

Sestava

Zapis o predhodništvu

za tavanje

Maye Deren

vanje

Andrej Lutman

Usmerjenost nase in posedovanje strojne opreme, ki omogoča opazovanje lastnih vzgibov in istočasno obsedenosti s samopodobo, določa merek na drugotno, odsotno, a vseeno prisotno kot odsev v smislu računsko omejene preslikave do očes in migljajev vek. Meriti na bežeče like, ki so telesa v plesu ob vrtljajih obredno ubitih živali, petelinov, ni zgolj umetniški dogodek, marveč kočljiva pustolovščina ob predpostavki lastne skritosti za samopodobo. Če je preučevanje človeškega tudi podučevanje o dejavnostih, ki mejijo na komaj dostopno mrežo, pripeto od očesne mrežnice do plešočega in v vznesenost zavitega telesa, potemtako je tudi obraten odnos, ki se vzpostavi, ko opazovano opazi opazovanje in se pri tem ne zavaruje, tisti odnos, s katerim opazuje noče oziroma skoraj ne more več paziti nase. Strelno orodje, ki je tudi stroj za prenašanje podob na za svetlobo občutljive ploskve, ki se ročno ali strojno povežejo v gibanje, je tisto orožje, s katerim opazovalec določi omejenost očesnega zornega polja.

Na kakšne izlete se je odpravljala Maya Deren, ko je usmerjala strojček za snemanje sličic na drgetajoča telesa, ki ob udarcih in topotih tolkal zavijajo z očmi, jih pobelijo s svetlobo beločnice, je vprašanje za tiste, ki si zadajo za svojo nalogo proučevanje človeških obnašanj v skrajnih razmerah bivanja.

Na bežečih slikah o pokosilnih drozganjih oziroma posladkih (*Mreže popoldneva* [Meshes of the Afternoon, 1943, Maya Deren in Alexander Hammid]) je Maya Deren vzpostavila trikot oko-mreža-zanka. Omreženje, ki je tako vzpostavljeno, dopolnjuje cvet, položen iznad pogleda na tla, pred oko. Pred očesom pa je tudi ključ in nož in obraz in ogledalo. Ključen je morda nož, da zareže pod obraz, vzpostavljeno je ogledalo, da odslika obraz, ki ga ni, saj je odsev premočan, da bi bežeča postava dovolila ženski ujetje. Čemu torej sledi obrušeno steklo, speto z ogledalci, čemu gre pogled v tako zapletene priprave, da se naposled vrne v utripajočih odsevih prašnih delcev, ki nudijo zaslon za sence, za cesto, za vrnitev v naslonjač?

Sled izmetačev, podob v nastajanju, je sled zapisa po pravih lepljenja, po pravih robov, ko se trak zatakne in izmetalo obtiči v zasliki, ko je svetloba spet svobodna, da ne nosi več tujih sličic, le lastne, le delce v razcepu.

Niz slik, razprostrtih in ponavljajočih se, posnetih v tišini, ki valujoče dopolnjuje obalo (*Na kopnem* [At Land, 1944]), je nizanje naplavine na v ogromno lužo prodirajočega peska. Naplavina, ki je naplavljenka, določi mejo med morjem, obalo in nebom, ko se povzpne prek korenin na rob mize, na rob neba, na rob ploskve s kipci. Kraja kipca, ki je v igri na polju črnih in belih ploskev, ženski, ki je ženska in so ženske, vse to dovoli ženski, da do konca razmeji tekočino od naplavine, da od izhodišča, ki je naplavina, preteče vso pot od podmizja do omizja, kjer posedajo ljudje. Ni zapažena, ta dvignjena ženska, ta ženska, ki si je dovolila splezati nekam visoko, morda najvišje, ko pa je le sanjarila na prečudoviti



ALEXANDER HAMID IN MAYA DEREN





foto: ALEXANDER HAMID

meji med globokim morjem in obalno plitvino. In moški v postelji in mačka v naročju.

Ravnočrtnost ob pogledu na predmet brez sence ob tolikih lučeh, ob tolikih obsevanjih, da je dvig in plezanje odmik od zaobljube, odmik k drugačnemu odnosu. In strelna svetloba, žaromet na primanjkljaj telesnega, tako ugodnega, tako voljnega za par na par.

Obmolčane so podobe (*Študija koreografije za kamero* [A Study in Choreography for Camera, 1945]), ko ni razlike med debli in pleščim telesom, med gozdom in pokrajino v hiši; in zasuk pred kipom gre v sukanje, v vrtljaje, v zamero mirovanju. Skok prek neba je pristanek na zemlji, tako prizemljen, da se drevesa zamajajo.

Dvig telesa ob dejstvu opazovanosti, z dejanjem prikovanega praznega pogleda odsotne niti v soju svetlobe.

Prenos borilne večine na zapisljiv vzorec, ki je niz v red zloženih slik (*Razmišljanja o nasilju* [Meditation on Violence, 1948]), prinese strnjen prikaz zmožnosti telesne moči, ko molči nasprotje. Boj telesa in sence, borba za gib, ki ni ples, a je plesna bojevitost pred steno, pred površino, ki odseva temo, ozadje telesa v kroženju pred nasproti sledečemu stroju, brnečemu ob piščali in tolkalu. Vaja za telo, podobo, zvok in presečišče pogleda skozi mirujoče steklo.

Čakališče na osredotočen udarec v izmiku, v spolzkosti trenutka za napad. Roki sta prazni, nimata predmeta, a imata oprijemališče, ki je v težišču telesa v kroženju, v sikanju prstov. Veščina ponavljajočih se gibov določa smer pogledu in odprti škatli, ki lovi svetlobo.

Skupina in plesu in zastojih, ob pregibih, poletih in obstankih (*Ensemble for Somnambulists*, 1951). Plešoč strojček za presnemavanje svetlobe, ki s svojim izsevom izriva prah na prevleki, kamor se zapisujejo slike oziroma temne točke, ki zažare šele ob ustreznem postopku, ki naredi svetlo temo in temno svetlobo. Oko pleše, strojček pred njim pleše, se ziblje, vijuga, lovi odseve, kjer ni senc in kjer ni sonca, a je luč, so lučke, so premeri zamegljenih očesc. Kroženje, kroženje in oženje kroga navzven, da svetloba zazveni v temine. Na plesno predstavo zre obraz za tančico, ki je mreža, ki omreži temo in nitke, obraz. Ženski in moški v zmagoslavju para in pol.

Krvna obnova zavzame stremenje po oddaljenem, po odhodu v odsotnost, ko je priložnost za stik, za znoj.

Štiriletno (1947–1951) snemanje na otoku Haiti (*Divine Horsemen – The Living Gods Of Haiti*, 1985, Maya Deren, Teiji Ito, Cherel Ito) Mayi Deren prinese obilico snovi in ji ne prizanese. Prinese zaletavanje v nekaj, kar je med pogledom in tarčo, med merkom in izbruhom očesnega

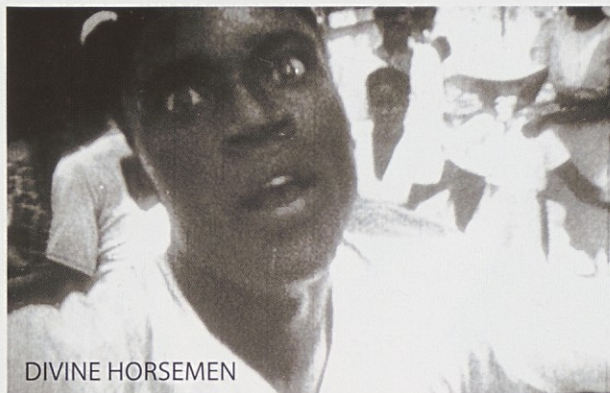
ognja skozi cev, ki je cev daljnogleda na blizu, tako blizu, da zatava vanjo. Popoln plešoč krogi, kjer telesne poslikave in dodatki oziroma okraski preidejo v risanje likov v pesek. Imeti na muhi namerjeno, uporabljati izostren občutek za daljavo, posedovati petje, ko se vrtijo vratovi; in petelin zapoje pod muho. Petelin mlaska, poka in kleplje, drobi ter udari. Pa brusi v cmok. Med brušenjem je petelin slep in gluhi, da ga petelinar naskakuje. Ko prepeva, tudi pleše, pa z veje na tla, v sončno petje, ko vozi voz. Voz pelje sem ter tja, večkrat tja. In je vez med vidnim in zavidnim, med živim in mrtvim. Vhod od tamkaj za sem je označen s krogom in z deblom, z jamo in s konico v njej. Plesišče, podčrtano z znaki, z liki, z nadzemnimi dodatki. Pride do prerivanja, do potiskanja, ki ni stiskanje podplato ob tla, temveč dvigovanje rok v poplesavanje, ki je drgetanje, trepet pred najvišjim. Tolkala s petjem napnejo mrežo, pretrgano z vzkliki razprostranjenosti med obokom telesa in hotenjem duha. Mečevanje je ples telesa z ostrino sence, ko splav na globoki vodi ne potrebuje vetra za plutje. Odebeljene palice v vrtljajih določajo polje, kjer gospodarji vrtinec.

Nato vzajemnost, ko pihalniki postanejo sesalci, ko je vsesavanje svetlobe pretveza pa prosojnost razdražene dupline, za zajetje v jarku lesketajočih beločnic, ki so očesen luči.

Oko v dvoočju, v razpotegu zenice, v dometu očesne leče (*The Very Eye of Night*, 1958), ko je pogled zastrt z zvezdami. Krogi in ozvezdje Dvojčka, morda Dvojčici, morda Par, krogi in zapirajoči se krogli, medzvezdije in plesni koraki zibajočih se plesnih gibov v odsotnosti globine. Je le velika želja, ki je potreba, ki je hotenje po vzpostavitvi odnosa, ob katerem bodo zvezde oddale temo in svetlobo. Pogrešanje paritve, risanje krivulje v daljnogledu, ki zaznamuje neskončnost teme.

Prenos izvršuje prisotnost. Tekočina, zlivajoča se na razčrtano oziroma razprskano površino osvetljenega stekla, zadosti pozornosti, ki je osredotočenost na mrtev svet odsevov, preslikav, prisodob v zasukih končnega traku, izreza. Iskanje ni poplačano samo z najdbo, ni stikano le ob pojemanjih in izbruhih svetlobe v curku, ni zaobseženo nad popisanimi dogodki ob soočenju z lastni usodo, katero se bere ob risih in dodatkih. Iskanje je najdeno, ko je odsotnost za ustaljeni svet udarec ob presunljivo podrhtavanje in tavanje za zavese, za mreže, za svetlobne nitke.

Biti zaznamovana s prihodnostjo, biti določena za izumljanje pomagala, ki zatresejo zaznave, predstave in prepričanja. Biti na meji zloma, biti nadarjena z 'udarjenostjo' na presežek. Imeti veselje z igro, ob kateri zastaja resnica, ob kateri doumevanje postaja igra za podaljševanje življenja, ki ni razvrat zaprtosti. Zasuki se godijo v dogodkih, sučejo se na površinah brez odsevov, nastopajo kot znanilci zastojev drugje, tam, na koncu konca, ko začetek ni brezkončen trak vrtljivih se podob. Vzajemno vzdraženost ob pojavu preslikav lahko prenese še tako gibek um, a dvoumnost, ki prehaja v večumnost, tu naredi rez, belino s packami na



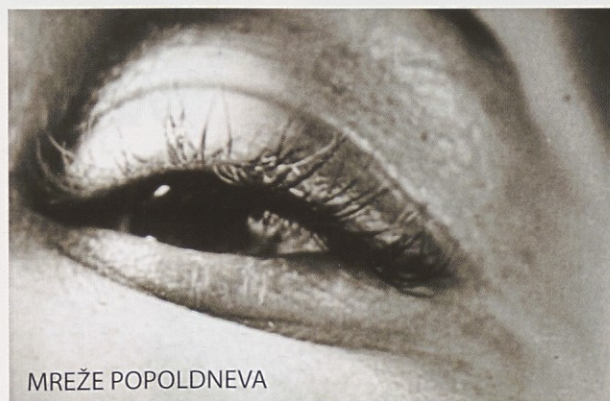
DIVINE HORSEMEN



MREŽE POPOLDNEVA



MREŽE POPOLDNEVA



MREŽE POPOLDNEVA

vrtljivem se pasu s poslikavami. Ustroj dvojne vijačnice, ki ima sliko, napise in še zvok, je ustroj izmetavanja nedoločljivosti odnosa med verjetnim, dejanskim in možnim. Kako potemtakem sestaviti brnenje strojčka s podobami, kako dopolniti šumenje, ko podobe dobe odboj za skok nad oko?

Maya Deren predlaga dostojanstvo, ko gre za mimobežnost, za zvok v prehodu. Množenje možnosti za obsevanje z zrcalnimi videnji preteklega in zmanjševanje obsega zmožnosti dojetja množstva vidnega, že vidnega in prividnega ne pomaga najbolj, ko se hlepi po razrastu preslikav. Kljub zgubi pri ceni vstopnic za beg, ki je vračanje, postaja sočasnost tišine in hitrosti nujna za obstanek lepega, vzdržnega in s tem bolj živega.

V naslednji, septembrski številki *Ekrana* bo rubrika Kaliber 50 avtorja Jurija Medena posvečena najpomembnejšim svetovnim avtorjem eksperimentalnega filma, med njimi seveda tudi Mayi Deren.



THE VERY EYE OF NIGHT