



Maya Deren – Esteettistä etsintää ja heijastuvia kokemuksia

Jarmo Valkola



Maya Deren (1917-1961) oli sekä elokuvantekijä että elokuvateoreetikko, esseisti ja voimallinen riippumattoman taiteen puolestapuhuja. Hän teki omia elokuviaan aikana, jolloin elokuvateollisuudessa elettiin yhdenlaista Hollywoodin kulta-aikaa, studiojärjestelmän ja tähtikultin vaikuttaessa merkittävästi. Nuo ajalle ominaiset ilmiöt eivät Maya Derenissa välttämättä löytäneet ymmärtäjänsä, sillä hän oli tunnettu kriittisyydestään vallitsevia elokuvallisia ilmiöitä ja pyrkimyksiä kohtaan niin varsinaisen Hollywood-tuotannon kuin myös riippumattoman elokuvanteon parissa.

Maya Derenin kohdalla on olennaista hahmottaa, miten taiteen muodot ja tuotokset voivat erityisellä tavalla aktivoida ihmisielen ulottuvuuksia ja mahdollistaa uudenlaisia näkymiä omaan ja yleisempään taiteelliseen ja kulttuuriseen kehitykseen. Derenin varhaissteoksissa mielen tasojen kuvaaminen muodostui olennaiseksi. Deren visualisoi omia mentaalitason hahmotuksiaan tavalla, joka muistuttaa mentaalikuvastojen tutkimisen yhteydessä esiin nostettua introspektion käsitettä, omien mielen kuvastojen aktiivista selaamista⁽¹⁾

Viime vuosina on kiinnostus Derenin poikkeukselliseen elämään ja tuotantoon lisääntynyt. Yhtenä esimerkkinä on *Film Culture* -lehden aloittama moniosaiseksi suunniteltu tutkimusprojekti *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*, jossa jäljitetään Derenin elämänvaiheet aina vuoden 1919 Kiovasta lähtien, kuvataan hänen muuttoaan viisi vuotta myöhemmin Yhdysvaltoihin, koulunkäyntiään ja myöhempää opiskeluaan niin Sveitsissä kuin Yhdysvalloissa, poliittista aktiivisuuttaan 1930-luvulla, suhdettaan äitiinsä ja isäänsä, ensimmäistä avioliittoaan unioniaktivisti Gregory Bardacken kanssa, myöhempää kehitystä elokuvantekijänä ja teoreetikkona, ensimmäisiä elokuviaan tsekkiläisen kuvaajan ja lyhytaikaisen aviomiehen Alexander Hammidin kanssa sekä Derenin kiinnostusta haitilaiseen kulttuuriin ja vielä hänen myöhempää elämäänsä. Projektin toimittajina ovat Vèvè A. Clark, Millicent Hodson ja Catrina Neiman.

Projektin ensimmäinen vaihe, julkaisu nimeltä *Signatures* (1917-42), ilmestyi vuonna 1985 ja se kattaa Derenin elämän alkuvaiheet lähinnä lukuisten haastattelujen ja hänen kouluaikoinaan kirjoittamiensa runojen ja kirjeiden muodossa. Keskeisenä haastateltavana on teoksessa Mayan (alkuperäinen nimi oli Eleonora, italialaisen näyttelijättären Eleonora Dusen mukaan)) venäjänjuutalaista syntyperää oleva äiti Marie Deren, jonka muistikuvien varassa paljolti edetään.

Toinen julkaisu nimeltään *Chambers* (1942-47) dokumentoi Derenin kehitystä elokuvantekijänä ja sisältää käsikirjoituksia ja artikkeleita sekä Derenin kirjoittamia arvosteluja. Myös Derenin teos *An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film* kuuluu julkaisuun, samoin kuin hänen kirjeenvaihtonsa dokumentointi sekä ystävien ja kriitikoiden haastattelut. *Chambers* ilmestyi vuonna 1988.

Työn alla ovat vielä julkaisut *Ritual* (1947-54), *Haiku* (1954-61) ja *Echoes* (1961-82). Niistä ensimmäinen käsittelee Derenin Haiti-kautta hänen päiväkirjojensa, kirjoitustensa ja *Divine Horsemen* -julkaisunsa myötä.⁽²⁾ Myöhemmät teokset tulevat hahmottamaan Derenin elämän loppuvaiheita ja hänen myytiinsä liittyviä muistoessseitä, kirjoituksia ja haastatteluja.

Maya Derenin taideteoreettisia huomioita

Maya Deren kutsui itseään *klassistiksi* erottaakseen teoreettiset pyrkimyksensä surrealistien ja graafisen elokuvaan uskovie leireistä.⁽³⁾ Derenin mielestä graafinen elokuva ei ollut muuta kuin maalausta elokuvan sisällä. Hänen keskeinen kiinnostuksensa liittyi ajan olemukseen elokuvailmaisussa. Se tarkoitti hänen kohdallaan tilalliseen esittämiseen liittyvien

konventioiden soveltamista traditionaalisen kameranlinssin ja rekisteröintiapparaatin ehdoin. Deren kirjoitti:

"Jos elokuva aikoo ottaa paikkansa muiden kehittyneiden taidemuotojen rinnalla, sen täytyy lakata pääasiassa vain tallentamasta todellisuuksia, jotka eivät ole pienimmässäkään määrin velkaa elokuvalle todellisesta olemassaolostaan. Sen sijaan elokuvan tulee luoda totaalinen kokemus, joka lähtee niin välineensä todellisesta luonteesta kuin on erottamaton osa sen keinoja. Sen täytyy luopua niistä kerronnallisista järjestyksistä, jotka se on lainannut kirjallisuudesta samoin kuin 1800-luvun primitiiviseen materialismiin liittyvien mielikuviuksettomien aika- ja tiläkäsitteiden sitomien, epävarmaan kausaalilogiikkaan pohjautuvien kerronnallisten juonirakenteiden imitaatiosta. Sen sijaan elokuvan täytyy kehittää elokuvallisten kuvien sanasto ja kehittää niihin suhtautuva elokuvallisten tekniikkojen syntaksi. Sen täytyy määrittää välineelle ominaiset keinonsa, löytää omat strukturaaliset mallinsa, tutkia uusia maailmoja ja ulottuvuuksia, jotka sille sopivat, sekä näin rikastaa kulttuuriamme taiteellisesti, kuten tiede on tehnyt omalla tahollaan."⁽⁴⁾

Maya Derenin elokuvateoreettisten pohdintojen ytimet löytyvät seuraavista julkaisuista:

1) *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, Alicat Bookstore, Yonkers, 1946.

2) *"Cinema as an Art Form"*, *New Directions*, 9, 1946.

3) *"Creating Movies with a New Dimension"*, *Popular Photography Magazine*, 1946.

4) *"Creative Cutting"*, *Movie Makers Magazine*, 1947.

5) *"Cinematography: The Creative Use of Reality"*, *Daedalus (American Academy of Arts and Sciences)*, *Visual Arts Special Issue*, edited by György Kepes, Winter 1960.

Lisäksi on huomioitava Derenin aktiivisuus erityisesti *Village Voice* -lehden kolumnistina. Seuraavassa hahmotan tiivistelmää Derenin elokuvateoreettisista näkemyksistä.

Deren piti selvänä todellisuuden ja fotograafisen kuvan indeksikaalista suhdetta. Hän näki elokuvan pohjautuvan valokuvaukselliseen realismiin hieman samaan tyyliin kuin esimerkiksi Siegfried Kracauer aikoinaan.⁽⁵⁾ Derenin uskossa siihen, että valokuvalla on diskursiivinen suhde referentiinsä, on kaikuja André Bazinin vastaavista pohdintoista. Tämän mukaisesti valokuva asettuu kulttuuristen merkkien järjestelmään vahvistaakseen indeksikaalisen suhteen todellisuuteen.⁽⁶⁾ Deren analysoi elokuvakameran funktioita paljastamisen (discovery) ja keksimisen (invention) käsitteiden kautta. Ensimmäinen viittaa tilan ja ajan ihmissilmän ulkopuolella oleviin visioihin, joihin kuuluu teleskooppinen tai mikroskooppinen kuvaus ja myös hidastus-, pysäytys- ja aikakuvaus. Erityistä mieltymystä Deren tunsi hidastuksen käyttöä kohtaan. Keksimisen instrumenttina kamera tallentaa kuvitteellisia todellisuuden rakenteita ja luo ne uudelleen leikkauksellisten illuusoiden kautta. Maya Deren uskoi havaitsemisen periaatteeseen enemmän kuin kuvan graafiseen kompositioon.⁽⁷⁾

"Valokuvassa tunnistamme todellisuuden ja tietomme ja asenteemme tulevat mukaan. Vain tällöin nousee näkökulma merkitykselliseksi suhteessa itseensä. Yökohtauksessa oleva abstraktinen varjon muoto ei ole ymmärrettävä ennen kuin se paljastetaan ja identifioidaan henkilöksi; kirkas punainen muoto paljaalla taustalla saattaisi abstraktissa, graafisessa yhteydessä kommunikoida ilon, hilpeuden aistimuksena, mutta se kätkee sisäänsä aivan jotain muuta, kun se tunnistetaan haavaksi. Kun katsomme elokuvaa, havaitsemisen jatkuva toiminta, jossa olemme, on kuin muistojen kuvasarja elokuvan kuvien takana, muodostamassa näkymättömän kaksoisvalotuksena piilevän alustan."⁽⁸⁾

Näin kuvan elementillinen auktoriteetti lainaa todellisuutta mitä taiteellisimpien tapahtumien tallentamiseen. Elokuvalla ja valokuvalla oli arkkityypiset funktionsa:

"Niin paljon kuin muut taidemuodot eivät ole yhteyksissä

todellisuuden itseensä, ne kuitenkin luovat vertauskuvia todellisuudesta. Mutta valokuvaus, joka on todellisuutta itsessään tai sen vastine, voi käyttää omaa todellisuuttaan ideoiden ja abstraktioiden vertauskuvana. Maalauksissa kuva on abstraktio tiettyyn näkökulmaan, valokuvauksessa idean abstraktio tuottaa arkkityyppisen kuvan."⁽⁹⁾

Tähtikultti ja siihen liittyvät ilmiöt olivat Derenin ajattelun mukaisesti esimerkkejä elokuvan arkkityyppisistä funktioista. Derenin mielestä koko elokuvan varhaishistoria on täynnä sellaisia arkkityyppisiä hahmoja kuten Theda Bara, Mary Pickford, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Charles Chaplin ja Buster Keaton. He olivat näkyviä hahmoja, ei ihmisinä tai persoonallisuuksina, ja heidän ympärilleen rakennetut elokuvat olivat kuin kosmisia totuuksia juhlivat monumentaaliset myytit."⁽¹⁰⁾

Runollista visuaalisuutta

Maya Derenin mielestä oli erityisen merkityksellistä, että aikakausi, joka tuotti suhteellisuusteorian, loi elokuvakameran myötä instrumentin, joka kykenee tilan ja ajan ylittämisiin synteettisiin korostuksiin. Muodon korostus suhteessa kerronnan sisältöön oli Derenin ajattelulle tunnusomaista. Vuonna 1947 hän määritteli muodon seuraavasti:

"Taide erottuu muista inhimillisistä toiminnoista ja ilmaisusta omien kuvitteelliseen todellisuuteen suuntautuvien kokemusten projisoinnilla orgaaniseksi muodoksi. Tämän muodon funktioita luonnehtii kaksi olennaista kvaliteettia; ensinnäkin se, että se sisällyttää itseensä sen filosofian ja ne tunteet, jotka suhtautuvat projisoitavaan kokemukseen; ja toiseksi, että se polveutuu siitä instrumentista, jolla projisointi suoritetaan."⁽¹¹⁾

Runouden ja elokuvan väliset yhteydet olivat Derenin ajattelulle ominainen piirre, ja vuonna 1953 Cinema 16 -niminen organisaatio järjesti kaksi symposiumia otsakkeella Runous ja elokuva. Osanottajina olivat Maya Derenin ohella elokuvakriitikko Parker Tyler, runoilija Dylan Thomas ja kirjailija Arthur Miller. Tuolloin Maya Deren hahmotti runouden ja elokuvan suhdetta seuraavasti:

"Näkemykseni mukaan runous ei koostu osittaisesta yhteen sointuvuudesta; tai rytmistä, tai loppusoinnusta tai mistään näistä kvaliteeteista, jotka assosioimme runoudelle luonteenomaisina. Näkemykseni mukaan runous on lähestymistä kokemukseen siinä mielessä, että runoilija katsoo samaa kokemusta, jota draamantekijä katsoo. Se ilmenee erilaisena, koska he katsovat sitä eri näkökulmista ja koska heitä kiinnostavat eri elementit. Sillä, runouden ominaispiirteet, kuten loppusoinnut, värit tai mitkä tahansa emotionaaliset laatumääreet, joita me runouteen liitämme, voivat olla läsnä myöskin teoksissa, jotka eivät ole runoutta, ja tämä sekoittaa mieliämme. Runouden erikoislaatuisuus on sen rakenteessa (niillä tarkoitan "runouden rakennetta") ja runouden koostumus nousee siitä tosiseikasta, jos niin haluatte, että se on tilanteen "vertikaalista" tutkimista, se kokeilee hetken rajoja, on kiinnostunut sen kvaliteeteista ja syvyydestä, niin ettei runous ole kiinnostunut siitä mitä tapahtuu, vaan siitä miltä se tuntuu tai mitä se merkitsee. Näkemykseni mukaan runous luo näkyviä tai kuuluvia muotoja jollekin sellaiselle, joka on näkymätöntä, se on tunne, aistimus tai liikkeen metafysisinen sisältö . . . elokuvissani, usein alkujaksossa, kamera vakiinnuttaa tietyn tunnelman ja kun se tekee sen, elokuvallisesti, nuo jaksot ovat aivan erilaisia suhteessa muihin elokuvan osioihin. Ymmärrätte, esimerkiksi New Yorkin kuvauksessa, aloitetaan montaaajaksolla, joka on runollinen rakenne, minkä jälkeen seuraa olemukseltaan ja kehityskaareltaan "horisontaalinen" rakenne. Sama soveltuisi unijaksoihin. Ne ilmenevät hetkellä, jolloin intensiivisyyttä ei kasvateta toiminnalla, vaan tuon hetken valaisulla. Siksi mielestäni lyhytelokuvat (ja ne ovat lyhyitä, koska on vaikea ylläpitää sellaista intensiteettiä kovin kauaa) vertautuvat kynysiini runoihin, ja ne ovat täysin "vertikaalisia", tai sellaisia, mitä kutsun runolliseksi koostumukseksi, ja ne ovat täydellisiä siinä. Yksi mahdollinen kombinaatio voisi olla elokuva, joka on dramaattinen koostumus, visuaalisesti, ja jota säestää oleellisesti poeettinen kommentaatio; eli se valaisee hetket niiden ilmaantuessa, joten meillä on kehittyvä tapahtumien ketju ja jokainen noista tapahtumista

valaistaan."⁽¹²⁾

Derenille elokuva oli merkkijärjestelmä, jossa toimi dualistinen rakenne. Horisontaalisen mallin mukaan kuvat liittyvät yhteen ajallisten ja tilallisten jatkuvuuksien mukaan, kun taas vertikaalinen malli loi kuville graafisia ja symbolisia yhteyksiä. Deren yhteytti elokuvallista ja kirjallista näkökulmaa, jossa horisontaalinen elokuva on jossain mielessä romaanin tai tarinan vastike ja vertikaalinen filmi hahmottuu eräänlaisena mielikuvituksen runoutena.⁽¹³⁾

Puhuessaan elokuvasta "vuosisatamme taidemuotona" Deren luonnehti:

"Miten voimme hyväksyä tosiasian, että taiteellinen instrumentti, kaikkien vuosisatamme keksintöjen seurassa, on edelleen vähiten tutkittu ja levitetty; ja että taiteilija - jolta kulttuuri traditionaalisesti odottaa profeetallisimmat ja visionäärisimmät lausunnot - on kaikkein hitain tunnistamaan aikansa formaaliset ja filosofiset käsitteet oman instrumenttinsa rakenteessa ja välineensä tekniikassa?"⁽¹⁴⁾

Deren hahmottaa keskeisissä kirjoituksissaan sarjan johtopäätöksiä. Hän hylkää graafisen elokuvan ja animaation, kritisoi dokumenttielokuvaa ja arvostelee kerronnallista elokuvaa kirjallisten mallien imitoinnista. Tanssin merkitys ja siihen liittyvä olemuksellisuus korostuu Derenin ajattelussa. Se on hänelle osa elokuvallista synteisiä. Derenin mielestä on olemassa potentiaalinen elokuvataiteen muoto, jossa koreografia ja liikkeet suunniteltaisiin tarkalleen suhteessa kameran liikkuvuuteen ja sen ominaisuuksiin. Mutta tällöinkin vaadittaisiin Derenin mielestä irtautumista teatterillisistä tanssikäsityksistä.

Laajimmat hahmotukset liittyvät An Anagram of Ideas on Art, Form and Film -teokseen. Kirjan sisältämät teemat ovat haasteellisia ja suurimuotoisia. Deren sitoo yhteen käsityksensä luonnon ja ihmisen suhteista muotojen olemukseen, taiteen olemukseen, metodeihin ja elokuvataiteeseen. Hän puhuu tieteestä, antropologiasta, metafysiikasta ja uskonnosta hyökäten samalla elokuvanteon konventionaalisia muotoja vastaan. Taiteen arvosta puhuessaan hän toteaa:


"Minun vaistonni taiteen erikoislemaisuudesta liittyy siihen, ettei taide ole yksinkertaisesti mitään kivun ilmausta, vaan pikemminkin muoto, joka itsessään aiheuttaa kipua."⁽¹⁵⁾

Maanitellessaan esteettistä ja eettistä maailmankuvaa hän käy myös surrealismin kimppuun; surrealismin hän näkee yhtä vajavaisena kuin realismin.⁽¹⁶⁾ Tietoisuus Derenin tämän teoksen avainsana. Hän lähestyy sitä historiallisesti väittäen, että ihmisen mentaliteetin perusteellinen muutos tapahtui 1600-luvulla. Surrealistit pyrkivät hänen mukaansa takaisin ennen tuota absoluuttista muutosta olevaan maailmaan.

"Heidän taiteensa on omistettu sellaisen organismin manifestaatioille, mikä edeltää kaikkea tietoisuutta. Se ei ole edes pääasiallisesti primitiivistä; se on muinaista. Se, mihin surrealistit pyrkivät ja mihin he lopulta päätyvät vain simuloimalla, voidaan saada todellisuudessa aikaan atomipommin avulla."⁽¹⁷⁾


Derenin mielestä vakavasti taiteeseensa suhtautuvalle taiteilijalle muodon esteettinen probleema on myös moraalinen ongelma, jolloin taideteoksen muoto on sen moraalisien rakenteen fyysikaalinen manifestaatio.⁽¹⁸⁾ Deren näki taiteilijan roolin siinä, miten taiteilija saa sopimaan yhteen tarpeen nähdä maailma kokonaisuutena (voimallisimmillaan primitiivisissä yhteisöissä), ja miten taiteilija pystyy hahmottamaan sitä tieteellisesti.⁽¹⁹⁾

Deren huomauttaa, että 1700-luvun alun klassismi oli funktioiltaan siirtymistä ehdottomuudesta inhimillisiin ideaaleihin. Deren näki, että nykyajan taiteelle ominainen psykologinen orientoituminen ja henkilökultti olivat rapping tunnusmerkkejä.⁽²⁰⁾ Toisaalta Deren itse myönsi tietyt ristiriidat teorioittensa ja elokuviansa tasoilla, eikä hän vannonut mihinkään täydelliseen jatkuvuuteen tässä suhteessa:




"Itse olen huomannut välttämättömäksi olla piittaamatta aiemmista lausunnoistani. Ensimmäisen elokuvani jälkeen vastasin, että elokuvan, kuten muidenkin taidemuotojen funktio, on luoda kokemus - tässä tapauksessa puolipsykologisesta todellisuudesta. Mutta toisen elokuvani luomisen myötä vastasin samaan kysymykseen täysin erilaisella painotuksella. Tällä kertaa kyse oli Ajan ja Tilan manipulaatiosta. Kolmannen elokuvani valmistuttua olin jälleen muuttanut painopistettä - tällä kertaa nojasin elokuvan visuaaliseen eheyteen: sen kautta syntyisi dramaattinen intensiteetti, ilman että oltaisiin riippuvaisia pohjana olevasta dramaattisesta kehityskaaresta. Nyt neljännen elokuvan yhteydessä olen sitä mieltä, että erityishuomio pitää kiinnittää ajan luoviin mahdollisuuksiin ja että muodon tulisi kokonaisuutena olla ritualistinen. Uskon, että jonkinlaista kehitystä on tapahtunut, jotta teoria pysyisi dynaamisena ja räjähtävänä, yksi merkki voisi olla, että jokaisen uuden elokuvan luominen ei heijastaisi niinkään vanhoja käsitteitä kuin vaatisi uusia."⁽²¹⁾


Kuvan merkitysten äärellä



Deren teoretisoi elokuvataidetta leikkauksen, kinematografisen kuvan ja elokuvan todellisuussuhteen mahdollistamin edellytyksin. Leikkaus loi elokuvan kuville uuden merkityksen juuri niiden funktioiden kautta, sillä leikkaus mahdollisti kuvia muuntavan kontekstin ja muodon.⁽²²⁾ Näin hän lähestyi Sergei Eisensteinin, Dziga Vertovin ja muiden neuvostoelokuvan teoreetikoiden näkemyksiä elokuvasta uuden modernin maailman heijastajana. Deren kuitenkin hahmotti formalistista elokuvateoriaa siinä mielessä uudelleen, että hän lisäsi siihen psykologisen introspektion ja sen myötä sytyvän havainnoinnin ulottuvuuden.




Taidekasvatuksellisessa mielessä havaitsemisen hahmottaminen esimerkiksi visuaalisena ajatteluna käsittää sen, että havainnot sisältävät paljon informaatiota, jota katsoja ei käytä hyväkseen. Katsonnallisen prosessin aikana poimitaan kuvien rakenteellisia piirteitä, joiden tulkinnessa on kulttuurisia ja yksilöllisiä eroja, mutta kuvan havaitseminen ei silti ole vain tunnistamista, vaan se on myös tilallisten rakenteiden hahmottamista ja visuaalisten näkymien eri osien suhteiden ymmärtämistä. Kuvan kognitiivisessa todellisuudessa jo yksittäiset piirteet voivat aktivoita mielen representaatioita ja johtaa sitä kautta kohteiden tunnistukseen. Visuaalinen kokemus on siten dynaaminen prosessi ja pohjautuu erilaisten jännitteiden vuorovaikutukselle. Havainnointi ei ole vain havaitun informaation tallioimista tai representaatioiden aktivoimista, vaan havainnointi on kokemus, joka syntyy yhtä paljon edessä olevan informaation kuin sen synnyttämien aavistusten pohjalta.⁽²³⁾




Deren ei hyväksynyt kulttinäkökulmaa henkilötasolla ja hän hylkäsi myös psykoanalyttisen lähestymistavan sekä suorasukaisen symbolismin. Mielenkiintoista tässä yhteydessä on se, että nuo kaikki tasot olivat kuitenkin olennainen osa hänen ensimmäisiä elokuviaan, ja tavallaan elokuvallisina manifestaatioina ne muodostavat hänen elokuvaohjaajan uransa tärkeimmän taiteellisen potentiaalin. Myöhemmin kun Deren siirtyi pois psykodramaattisista taiteellisista manipulaatioista ja luovutti voimallisen symbolisminsa suuremmalle kuvan kielelle, aiheutti se hänen taiteellisen ominaispainonsa asteittaisen vähenemisen, eikä hän koskaan enää kyennyt luomaan yhtä väkevää ja visuaalisesti mielenkiintoista kuvakieltä kuin juuri ensimmäisissä elokuvissaan.


Kuvakielen ja symbolismin eroa Deren luonnehti seuraavasti:




"Kun kuva sisältää yleistyksen ja nostattaa tunteen tai idean, se omaa suhteessa tuohon tunteeseen tai ideaan samanlaisen suhteen kuin esimerkiksi tarkoitettu kemiallisen periaatteen demonstraatio, ja se on täysin erilainen siitä suhteesta, mikä vallitsee periaatteen ja sitä symboloivan kemiallisen formulian välillä. Ensimmäisessä tapauksessa periaate toimii aktiivisesti; toisessa tapauksessa sen toiminta on symbolisesti kuvattuna itse toiminnan asemesta. Tällaisen eron ymmärtäminen on minusta ensiarvoisen tärkeää."⁽²⁴⁾




Deren teki huomioita taideteosten havainnointiin liittyvistä freudilaisista aspekteista. Hänelle kuva ja siihen liittyvät merkifunktiot olivat kuvan itsensä ominaisuuksia suhteessa




ympäröivään teokseen. Deren uskoi elokuvanteon selektiivisyyteen, siihen, miten taiteilijan instrumentti itsessään on jo valikoiva voima, ja näin ristiriidassa psykoanalyttisen vapaan ilmaisun metodin kanssa.⁽²⁵⁾




Derenin mielestä elokuvan ilmeisin arvo liittyy kameran kykyyn esittää havainnoimansa todellisuus omine ehtoineen. Kameran asema suhteessa todellisuuteen voi olla joko voiman lähde (silloin kun valokuvan realismin tarkoituksena on luoda kuvitteellinen todellisuus) tai se voi houkutella kuvaajan luottamaan mekanismean itseensä aina siihen laajuuteen saakka, että hänen tietoiset manipulaationsa rajautuvat minimiin.⁽²⁶⁾




Derenin ajattelua mukailien elokuvan kuvilla on oma vastaavuutensa ihmisen tietoisuuden luomille "suorille kuville", vaikka ne esittämisen tasolla ovatkin esteettisiä konstruktioita. Tästä seuraa se, että kuva-alan rajat ovat kulloinkin esitettävän tapahtumallisen todellisuuden yhdenlainen säilytyspaikka. Niiden kautta esittämisen alue rajataan katsojalle, jolloin kuvallisen havainnoinnin tasolla esitettävät kuvat sallivat katsojan havaita noita esteettisiä konstruktioita. Havainnoinnin yhteydessä ilmenee vaistomaista assosiointia suhteessa havaittujen näkymien sisältöihin.⁽²⁷⁾ Kognitiivisella tasolla tulevat mukaan kuvalliseen visuaalisesti rajattua, mutta ei kuitenkaan siihen rajoittunutta. Kuvallisessa havainnoinnissa tämänkaltaiset ristiriidat toimivat toisiaan täydentävästi. Ne liittyvät olennaisesti toisiinsa, ja tällaisten oppositioiden kautta syntyy elokuvallinen todellisuus. Katsojalle kuva on havainnon käsite ja esteettinen objekti. Kuva on katsojan havainto, esteettisen kokemuksen korrelaatti ja kuvan yleinen perusta on siinä, että katsoja kuitenkin aina mieltää kuvan kuvaksi.⁽²⁸⁾ Kuva on objektiivinen ja konkreettinen. Assosiaatioidensa myötä se voi muuttua merkiksi, jolla saattaa olla abstrakteja ulottuvuuksia.




Derenin mukaan esimerkiksi romantiikka ja surrealismi erosivat toisistaan vain naturalismin asteissaan, mutta hän korosti naturalismin ja primitiivisen, itämaisen ja kreikkalaisen taiteen muodollisen hahmon välisiä yhteyksiä ja niihin liittyviä ideologisia etäisyyksiä. Deren ehdotti termiä rituaalinen kuvaamaan sitä kvaliteettia, mikä on yhteistä eri sivilisaatioiden taidemuodoille.




"Olen syvästi tietoinen tähän termiin liittyvistä vaaroista ja niistä väärinkäsityksistä, joita se synnyttää, mutta en tiedä parempaakaan sanaa. Sen perusheikkous on siinä, että tiukasti antropologisessa yhteydessä se viittaa primitiivisen yhteisön toimintaan tavalla, johon liittyvät tietyt ehdot: rituaali on anonyymisti kehittynyt, se toimii välttämättömänä traditiona, ja lopulta sillä on tietyt maagiset tarkoituksensa.⁽²⁹⁾



Mitkään näistä kolmesta ehdosta eivät Derenin mielestä soveltuneet esimerkiksi kreikkalaiseen tragediaan. Rituaalinen muoto heijastaa Derenin mukaan vakaumusta, että tällaiset ideat edistyvät parhaiten kun ne abstrahoidaan välittömästä todellisuudesta ja liitetään keksittyyn, luotuun, äärimmäiseen tehokkuuteen asti tyyliteltyyn kokonaisuuteen.⁽³⁰⁾



Rituaalinen muoto ei Derenin näkemyksen mukaisesti käsittele ihmistä dramaattisen toiminnan lähteenä, vaan pikemminkin ei-personoituna elementtinä dramaattisessa kokonaisuudessa. Tällöin ei tuhota yksilöllisyyttä, vaan laajennetaan sitä persoonallisten dimensioiden ulkopuolelle ja vapautetaan ihminen persoonallisuuden erityisyyksistä ja rajoituksista.⁽³¹⁾



Deren toteutti elokuvissaan teoreettisten kehelmänsä ideoita. Toisaalta hänen teoreettiset näkökulmansa olivat niin laaja-alaisia luonteeltaan, että ne sallivat variaatioita myös produktioiden tasoilla. Deren pyrki teoreettisessa ajattelussaan sitomaan näkemyksiensä kautta yhteen ihmisen henkiseen kehitykseen liittyviä moraliteetteja, olennaisuuksia, joiden kautta hän saattoi hahmottaa elokuviensa tarkoituspäriä ja toteuttaa käsitystään elokuvasta manipulatiivisena ajan ja tilan taidemuotona, jolle on ominaista pitkälle viety välineen sisältä kasvava selektiivisyys.



Maya Derenin elokuvien maailmat

Eleonora ("Elinka", myöhemmin Maya) Deren syntyi vallankumousvuonna 1917 Venäjällä Kiovassa, mutta

emigroitui sitten myöhemmin Yhdysvaltoihin. Hänen isänsä oli tunnettu psykiatri Solomon Deren (alunperin nimeltään Derenkowsky), joka johti sittemmin Yhdysvalloissa muun muassa Syrakusan vajaanmiehisten instituuttia.

Mayan kiinnostus runouteen ja tanssiin heräsi jo kouluaikoina, ja ennen varsinaista elokuvauraansa hän suunnitteli muun muassa tanssia käsittelevän teoreettisen julkaisun tekemistä, matkustellen vuosina 1940-41 ympäri Yhdysvaltoja Katherine Dunham -nimisen tanssijattaren kanssa. Kohtalon heilahtaessa uusille radoille muuttuivat hänen suunnitelmansa, vaikka tanssin olemuksellinen pohdinta tulikin monella tapaa keskeiseksi hänen myöhemmissä elokuvissaan.

Ensimmäisen elokuvansa Meshes of the Afternoon Maya Deren toteutti yhdessä Alexander Hammidin kanssa vuonna 1943. Hammid ja Deren olivat tutustuneet Katherine Dunhamin kautta ja menneet naimisiin, joten elokuvien tekeminen oli luonteva jatke heidän yhteisyydelleen, olihan Hammid (alunperin Hackenschmied) tunnettu jo aiemmin niin ohjaajana, kuvaajana kuin leikkaajanakin.


Meshes of the Afternoon on 14 minuuttia kestävä fantasia, joka tehtiin parissa viikossa. Se kuvattiin 16 mm:n kalustolla Derenin ja Hammidin Hollywoodissa sijaitsevassa kodissa. Elokuvan poikkeuksellinen vaikuttavuus perustuu voimalliseen symboliikkaan, äkillisiin, yllättäviin ja shokeeraaviin siirtymiin, graafisiin, arkkitehtonisiin rajauksiin, unimaiseen tunnelmaan ja Maya Derenin tulkitsemien hahmojen sensuelleihin olemuksiin. Kyse on jakautuneista persoonista, jotka vaeltavat omissa avaruudellisissa sfääreissään.

Elokuvan rakenne on kierteinen, monimutkaisella tavalla kehittyvien ympyröiden summa. Elokuvan ensimmäisessä otoksessa pitkä, laiha käsi laskeutuu tien ylle pudottaen siihen kukan. Maya Derenin esittämä nuori nainen tulee varjokuvassa esiin, kävelee pitkin tietä, poimii kukan ja vilkaisee taustalla näkyvää tummaa hahmoa, joka kääntyy tienmutkasta hänen edellään. Nainen menee viereisen talon ovelelle, koputtaa ja kokeilee lukittua ovea, kaivaa sitten avaimen käsilaukustaan, mutta avain putoaa pomppien (hidastetussa liikkeessä) alas portaita. Nainen seuraa perässä, nappaa avaimen ja kokeilee sitä oveen. Ovi aukeaa (kamera on jo sisäpuolella), naisen tumma varjo heijastuu huoneeseen, kameran panoroidessa lattiaa ja seiniä. Panorointi päättyy yläkulmaan ruokapöydästä; sen keskellä nähdään kuppi ja pala leipää, jossa sojottaa veitsi, ja kameran ajaessa lähikuvaan, kirpoaa veitsi kuin itsestään pöydän pinnalle. Kamera kiertyy edelleen vasemmalle näyttäen portaikon askelmat ja siellä olevan puhelimen.

Subjektiiiviset rajaukset


Seuraavassa kuvassa naisen varjo kiipeää ylös portaita kameran siirtyessä edelle kuvaamaan näkyvää subjektiivisesti. Seuraa visio yläkerrassa olevaan makuuhuoneeseen, jossa tuuli lehyttää ikkunaverhoja. Subjektiiivisessä otoksessa naisen käsi tulee esiin kuva-alan oikeasta reunasta sammuttaen pyörivän levysoittimen. Salamannopean, vasemmalle kiertyvän siirtymän kautta nainen palaa alempana olevaan huoneeseen kameran ajaessa lähikuvaan tuolista, johon nainen istuu. Hän asettaa filmin alkukuvassa olleen kukan syliinsä hyväillen oikealla kädellä itseään. Seuraa kuva silmästä, joka hiljalleen sulkeutuu, ja väliin leikataan näkyä ikkunasta eteen avautuvalle tielle. Pimentävä harso lipuu näiden kuvien ylitse ja uni on valmis alkamaan.

Ikkunasta kuvastuva näkyä rajataan nyt voimakkaalla, sylinterimäisen lieriön lävitse vetäytyvällä, taaksepäin suuntautuneella kamera-ajolla, jonka keskeltä tulee esiin nunnamaisesti tummiin asusteisiin pukeutunut pitkä hahmo. Hahmon kääntyessä näemme puolikuvassa hänen kasvonsa, joiden tilalla on peili. Hahmo pitää kädessään alkukuvassa esiintynyttä kukkaa. Maya Derenin esittämä nainen (jälleen varjokuvana) lähtee seuraamaan tummapukuista hahmoa, juoksee jopa hänen jäljessään, muttei saa häntä kiinni. Nainen luopuu takaa-ajosta, kiipeää portaita pitkin taloon (nyt näemme ensi kertaa hänen kasvonsa), astuu sisään ilman avainta, katselee ympärilleen ja näkee leipäveitsen portaikon askelmilla, siinä kohdassa, missä aiemmin oli ollut puhelin. Nainen kiipeää ylös portaita hidastetun liikkeen siivittämänä; lähikuvat jaloista vaihtuvat jyrkkään yläkulmaan, ja äkkiä nainen siirtyy ohuen harsoverhon lävitse yläkerran makuuhuoneeseen tuulen lehyttäessä hänen hiuksiaan.




Nainen havaitsee sängyllä puhelimen luurin, siirtää peitettä paljastaen leipäveitsen, jonka teräosasta heijastuvat esiin hänen vääristyneet kasvonsa. Nainen vetää peiton veitsen ylle, pistää luurin pidikkeeseensä liukuen taaksepäin kumartuneena harsoverhon lävitse alas portaita. (Tuossa vaiheessa kamera tekee voimallisen, yläkulmaliikkeen hämmentääkseen tilan tuntua).


Pyrkimys paljastuksiin




Nainen syöksyy holvikaaren alitse alakertaan, jossa kamera panoroi subjektiivisesti päätyen näkymään nojatuolissa nukkuvasta naisesta. Nyt toinen nainen (Derenin tulkitsema, alun kuvissa olleen naisen kaksoisolento) menee, sammuttaa jälleen pyörivän levysoittimen, näkee itsensä nukkuvan nojatuolissa, menee ikkunaan, katsoo ulos, jossa tummaan pukeutunut, kukkaa kantava hahmo liikkuu saman naisen takaa-ajamana. (Kyseessä on siis jo kolmas kuvaan ilmaantuva, Derenin tulkitsema naishahmo, kolmoisolento). Tämän jälkeen ikkunasta katsova nainen näytetään suoraan etuvuistosta kuvattuna, kädet painettuina pehmeästi lasin pintaa vasten, katseen vaikuttaessa unelmoivalta.




Tuo kuva on kaikkein tunnetuin Maya Dereniä esittävä yksittäinen otos. Sen on katsottu saaneen inspiraationsa Botticellin Primavera-maalauksesta, johon liittyvässä Venus-kuvassa on havaittu samoja piirteitä. Tuosta kuvasta on muotoutunut kuvattavansa symboli, pitkälle myös hänen omasta halustaan, sillä läpi uransa Maya Deren käytti sitä itsensä ja taiteensa esittelyyn.⁽³²⁾ Kuten Millicent Hudson toteaa, tuo kuva on Derenin taiteellinen merkki. Anais Nin totesi siihen liittyen 1940-luvun puolivälissä:




*"Maya, mustalainen, Ukrainan mustalainen, villine, käherrettyine hiuksineen, kuin sädekehä kasvojensa ympärillä. Sasha Hammid asetti hänen kasvonsa lasin taakse ja tässä pehmenetyssä kuvassa hän esiintyi kuin Botticelli."*²²




P. Adams Sitney on vertaillut tuota Derenin kuvaa sekä Luis Buñuelin ja Salvador Dalin Andalusialainen koira (Un Chien Andalou, 1928) -elokuvassa esiintyvää Pierre Batcheffin ikkunasta kadulle tuijottavaa kasvokuvaa toisiinsa.²³



Sitneyn mukaan yksi kontrasti näiden kuvien välillä on selviö. Kyseessä on ero, joka vallitsee amerikkalaisen avantgardistisen "transsielokuvan" ja sen surrealististen edeltäjien välillä. Meshes of the Afternoon -elokuvassa päähenkilö suorittaa sisäisen etsinnän. Hän lähestyy kohteita ja näkyjä aivan kuin ne pystyisivät paljastamaan häneen itseensä liittyvän eroottisen mysteerin. Toisaalta taas surrealistinen elokuva on riippuvainen siitä voimasta, millä elokuva kykenee kehittämään hullua voyeurismiaan, imitoimaan epäjatkuvuutta, kauhua ja alitajunnan irrationaalisuutta. Sitneyle ikkunaan nojautuva Batcheff näyttätyy merkinä seksuaalisen energian tukahtuneisuudesta. Deren taas, kädet kevyesti ruutua vasten painettuina, ruumiillistaa heijastuvaa kokemusta, jota korostetaan elokuvassa esiintyvillä peilikuvilla.



Tässä mielessä Deren hahmottaa esteettisen kokemuksen pyyteettömyyttä ja tuo mieleen John Deweyn näkemyksen kontemplaation merkityksestä. Vapaasti tulkittuna kontemplaatio liittyy niihin havainnon aspekteihin, joissa etsimisen ja ajattelun elementit ovat alisteisia itse havainnon prosessin täyttymiselle.⁽³³⁾ Kerronnassa olevat näkökulmat ovat olemassa tarjotakseen näkymän, joka on tavallaan kuin kehystetty kuva. Katsoja ei näe tätä kaikkea, tai pikemminkin katsoo sen lävitse. Kyseessä on näkemiseen liittyvä ilmiö, joka mahdollistaa kiinnittymisen kerrontaan. Periaatteessa otos vastaa esimerkiksi sivulla olevia kirjaimia, joiden lävitse nähdään tai opitaan jotain kuvauksen kohteesta. Otos on kuitenkin näkymä jostain tietystä näkökulmasta ja siihen liittyy yleensä ajallinen jatkuvuus. Visuaalinen ja tilallinen havainnointi eroaa tässä mielessä selkeästi kielellisistä rakenteista.⁽³⁴⁾



Esimerkiksi Maurice Merleau-Pontyn mukaan todellisuus on kiinnostava siinä muodossaan, missä se ihmiselle ilmenee eli fenomenaalisenä. Merleau-Ponty pyrki osoittamaan, ettei elokuvaa ja elokuvan havaitsemista voi irrottaa yleisemmästä todellisuuden havaitsemisen problematiikasta. Fenomenologina hän ei tyytynyt elokuvakokemuksen

olemuksellisten piirteiden kuvaukseen, vaan tutki ennen kaikkea sitä, miten olemus syntyi kokijan ja maailman kohtaamisessa.⁽³⁵⁾ Merleau- Pontyn mukaan kaikki mitä näkemisestä sanotaan tekee siitä ajattelua.⁽³⁶⁾

Merleau-Pontyn oivaltavuus näkyy oheisessa luonnehdinnassa:

"Sielu ajattelee ruumiinsa, ei itsensä mukaan, ja siihen luonnolliseen sopimukseen joka yhdistää ruumiin ja sielun, sisältyy myös tila ja ulkoinen etäisyys. Katseen sopeutuessa ja suuntautuessa tietyn asteen mukaan yhteen pisteeseen, sielu havaitsee tietyn etäisyyden. Silloin edellisestä suhteesta jälkimmäisen päättävä ajatus on kuin sisäiseen verkostoomme piirtynyt ikimuistoinen ajatus."⁽³⁷⁾

Havainnollinen synteesi muodostuu siitä, että henkilö kykenee yhtäaikaan huomioimaan sekä tietyt näkyvät objektiin perspektiiviset aspektit että myös samalla ylittämään ne tietyllä tavoin. Havainto on siis Derenin teoreettisen ajattelun mielessä kaksijakoinen: se pysyy tässä hetkessä ja kuitenkin siltä jää jotain saavuttamatta. Kyse on kuin katoavista unikuista Luis Buñuelin Andalusialaisen koiran hengessä.

Muuntumia

Meshes of the Afternoon -elokuvan kerronnan jatkuessa ja naisen katsoessa ikkunasta tummiin pukeutunut hahmo katoaa kulman taakse ja tiellä oleva kolmas nainen kääntyy turhautuneena takaa-ajon epäonnistuttua kohden talon portaita. Seuraa lähikuva naisen kasvoista. Hänen suunsa avautuu ja hän ottaa avaimen suustaan. Avain näkyy lähikuvassa naisen kädessä. Seuraavassa kuvassa nainen (kolmas Deren) astuu sisään taloon tuulen lehyttäessä hänen hiuksiaan. Kamera panoroi subjektiivisesti oikealle ja havainnoi sisällä mustan tummaan pukeutuneen hahmon, joka nousee kukka kädessään ylös asunnon portaita.


Nainen seuraa kameranliikkeiden suuntautuessa vasemmalta oikealle ja takaisin. Hän painaa kasvonsa vasten portaikon seinämiä. Ylhäällä tumma, peilikasvoinen hahmo asettaa kukan vuoteelle ja katoaa salamana trikkikuvan myötä. Nopeiden, asetelmallisten ja staattisten leikkauskuvien myötä nainen siirtyy portaikossa ylös ja alas, kunnes jälleen palataan alakertaan. Ikkunasta näkyy sama turhauttava takaa-ajo. Avain tulee taas esiin naisen suusta, muuttuen äkillisesti veitseksi. Nainen tulee sisään ovesta veitsen kanssa, menee huoneeseen, jonka ruokapöydän ääressä istuu kaksi naista (kaksi Deren-hahmoa). Kolmas nainen liittyy heidän seuraansa, asettaa veitsen pöydälle, ja veitsi muuttuu avaimeksi.

Ensimmäinen Derenin tulkitsemista naishahmoista tunnustelee sivellin kaulaansa, nostaa ja kääntää avaimen kämmenelleen. Toinen tekee saman. Kolmas ei tunnustele kaulaansa, vaan kääntää avaimen kämmenelleen, joka paljastuu mustaksi, ja samalla avain muuttuu veitseksi. Kaksi muuta naista nostaa kätensä torjuvasti kasvojensa eteen, ja tuolissa nukkuvaa naista liikehtii hieman. Seuraavassa kuvassa pyöristyneitä suojasilmälaseja pitävä, jälleen Derenin esittämä naishahmo kohottautuu veitsi kädessään astuen ensin hiekkarannalle, sitten mutaan, heinikkoon, jalkakäytävälle ja matolle.

Tuota näkymää Deren kuvasi aikoinaan James Cardille osoitetussa kirjeessään seuraavasti:

"Tarkoitin suunnitellessani nuo askeleet käsittävän jakson, että on tultava pitkä matka, ajan alusta saakka, kohdatakseen itsensä, aivan kuten ensimmäinen elämä ilmestyy muinaisista vesistä. Nuo askeleet kattavat mielestäni ajan välimatkat. Ei se tietenkään sido kaikkea itseensä, koska kyseessä ovat todella suuret ideat, jos niitä alkaa ajatella, ja kaikki tapahtuu niin nopeasti, että ainoaksi mielikuvaksi jää joidenkin etäisyyksien kulkeminen... mikä on ihan ok, ja sen verran mitä elokuva sanoo, mutta minulle se on tärkeää ja tapanani oli seurata, kun elokuvaa näytettiin ystäväilleni silloin varhaisina aikoina: tuo yksi kohta soitti aina kelloa päässäni; se oli kuin halkeama, josta valo pilkahti. Minulla oli tapana sanoa itselleni: Tämän huoneen seinät ovat yhtä lukuun ottamatta tukevat. Se johtaa jonnekin. Minun täytyy saada se auki, koska sen lävitse voin mennä johonkin toiseen paikkaan sen sijaan, että jäisin tänne samanlaisena kuin tulin sisään."²⁴

Elokuvan tarina jatkuu. Juuri kun nainen on aikeissa puukottaa



nukkuva naista, naisen silmät avautuvat ja näkevät Alexander Hammidin esittämän miehen kasvot edessään. Mies, jolla on tuo alkukuvien kukka kädessään, nostaa naisen pystyyn, menee portaiden luo, panee puhelimen luurin takaisin paikalleen; nainen seuraa miestä, vilkaisten kuitenkin epäluuloisena ruokapöytää, jossa kaikki on nyt järjestyksessä. Mies ja nainen menevät yläkertaan, mies asettaa kukan vuoteelle, katsoo itseään taskupeilistä ja nainen asettuu kukan viereen makaamaan. Mies istuu naisen viereen hyväillen häntä. Lähikuvassa näemme naisen suun ja hetkeä myöhemmin silmän. Kukka muuttuu äkillisesti veitsekseksi, johon nainen tarttuu ja iskee miestä kasvoihin. Kasvot ovat kuitenkin muuntuneet peililasiksi, joka rikkoutuu paljastaen sisältään merinäkömman. Lasinpalat tippuvat rannalle nousuveden huuhteltaviksi. Seuraa siirtymä jalkakäytävällä astelevaan mieheen (Alexander Hammid), joka nousee talon ulko-ovelle, nostaa maasta kukan, menee avaimella sisään ja näkee epäjärjestyksessä olevan huoneen sekä nojatuolissa lasinpalasten repimän naisen. Tuohon kuvaan päättyy kerronta.

Kasautuvat synteesit

Meshes of the Afternoon edustaa dramaattisessa voimakkuudessaan avantgarde-elokuvan puhtaita näkymiä. Maya Deren onnistui ensimmäisessä elokuvassaan yhdistämään "eisensteinilaisen montaasijattelun" ja Cocteaulta, Buñuelilta ja Dalilta peräisin olevat uninäkömät moniulotteiseksi kerronnalliseksi paletiksi. Eisensteinille ruutujen väliset dialektiset konfliktit ja niiden välisistä suhteista kasvavat liikkeet, orgaanisen ja rationaalisen muodon kasautuvat synteesit, olivat olennaisia. Dialektiikan voidaan nähdä oikeuttavan liikkeen ja rajauksen teorian elokuvassa; Eisenstein laajensi kuitenkin dialektiikkaansa todeten sen kattavan myös komposition periaatteen - esimerkiksi "volyymien konflikti" toteutui ruudun sisäisin vastakkaisuus.

Eisensteinin käsitys orgaanisesta yhtenäisyydestä osoittaa keskeistä roolia montaasille, prosessille, joka kontrolloi teoksen linjojen punomista. Kapeasti hahmotettuna montaasi liittyy Eisensteinillakin elokuvan leikkauksen tekniikkaan, mutta leikkaus on vain kaikkein ilmeisin seikka suhteessa periaatteeseen, jonka kautta kuvaukset saavat taiteellisen kuvan muodon. Elokuvassa on mikromontaasia ruutujen leikkausten ja rajausten tasoilla, jolloin voidaan puhua oikeaoppisesta montaasista. Makromontaasi on kohtausten ja osien liittämistä kokonaiseksi elokuvaksi. Kaikkein laajimmillaan montaasi on muodollinen periaate, joka hallitsee kaikkia taiteita, Pushkin "leikkaa" detaljeja Poltavassa, Flaubert "leikkaa sisään" keskusteluja Madame Bovaryssa ja Leonardo da Vinci järjestää uudelleen liikkeellisiä linjoja piirroksissaan vedenpaisumuksesta. Lisäksi El Grecon töistä välittyy vaikutelma kuin erillisistä, yhteen koostetuista valokuvista, jotka on koottu vääristämään lineaarista perspektiiviä. Montaasi ei enää tässä mielessä ole konstruktivistista ja koneellista kokoamista, vaan ennen kaikkea prosessi, jonka kautta erilliset, identiteettinsä säilyttävät linjat vaikuttavat dynaamisesti toisiinsa luodakseen orgaanisesti yhtenäisen kokonaisuuden.⁽³⁸⁾

Derenin elokuvassa on kyse siitä, miten inhimillisen liikkeen kautta laajennetaan elokuvassa esiintyvien hahmojen intensiivistä, sisäistä elämää. Elokuvassa on tasoja, jotka menevät hahmojen ja toimintojen ulkopuolelle, synekdokiseen esittämiseen. Niihin liittyvät perspektiivivaihtelut. Eisensteinin "tonaalisessa montaasissa" liike havaitaan laajemmassa mielessä. Liikkeen käsite sulkee sisäänsä kaikki vaikutukset, montaasin perustuessa luonteenomaiselle, emotionaaliselle, kerrontaa hallitsevalle yleiselle äänelle. Derenin kuvarajauksissa kuvan ulkopuolinen, potentiaalinen kenttä imeytyy mukaan. Ekspressiivisten tunteiden takana olevat näkymättömät merkitykset tuodaan esiin koko keholla ja luodaan merkityksiä.

Huomionarvoista on miten näistä liikkeistä kasvaa elokuva-koreografiaa, joka yhteytyy koko laajuudeltaan elokuvantekijän käyttämiin kerronnallisiin keinoihin. Ekspressiivinen tyylittely ja tanssinomaisten koreografisten näkymien sulava iskostuminen osaksi Maya Derenin elokuvakäsitystä tapahtui vaistonvaraisesti. Myöhemmistä elokuvista muun muassa A Study in Choreography for the Camera (1945) ja Ritual in Transfigured Time (1945?46) viestivät Derenin luomia näkymiä, joiden mukaan koreografia ei koostu ainoastaan tanssijan yksilöllisten liikkeiden suunnittelusta, vaan myös niistä

malleista, joiden kautta tanssija ja hänen liikkeensä suhtautuvat yhtenäisenä yksikkönä ympäröivään tilaan. Kun elokuvakamera tuodaan tanssin taltiointiin, elokuvantekijä luottaa luonnollisesti kameran liikkuvuuteen. Tästä seuraa se, että mitä onnistuneimmin koreografi on suunnitellut näkymänsä, sitä helpommin hänen huolella suunnitellut mallinsa tuhoutuvat kuvauksen rauhattomuuden vuoksi, sillä kameralla on kyky saada kuvainnollisesti siivet alleen ja liukua nopeasti esimerkiksi kaukokuvasta lähikuvaan.

Maya Derenin pyrkimyksenä oli alusta lähtien vapauttaa elokuvakamera yleisistä teatterillisista traditioista ja niihin liittyvistä tilahahmotuksista. Myös hänen elokuvateoreettiset pohdiskelunsa keskittyivät paljolti elokuvan muotokysymysten ympärille. Derenin elokuvien päähenkilöt elävät maailmoissa, joita eivät hallitse sinne tänne sidotut materiaaliset tai maantieteelliset lainalaisuudet, vaan pikemminkin he liikkuvat täysin fiktiiivisessä maailmassa, ja aivan kuten unissamme (kun henkilö on ensin yhdessä paikassa ja sitten toisessa ilman että matkustaisi niiden väliä) he puhuttelevat meitä oman avaruudellisen koreografiansa kautta. Derenin elokuvissa tanssijan näyttämönä on puhtaasti abstrakti, muodollinen alue, jolloin kokonaan uudet suhteet tanssijan ja tilan välillä ovat mahdollisia. Tanssijan näyttämönä on tyylitelty maailma.

Deren kirjoitti Meshes of The Afternoon -elokuvaan liittyen:

"Tämä elokuva käsittelee yksilön sisäisiä kokemuksia. Se ei tallenna tapahtumaa muiden kokemana. Pikemminkin se reprodusoi tavan, jolla yksilön alitajunta kehittää, tulkitsee ja tarkkailee ilmeisen yksinkertaista ja satunnaista tapahtumaa kääntäen sen kriittiseksi, emotionaaliseksi tunteeksi. Elokuva perustuu silti voimakkaaseen kirjallis-dramaattiseen kaareen ytimeltään ja luottaa paljolti kuvaamiensa objektien ja tilanteiden symboliseen arvoon. Elokuvan ensimmäinen jakso liittyy tapahtumaan, mutta tyttö vaipuu uneen ja uni koostuu tapahtuman elementtien manipuloinnista. Kaikella, mitä unessa tapahtuu, on perimmäisyytensä ensimmäisen jakson viittauksissa - veitsi, avain, toistuvat portaat, hahmo, joka katoaa tien mutkassa. Yksi elokuvan näkökulmista koostuu tavasta, jolla elokuvalliset tekniikat on valjastettu antamaan pahansuopainen vitaliteetti elottomille objekteille. Elokuva huipentuu kahtaalle suuntautuvaan loppuun, jonka mukaisesti näyttää siltä, että kuvitteellisuus saavuttaa todellisuuden tason."⁽³⁹⁾

Vaikka Meshes of The Afternoon muistuttaa unikokemusta, varoitti Maya Deren elokuvansa psykoanalyttisesta tulkinnasta:

"Tämän elokuvan, kuten myöhempienkin filmien, tarkoituksena on luoda mytologinen kokemus. Silloin kun se tehtiin, ei ollut kuitenkaan mitään ennakko aavistuksia yleisön suhteen, eikä minkäänlaista kokemusta, miten vallitseva kulttuurinen tendenssi, joka korosti personoitua psykologista tulkintaa, saattaisi ehkäistä elokuvan ymmärtämistä."⁽⁴⁰⁾


Suhteellisuuden maailmassa

Meshes of The Afternoon -elokuvan symboliikka toimii varsin suoraviivaisesti ulottuvuuksilla:


Avain - Kontrolli / Puhelin - Kommunikaatio / Veitsi - Väkivalta

Elokuvan tilahahmotus on liukuva, ympyrämainen ja avantgarde-elokuvien tapaan alitajuinen, eikä lineaarinen kuten seuraavassa elokuvassa At Land (1944). Tuossa filmissä on hiekkarannalla kuvattu jakso, jossa kamera pysähtyy antaen kuvassa olevan hahmon edetä huomattavan matkan ennen kuin sitä kuvataan jälleen. Lopputulos näyttää kuitenkin jatkuvalta liikkeeltä. Tämä aiheuttaa sen, että kuvassa oleva hahmo edetessään pienenee tuoden näin mukanaan voimakkaan emotionaalisen efektin. Kyseessä on tapahtuma, jota ei voida muuntaa ulos elokuvallisista tekijöistään. Samaa voidaan sanoa tekniikasta, jossa suhteutetaan kaksi toisistaan erillään olevaa paikkaa yhteen hahmon jatkuvan liikkeen avulla. Tai elokuvaan liittyvää jaksoa, jossa nainen juoksee aikojen ohitse. Tämä mielenkiinto aikaan ja tilaan ei ole pelkästään teknistä, sillä näkökulma haarautuu emotionaalisesti.


Pääasiallinen elementti, jota Deren pyrki heijastamaan elokuvassaan esiin, on yksilön hämmennys äkinäisessä ja




todellisuudessa suhteellisessa maailmassa, ja hänen kyvyttömyytensä saavuttaa pysyväistä, järjestettyä suhdetta sen elementteihin. Yksi elokuvan näkökulmista liittyy siihen, että sen tekniikat, monimutkaisetkin, on toteutettu sellaisella hiljaisella hienostuneisuudella, että katsoja on epä tietoinen elokuvaan sisältyvästä outoudesta sitä katsoessaan. Vasta jälkeenpäin, hieman kuin unen jälkeen, ymmärtää sen kuinka outoja esitetyt tapahtumat olivat, ja hämmästyy sitä näennäistä normaaliutta, millä ne esitettiin.




Elokuvan kaikki toiminnot, näyttelijöiden elehtimiset, kuvakulmat, elokuvan kenttä ja lopullisten, leikkattujen otosten väliset suhteet kuuluvat kerrontaan. Käsikirjoitus koostuu alusta lähtien pääasiallisesti teknisten huomautusten sarjasta, ja sen tehtävänä on sallia ohjaajalle keinoja järjestää varsinainen kuvaus- ja leikkaustoiminta mahdollisimman tehokkaasti. Näin esimerkiksi kuvaajan rooli on ilmeisen rajattu; hän pääasiassa toteuttaa ohjatut otokset.




Meshes of The Afternoon muistutti unikokemusta ja At Land oli "transsielokuva" siinä hengessä miten Parker Tyler on tuon käsitteen määritellyt:




"Kokeellisen tai avantgarde-elokuvan pääasiallisin kuvitteellinen trendi on toiminta unena ja näyttelijä unissakävelijänä, jolloin kyse on näkemisen magiikasta, uneksimisesta valveilla olevana: näkyvässä oleva maailma muuntautuu puhtaaksi ja yksinkertaiseksi runolliseksi toiminnaksi, jossa ei ole yhden tason tietoisuutta, arkipäiväistä järkeilyä ja niin kutsuttua realismia."⁽⁴¹⁾




Transsielokuvan luonteeseen kuuluu esteettinen ja visionäärinen kokeminen, matka uusiin ja usein ihmeellisiin taiteellisen näkemyksen myötä avautuviin ulottuvuuksiin ja maisemiin. P. Adams Sitney jatkaa:




"Transsielokuvan päähenkilöt ovat unissakävelijöitä, pappeja, rituaalien suorittajia ja riivattuja, joiden tyyliteltyjä liikkeitä kamera voi hidastuksin ja nopeutuksin luoda niin taipuisasti uudelleen. Päähenkilö vaeltaa läpi väkevän ympäristön kohti kaiken huipentavia hetkiä. Tämän kehityksen en asteet on usein merkitty sen mukaan, mitä hän näkee, enemmänkin kuin sen mukaan, mitä hän tekee. Maisemat, niin luonnolliset kuin arkkitehtoniset (joiden läpi hän kulkee) on usein valittu naiivien esteettisten kriteereiden mukaan. Usein ne tehostavat elokuvan tekstuuria niin, että tietty symbolinen linja toteutuu. Transsin luonteeseen kuuluu, että päähenkilö pysyy eristäytyneenä siitä, mitä hän kohtaa; henkilöiden välinen vuorovaikutus ei ole mahdollista näissä elokuvissa."⁽⁴²⁾




Sitneyn mukaan Derenin At Landin ohella puhtaita esimerkkejä transsielokuvista ovat Curtis Harringtonin Fragment of Seeking (1946), Gregory Markopoulosin Swain (1950), Kenneth Angerin Fireworks (1947) ja Stan Brakhagen The Way To The Shadow Garden (1955).⁽⁴³⁾



Baletillisiä visioita



At Land on varhaisimpia amerikkalaisia transsielokuvia. Siinä Maya Deren esittää naista, joka on huuhtoutunut rantaan. Hän nousee, ryömii yli kuolleiden puiden ja kivien, kiipeää, kunnes löytää itsensä keskeltä huonetta, jossa on meneillään juhlat. Ihmiset istuvat pitkän pöydän ääressä. Deren alkaa ryömiä pitkin pöytää, ilman, että ihmiset häntä huomaavat. Pöydän päässä on shakkipeli, josta irtoaa äkillisesti nappula syöksyen onkaloon. Deren lähtee jäljittämään nappulaa ja tuosta alkaa kuvallisten ellipsien sarja, jonka myötä nainen löytää itsensä kävelemässä tuntemattoman miehen seurassa. Myöhemmin hän saapuu huoneeseen, jonka huonekalut ovat valkoisten kankaiden peittämiä. Vuoteessa makaa viiksekäs mies ja valonvälähdykset väreilevät naisen kasvoilla. Nainen poistuu (miehen katseen seurattessa) lukuisten ovien lävitse ja pian ollaan ulkona kalliisella rannalla naisen liukuessa kiviä vasten.



Se, että päähenkilö kulkee näkymättömänä ihmisten joukossa, viittaa klassiseen transsielokuvan asetelmaan. Myös dramaattiset maisemat tukevat tätä, samoin naisen matkaan liittyvä kohtaaminen itsensä ja menneisyytensä kanssa. Meshes of The Afternoon -elokuvasa oli joitain näitä viitteitä, mutta vyyhtimäinen, kompleksisemmin rakentunut muoto ei ollut sillä tavalla avoin kuin At Land -elokuvasa, jossa kamera on

yleensä staattinen. At Land -elokuvassa kinematografian hahmotukset luodaan muodollisina ja tyyllisinä keinoina: liukuva, ympyrämäinen tilahahmotus heijastuu At Landin lineaarisessa tyyliä ja leikkauksissa liikkeeseen. At Land -elokuvassa ei ole edelliseen elokuvaan subjektiivisia kamera-ajaja, ei tutkivaa synekdokista rajaamista, vaan kokonaisuutena keskittyviä illusorisia siirtymiä. Margaret Warwicken mielestä At Land kätkee sisäänsä sosiaalista ja seksuaalista identiteettiään etsivän naisen kokemukset ja sensibiilitteetit. Deren puhuu toisille naisille ylittäen ajalliset ja kielelliset rajat mytologisessa mielessä.⁽⁴⁴⁾

Ritual in Transfigured Time -elokuvassa pyrittiin luomaan "elokuvatanssia", jolloin yhtä jaksoa lukuun ottamatta elokuvassa esitettävät tosiasialliset liikkeet eivät ole tanssiliikkeitä, vaan kaikki liikkeet - niin tyyllitellyt kuin sovinnaisetkin - suhteutettiin toisiinsa joko välittömästi tai kokonaisuutena elokuvaa lävistävän koreografisen käsitteen mukaisesti. Elokuvan yhdeksi avainmotiiviksi muodostui näkymä, jonka mukaan jos esimerkiksi jostain juhlahakson kuvauksesta jätettäisiin pois kaikki pitkät keskustelut ja näennäiset höpinät, jäljelle jäisi vain jatkuva hymyilemisen, sosiaalisen ahdistuneisuuden malli, jokaisen juhlijän yrittäessä tavoittaa jonkun toisen samassa tilassa olevan tai liikkeet, käsienojennukset, syleilyt, etäntymiset jostain tylsästä kohti jotain mielenkiintoista. Siksi Deren saattoi liittää otoksiaan vapaammin yhteen. Hän aloitti liikkeen kuvaamisen jostain ihmisestä, leikkasi perään näkymän jostain toisesta (tietyn jatkuvuuden mallin mukaan) ja saattoi siirtyä kolmanteen ihmiseen, joka päätti liikkeen. Liikkeen mukana syntyneestä emotionaalisesta yhtenäisyydestä kasvoi otoksia yhdistävä olennaisuus. Deren käytti termiä klassinen tämän elokuvan yhteydessä. Sillä hän tarkoitti metodia, jonka mukaisesti elokuvantekijä kontrolloi ja manipuloi elementtejään muodoksi, joka muuntaa ja hahmottaa ne uudelleen.

Meditation on Violence (1948) -elokuvassaan Deren lähestyi perinteisen kiinalaisen nyrkkeilyn kolmitasoa, joka muodostuu seuraavista elementeistä:

(1) Wu-tang, (2) Shao-lin, (3) Shao-lin miekan kanssa.

Elokuva on suora, dokumentaarisella ankaruudella kuvattu näkymä, jossa nämä en tasot hallitseva varjonyrkkeilijä etenee vaiheittain. Taustalla kuullaan kiinalaista huilumusiikkia ja haittilaista rummutusta. Derenin lähtökohta oli, ettei elokuva koostu pelkästään näiden liikerojen kuvauksesta, vaan pyrki lähestymään taustalla piilevää metafysiikkaa. Elokuvan jaksot ovat liukuvia ja balettimaaisia. Ensimmäinen vaihe aaltoilee, kunnes siirrytään säännöllisempiin kuvioihin. Keskellä tiivistyvät liikkeet ja tapahtuu akullinen muutos, kun siirrytään miekkailujaksoon sekä yllättävään pysäytyskuvaan. Lopulta palataan kolmannen vaiheen kautta takaisin ensimmäiseen.

Deren pyrki luomaan omaperäistä, "ajallista kubismiaan" kiertämällä ideaansa meditaatiomaisesti, tutkimalla sitä eri näkökulmista sysäyksellisesti etenevän rytmisyyden vauhdittamana.

Rituaalimaisuus ja ihmisen sisäinen universumi lähtökohtinaan Deren valmisti yhdessä Metropolitanin balettikoulun oppilaiden (johtajana Anthony Tudor) kanssa vuonna 1952 elokuvan The Very Eye of the Night. Deren koreografioi jälleen tanssijoiden ja kameran liikkeet juhlavaksi balettivisioksi. Kerronnassa yöllinen tummuus (elokuva on negatiivin muodossa) poistaa tieltään maanpinnan horisontaalisia tasoja työntäen esiin vertauskuvallisina satelliitteina esiintyviä tanssijoita, jotka kiertävät rataansa, samalla kun kamera kiertää omaa rataansa tässä avaruudellisessa koreografiassa.

Visuaalista lumoa

Maya Derenillä luova elokuvantekoprosessi ja teoreettiset kehitelmät liittyivät toisiinsa. Tietty paradoksaalisuus sisältyi siihen, että uransa alkuvaiheessa Deren oli tavattoman jyrkästi ns. todellisuuden taltiointia vastaan. Elokuva oli hänelle tuolloin puhtaasti fantasian ja sepitteisyyden kokeellinen väline. Haitilla myöhemmin vietetyt vuodet, tutustuminen voodoo-rituaaleihin ja kolmen vuoden jäsenyys haittilaisessa voodoo-yhteisössä johtivat siihen, että Deren päätyi taltioimaan kamerallaan näitä rituaaleja suoraan. Hänen Haitti-materiaalinsa koostettiin vasta pitkälti hänen kuolemansa jälkeen. Itse hän ei kyennyt tuota

kuvastoa koskaan leikkaamaan.⁽⁴⁵⁾

Maya Deren kuoli äkillisesti 13.10.1961, ja keskelle moninaisia elokuvaideoita, sillä hän suunnitteli tuolloin muun muassa haikuroihin pohjautuvaa filmiä. Deren oli profeetallinen hahmo omana aikanaan, originelli, kompleksinen, moniulotteisiin hahmotuksiin kykenevä näkijä, jonka elokuvien ajattomuus, visuaalinen kauneus ja hehkuvalo loivat omaperäistä ja näkemyksiltään filosofista estetiikkaa. Hän oli taiteen puolestapuhuja ja hänen taidekasvatuksellinen merkityksensä oli erittäin suuri.⁽⁴⁶⁾ Deren kykeni teostensa myötä lähestymään psykologista symbolismia harvinaisella luontevuudella.

Maya Deren työskenteli aikana, jolloin kiinnostusavantgarde-elokuvaa kohtaan oli rajallista. Originaalisuutensa vuoksi hänen vaikutuksensa on ollut huomattava.⁽⁴⁷⁾

Kirjoittaja on taidekasvatuksen professori Jyväskylän yliopistossa. Kirjoituksen hieman lyhyempi versio on julkaistu Tieteessä tapahtuu -lehden painetussa versossa.

MAYA DERENIN OHJAAMAT ELOKUVAT:

1943 Meshes of The Afternoon (lisätty vuonna 1959 Teiji Iton säveltämä musiikki), 14 min.

Witch's Cradle (kuvaus surrealistien "Art of This Century" -näyttelystä New Yorkissa vuonna 1942, keskeneräiseksi jäänyt filmi), 10 min.

1944 At Land (mykkäelokuva), 15 min.

1945 A Study in Choreography for Camera (mykkä), 4 min.

1948 Ritual in Transfigured Time (mykkä), 15 min.

1948 Meditation on Violence (kiinalaista huilumusiikkia ja haitilaista rum-

mutusta), 12 min.

1952 The Very Eye of the Night (lisättynä Teiji Iton musiikilla vuodelta

1959), 15 min.

1951 Deren kuvasi Haitilla materiaalin, joka ilmestyi vuonna 1985 Teiji ja Chere Iton editoimana nimellä The Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti (alkuperäismusiikkia ja luettuja otteita Maya Derenin vuonna 1953 julkaisemasta samannimisestä kirjasta), 52 min.

VIITTEET

1. Ks. tähän liittyvään teoretisointiin esimerkiksi Gardner, Howard (1982), Art, Mind and Brain. New York: Basic Books; Perkins, David (1981), The Mind's Best Work. Cambridge: Harvard University Press; Currie, Gregory (1995), Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science, Cambridge: Cambridge University Press; Wright, Crispin, Smith, Barry C., Macdonald, Cynthia (eds.) (2000), Knowing Our Own Minds. Oxford: Clarendon Press.


2. Divine Horsemen: The Voodoo Gods of Haiti (1953) ei ole vieraan kulttuurin antropologinen tutkielma, vaan psykologisen introspektion sävyttämä etnografinen kuvaus ei-teollistuneesta kulttuurista.

3. Siitä huolimatta kritiikki usein kohteli häntä surrealistina, muuan muassa Parker Tyler vertasi hänen työtään Jean Cocteaun ja Salvador Dalin visioihin. Ks. Tyler, Parker (1962), ?Maya Deren as Filmmaker, ? Filmwise, no.2, 3.

4. Deren, Maya (1960), ?Cinematography: The Creative Use of Reality?, Daedalus, Winter, special issue: The Visual Arts Today, 167.

5. Ks. esimerkiksi Kracauer, Siegfried (1960), Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. New York: Oxford University Press, 16-23, 28-29.

6. Derenin huomioita vahvistaa muun muassa Juri Lotmanin näkemys, jonka mukaan liikkuva kuva on tällaisen perusmateriaalin




luonnollinen jatke ja sen myötä todellisuuden illuusioista tulee olennainen osa elokuvan kieltä. Lotman, Juri (1981) ?On the Language of Animated Cartoons,? trans. Ruth Sobel, Russian Poetics in Translation 8, 36-37.

7. Deren, Cinematography: The Creative Use of Reality, 152?154.


8. Ibid., 154-155.

9. Ibid., 156-157.


10. Ibid.



11. Deren, Maya (1960), ?Cinema as an Art Form?, julkaistu muun muassa teoksessa Introduction to the Art of The Movies (ed. Lewis Jacobs), Noonday, New York, 1960, 258.



12. Derenin puheenvuoro ?Poetry and Film? -symposiumissa 28.10.1953, julkaistu teoksessa Film Culture Reader (ed. P. Adams Sitney). New York, Praeger, 1970, 173?174.



13. Deren, Maya (1946) An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. New York: Alicat Bookshop, 45.



14. Deren, Cinematography: The Creative Use of Reality, 167.

15. Deren, An Anagram of Ideas on Art, Form and Film, 17.

16. Ibid., 21-25.

17. Ibid., 10.

18. Ibid., 37.


19. Ibid., 7-8.

20. Ibid.

21. Ibid., 6.




22. Deren, Cinematography: The Creative Use of Reality, 159.




23. Havainnoinnin problematiikasta katso esimerkiksi Arnheim, Rudolf (1969), Visual Thinking. Berkeley: University of California Press; Arnheim, Rudolf (1974), Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye (The New Version). Berkeley: University of California Press; Arnheim, Rudolf (1981), The Power of the Center. Berkeley: University of California Press; Bruce, V. & Green, P. (1985), Visual Perception: physiology, psychology, and ecology. London: Lawrence Erlbaum Associates Ltd; Gregory, Richard (1966), ?Visual Illusions?, teoksessa B.M. Foss (ed.), New Horizons in Psychology,

Harmondsworth Penguin Books;




Gregory, Richard L. (1966), Eye and Brain. World University Library, London: Weidenfeld and Nicolson; Valkola, Jarmo (2000), Aesthetic & Cognitive Perceptualism: Signs, Symbols, and Concepts in Art Educational Context. JULPU: University of Jyväskylä.




24. Deren, Deren, An Anagram of Ideas on Art, Form and Film, 27.

25. Ibid., 28.

26. Ibid., 30.



27. Ks. tähän liittyen Valkola, Jarmo (1993) Valkola, Jarmo, Perceiving The Visual In Cinema: Semantic Approaches To Film Form And Meaning. Jyväskylä Studies in the Arts n:o 42, Jyväskylän yliopisto.




28. Tätä näkökulmaa on Jukka Sihvonen korostanut tutkielmassaan Kuva ja elokuvan merkikieli, Turun yliopisto, kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos, sarja A, n:o 11, 1984, 53-54.


29. Ibid., 19.

30. Ibid., 19-20.

31. Ibid., 20.



32. Maya Deren oli huomion kohteena usein ja hänen oma kehollinen esiintymisensä elokuvissaan oli feminiinisen kuvaston heijastusta luomansa diskurssin sisällä. Ks. tähän liittyen esimerkiksi Rabinovitch, Lauren (1991), Points of Resistance: Women, Power & Politics in the New York Avant-garde Cinema, 1943-71, Urbana: University of Illinois Press, 49-50.



33. Dewey, John (1958), Art as Experience. New York: Capricorn Books, 257-258. (Alkuperäinen teos vuodelta 1934.)



34. Ks. tähän liittyen esimerkiksi Durgnat, Raymond, "Film Theory: From Narrative to Description", *Quarterly Review of Film Studies*, Spring 1982, 109-129.



35. Merleau-Ponty, Maurice (1993), *Phénoménologie de la perception*. Paris (alkuperäisteos vuodelta 1945, ilmestyi englanniksi käännettynä vuonna 1962).



36. Merleau-Ponty, Maurice, *Silmä ja mieli*, Taide, Gummerus, Jyväskylä 1993, 46.



37. *Ibid.*, 46-47.



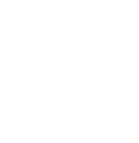
38. Ks. Eisenstein, Sergei (1988), "The Dramaturgy of Film Form (The Dialectical Approach to Film Form)" teoksessa Eisenstein, *Writings, 1922-34*, Richard Taylor (ed.), BFI, London, 161-180; Eisenstein, vol. 2, *Towards a Theory of Montage*, Michael Glenny, Richard Taylor (eds.), BFI, London 1991, 15-16, 86-87; Wollen, Peter (1977), *Merkityksen ongelma elokuvassa*, Gaudeamus, Helsinki, 88-89; Bordwell, David (1993), *The Cinema of Eisenstein*, Harvard University Press, Cambridge, London, 186.



39. Deren, Maya (1965), *Notes, Essays, Letters*, *Film Culture* 39, Winter, 1.



40. Deren, Maya (1960), *Program Notes*.



41. Tyler, Parker (1947), *Magic and Myth of the Movies*. New York: Henry Holt & Co., 96.



42. Sitney, P. Adams (1970), 21.



43. *Ibid.*



44. *Monthly Film Bulletin* (June 1988), vol. 55, no. 653, 185.

45. Materiaali on Teiji ja ChereI Iton leikkaamana nimellä *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985).

46. Deren perusti muun muassa The Creative Film Foundationin (CFF) vuonna 1955. Sen johtohahmoin kuuluvat Derenin ohella Stan Brakhage, Stan Vanderbeek, Robert Breer ja Shirley Clarke ja sen tukijoihin kuuluivat kirjailija Arthur Miller, arkkitehti Mies van der Rohe, esteetikko Herbert Read, koreografi Martha Graham ja runoilija-elokuvantekijä Jean Cocteau.

47. Ks. tästä esimerkkinä Barbara Hammerin lausunto teoksessa Kaplan, E. Ann, *Women & Film: Both Sides of the Camera*, Methuen, New York, 1983, 88, tai P. Adams Sitneyn huonehdinnat teoksessa Sitney (ed.) *The Avantgarde Film: A Reader of Theory and Criticism*. *Anthology Film Archives, Series 3*, New York 1978, xx-xxv, xxx, xxxii, xxxix-xl.

