ίδιο στατικό κάδρο, φορούν όμως τα ίδια ρούχα, και αυτή η παρόμοια ενδυμασία καταδεικνύει τη μεταξύ τους δράση και αντίδραση, ενώ διαμορφώνει στον θεατή την αντίληψη ότι και οι δύο λειτουργούν σε μία χωροχρονική αλληλουχία. Η σεκάνς του χορού κορυφώνεται με την συνεχόμενη καταβύθιση των άλλων γυναικών, σε μία σειρά από πλάνα εναλλασσόμενων δράσεων, κάτι που είναι αποτέλεσμα του μοντάζ.

Σε αυτή η τελευταία σεκάνς έχει χρησιμοποιηθεί το αρνητικό του φιλμ με αποτέλεσμα να δημιουργείται μία διαφορετική αίσθηση και μία πιο απόκοσμη και ανοίκεια εικόνα. Το αρνητικό μετατρέπει και το μαύρο φόρεμα σε λευκό, ενώ οι κινήσεις των σωμάτων είναι αποδεσμευμένες από τους περιορισμούς της βαρύτητας, έχοντας απομακρυνθεί από κάθε στέρεη υλική επιφάνεια. Η ταινία τελειώνει με την Christiani να επιπλέει στον ωκεανό.

Το τέλος της ταινίας αναδεικνύει το έντονο στοιχείο του νερού, ένα στοιχείο που συναντάμε και στις ταινίες *Meshes of the afternoon* και *At Land*. Ο ωκεανός έχει ιδιαίτερη σημασία και στις τρεις ταινίες: στο *Meshes of the afternoon* σηματοδοτεί την ελευθερία που αποκτούν οι σωσίες της γυναίκας που ονειρεύεται και που ενδεχομένως υπονοεί και το θάνατό της (Pramaggiore :34,1997). Στο *At Land* ο ωκεανός συμβολίζει την μετάβαση, καθώς φτάνει στο όριο του αποτελεί σύμβολο της μετάβασης από τη φύση στους κοινωνικούς κανόνες. Στο *Ritual in Transfigures Time*, ο ωκεανός αποτελεί ένα σύμβολο αναγέννησης, χαρακτηριστικό είναι η μετάβαση από την κίνηση στην ακινησία, καθώς η ακινησία στον κήπο αντιπατατίζεται με την κίνηση των σωμάτων στον ωκεανό. Ο συμβολισμός εντείνεται με το φόρεμα που πλέον παρουσιάζεται ως λευκό, και θυμίζει πια νυφικό φόρεμα, σηματοδοτώντας μία νέα αρχή. Κάτι ακόμα που συμβαίνει σ' αυτή τη σκηνή είναι ότι οι κανόνες της αναπαράστασης αναιρούνται, το αρνητικό του φιλμ επιδρά στην ατομικότητα, οι δύο γυναίκες η Deren και η Christiani είναι ταυτόχρονα ίδιες και διαφορετικές.

Το αρνητικό του φιλμ που εμφανίζει τις φιγούρες ελλειμματικές, σε συνδυασμό με το ότι στο πλάνο εμφανίζεται μία γυναικεία φιγούρα, μπορεί να συνδεθεί με τη ερμηνεία της ίδιας της γυναίκας ως έλλειψη. Στο *Ritual in Transfigured Time*, η γυναίκα μπορεί να ορισθεί ως έλλειψη, όχι γιατί αντιστρέφεται η εικόνα της, αλλά γιατί το αρνητικό του φιλμ έχει την ικανότητα μιας εναλλακτικής παρουσίασης της εικόνας, ως μίας εμπειρίας που ενώ έχει την δυνατότητα να μοιραστεί στους θεατές με τον ίδιο τρόπο, ταυτόχρονα δεν είναι πανομοιότυπη για τον καθένα.

Η χρήση από την Deren του αρνητικού του φιλμ και η εισαγωγή του στην ταινία δεν αποσκοπεί απλώς στην αντιστροφή των χρωμάτων μεταξύ του μαύρου και του λευκού, αλλά σηματοδοτεί και μία ανατροπή. Όταν ένα πρόσωπο ή ένα σκηνικό παρουσιάζεται στο αρνητικό του φιλμ, μεταφέρει ταυτόχρονα και μία αίσθηση ποιοτικής αλλαγής (Deren :60,1960). Η ομοιότητα και η διαφορά, που διακρίνουν την ηρωίδα και τις σωσίες ως προς την εμφάνιση και την συμπεριφορά στο *Meshes of the Afternoon*, λειτουργούν ως στοιχεία διαχωρισμού του σώματος, ενώ στο *Ritual in Transfigured Time* το αρνητικό του φιλμ λειτουργεί ως μία επέκταση του σώματος, το οποίο παράγει πιο απρόσωπες κινήσεις και χειρονομίες. Η Deren δεν αναπτύσσει μία απόλυτη ισότητα μεταξύ αυτής και της Christiani, όμως υπάρχει μία ταυτοποίηση που απορρέει από τις δράσεις των δύο σωμάτων αλλά και από τις στιγμές ακινησίας τους. Γίνεται μία σαφή διαφοροποίηση μεταξύ της ακινησίας των αγαλμάτων και της κίνησης των γυναικών μέσα στο νερό, και δημιουργείται μία αισθητική αντίθεση ανάμεσα στην ακίνητη στάση που έχουν τα αγάλματα και την αμυδρή κίνηση που παράγουν τα σώματα στο νερό.

## Κεφάλαιο 5.5 : A Meditation on Violence (1948)

Στο *A Meditation on Violence*, η Maya Deren χεσιμοποιεί τις πολεμικές τέχνες για να στοχαστεί πάνω στη βία. Μέσω των χορευτικών κινήσεων από τις πολεμικές τέχνες, και μέσω της μουσικής υπόκρουσης που εναλλάσσεται μεταξύ του κινέζικου φλάουτου και των αϊτινών τυμπάνων, η ταινία αποτελεί μία απεικόνιση των ιερών όψεων της βίας μέσω των τεχνικών αυτοάμυνας. Ο Chao Li Chi εκτελεί τις κινήσεις των πολεμικών τεχνών για να αναδείξει με έναν απόρρητο τρόπο την πεποίθηση της Deren, ότι η δημιουργικότητα και οι βίαιες κινήσεις μπορούν να έχουν ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, όταν συνδυαστούν με την φύση. Στην ταινία απουσιάζει το στοιχείο της κλιμάκωσης γιατί η Deren στόχευε στην δημιουργία ενός πολυφωνικού έργου το οποίο είναι δομημένο σαν χορωδία τριών φωνών. Σημαντικό ρόλο παίζει και η μουσική υπόκρουση που εναλλάσσεται, η κορύφωση της ταινίας είναι σταδιακή, αλλά από ένα σημείο και μετά παρατηρείται μία φθίνουσα ηχητική πορεία και επιστροφή στην αρχική αίσθηση. Η Deren εξετάζει στην παρούσα ταινία τις ρίζες της κινέζικης πολεμικής τέχνης, και συγκεκριμένα των πολεμικών τεχνών Wu-Tang και Shaolin. Παρόλο που κινησιολογικά έχουν κοινή αισθητική, προέρχονται από διαφορετικές και αντικρουόμενες φιλοσοφίες.

Η φιλοσοφία του Wu-Tang προέρχεται από το I Ching, ή το βιβλίο των αλλαγών. Ένα αρχαίο κινέζικο κείμενο που αποτελείται από 64 εξάγραμμα, τα επιμέρους κείμενα είναι σε κάποιες περιπτώσεις χρησιμοί ενώ άλλοτε αφηγούνται ιστορίες ή παρέχουν συμβουλές. Το κείμενο έχει αποκτήσει τόσο ποιητική όσο και φιλοσοφική διάσταση. Η φύση και η λειτουργία του I Ching έχουν τις ρίζες τους στον Ταοϊσμό, μία αρχαία φιλοσοφία που αποδίδεται στον Lao Tzu.

Ο Ταοϊσμός είναι η φιλοσοφία της ενότητας, και υπάρχουν τρεις ορισμοί του «Τάο»: ο τρόπος της απόλυτης πραγματικότητας, ο τρόπος του σύμπαντος και ο τρόπος της ανθρώπινης ζωής. Τα πολλαπλά νοήματα που προκύπτουν από τις τρεις αυτές διαφορετικές προσεγγίσεις είναι ουσιαστικά μία μεταφορά της ενότητας του Τάο, το Τάο δεν είναι κάποιο από αυτά, αλλά όλα αυτά, η πραγματικότητα, το σύμπαν και ο άνθρωπος είναι ένα (Smith :97,2008). Το κινέζικο σύμβολο του Yin-Yang εκφράζει την φιλοσοφία αυτή, που απεικονίζει την αρμονία μεταξύ των αντιθέτων. Το I Ching λοιπόν περιέχει την ιδέα ότι υπάρχει μία μοναδικότητα που ενσωματώνεται παντού στο σύμπαν, συμπεριλαμβανόμενης της ανθρώπινης συνείδησης. Το I Ching όμως έχει και στοιχεία μαγείας, καθώς υπάρχει η θεωρία ότι το σύμπαν αλλάζει συνεχώς μεταξύ του θετικού και του αρνητικού, και πρέπει να υπάρχει προσπάθεια εναλλαγής μεταξύ αυτών των στοιχείων. Ακριβώς όπως ο ερμηνευτής-αθλητής στο *A Meditation on Violence* που εναλλάσσει το στιλ της πολεμικής τέχνης που επιδεικνύει, ανάλογα με το περιβάλλον που βρίσκεται και την μουσική που τον συνοδεύει.

Έτσι αναδεικνύει την φιλοσοφία του I Ching, σύμφωνα με την οποία χρησιμοποιούμε την γνώση της φύσης και την προσαρμόζουμε στον περιβάλλοντα χώρο. Οι γνώστες της πολεμικής τέχνης Wu-Tang πρέπει να μετατρέπουν το θετικό φορτίο της δύναμης σε αρνητικό, με σκοπό να διατηρηθεί η αρμονία και η ηρεμία του σύμπαντος. Βασική στρατηγική του πολεμιστή είναι η ισορροπία και η αντίδραση και όχι η επίδειξη δύναμης, αυτά τα στοιχεία χαρακτηρίζουν τις κινήσεις του Chao Li Chi, που



διατηρούν μία ποιότητα ευκινησίας, ακρίβειας και ισορροπίας. Οι κινήσεις του ερμηνευτή δεν είναι βίαιες αλλά προσομοιάζουν ένα στοχασμό πάνω στην πολεμική τέχνη.

Στις πολεμικές τέχνες Wu-Tang, η κίνηση και η ρευστότητα της είναι ουσιώδεις, με βάση την φιλοσοφία που διέπει τη συγκεκριμένη τεχνική, και η οποία προήλθε από τον Chang Sen Feng και θεωρείται το θεμέλιο και του Tai Chi Chuan, στο οποίο η ισορροπία και η αρμονία των αντιθέτων θεωρείται σημαντικό στοιχείο. Η κίνηση στην συγκεκριμένη φιλοσοφία διέπεται από μία συνεχόμενη ροή και ρευστότητα, το σώμα είναι συνεχώς ενεργό και σε επιφυλακή, ενώ υπάρχει μία εσωτερική ηρεμία, οι στάσεις του σώματος δεν έχουν αλλοιώσεις (Gatts :10-11,2004), επίσης σημαντικό στοιχείο της τεχνικής αυτής είναι η απορρόφηση της δύναμης του αντιπάλου. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά είναι εμφανή στο σώμα και την κίνηση του ερμηνευτή, όπου η ακρίβεια, η ηρεμία, η συνέχεια καταδεικνύουν μία εσωτερικότητα και μία ακρίβεια σκέψης. Οι κινήσεις είναι απαλές, χαρακτηρίζονται από κυκλικά σχήματα και υπάρχει απόλυτος συντονισμός με την αναπνοή. Υπάρχει μία συνεχόμενη εναλλαγή μεταξύ θετικών και αρνητικών θέσεων, και η κάθε κίνηση φαίνεται να εμφανίζεται μέσα από τη προηγούμενη, σαν να υπάρχει το στοιχείο της συνεχόμενης μεταμόρφωσης μέσω των κινήσεων και των στάσεων του σώματος (Deren :229-230,2005).

Κινηματογραφικά αυτό ενισχύεται από την κίνηση της κάμερας και το μοντάζ σ' αυτή τη σκηνή, που ηθελημένα έχει μία ροή και συνέχεια, δίχως κάποιου είδους διακοπή. Η Deren απέφυγε να έχει απότομες μεταβολές στο μοντάζ ώστε να δοθεί η εντύπωση ότι η κίνηση έχει μία ισορροπημένη ροή, είναι σαν η αναπνοή της κινηματογραφίστριας να συντονίστηκε πλήρως με την αναπνοή του ερμηνευτή και η κίνηση του φακού με τις κινήσεις του σώματος. Η Deren σέβεται απολύτως την μεταφυσικότητα και την φιλοσοφία των πολεμικών τεχνών, με τις οποίες καταπιάνεται σ' αυτή την ταινία, και γι' αυτό το λόγο η κινηματογράφηση ενσωματώνει τα στοιχεία και τα χαρακτηριστικά του I Ching και του Tai Chi, όπως ακριβώς και οι πολεμικές τέχνες. Αυτό είναι εμφανές από το γεγονός ότι η Deren δόμησε την ταινία με τέτοιο τρόπο, που το τελικό αποτέλεσμα είναι ένα κυκλικό φιλμ, το οποίο προκύπτει από την μελέτη των εννοιών της ισορροπίας και της συνέχειας. Η ταινία αρχίζει και τελειώνει στα μέσα της επιτέλεσης μίας κίνησης, ως ένδειξη ότι η ζωή έχει μία ροή και υπάρχει πριν και μετά την ταινία. Επίσης η δράση ξεκινά σε έναν εσωτερικό χώρο, για να συνεχιστεί εξωτερικά και να ολοκληρωθεί πάλι στον αρχικό εσωτερικό χώρο, πραγματοποιείται δηλαδή μία κυκλική αφήγηση, όπου η δράση επιστρέφει από εκεί που ξεκίνησε, σαν να ολοκληρώνεται ένας κύκλος. Η απουσία της όποιας σκηνογραφικής παρέμβασης στον εσωτερικό χώρο δημιουργεί την ισοδυναμία του εσωτερικού χώρου με την ύπαρξη ενός μη-τόπου. Η Deren, στο δεύτερο μέρος της ταινίας, παίζει με την αυθαιρεσία και την συνέχεια μέσω της σκηνοθεσίας, γι' αυτό είναι και γυρισμένο αντίστροφα, έτσι δίνεται έμφαση τόσο στην καλύτερη απεικόνιση της ισορροπίας θετικού-αρνητικού, όσο και στην τελειοποίηση της απεικόνισης των κινήσεων.

Το μεσαίο μέρος της ταινίας περιλαμβάνει την πολεμική τέχνη Shaolin, τόσο με τη χρήση μόνο της σωματικής δύναμης όσο και με τη χρήση σπαθιού, η βάση της τεχνικής αυτής είναι η επίθεση. Η βασική διαφορά της τεχνικής Wu-Tang και

Shaolin, που χρησιμοποιούνται στην ταινία, είναι ότι η πρώτη θεωρείται εσωτερική και η δεύτερη εξωτερική. Ο χαρακτηρισμός εσωτερική σημαίνει ότι δίνεται έμφαση στο σώμα, και στις δυνατότητες που πηγάζουν από αυτό χωρίς κάποια εξωτερική χρήση δύναμης. Αντίθετα ο χαρακτηρισμός εξωτερική στηρίζεται στην φιλοσοφία ότι το σώμα δεν αποτελεί ολότητα, απεναντίας την ολότητα την επιζητά με άλλους τρόπους, ώστε να αυξήσει την δύναμη του. Το κομμάτι αυτό της ταινίας είναι σαφέστατα πιο επιθετικό, και γίνεται χρήση ενός αντικειμένου, ενός είδος όπλου. Η Deren πιστεύει ότι η χρήση του σπαθιού είναι μία φυσική εξέλιξη, καθώς το σώμα δεν θεωρείται ολότητα και κατ' έκταση η βία αυξάνεται όταν το επίκεντρο στρέφεται σε κάτι εξωτερικό. Η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο, σε μία πέτρινη αρένα, οι κινήσεις είναι πιο μανιώδεις, κοφτές και περιλαμβάνουν πιο απότομες κινήσεις όπως π.χ. άλματα, οι στάσεις που παίρνει το σώμα είναι πιο γωνιώδεις και απότομες. Ο ερμηνευτής έχει στραμμένη πια την προσοχή του στο φακό σε αντίθεση με το πρώτο μέρος του φιλμ, δεν πρόκειται μία μάχη μεταξύ του ερμηνευτή και του θεατή, όμως η αυξανόμενη ένταση μεταφέρεται στον θεατή. Η έντονη μουσική από τα τύμπανα κυριαρχεί, δημιουργώντας αντίθεση σε σχέση με τη μελωδικότητα του φλάουτου που ηχούσε προηγουμένως. Η άλλη αντίθεση είναι ότι η πολεμική τέχνη Shaolin με σπαθί δεν μπορεί να θεωρηθεί ως μέθοδος αυτοάμυνας, αλλά περισσότερο ως μέθοδος επίθεσης. Υπάρχει ένας σαφής υπαινιγμός στο σημείο αυτό ότι το *A Meditation on Violence* είναι ένας στοχασμός πάνω σε ποιο σημείο η τέχνη τελειώνει και η βία ξεσπά. Η Deren φαίνεται ότι πιστεύει ότι η βία ξεκινά όταν το σώμα δεν γίνεται αντιληπτό ως ολότητα, και ο ερμηνευτής-εκτελεστής απελευθερώνει επιθετική δύναμη στο περιβάλλον.

Ο κυβισμός του χρόνου είναι ένα στοιχείο που η Deren χρησιμοποιεί στην ταινία. Αυτό σημαίνει ότι η ίδια κίνηση παρακολουθείται από διαφορετικές οπτικές γωνίες όπως ακριβώς και στον κυβισμό. Διαφορετικές όψεις της κίνησης μπορούν να γίνουν ορατές, με κοινή τη βάση του χρόνου αντί του χώρου (Deren :216,2005). Η κάμερα κινηματογραφεί μία κίνηση, για να επιστρέψει λίγο αργότερα και να την κινηματογραφήσει εκ νέου από μία νέα οπτική γωνία, αυτή η τεχνική σχετίζεται και τον διαλογισμό (meditation) που αρχικά εξετάζεται μία ιδέα και μετά από κάποιο καιρό επανεξετάζεται από διαφορετική οπτική γωνία (Sitney :202,2002).

Η Deren προσπάθησε να ενσωματώσει την ισορροπία και την κυκλικότητα στο *A Meditation on Violence*, αυτό επιτεύχθηκε με τη χρήση των δύο αντιθετικών πολεμικών τεχνών, όμως η Deren έδωσε σημασία στην προσέγγιση αυτών μέσω της αρμονίας και όχι μέσω της αντιθετικής σχέσης τους. Η ισορροπία μεταξύ αυτών των στοιχείων που επέρχεται στην ταινία προκαλεί κλιμάκωση και ολοκλήρωση στον πνευματικό στοχασμό, τον οποίο η Deren αναλύει στην ταινία, μέσω των χορογραφημένων πολεμικών κινήσεων.

## Κεφάλαιο 5.6 : The Very Eye of Night (1952-1955)

Οι τίτλοι της ταινίας καθορίζουν ότι είναι μία χορογραφία για την κάμερα. Η Deren συνεργάστηκε με τον χορογράφο Antony Tudor και τον μουσικό Teiji Ito. Οι τρεις αυτοί καλλιτέχνες ορίζονται ως οι βασικοί δημιουργοί της τελευταίας ταινίας της Deren, μία ταινία που περιείχε τους περισσότερους συνεργάτες σε σχέση με τις άλλες ταινίες της, και που η ολοκλήρωση της διήρκησε πιο πολύ από κάθε άλλη της, από το 1952-1955. Η ταινία πραγματοποιήθηκε με την συνεργασία του Metropolitan Opera Ballet School της Νέας Υόρκης. Στην ταινία απεικονίζονται χορευτικές φιγούρες στον βραδινό ουρανό, οι φιγούρες αυτές θυμίζουν αστερισμούς που κινούνται υπό τους ήχους του Ito. Το αποτέλεσμα είναι ένα οπτικό ποίημα, αποδεικνύοντας αυτό που η Deren υποστήριζε πάντα σχετικά με την κινηματογραφική ποιητική. Η δεκαπεντάλεπτη ταινία παρουσιάζει έναν χώρο που αντιστοιχεί στο νυχτερινό ουρανό. Οι ερμηνευτές εισέρχονται στο κινηματογραφικό κάδρο, η χρήση του αρνητικού παρουσιάζει τα σώματα ως αστεροειδείς που κινούνται στον αχανές χώρο.

Η Deren δίνει σημασία στη σχέση μεταξύ των φιγούρων και του κινηματογραφικού κάδρου, υπογραμμίζει ότι στην συγκεκριμένη ταινία δεν την ενδιαφέρει αν είναι ο φακός ή οι φιγούρες που κινούνται αλλά στρέφει την προσοχή της στο τι συμβαίνει επί της οθόνης (Deren :175,2005). Φαίνεται ότι έχει επηρεαστεί από την θεωρία του Einstein, ότι κανένα συγκεκριμένο αντικείμενο στο σύμπαν δεν είναι κατάλληλο ως ένα απόλυτο σημείο αναφοράς με κάποιο άλλο αντικείμενο σε σχέση με το χώρο. Αλλά ότι κάθε αντικείμενο μπορεί να αποτελέσει σημείο αναφοράς και η κίνηση του μπορεί να αναφέρεται στο σημείο αυτό (Bram,Dickey :204,1975).

Η δομή της ταινίας συνδέεται άμεσα με τα ενδιαφέροντα που η Deren επέδειξε ως καλλιτέχνης αλλά και ως προσωπικότητα. Στην ταινία εμφανίζεται η φιγούρα του Βιτρούβιου ανθρώπου, που αποτελεί αρχέτυπο του εαυτού κατά τον Jung, ο κύκλος του Yin-Yan, κινέζικο κοσμολογικό σύμβολο της ολότητας, αλλά και στοιχεία της ελληνικής μυθολογίας που έχουν σκοπό την ταυτοποίηση των ερμηνευτών (Jackson :184-191,2002).

Οι ερμηνευτές-χορευτές συμβολίζουν ουράνια σώματα που διασχίζουν έναν άχρονο χώρο, και η απουσία σκηνικών και κοστούμιών υποδηλώνει ότι δεν υπάρχουν εξωτερικοί παράγοντες που επηρεάζουν την δράση της ταινίας. Ο σκηνικός χώρος είναι ουσιαστικά μία αποτύπωση του σύμπαντος, ενός απέραντου και χαοτικού χώρου, που ταυτόχρονα είναι και πολύ καλά οργανωμένος.

Οι τίτλοι αρχής αποτελούνται από 5 κάρτες, στην 1<sup>η</sup> εμφανίζονται οι τίτλοι, ενώ στις υπόλοιπες παρουσιάζονται οι χαρακτήρες, και η 5<sup>η</sup> μέσω ενός σκηνοθετικού τεχνάσματος μετατρέπεται σ' ένα μαύρο κύκλο, ο οποίος ξεθωριάζει και μεταφέρει τους θεατές στην πρώτη σκηνή του κόσμου της ταινίας. Η μουσική της ταινίας συνδέεται αμιγώς με τα οπτικά στοιχεία, έχοντας ένα ρόλο που επηρεάζει αλλά ταυτόχρονα επηρεάζεται από την εξέλιξη της δράσης επί της οθόνης.

Το φιλμ ξεκινά με το πρώτο στοιχείου ήχου να είναι η απουσία οποιουδήποτε ήχου. Η σιωπή ακολουθείται από αμυδρούς ήχους που συνοδεύουν τα σώματα, ο ρυθμός της μουσικής όμως που ακολουθεί, διαφοροποιείται μέσα στην ταινία. Για την ακρίβεια ο ρυθμός διπλασιάζεται στο 4'45 και 30 δευτερόλεπτα μετά αυξάνεται κι

άλλο και καταλήγει 6 φορές πιο γρήγορος από τον αρχικό. Η έμφαση του ρυθμού της μουσικής σ' αυτό το σημείο έχει μεγάλη σημασία. Έχει την έννοια της κίνησης, της συνεχόμενης ροής και της αέναης ενέργειας, είναι ένα παγκόσμιο φαινόμενο που υπάρχει παντού γύρω μας, και είναι βασικό χαρακτηριστικό του σύμπαντος. Αποτελεί την οργάνωση της ιδέας του σύμπαντος και περικλείει όλα εκείνα τα συνδυαστικά χαρακτηριστικά που το δομούν: δύναμη, ενέργεια, κίνηση, αντιθέσεις, τάξη στον χρόνο και στον χώρο. Κάτι που είναι αξιοσημείωτο είναι ότι ο ρυθμός συνδέεται με το σύμβολο του Yin-Yang, που εμφανίζεται στους τίτλους της αρχής και που η Deren δείχνει να δίνει ιδιαίτερη σημασία στην ταινία αυτή. Το συγκεκριμένο κινέζικο σύμβολο είναι και το σύμβολο του ρυθμού, με τα δύο στοιχεία του μαύρου και του άσπρου να μπλέκονται μεταξύ τους και να αποτελούν ένα άρρηκτο συνδεδεμένο σύνολο (Κεφάλου Χορς :33-35,2001). Η μουσική καταλήγει σ' ένα φρενήρη και επίμονο ρυθμό τυμπάνων που επιδρά στο θεατή σε ψυχολογικό επίπεδο. Τον ρυθμό αυτόν ακολουθεί μία μελωδική φράση. Στο δεύτερο μέρος ο κοφτός ρυθμός(staccato) των τυμπάνων έρχεται σε αντίθεση με τις απαλές κινήσεις των χορευτών, αλλά παρόλα αυτά η κίνηση είναι σε πλήρη αρμονία με το ρυθμό της μουσικής.

Οι χορευτές κινούνται σε ένα παράλληλο χρονοδιάγραμμα, δίνοντας την αίσθηση ότι η κίνηση έχει ξεκινήσει πριν εμφανιστούν στην οθόνη και ότι συνεχίζεται και όταν βγουν από αυτήν. Αυτό συνδέεται με την αέναη κίνηση των ουράνιων σωμάτων που συμβολίζουν. Επίσης η Deren χρησιμοποιεί το ίδιο σκηνοθετικό τέχνασμα όπως έκανε και με τη κίνηση του Beatty στο *A Study in Choreography for Camera*, υποδηλώνοντας την πίστη της στην συνεχόμενη και αέναη ροή της κίνησης.

Η ταινία φτάνει σε μία ηχητική κλιμάκωση, για να υπάρξει ακριβώς σ' αυτό το σημείο μία απότομη πτώση που αποκαλύπτει μία τελείως διαφορετική δομή από το 1<sup>ο</sup> μέρος : μία επιστροφή στην σιωπή και την απουσία του ηχητικού κόσμου. Στο 3<sup>ο</sup> μέρος παρατηρείται αυτή η σταδιακή μείωση της μουσικής έντασης.

Κατά τη διάρκεια της ταινίας υπάρχει μία συνεχόμενη αρνητική προβολή του χώρου και των δράσεων. Δημιουργείται έτσι μία πλατφόρμα κίνησης που είναι αποδεδειγμένη από την αίσθηση της βαρύτητας, και που συμβολίζει το σύμπαν. Οι μικρές άσπρες κουκίδες συμβολίζουν τα αστέρια του ουρανού, και όπως είναι διασπαρμένες δίνουν την αίσθηση του βάθους στο χώρο .Η μεταβλητή ταχύτητα επίσης εντείνει το στοιχείο του βάθους, η δε ταχύτητα των σωμάτων σε σχέση με το μάτι του θεατή δημιουργεί κι αυτή την αίσθηση του βάθους, ακριβώς όπως κάποιος βλέπει ένα τοπίο από ένα όχημα που κινείται (Deren :181,2005).

Η προβολή των αστεριών δημιουργεί μία πλατφόρμα κίνησης, που στην πραγματικότητα απουσιάζει. Δεν υπάρχουν ενδείξεις διαστάσεων, αλλά τα αστέρια είναι απλά σημεία που δεν μπορούν να αναγνωριστούν από τον θεατή, αλλά ούτε και από τον ερμηνευτή, ως θέσεις στο χώρο. Δημιουργείται με τον τρόπο αυτό ένας μεταβαλλόμενος ορίζοντας. Οι διαφορετικές πραγματικότητες των χορευτών απομονώνονται και ταυτόχρονα παρέχεται ένα χώρος χωρίς συντεταγμένες, ένας χώρος που είναι παντού και πουθενά ταυτόχρονα. Στο *The Very Eye of Night* η συνεχόμενη κίνηση, οι ασαφείς διαστάσεις και τα σημεία των φωτεινών αστεριών παράγουν ένα μη αναφορικό φόντο στην ουσία και όχι τόσο μία καθαρή και σαφή πλατφόρμα κίνησης.

Στην συγκεκριμένη ταινία δεν υπάρχει κάποιος πρωταγωνιστής, κάποιο κεντρικό πρόσωπο γύρω από το οποίο διαδραματίζεται η πλοκή, όπως στις υπόλοιπες ταινίες της Deren. Όλοι οι ερμηνευτές είναι πρωταγωνιστές ουσιαστικά, και έχουν την ίδια ακριβώς σημασία στην δράση. Αυτό ενισχύεται και τεχνικά μέσα στην ταινία : τα κοστούμια είναι με τέτοιο τρόπο κατασκευασμένα, που είναι ίδια για όλους, και στην ουσία δεν υπάρχουν. Επιπρόσθετα ένα ειδικό μακιγιάζ έκρυψε τα πρόσωπα των ερμηνευτών, ενώ η χρήση του αρνητικού του φιλμ ουδετεροποίησε τελείως τα σώματα που κινούνται στην ταινία, και κατ' επέκταση τα ενοποίησε. Η σημασία φεύγει από το άτομο και μετακινείται στις εν κινήσει οντότητες.

Το *The Very Eye of Night* αποτελεί μία μεταφυσική ταινία, η Deren μετακινήθηκε σε άλλα μονοπάτια, χρησιμοποίησε το κινηματογραφικό μέσο διαφορετικά από τις προηγούμενες ταινίες της. Το κύκνειο άσμα της Deren υποδεικνύει την αλλαγή της πορείας της, τα αποτελέσματα της έρευνας της πάνω στον χορό και τον κινηματογράφο, αφήνοντας υπαινιγμούς για το που θα στρεφόταν η τέχνη της. Το *The Very Eye of Night* αποτελεί το πιο γνήσιο filmdance της Deren, αν αναλογιστούμε την εξέλιξη του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους, όπως πραγματοποιήθηκε μέσα στις επόμενες δεκαετίες.

## Κεφάλαιο 6 : Το σώμα, ο χορός και η κίνηση στα έργα της Maya Deren

Η ενασχόληση της Deren με το χορό ήταν περισσότερο σε ερασιτεχνικό επίπεδο, ενώ κατά τη διάρκεια των σπουδών της είχε αποκτήσει θεωρητικό ενδιαφέρον περί αυτού. Η συνεργασία της με την χορογράφο Katherine Dunham αποτέλεσε καταλυτικό σημείο για την Deren, αφού την βοήθησε να έρθει σε άμεση επαφή με τον κόσμο του χορού. Η δουλειά της Dunham επηρέασε την καλλιτεχνική πορεία της Deren ,στο επίπεδο της ανθρωπολογικής έρευνας του χορού. Η πιο σημαντική αναφορά της Deren στη τέχνη του χορού, γίνεται μέσω μίας κριτικής που ασκεί για την φωτογραφική προσέγγιση της κινηματογράφησης` υποστηρίζει ότι οι κινηματογραφιστές θα μπορούσαν να ωφεληθούν από την γνώση των συνθετικών και αισθητικών γνωρισμάτων άλλων τεχνών και κυρίως της μουσικής και του χορού. Η αντίρρηση της Deren εντοπίζεται στο ότι η ίδια δεν πίστευε ότι ο κινηματογράφος πρέπει να αντιμετωπίζεται ως μία απλή εξέλιξη της φωτογραφίας και των ακίνητων εικόνων που παρήγαγε (Deren :131,2005). Αναγνωρίζει δε ότι η φωτογραφία είναι ο πρόγονος του κινηματογράφου και ότι μοιράζονται ένα κοινό τεχνικό κομμάτι.Όπως επίσης αναγνωρίζει ότι η βασική διαφορά τους είναι ότι στον κινηματογράφο υπάρχει η διάσταση του χρόνου. Αυτό είναι ακριβώς το στοιχείο που έκανε την Deren να εξετάσει το κινηματογραφικό μέσο πιο σφαιρικά και μέσα από άλλες τέχνες.

Η μουσική και ο χορός αποτελούν τις δύο τέχνες που είναι πιο κοντά στην συνθετική καλλιτεχνία του κινηματογράφου, με το χορό να αποτελεί μία τέχνη που βρίσκεται πιο κοντά στον κινηματογράφο αισθητικά. Η μουσική είναι μία χωροχρονική τέχνη που δημιουργεί χώρο και τον επηρεάζει μέσω των ηχητικών κυμάτων που παράγει (Everest :35,2001). Η μουσική συμβάλλει στην χωροχρονική διάσταση του κινηματογράφου,αλλά δεν επηρεάζει τα οπτικά εκείνα στοιχεία που είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την κινηματογραφική τέχνη.

Ο χορός είναι η τέχνη που συνδέεται με τον κινηματογράφο, τόσο σε οπτικό χωροχρονικό επίπεδο αλλά και σε θεωρητικό και αισθητικό επίπεδο. Η Deren είναι αναμφισβήτητα η πρώτη σκηνοθέτης που ασχολήθηκε με το χορό κινηματογραφικά, η εποχή της δραστηριοποίησης της ξεκινά στις αρχές της δεκαετίας του '40 και διαρκεί σχεδόν δύο δεκαετίες. Η εποχή αυτή είναι καθοριστική και για τη τέχνη του χορού.Είναι η εποχή που ο χορός αλλάζει. Τον 20<sup>ο</sup> αιώνα οι ανάγκες των καλλιτεχνών του χορού έμοιαζαν να αλλάζουν` υπήρχε μία ανησυχία και μία συνεχόμενη έρευνα πάνω στο σώμα και στην κίνηση, ώστε η κίνηση να απελευθερωθεί από την απολυταρχική κινησιολογία του κλασσικού μπαλέτου και να αποκτήσει μία άλλη μορφή. Οι πρώτες ενδείξεις ήρθαν από την πρώτη τριάδα του σύγχρονου χορού, όπως αποκαλείται, τις Isadora Duncan,Loie Fuller και Ruth StDennis, οι οποίες έδωσαν μία διαφορετική ποιότητα στην μέχρι τότε εγκαθιδρυμένη κίνηση, δημιουργώντας ταυτόχρονα την βάση για την αλλαγή που χρειαζόταν η τέχνη του χορού. Αξίζει να σημειωθεί ότι καμία από τις τρεις τους δεν δημιούργησε κάποια καταγεγραμμένη τεχνική. Από τη δεκαετία του '20 όμως το τοπίο αλλάζει. Η επόμενη γενιά και σαφέστατα επηρεασμένη από τις τρεις προηγούμενες, εισάγει τις μοντέρνες τεχνικές του σύγχρονου χορού, δημιουργεί έργα καινοτόμα και επιδρά σε ότι θα

ακολουθήσει τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Η Martha Graham και η Doris Humphrey αποτελούν δύο σημαντικές προσωπικότητες της γενιάς αυτής.

Η Maya Deren δραστηριοποιήθηκε σε μία εποχή πολύ σημαντική για τη τέχνη του χορού, και βεβαίως υπήρξε κομμάτι αυτής της εποχής.

Η κίνηση και η χρήση του σώματος στο έργο της Deren συνδέονται με τα χορογραφικά χαρακτηριστικά της χορογράφου Martha Graham, ενώ υπάρχουν και στοιχεία από άλλους χορογράφους, όπως η Doris Humphrey, η Katherine Dunham και η Jean Erdman. Η Graham και η Humphrey είχαν αναπτύξει τεχνικές χορού, που απομακρύνονταν και απαρνιόνταν την αέρινη φύση του μπαλέτου και αντιθέτως τόνιζαν την σχέση του σώματος και του χορευτή με τη γη. Αυτό το στοιχείο είναι ιδιαίτερα εμφανές στα έργα της Deren, στο *Meshes of the Afternoon* η σχέση του σώματος με την ακτή και κυρίως στο *At Land* που το σώμα και οι δράσεις τους συνυπάρχουν, δρουν και αντιδρούν με το περιβάλλον. Τα έργα της Deren όμως έχουν και άλλα στοιχεία όμοια με της Graham η έντονη χρήση αντικειμένων και κοστούμιών που έχουν σχέση με την εξέλιξη της πλοκής αλλά και η θεματολογία σχετικά με το θηλυκό «υποκείμενο-αντικείμενο» και τέλος τις σεξουαλικές συγκρούσεις με την πατριαρχία που ήταν έντονες την περίοδο εκείνη.

Ο χώρος είναι το πρωταρχικό εργαλείο της χορογραφίας. Για την Deren όμως η χορογραφία είναι θέμα χρονικό και είναι ένας τρόπος διασύνδεσης με τον χρόνο. Στα έργα της είναι εμφανής η προσπάθεια της για την χωροχρονική ένωση, που ζητά η ίδια ως καλλιτέχνης να κατασκευάσει. Το έργο της χαρακτηρίζεται από μία προσπάθεια για καθολικότητα και αποπροσωποποίηση. Για παράδειγμα στο *A Study in Choreography for Camera* παρατηρείται ένα είδος καθολικότητας και μία τελετουργική φόρμα κάτι το οποίο παρατηρείται και στο *Lamentation* (1930) της Martha Graham (Franko :133-134,2001). Η δυσκολία στο έργο της Deren σε σχέση με της Graham είναι ότι τα κοινωνικό-πολιτισμικά και φυλετικά θέματα, προκύπτουν σε σχέση με την συμμετοχή του Beatty-που ήταν ένας μαύρος χορευτής. Το λευκό σώμα της χορεύτριας αποτελούσε μία παγκόσμια εικόνα, που μπορούσε να αποδώσει και να μεταφέρει καλύτερα την επιθυμητή αίσθηση της καθολικότητας, απ'ότι το σώμα ενός μαύρου άνδρα που έχει το βάρος του ιστορικών και κοινωνικό-πολιτικών συγκυριών (Tsaftaridis :80,2009).

Η Deren υπήρξε από τους πρώτους καλλιτέχνες που σκηνοθετούσαν και χορογραφούσαν τις ταινίες τους. Η πρώτη καλλιτέχνης που το έκανε αυτό ήταν η Loie Fuller στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Και οι δύο έχουν κοινά στοιχεία : δίνεται έντονη σημασία στο σώμα-που είναι αναμφισβήτητο το επίκεντρο των έργων τους, ενώ ως προς τον τρόπο σκηνοθεσίας, υπάρχει η διάθεση του πειραματισμού. Η διαφορά του πειραματισμού τους έγκειται στο ότι η Fuller κινηματογράφησε ζωντανά τις παραστάσεις της, ενώ η Deren αποτύπωσε στο φιλμ, δημιουργώντας ταινίες μικρού μήκους ανοίγοντας ένα διάλογο μεταξύ του σώματος και του φακού, και θέτοντας τα θεμέλια για κάτι νέο και διαφορετικό στην τέχνη του χορού.

Η εμφάνιση της Deren συμπίπτει με την εμφάνιση του μοντέρνου χορού. Ο όρος μοντέρνος είναι χρονικής σημασίας και εννοεί κάτι σύγχρονο ή κάτι που είναι πιο πρόσφατο, δεν έχει κάποια καθαρά χρονικά ιστορική τοποθέτηση. Αυτός είναι ο λόγος, που όταν ο όρος μοντέρνος ξεκίνησε να χρησιμοποιείται, υπήρξε θέμα

σύγχυσης περί ορολογίας. Πολλοί όροι εμφανίστηκαν για να αντικαταστήσουν τον όρο μοντέρνο-όπως «ο απόλυτος χορός» στην Γερμανία ή «ελεύθερος χορός» στις Η.Π.Α. κ.α.. Όσοι όροι όμως και αν ήρθαν στην επιφάνεια απορρίφθηκαν ως ανακριβείς. Έτσι υιοθετήθηκε ουσιαστικά ο όρος «μοντέρνος χορός» ως ο λιγότερα ανακριβής. Πολλοί μελετητές συμφωνούν, ακόμα και σήμερα, ότι δεν υπάρχει κάποιος όρος που να είναι καθοριστικής σημασίας. Το πρόβλημα έγινε πιο έντονο όταν ο χορός προχώρησε σε άλλο στάδιο (τέλη δεκαετίας του '60 και μετά), όπου ο όρος μετά-μοντέρνος χορός υιοθετήθηκε. Τότε η χρήση όρων έγινε ακόμα πιο προβληματική και ασαφής, η λέξη ιστορικός προστέθηκε στον όρο, και ο «ιστορικός μοντέρνος χορός» ήταν αυτός που επικράτησε και χρησιμοποιήθηκε ευρέως· μία οξύμωρη λύση αφού ο όρος μοντερνισμός ουσιαστικά περιείχε από μόνος του το νόημα του χορού των δεκαετιών 1920-1960 (Banes :37,1987). Ο χορευτικός μοντερνισμός ήταν πάντα δύσκολος να οριστεί, γιατί αναφέρεται σε ένα είδος τέχνης που ορίζεται από τον ίδιο τον καλλιτέχνη και επαναπροσδιορίζεται συνεχώς, δημιουργώντας μία «αόριστη» τέχνη. Η έννοια αυτή όμως περιέχει σίγουρα την απομάκρυνση και απόρριψη κάθε έννοιας που σχετίζεται με την δομή ενός έργου και που προέρχεται από το μπαλέτο, είτε το ρομαντικό είτε το κλασσικό. Ο χορευτικός μοντερνισμός διακατέχεται από έντονο δημιουργικό πειραματισμό, από την σημασία του ατόμου-καλλιτέχνη και έτσι έδωσε το βήμα σε ένα μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών να αναπτύξουν διακεκριμένες μεθόδους, τεχνικές και χορογραφικές προσεγγίσεις σε σχέση με τον χορό (Tsaftaridis :85,2009). Βασικοί εκπρόσωποι του χορευτικού μοντερνισμού ήταν οι : Isadora Duncan, Rudolf von Laban, Ruth St.Dennis, Ted Shawn, Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey. Το έργο της Deren συνδέεται με τις αισθητικές θεωρίες των Wigman και Humphrey, χωρίς να είναι γνωστό αν όντως η Deren είχε έρθει σε επαφή με το έργο τους.

Ο μοντερνισμός τόνισε την σημασία του ορισμού της τέχνης με βάση το μέσο. Οι θεωρίες και το έργο των Wigman και Humphrey ταυτίζονται με την αρχή αυτή. Με τον αισθητικό σκοπό της χειραφέτησης του χορού, σε σχέση με τις άλλες τέχνες, οι δύο χορογράφοι ασχολήθηκαν με τη δημιουργία χορογραφικών έργων, έχοντας επικεντρωθεί στην ανακάλυψη εκ νέου του βασικού χορογραφικού εργαλείου, που δεν ήταν άλλο από το ανθρώπινο σώμα και τις κινητικές ικανότητες που μπορούσε να επιδείξει. Και η Deren επικεντρώνεται σ' αυτό, η διαφορά τους είναι ότι οι δύο πρώτες εξετάζουν το σώμα και τις δυνατότητες του στην θεατρική σκηνή, ενώ η Deren θέτει και έναν επιπρόσθετο παράγοντα, αυτόν του κινηματογραφικού φακού. Το σώμα είναι το σύμβολο της κοινωνίας, έχει το σχήμα του, τα εξωτερικά του όρια και την εσωτερική του δομή (Douglas :114,1966), για τον χορό έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς είναι και το μέσο να μιλήσει γι' αυτή την κοινωνία.

Η Wigman αναφέρει ότι ο χρόνος, η δύναμη και ο χώρος είναι τα στοιχεία που φέρνουν τον χορό στην ζωή. Με τον όρο δύναμη εννοεί την σωματική δύναμη και τις ποιότητες που εκφράζονται μέσω του σώματος του χορευτή (Wigman :11,1966). Ο χώρος και ο χρόνος «υλοποιούνται» μέσω του σώματος όταν αυτό κινείται. Την ίδια περίπου εποχή, η Humphrey εξετάζει τον χορό χωρο-χρονικά για να αναλύσει την φύση της κίνησης, τονίζοντας τις δημιουργικές δυνατότητες που το σώμα δίνει στον χορογράφο. Η ίδια πιστεύει ότι η τέχνη του χορού έχει δύο οπτικές· αυτή του χρόνου και αυτή του χώρου (Humphrey :49,1959). Από την κινηματογραφική οπτική, η



Deren πιστεύει ότι ο δυναμικός χειρισμός των σχέσεων μεταξύ του κινηματογραφικού χρόνου και του κινηματογραφικού χώρου δημιουργεί μία ολοκληρωμένη κινηματογραφική μορφή, στην οποία ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τις δυνατότητες του κινηματογραφικού μέσου με σκοπό να δημιουργήσει, να διαφοροποιήσει ή να ανακατασκευάσει τον χωροχρόνο που είναι ορατός (Deren :51,1946). Σε αντίθεση με τις Wigman και Humphrey που εξετάζουν την κίνηση μέσω των τεσσάρων διαστάσεων, η Deren ερευνά τις εναλλακτικές δυνατότητες του χωροχρόνου μέσω των τεχνικών δυνατοτήτων που προσφέρει η τέχνη του κινηματογράφου.

Ένα σημαντικό θέμα που προέκυψε σχετικά με τον μοντέρνο χορό ήταν η αναπαράσταση και το σε ποιο βαθμό η πραγματικότητα αποτυπώνεται. Ο μοντερνισμός ήταν το αποτέλεσμα της καινοτομίας που εφαρμόστηκε πάνω στην τέχνη. Η τεχνολογία αποτελούσε μέρος της καινοτομίας. Αρχικά τεχνολογική καινοτομία στην τέχνη του χορού ήταν η εισαγωγή των συσκευών ηχογράφησης, που ουσιαστικά απελευθέρωσαν τους καλλιτέχνες από την ανάγκη της αναπαράστασης, αφού συντελούσαν σ' αυτό δημιουργώντας ένα ρεαλιστικό περιβάλλον (Martin :122,1965). Στην περίπτωση της Deren οι συσκευές ηχογράφησης είναι ο κινηματογραφικός φακός αλλά και όλα τα τεχνολογικά εργαλεία του κινηματογράφου. Σύμφωνα με την Deren, ένας καλλιτέχνης του κινηματογράφου μπορεί να δημιουργήσει μία πρωτοφανή πραγματικότητα από το κινηματογραφικό μέσο, η οποία μπορεί να υπάρξει μόνο μέσω αυτού και αποτελεί μία νέα εμπειρία. Τότε μόνο θεωρεί ότι το αποτέλεσμα ανάγεται σε τέχνη.

Ο χορός είναι μία πολύ-διάστατη τέχνη που εκτός από την κίνηση περιλαμβάνει και άλλα στοιχεία όπως ο ήχος, ο φωτισμός, τα σκηνικά, τα κοστούμια κ.α., και όλα μαζί αποτελούν στοιχεία επικοινωνίας. Ο χορός, αν αναλογιστούμε όλα τα στοιχεία που περιλαμβάνει, έχει την δυνατότητα της ρεαλιστικής αναπαράστασης αλλά και την δυνατότητα να περιλαμβάνει πραγματικά στοιχεία. Το *filmdance* ως κινηματογραφικό είδος είναι ένα οπτικοακουστικό μέσο που έχει τη δυνατότητα να περιλαμβάνει και να αναπαράγει τόσο τα αναπαραστατικά όσο και τα πραγματικά στοιχεία. Αξίζει να σημειωθεί ότι μέσα σε αυτά τα στοιχεία περιλαμβάνονται και τα απόντα στοιχεία τα στοιχεία εκείνα δηλαδή που ενώ δεν υπάρχουν ως ρεαλιστική απεικόνιση ή αναπαράσταση υπάρχουν μέσω των αισθήσεων που προκαλούνται από το συνολικό οπτικό θέαμα. Η αφήγηση στο μοντέρνο χορό χωρίζεται σε δύο κατηγορίες η πρώτη βασίζεται σε μία πλοκή και εξελίσσεται αφηγηματικά ενώ η δεύτερη βασίζεται σε μία συναισθηματική ιδέα που εξελίσσεται θεματικά. Και οι δύο τρόποι αφήγησης επεκτάθηκαν προς έναν μη-αφηγηματικό πόλο, με έργα που αποτελούνταν απλά από κίνηση, ήχο και φωτισμό (Cage :95,1961). Τα έργα της Humphrey, όπως και της Deren, υποδεικνύουν μία τάση προς τη δημιουργία μίας αυτόνομης καλλιτεχνικής φόρμας, απελευθερωμένης από στοιχεία που είναι εξωγενή στο χορό. Τα έργα της περιλαμβάνουν ένα τρόπο κίνησης που δεν συμπίπτει με την αναπαράσταση αλλά με την απόδοση της αίσθησης, παράδειγμα αποτελεί το έργο της *Water Study* που οι ίδιοι οι χορευτές αναδημιουργούν τις κινήσεις του νερού, χωρίς να υπάρχει κανένα επιπρόσθετο στοιχείο αναπαράστασης. Από την άλλη η Wigman δεν ενδιαφερόταν για την αναπαράσταση μίας κατάστασης μέσω σωματικών δράσεων αλλά μέσω της χρήσης μη ρεαλιστικών κινήσεων, που χαρακτηρίζονταν από

την εκφραστικότητα, τη δραματικότητα και της έλλειψη περιγραφικότητας. Στο σόλο της *Witch Dance* (1914), η Wigman είναι ντυμένη ως μάγισσα-κάτι που δηλώνει το στοιχείο της αναπαράστασης-όμως η κινησιολογία δεν περιλαμβάνει κανένα στοιχείο που να σχετίζεται με το θέμα της μαγείας. Αντίθετα η προσέγγιση της βασίζεται στη χρήση του σώματος και στα περίεργα σχήματα που δίνει μέσω αυτού. Στη περίπτωση της Deren, το μέσο έκφρασης και δημιουργίας είναι ο κινηματογραφικός φακός, παρόλο που μέσω αυτού τα όρια του σώματος μπορεί να αρθούν. Η αναπαράσταση στα έργα της Deren έχει κοινά στοιχεία με αυτά των Humphrey και Wigman. Η Deren δεν χρησιμοποιεί την αφαιρετικότητα πέρα από τα όρια της ανθρώπινης ύπαρξης στις ταινίες της, και συγκεκριμένα θεωρεί, ότι οι ταινίες του είδους αυτού πρέπει να θεωρούνται ως κινηματογραφημένοι πίνακες που αψηφούν τον φορμαλισμό του κινηματογράφου και τις δυνατότητες που προσφέρει για την αναπαραγωγή της πραγματικότητας. Το επίκεντρο της καλλιτεχνικής της δραστηριότητας είναι η δημιουργία μίας νέας εμπειρίας μέσω του χειρισμού της πραγματικότητας. Η Deren κάνει λόγο για την διείσδυση του καλλιτέχνη στην πραγματικότητα ,κατά την διαδικασία κινηματογράφησης, και την μεταμόρφωση της. Ταυτόχρονα περιορίζει την διείσδυση αυτή στα όρια που η επεξεργαζόμενη πραγματικότητα έχει την δυνατότητα να αναγνωριστεί. Η πραγματικότητα που εισάγει η Deren είναι σύμφωνη με τον μοντέρνο χορό των Humphrey και Wigman, καθώς και στις τρεις περιπτώσεις παρατηρούμε την επιμονή στην σωματικότητα των ερμηνευτών και των ορίων του σώματος. Η Deren επιλέγει ,με τις δυνατότητες του φακού, να τονίσει τις ερμηνείες μέσω της σωματικότητας και των χαρακτηριστικών του σώματος και της κίνησης. Ο χειρισμός του σώματος είναι ουσιαστικά η πρώτη ύλη στα έργα της Deren, το επίκεντρο δεν είναι η γενική πραγματικότητα όπως κινηματογραφείται, αλλά η πραγματικότητα, στην οποία το ανθρώπινο σώμα είναι ο κεντρικός άξονας. Τα περιβαλλόμενα στοιχεία είναι δευτερευούσης σημασίας, ακριβώς όπως και στα έργα των Humphrey και Wigman.

Η σημασία όμως και αυτών των δευτερευόντων στοιχείων είναι καταλυτική για το τελικό δημιούργημα, όπως και η στάση των τριών δημιουργών απέναντι σ' αυτά. Τα στοιχεία αυτά είναι η μουσική, τα σκηνικά-κοστούμια και ο φωτισμός. Η μουσική ή η ύπαρξη ήχων είναι ένα βασικό στοιχείο στα έργα των Deren, Humphrey και Wigman που συντελεί στην δημιουργία της ατμόσφαιρας και των ζητούμενων αισθήσεων. Για την Deren η μουσική λειτουργεί συμπληρωματικά ως προς τη θεματική αλλά και το τελικό σκοπό της δημιουργίας. Αυτό είναι πιο εμφανές στις ταινίες της *A Meditation on Violence* και *The Very Eye of the Night*, όπου η μουσική σύνθεση δημιουργήθηκε ταυτόχρονα με τις ταινίες. Η Humphrey οραματίζεται τη σχέση χορού-μουσικής ως ένα διάλογο μεταξύ των δύο τεχνών, και δίνει έμφαση στο σεβασμό της δημιουργίας και από τις δύο πλευρές. Η Wigman όμως στρέφεται προς την ένωση χορού και μουσικής, εννοώντας ότι είναι μέρη ενός όλου και όχι ανεξάρτητες οντότητες (Tsafaridis :101,2009). Στο θέμα της μουσικής η άποψη της Deren συμπίπτει με αυτή της Wigman και οι δύο χρησιμοποιούν τις μουσικές συνθέσεις με σκοπό να γίνουν ένα με την ατμόσφαιρα που προκύπτει από την κίνηση και τις αισθήσεις που προέρχονται από αυτό, με απώτερο σκοπό ο ερμηνευτής να ξεχάσει την πηγή της μουσικής και να πιστέψει ότι το ίδιο το σώμα παράγει τους ήχους.

Αυτό που είναι εμφανές από τα έργα της Deren, σε σχέση με τα σκηνογραφικά - ενδυματολογικά στοιχεία και το φωτισμό, είναι ότι υπάρχει ένας πλουραλισμός από διαφορετικές αισθητικές επιλογές που δεν καταδεικνύουν κάποιο συγκεκριμένο άξονα στις ταινίες της. Ανάλογα με το έργο τα σκηνικά και τα κοστούμια διαφοροποιούνται, ενώ είναι γνωστό ότι η Deren είχε χρησιμοποιήσει τόσο στοιχεία από τη ζωή της (δικά της ρούχα ή το διαμέρισμα ενός φίλου της), όσο και ειδικά κατασκευασμένα για την ταινία όπως στο *The Very Eye of the Night*. Η Humphrey πίστευε ότι οι ενδυματολογικές επιλογές θα έπρεπε να μην αποσπούν τον θεατή από αυτό που βλέπει, δηλαδή να είναι αρκετά πιο ουδέτερες αλλά σε καμία περίπτωση αδιάφορες ως προς τον σχεδιασμό τους. Σχετικά με τα σκηνικά, η Humphrey δεν πίστευε στην ύπαρξη κάποιου φόντου αλλά στη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου, με τρόπο τέτοιο ώστε να προωθείται η δομή του έργου, και πάλι όμως δεν επιθυμούσε το σκηνικό να αποσπά την προσοχή από την κίνηση. Τα δύο αυτά στοιχεία συχνά διαφοροποιούνταν για να ανταποκρίνονται στις ανάγκες της χορευτικής ερμηνείας.

Στο έργο της Wigman, η σημασία της ενδυματολογίας είναι μεγάλη, ενώ η σημασία του σκηνικού χώρου είναι περιορισμένη. Η Wigman προσπαθεί μέσω των κοστούμιών να αφαιρέσει την ολότητα του ανθρώπινου σώματος και να δώσει μία άλλη διάσταση και αίσθηση στα έργα της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η χρήση της μάσκας στο *Witch Dance*, που είναι μία επιλογή εννοιολογική και όχι αισθητική, που θαμπώνει τα όρια μεταξύ ρεαλιστικών και άλογων επιπέδων. Η Deren το πράττει αυτό στην τελευταία της ταινία *The Very Eye of the Night* τα κοστούμια μετατρέπουν τους χορευτές σε ουράνια σώματα και τους απομακρύνουν από την ανθρώπινη διάσταση και αναπαράστασή τους.

Ούτε η Humphrey, ούτε η Wigman κάνουν ιδιαίτερο λόγο για το φωτισμό στα κείμενα τους. Στο έργο της Deren όμως δίνεται ιδιαίτερη σημασία, καθώς η τέχνη του κινηματογράφου έχει διαφορετικές παραμέτρους από αυτές του θεάτρου. Ο φωτισμός αποτελεί ένα από τα στοιχεία εκείνα που υποστηρίζουν τις αισθήσεις στις ταινίες, αλλά ταυτόχρονα βοηθούν στο να είναι ένα έργο ολοκληρωμένο. Η Deren χρησιμοποιεί το φωτισμό με δημιουργικό τρόπο και ταυτόχρονα τονίζει τα στοιχεία που θεωρεί απαραίτητα στην ταινία, ενώ όπως και τα άλλα στοιχεία, ο φωτισμός έχει ως επίκεντρο το ανθρώπινο σώμα και τη κίνηση.

Η Maya Deren έζησε σε μία εποχή ανήσυχη για το χορό, οι καλλιτέχνες του χορού προσπαθούσαν να βρουν τρόπους να εισάγουν νέες φόρμες, διαφορετικές από αυτές του κλασικού χορού, μέσω των οποίων η έκφραση και η δημιουργία θα έπαιρναν νέες μορφές. Η θέση της Deren στην ιστορία του χορού είναι πολύ σημαντική υπήρξε η πρώτη καλλιτέχνης που ένωσε την τέχνη του χορού με του κινηματογράφου. Εισάγοντας ουσιαστικά το είδος του filmdance (ή αλλιώς screendance ή όπως αποκαλείται πια videodance), αλλά προτείνοντας ταυτόχρονα και ένα νέο μέσο έκφρασης στους καλλιτέχνες του χορού, αφού για πρώτη φορά ο χορός τοποθετήθηκε στα πλαίσια του κινηματογραφικού κάδρου.

Η Deren ήθελε να χρησιμοποιήσει την δυνατότητα του κινηματογράφου για να ανασκευάζει τις πραγματικότητες σε συνδυασμό με το χορό. Το αποτέλεσμα ήταν ένας οπτικός χωροχρονικός διαχειρισμός της κινηματογραφημένης πραγματικότητας

μέσα από τις σωματικές δράσεις της ανθρώπινης ερμηνείας, δηλαδή του χορού (Tsafaridis :113,2009). Για την Deren η αφηρημένη, μη περιγραφική αναπαράσταση είναι το ζητούμενο στην τέχνη. Είναι ένα χαρακτηριστικό που μοιράζεται με τις προαναφερθείσες Humphrey και Wigman, καθώς απομάκρυνε το έργο τους από αναπαραστατικές φόρμες που συνέπιπταν με θεατρικές ή κινηματογραφικές συμβάσεις. Ουσιαστικά απορρίπτουν την Αριστοτέλεια αφήγηση, και προσπαθούν να μεταβιβάσουν διαθέσεις, αισθήματα και αισθήσεις μέσω της τέχνης. Η Deren αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας του σύγχρονου χορού. Η θεωρία της σχετικά με το κινηματογραφικό μέσο είναι στην ουσία της και η πρώτη θεωρία σχετικά με το είδος του filmdance, μία αισθητική θεωρία που αντανάκλα τις παραμέτρους της κινηματογραφικής τέχνης.

## Κεφάλαιο 7 : Επίλογος

Η Avant-Garde αποτελεί μία ανοίκεια ετεροτοπία, έναν άλλο νέο καλλιτεχνικό τόπο, πειραματισμού και αναθεώρησης της συμβατικής τέχνης. Οι καλλιτέχνες δοκιμάζουν τα όρια, τόσο σε προσωπικό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της Avant-Garde υπερβαίνουν τις αισθητικές συμβάσεις που προϋπάρχουν και διαφοροποιούνται από τα έργα της μαζικής κουλτούρας. Τα συγκεκριμένα έργα χαρακτηρίζονται από την υποκειμενική αισθητική του καλλιτέχνη και από την συνεχή αναθεώρηση των δομών της τέχνης.

Στον κινηματογράφο της Avant-Garde, οι δημιουργοί θέλησαν να αναδείξουν τα όρια του μέσου και να ανατρέψουν την κλασική αφηγηματική δομή. Η Maya Deren, αναμφισβήτητα, είναι μία εικονική φιγούρα στο κινηματογραφικό κόσμο, με την συνεχόμενη αναζήτηση και περιέργεια έθεσε τους θεμέλιους λίθους να γεννηθεί η αμερικανική Avant-Garde, σε μία εποχή που το Hollywood κυριαρχούσε, και οι προσπάθειες πειραματισμού ήταν ελάχιστες ή συχνά αποτύγχαναν. Η Deren αντιστάθηκε στο σύστημα και ταυτόχρονα σύστησε το διαφορετικό, ανοίγοντας τις πύλες για έναν άλλο κόσμο, όπου οι δημιουργοί ήταν πιο ελεύθεροι και αυτόνομοι να μετουσιώσουν τις ιδέες τους σε τέχνη. Η τέχνη με την σειρά της αποκτούσε μία μορφή που συμβάδιζε με την ιδέα του δημιουργού και δεν μεταμορφωνόταν κατά τη διαδικασία της δημιουργίας σε κάτι ξένο, εξαιτίας της επίδρασης εξωτερικών παραγόντων όπως τα κινηματογραφικά στούντιο. Η Deren αντιμετώπιζε την κινηματογραφική οθόνη ως έναν καμβά ζωγραφικής, πάνω στον οποίο μπορούσε να αποτυπώσει την προσωπική της κατάθεση πάνω στην τέχνη.

Τα έργα της Deren αποτελούν τα πρώτα δείγματα της αμερικανικής Avant-Garde. Η Deren δημιούργησε 6 ταινίες, το *Meshes of the Afternoon* (1943) αποτελεί την αφετηρία της αμερικανικής Avant-Garde, οι ταινίες που ακολούθησαν, δημιουργήθηκαν με βάση τις πεποιθήσεις και την θεωρία της Deren για το κινηματογραφικό μέσο. Στο έργο της είναι ευδιάκριτη η σημασία που δίνει στο σώμα και τις δυνατότητές του, και τον χορό. Η Deren δραστηριοποιείται σε μία πολύ σημαντική εποχή για τον μοντέρνο χορό και επηρεάζεται από την εξέλιξη του. Μέσω του έργου της αναδείχθηκε ένα νέο κινηματογραφικό είδος, το *filmdance*, δηλαδή η κινηματογραφική προσέγγιση της τέχνης του χορού.

Αναμφισβήτητα, όλες οι ταινίες της Deren ανήκουν και σ' αυτό το κινηματογραφικό είδος, και αποτελούν τα πρώτα δείγματά του. Επομένως η Deren δεν είναι μόνο η μητέρα της Avant-Garde αλλά και η μητέρα του *filmdance*, του κινηματογραφικού είδους που συνδύασε αριστοτεχνικά τις δύο τέχνες του χορού και του κινηματογράφου. Η Deren αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι της ιστορίας του κινηματογράφου και του χορού, η γνώση της ιστορίας και των δύο τεχνών απαιτεί την γνώση του έργου και της δράσης της Deren.

Συνοπτικά η Deren είναι μία μεγάλη προσωπικότητα του εναλλακτικού κινηματογράφου, αποτελεί έναν ιερό μύθο, ανάλογο με τους κινηματογραφικούς σταρ του εμπορικού κινηματογράφου. Η σκέψη της, το ταλέντο της, η συνεχής αναζήτηση, ο πειραματισμός, η διαφορετικότητα ήταν μόνο μερικά από τα στοιχεία που την ανήγαγαν σ' ένα φαινόμενο της σύγχρονης τέχνης.

## Παράρτημα 1

Στο παράρτημα 1 παρουσιάζονται στοιχεία των προσώπων που σχετίζονται με το έργο της Maya Deren και την επηρέασαν στην δημιουργική της πορεία.

### **Chao-Li Chi**

Γεννήθηκε το 1929 στην Κίνα, το 1939 εγκαταστάθηκε μαζί με την οικογένεια του στις Η.Π.Α., όπου και σπούδασε την τέχνη του Ασιατικού χορού. Συνεργάστηκε με την Maya Deren στο «A Meditation on Violence» το 1948. Εργάστηκε σε παραγωγές του Broadway αλλά και στην τηλεόραση, ενώ ταυτόχρονα δίδασκε Tai Chi και παραδοσιακές κινέζικες πολεμικές τέχνες.

### **Rita Christiani**

Γεννήθηκε στο Τριντινάντ και Τομπάγκο. Υπήρξε χορεύτρια και μέλος της ομάδας της Dunham και στενή φίλη της Maya Deren. Ήταν ο κύριος χαρακτήρας στην ταινία της Deren «Ritual in a Transfigured Time». Εργάστηκε ως χορεύτρια σε παραγωγές του Hollywood, ενώ την δεκαετία του '50 αποσύρθηκε για να εργαστεί ως νοσοκόμα στο Σικάγο.

### **Katherine Dunham**

Γεννημένη το 1909 στο Σικάγο, η Dunham είναι ιδιαίτερα γνωστή ως η πρωτοπόρος του μαύρου χορού στην Αμερική. Σπούδασε χορό και κοινωνική ανθρωπολογία στο πανεπιστήμιο του Σικάγο. Το έργο της διακρίνεται από τον συνδυασμό του χορού με την ανθρωπολογική μελέτη και την συνεχή έρευνα σ' αυτά τα θέματα. Έδειξε ενδιαφέρον για τους ανθρώπους και τον χορό της Αϊτής, κάτι που το μεταβίβασε στην Deren. Το 1937 ίδρυσε το Negro Dance Group, μία ομάδα μαύρων καλλιτεχνών, με σκοπό την έρευνα και παρουσίαση της τέχνη του χορού τόσο των αφρο-αμερικάνων όσο και της καραϊβικής. Η ομάδα της έγινε γρήγορα γνωστή και έκανε περιοδείες παγκοσμίως, παρουσιάζοντας το έργο της. Το 1963 υπήρξε η πρώτη μαύρη χορογράφος που συνεργάστηκε με την μητροπολιτική όπερα της Νέας Υόρκης. Κατά την διάρκεια της καλλιτεχνικής της πορείας, διακρίθηκε με πολλά βραβεία και αποτελεί αναμφισβήτητα μία από της σημαντικότερες μορφές του χορού στον 20<sup>ο</sup> αιώνα.

### **Martha Graham**

Η Μάρθα Γκράχαμ ήταν Αμερικανίδα χορεύτρια και χορογράφος. Θεωρείται μία από τους πρωτοπόρους του σύγχρονου χορού και ευρέως ως μία από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες του 20ού αιώνα. Δημιούργησε την τεχνική μοντέρνου χορού Graham, η οποία αναδιαμόρφωσε τον σύγχρονο αμερικανικό χορό και διδάσκεται μέχρι σήμερα.

Ίδρυσε την Martha Graham dance company, το χορογραφικό της έργο εκτείνεται στην διάρκεια 70 ετών, και περιέχει έργα σταθμούς για την τέχνη του χορού.

### **Alexander Hammid**

Γεννημένος το 1907 στο Λίντς της Αυστρίας, μεγάλωσε στην Πράγα, όπου και σκηνοθέτησε την πρώτη του ταινία «Aimless Walk» το 1930. Συνεργάστηκε με τον Αμερικανό κινηματογραφιστή Herbert Kline στα ντοκιμαντέρ «Crisis» και «Lights Out in Europe». Το 1939, η εισβολή των Ναζί στην Τσεχοσλοβακία ανάγκασε τον Hammid σε φυγή στην Αμερική. Εκεί γνώρισε την Maya Deren, με την οποία παντρεύτηκε το 1942. Η πρώτη τους συνεργασία το 1943, το «Meshes of the Afternoon» αποτελεί μία από τις πιο σημαντικές ταινίες της Avant-Garde. Το 1964 η συνεργασία του με τον Francis Thompson «To Be Alive!» βραβεύτηκε με το βραβείο Όσκαρ καλύτερο ντοκιμαντέρ μικρού μήκους.

### **Doris Humphrey**

Γεννημένη το 1895, η Doris Humphrey υπήρξε χορεύτρια και χορογράφος από την αρχή ως τα μέσα του 20ου αιώνα. Μαζί με την Martha Graham και την Katherine Dunham εντάσσονται στην δεύτερη γενιά των πρωτοπόρων του μοντέρνου χορού, η οποία ερεύνησε την κίνηση, την αναπνοή και δημιούργησε τις τεχνικές σύγχρονου χορού που διδάσκονται μέχρι και σήμερα. Μεγάλη σημασία στην θεωρία της Humphrey έχει η βαρύτητα και η ίδια έδωσε μεγάλη σημασία στην αρχή του «Fall and Recovery», δηλαδή της πτώσης και της επαναφοράς. Το διάστημα αυτό, μεταξύ των δύο δράσεων, η Humphrey το παρομοίαζε ως το διάστημα μεταξύ δύο θανάτων.

### **Teiji Ito**

Γεννήθηκε το 1935 στο Τόκιο της Ιαπωνίας, στην ηλικία των 6 εγκαταστάθηκε στις Η.Π.Α. Από μικρός ασχολήθηκε με την μουσική αλλά και με την έρευνα διαφορετικών μουσικών κουλτουρών, κυρίως με τις μουσικές της Ασίας, της Αφρικής και της Καραϊβικής. Το 1955 συνόδευσε την Maya Deren σ' ένα από τα ταξίδια της στην Αϊτή, ενώ το 1960 παντρεύτηκαν. Συνεργάστηκε ως συνθέτης με την Deren σε δύο ταινίες της (Meshes of the Afternoon, The Very Eye of the Night). Η γνώση του στην Jazz, τα Blues και το Flamenco διαφαίνεται στις μετέπειτα μουσικές συνθέσεις του, ενώ η ενασχόληση του με το Βουδισμό, το Βουντού και τις παραδόσεις των ιθαγενών της Αμερικής προσδίδουν ένα μυστικιστικό χαρακτήρα στο έργο του. Πέθανε το 1982 στην Αϊτή.

### **Mary Wigman**

Γεννημένη το 1886 στην Γερμανία, η Wigman ήταν χορεύτρια, χορογράφος και κυρίως πρωτοπόρος του εξπρεσιονιστικού χορού και της χοροθεραπείας. Θεωρείται μία από τις πιο σημαντικές φιγούρες στην ιστορία του μοντέρνου χορού αλλά και της γερμανικής κουλτούρας της Βαϊμάρης. Το έργο της Wigman έφερε τις πιο σκοτεινές παραξιακές εμπειρίες του ανθρώπου επί σκηνής.

## Παράρτημα 2

### Ποιήματα της Maya Deren

#### Never Alone

1. Never alone! Never alone!

There's always somebody near

Someone will follow me close to my bone.

I'm never alone! Never alone!

2. You may think that you are alone,

But there's always somebody near.

That somebody finds out your secrets with ease,

To your drawers he has all the keys.

3. And now I'll tell you who I mean

I know you'll be glad to hear

That its God, its God, Almighty God,

That keeps so very near.

Καλοκαίρι 1927

#### Untitled

When rains come down to flood the town

And earnest citizens really ought'er

try to make and keep things sort'er

dry...

I make water.

When water's rare and cattle's dying

and I'm as thirsty as can be

and long for some water in me—

God-damn it!

I still pee.

1938



### **To F.M.**

I waited for you in the fields of afternoon'  
Eyes closed, I lay upon the grass  
Listening for the sound of steps in the swaying of the trees;  
Waiting for my lips to feel lips where the soft breeze had been;  
Body tense to feel the warmth of hands where warmth of sun had shone.  
You did not come. I went inside  
Complaining that the suns go down  
And that the wind is far too chill  
And that trees make so much noise  
A person'd better take her nap indoors.  
1938

### **It Must Be Done with Mirrors**

It must be done with mirrors  
my head that rests on nothing in mid-air.  
Where is my body  
where oh where?  
I can see the stones  
hidden in the hands.  
O bring back my body to me, to me,  
O miracle bring it back  
before the mirrors break.  
Μάρτιος 1942

## **My Day**

The idiot child with three eyes  
who plays its senseless games endlessly  
in my back yard  
and stops suddenly to laugh or cry  
for no reason at all  
became enraged at nothing this morning  
and drank up all the soup in the kettle.  
Its two-legged dog peed all over my carpets.  
When I went out to hang them up to dry  
I found that the two of them had shed skin  
all over the lawn. As I was raking this up  
they set fire to the house, using it to cook  
the spaghetti which they wreathed around them.  
When I arrived in Asia, they were both contemplating  
their navels. Upon closer inspection I discovered  
that there were gold-fish bowls embedded in their bellies  
in which they had caged two mating humming birds.  
It was this which in truth held their attention.  
In India, as I was swimming, they caught me on a line  
and dragged me all the way to Paris, where they began painting  
and became famous. They received tooth-picks in payment  
and exchanged these for passage on a transatlantic whale.  
After this arduous journey they both slept forty days  
screaming from nightmare every seven minutes.  
Then they went out into the back yard to play.

10 Μαπρίου, 1942

## Παράρτημα 3

### Φωτογραφικό υλικό



Φωτογραφία 1: Πορτραίτο της Maya Deren



Φωτογραφία 2: Η Maya Deren σκηνοθετεί



Φωτογραφία 3: Η Maya Deren στο Meshes of the Afternoon



Φωτογραφία 4: Η φιγούρα στο Meshes of the Afternoon



Φωτογραφία 5: Οι σωσίες στο Meshes of the Afternoon



Φωτογραφία 6: Η Maya Deren στο At Land



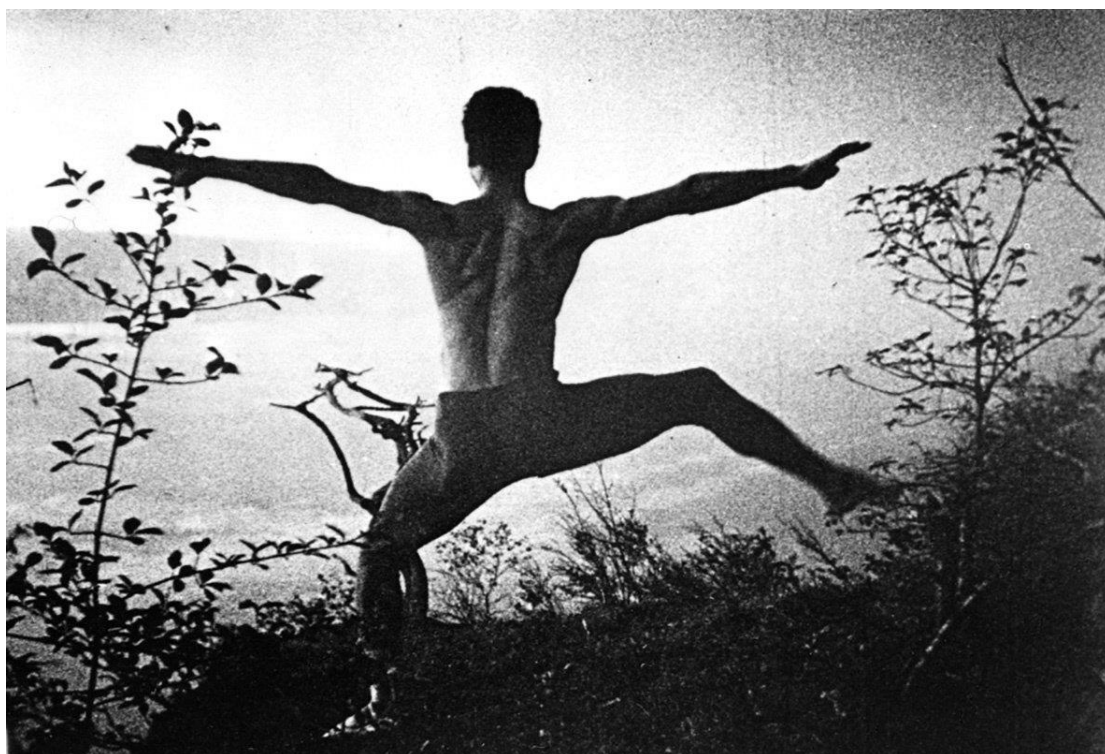
Φωτογραφία 7: Η Maya Deren στο At Land



Φωτογραφία 8: Η Maya Deren στο At Land



Φωτογραφία 9: Η Maya Deren στο At Land



Φωτογραφία 10:Σκηνή από το A Study in Choreography for Camera



Φωτογραφία 11:Σκηνή από το A Study in Choreography for Camera



Φωτογραφία 12: Σκηνή από το *A Study in Choreography for Camera*



Φωτογραφία 13: Η σκηνή του πάρτυ από το *A Ritual in a Transfigured Time*





Φωτογραφία 14: Σκηνή από το A Ritual in a Transfigured Time



Φωτογραφία 15: Η σκηνή του πάρτυ από το A Ritual in a Transfigured Time



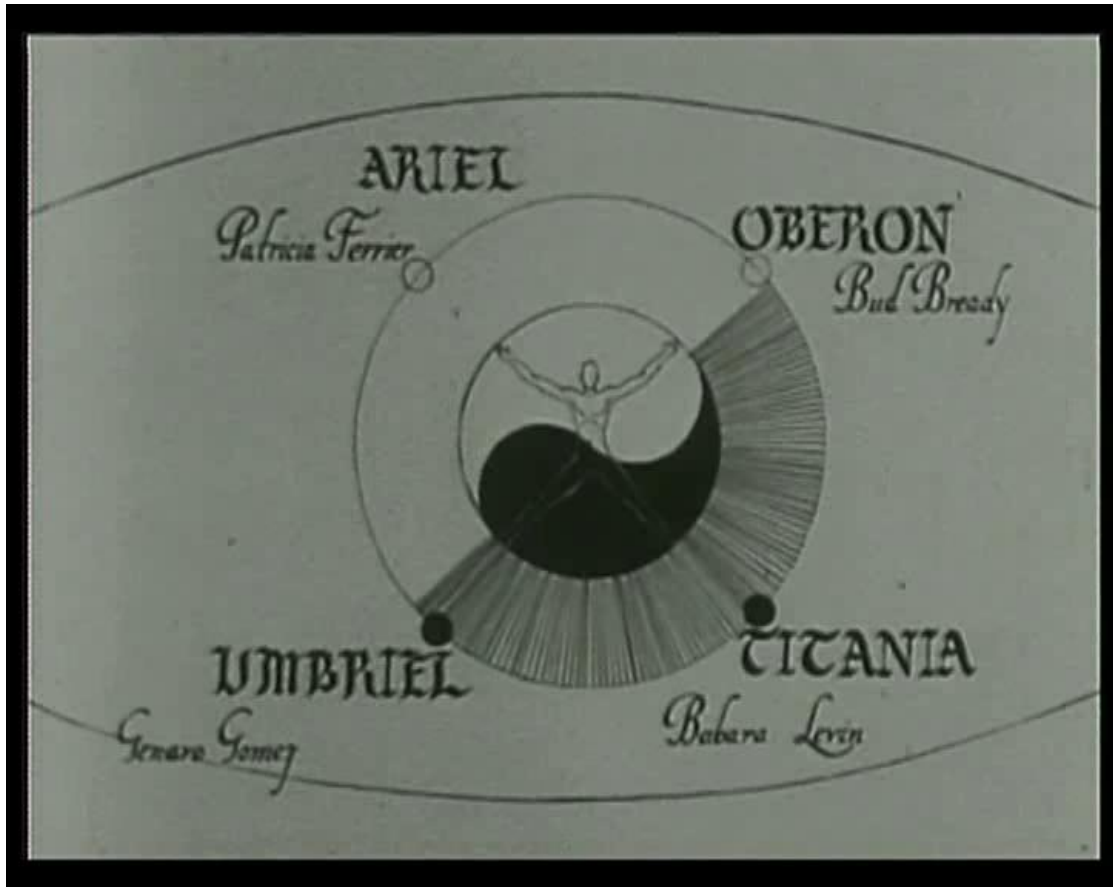
Φωτογραφία 16: Σκηνή από το A Meditation on Violence



Φωτογραφία 17: Σκηνή από το A Meditation on Violence



Φωτογραφία 18: Τίτλοι αρχής από το The Very Eye of the Night



Φωτογραφία 19: Τίτλοι αρχής από το *The Very Eye of the Night*



Φωτογραφία 20: Σκηνή από το *The Very Eye of the Night*

## Παράρτημα 4

### Eyes Closed

Το σημείο αναφοράς του “Eyes Closed” είναι η καλλιτέχνης της Avant-Garde, Maya Deren. Η Deren υπήρξε μία σημαντική μορφή της αμερικανικής πειραματικής τέχνης. Η ίδια υπήρξε σκηνοθέτης, ερμηνεύτρια, χορογράφος, φωτογράφος, ποιήτρια και θεωρητικός. Με τη σύντομη πορεία της τόσο καλλιτεχνικά, όσο και στη ζωή, επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τις γενιές που ακολούθησαν στην εναλλακτική τέχνη. Το “Eyes Closed” εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπισε η Deren την τέχνη, σε συνδυασμό με στοιχεία της ζωής της που επηρέασαν την καλλιτεχνική της πορεία, ενώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στα ανέκδοτα ποιήματά της.

Χορογραφία: Βασίλης Σκαρμούτσος

Link: <https://vimeo.com/221726330>

Password: eyesclosed2017

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

- Banes Sally, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Middletown, conn., Wesleyan University Press, 1987
- Boyce Johanna, Daly Ann, Jones Bill T., Martin Carol, *Movement and Gender: A Roundtable Discussion*, TDR, 1988
- Bram Leon, Dickey Norma, *Funk & Wagnalls New Encyclopedia*. New York: Funk & Wagnalls, 1975
- Burger Peter, *Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: an attempt to answer certain critics of theory of the Avant-Garde*, The John Hopkins University Press, 2011
- Burger Peter, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota press, 1984
- Burt Ramsay, *The Male Dancer*, Routledge, 2007
- Busuttill Diane, *Film Narrative: A study of three important film theorists and filmmakers*, 2016
- Cage John, *Silence :Lectures and Writings*, Middletown, conn., Wesleyan University Press, 1961
- Calinescu Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke university press, 1987
- Child Abigail, foreword by Tom Gunning, *This is called moving: a critical poetics on films*, The University of Alabama Press, 2005
- Clark Veve, Hodson Millicent, Neiman Catrina, *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works, Vol.1, Part 2*, New York: Anthology Film Archives/Film Culture, 1988
- Deren Maya, *An anagram of ideas on art, form and film*, The Alicat Book Shop Press, 1946
- Deren Maya, *Cinematography: the creative use of reality*, Daedalus vol.89, 1960
- Deren Maya, *Essential Deren, collected writings on film by Maya Deren*, McPherson and company, New York 2005
- Deren Maya, *Program Notes on Three Early Films*, Film Culture no39, 1965
- Douglas Mary, *Purity and Danger*, London: Ark, 1966
- Durant Mark Alice, *Maya Deren: A Life Choreographed for Camera*, Aperture Foundation, 2009
- Durkin Hannah, *Cinematic “Pas de Deux”: the dialogue between Maya Deren’s experimental filmmaking and Talley Beatty’s black ballet dancer in A Study in Choreography for Camera(1945)*, Journal of American Studies, The University of Nottingham, 2013

- Everest F. Alton, *The Master Handbook of Acoustics*, New York, London, McGraw-Hill, 1985
- Foucault Michel, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2012
- Fox John, *The Other Side of the Gaze: Ethnographic Allegory in the Early Films of Maya Deren*, Re. Bus, 2008
- Franco Mark, *Aesthetic Agencies in Flux: Talley Beatty, Maya Deren and the Modern Tradition in Study in Choreography for Camera*, Berkeley: University of California Press, 2001
- Freud Sigmund, *Το Εγώ και το Αυτό*, μτφρ. Μυλωνά Νίκη, Εκδόσεις Ελληνική Παιδεία, Αθήνα 2011
- Freud Sigmund, *The Interpretation of Dreams*, Basic Books, 2010
- Freud Sigmund, *Το ανοίκειο*, μτφρ. Έμη Βαϊκούση, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα 2009
- Gatts S.K., *Cultural Philosophy about Tai Chi*, University of Oregon, 2004
- Geller L. Theresa, *The Personal Cinema of Maya Deren: "Meshes of the Afternoon" and its Critical Reception in the History of the Avant-Garde*, University of Hawaii Press, 2006
- Gottschild Brenda Dixon, *Digging the Africanist Presence in American Performance Dance and other Contexts*, Westport, Greenwood Press, 1996
- Greenberg Clement, *Art and Culture*, Beacon Press Boston, 1961
- Grienfield Amy, *Envisioning Dance on Film and Video*, Routledge, 2002
- Heck-Rabi Louise, *Women Filmmakers: A Critical Reception*, New Jersey: Scarecrow, 1984
- Humphrey Doris, *The Art of Making Dances*, New York, Grove Press, 1959
- Jackson Renata, *The Modernist Poetics and Experimental Film Practice of Maya Deren*, Lewiston: Edwin Mellen, 2002
- Jones LeRoi, *Blues People*, Edinburgh: Payback Press, 1995
- Kostelanetz Richard, *Dictionary of the Avant-Gardes*, a capella books, Chicago 1993
- MacDonald Scott, *Avant-Garde Film*, Cambridge University Press, 1993
- Martin John, *The Dance: A Negro Art*, New York Times, 1940
- Martin John, *The Modern Dance*, Brocklyn, Dance Horizons, 1965
- Merleau-Ponty Maurice, *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, 1993
- Mulvey Laura, *Οπτικές και Άλλες Απολαύσεις*, μτφρ. Μ. Κουλεντιανού, Εκδ. Παπαζήση, 2004

- Murphy Richard, *Theorizing the Avant-Garde*, Cambridge University Press, 1999
- Pramaggiore Maria, *Performance and Persona in the U.S. Avant-Garde: the case of Maya Deren*, University of Texas Press, 1997
- Rabinovitz Lauren, *Points of Resistance*, University of Illinois, 2003
- Sitney Adams P., *Eyes Upside Down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, 2008
- Sitney Adam P., *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford University Press, 2002
- Smith Huston, *The World's Religions*, HarperOne, 2008
- Stam Robert, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφ. Κ.Κακλαμάνη, επιμ. Ε.Στεφανή, Εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2006
- Tsaftaridis Dionysios, *Maya Deren's Screendances: A Formalist Approach*, University of Surrey, 2009
- Turim Maureen Cheryn, *Abstraction in Avant-Garde Films*, Umi Research Press, 1985
- Valasek Thomas, *Alexander Hammid: A Survey on his Film-Making Career*, *Film Culture* nos.67-69, 1979
- Wallace Maurice O., *Constructing the Black Masculine: Identity and Ideality in African American Men's Literature and Culture, 1775-1995*, Durham: Duke University Press, 2002
- Wallden Rea, *Greek Avant-Garde Cinema and Marx: The politics of Form in Sfikas's Modelo and Angelidi's Ideés fixes / Dies irae*, *FILMICON*, 2014
- Wigman Mary, *The Language of Dance*, Middletown, Conn. , Wesleyan University Press, 1966
- Zera Caitlin, *Vertical Thinking, Building meaning in film through Maya Deren and Martin Heidegger*, Webster University Press, 2013
- Κεφάλου Χορς Ελένη, *Ρυθμική*, Edition Orpheus, Αθήνα 2001
- Κομνηνού Μαρία, *Ρήγου Μυρτώ (Επιμ.), Οι Πολιτικές της Εικόνας, Μεταξύ Εικονολατρίας και Εικονομαχίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2014
- Φρόντ Σίγκμουτ, *Μεταψυχολογικά κείμενα του 1915*, μτφρ. Λ.Αναγλωστου, Εκδ. Επίκουρος, 2005
- Χρυσανθόπουλος Μιχάλης, *Αρτεμίδωρος και Φρόντ*, ΕΞΑΝΤΑΣ, Αθήνα 2005

