

DENKEN RONDOM GEBEURTENISSEN

een filmanalyse aan de hand van het werk van Eija-Liisa Ahtila en Maya
Deren



Door: Kimiko Goodings
Scriptiebegeleider: Ilse van Rijn
Horizontale Datum: 05 Januari 2015

Met dank aan: Een ieder die dit zal lezen

INHOUDSOPGAVE

THE HOUSE

De onverschillige kijker	4-5
Een tweede inleiding	6-7
Een eerste analyse	8-11
De kijker en leesbaarheid	12-13
Een wankelende werkelijkheid	13-16
Complexe psychose	17-22

MESHES OF THE AFTERNOON

Een horizontale ontleding	24-27
Verticale tijd	27-29
Een verticale ontleding	29-31
Psychose of droom?	32-34
The House of Meshes	34-36
Bibliografie	37
Lijst van afbeeldingen	38

DE ONVERSCHILLIGE KIJKER

Nu ik alles nog op mezelf mag betrekken- een bekentenis

Ik ben een maker. Ik maak films. Ik maak films, lui, haperend, in mijn rechterooghoek een raamzijde, de vensterbank. Een verwaarloosde cactus die daarop rust, niet-wetende dat hij over enkele minuten zal figureren in mijn nieuwe korte film. Vaak zonder teveel nadenken, maar ik maak ze, ik maak films, intuïtief. Ik ben slecht in het monteren van scènes, zo arbitrair als ik film, iets minder arbitrair monteer ik,- want ik wil een verhaal vertellen, bedenk ik me dan. En ontdek tijdens het monteren dat ik gedurende het filmen, eigenlijk amper heb nagedacht over het verhaal dat ik wil vertellen.

Het lijkt allemaal toch zo eenvoudig en vanzelfsprekend, wanneer ik naar mijn oude, vertrouwde lievelingsfilms kijk en die gretig naar binnen werk als een warm geserveerde maaltijd. Een fijn geslepen punt van een potlood met daarop volgend kakofonisch gezucht, als van een menigte zodra de punt breekt. We vragen ons niet af waarom de punt breekt, daar hebben we geen tijd voor, we slijpen hem opnieuw totdat hij scherp genoeg oogt om te voldoen aan onze eis. Misschien wordt ons evenzo aangeleerd om op een soortgelijke manier naar films kijken. Door de bedachtzame filmmaker en het meesterwerk zijdeling te vereeren, vergeten we mogelijk om een democratisch podium op te bouwen waar plek is voor weerstand. Waar plek is om kritische vragen te stellen en waar wij antwoord krijgen van de vierde wand. Datgene wat ooit zo hermetisch afgesloten leek, blijkt dan prompt te kunnen praten, zodra we er om vragen.

In deze scriptie tracht ik aan de hand van de film **The House** van de Finse kunstenaar Eija-Liisa Ahtila en de welbekende film **Meshes of the Afternoon** van Maya Deren, te onderzoeken hoe er in film een verhaal verteld wordt en hoe een onverschillige kijker (zoals ik) door de schijnbare leesbaarheid van de film heen kan prikken. Daarnaast zal ik onderzoeken hoe ik actief deel uit kan maken van film zonder mezelf er emotioneel bij te betrekken. En ik onderzoek hoe het gebruik van Verticale Tijd in film een deur opent naar ambiguïteit en een veelheid aan benaderingswijzen. Door deze films stapsgewijs te analyseren, hoop ik zelf verheldering te krijgen over de wijze waarop je een verhaal kan vertellen en overbrengen aangezien ik mij daar voorheen nooit bewust mee heb beziggehouden. Daarnaast is mijn keuze voor deze twee films niet zo willekeurig als de manier waarop ikzelf te werk ga tijdens het maken van films. Zowel **The House** als **Meshes of the Afternoon** bevatten thema's die ikzelf (deels) onkundig in mijn eigen werk probeer te infiltreren. Onkundig omdat het verhaal wat ik tracht over te brengen, vaak onvolledig eruit wordt gehaald of wordt begrepen door een publiek. Zodoende, -en dit benadrukt wederom wat een egoïstisch 'iets' het schrijven van een scriptie eigenlijk is,- hoop ik uit dit onderzoek meer inzicht en overzicht te krijgen over het 'maken van film'. En voor u, de lezer: dit is helaas geen drie-stappen-plan handleiding, was het maken van film maar zo simpel.

EEN TWEEDE INLEIDING

Maar dan iets objectiever

Op een 13 inch scherm, in een 18 vierkante meter kamer, met het raam op een kier, zag ik het voor het eerst: Eija Liisa Ahtila's korte film *The House* (2002). Het voelde enigszins oneerbiedig, alsof ik stiekem het laatste hoofdstuk van een roman las, voordat ik m'n ogen überhaupt over de kaft had laten gaan. Maar ik verantwoordde dit schuldgevoel door te zeggen: "ik kan niet anders". Pas achteraf gezien drong tot me door, waarom het vinden van *The House* zo onmogelijk leek. Het was namelijk niet 'slechts' een film, het was een drieluik, een filminstallatie waar het geluid eveneens een prominente rol in speelt. Ik had er lak aan, als het daadwerkelijk een goed werk is, moet het mij ook op een simpel laptopscherm kunnen intrigeren en dat deed het ook. Vooral toen ik mezelf betrapte op de pauzeknop die ik na twee minuten had ingedrukt en mezelf terugriep terwijl ik naar buiten keek, uitkeek op tuinen omgeven door naaldbomen. Kwam het door de vrouw in de rode blouse, het hoofdpersonage van de film, dat zojuist droogjes had omschreven hoe haar uitzicht eruitzag, dat mijn oogpunt onopvallend verschoof naar mijn eigen venster?

"Trees grow in the landscape"

Sprak de vrouw. Mijn blik viel terug op het scherm. Rijkelijk groeiende sparren vulden het gepauzeerde beeld op 2 minuut 25. Was dit toeval of dreef het beeld mij onbewust terug, zoekende naar mijn eigen uitzicht? Mocht het laatste het geval zijn, was dat de bedoeling van de film? Ik nam aan van niet, maar deze gewaarwording schudde wel iets

in mij los. Op welke wijze sturen 'beelden' mijn gedachtestroom aan? Of beter gezegd: Hoe kijk ik naar film? Hoe zou ik de film ervaren als ik het als drieluik installatie zou hebben gezien? De noodzaak om dit beter te begrijpen en hier meer vat op te krijgen voelt groot. Als filmmaker tracht je iets over te brengen, een reactie van de kijker op te wekken, maar dan moet je als maker natuurlijk ook weten wat je wilt vertellen. Ik begin nu steeds meer te ontdekken hoe geluid, montage en de ruimte waarin het beeld wordt getoond ook van cruciaal belang zijn omdat deze de waarneming van de kijker kunnen manipuleren. Doordat ik momenteel niet over de mogelijkheid beschik om The House als filminstallatie te zien, zal ik in mijn ontledend onderzoek deels een beroep doen op **Thinking in Film: The Politics of Video Art Installation According to Eija-Liisa Ahtila** waarin theoreticus Mieke Bal de werken van Ahtila uitgebreid omschrijft en analyseert. Ze zal mij als tamelijk naïeve kijker, op een andere manier leren kijken naar film, althans dat is waar ik op hoop.

EEN EERSTE ANALYSE

The House (2002)

Ik stuitte op *The House* naar aanleiding van een fragment op YouTube. In een online artikel las ik dat het verhaal van de protagonist (waarvan later blijkt dat ze de naam Elisa draagt) geïnspireerd was op eigenlijke interviews die Ahtila had afgenomen met vrouwen die aan psychotische stoornissen lijden. Natuurlijk maakt een interessant onderwerp nog geen goed werk maar aangezien er in recensies vol lof over werd gesproken, prikkelde dit mijn interesse des te meer. Het was een combinatie van het onderwerp en de selectieve fragmenten en film stills die mij motiveerden om naarstig op zoek te gaan naar de volledige 14 minuten. Een ouder werk van Ahtila, *If 6 was 9 (1995)* stond op YouTube bewerkt (door middel van split screens) tot drieluik. Zodoende ging ik er met mijn onwetendheid vanuit dat de drieluik waar veelvuldig naar verwezen werd, slechts onderdeel van de montage uitmaakte.

The House opent met een landschap vanuit de lucht gefilmd. Muziek speelt als een soort algemeen intro. Een Rhythm & Blues soundtrack zonder vocaal geluid, het klinkt als een goedkope, slecht geproduceerde beat die herhaaldelijk galmt. Ik probeer het naar de achtergrond te drukken maar de muziek domineert. Alles is herkenbaar, de groene zee aan boomtoppen, de weg die vorm krijgt en wordt afgelegd door een zilvergrijze auto. Het lijkt op het eerste oog gemakkelijk leesbaar. De camera volgt de auto vanuit de lucht en in combinatie met de muziek, is dit het punt waarop ik me afvraag of ik niet het verkeerde werk voor me heb.

“Imagine standing amid three huge video screens; half inside, half outside a triptych. You are not enclosed in a space with four walls of which you can only see three, but on the edge between a frontal screen on the wall and an enclosure.” (1)

Bal zegt dat de toeschouwer geluid hoort dat onderdeel uitmaakt van een scene maar afkomstig is uit een bron buiten de zichtbare drie schermen. Ik kan mij dan ook moeilijk de omschrijving van de installatie ruimte inbeelden of pretenderen dat ik in een dergelijke ruimte sta zodra ik de film aanzet. Er is geen mogelijkheid om me te verbeelden dat ik mij in de omschreven installatieruimte bevind. Die ruimte is en blijft in dit geval een abstract gegeven, iets waar ik niet bij kan, iets wat aan een ander werk toebehoort. Ik ben in mijn slaapkamer, het volume kan alleen nog maar zachter uit de speakers van mijn laptop komen, ik laat het los.

Pas zodra ik de stem van de verteller hoor, voel ik m'n voelhoorns tintelen. De stem klinkt bijna als een verademing, een moeder die haar kind op de vroege ochtend liefkozend wekt. De stem komt van de protagonist, de vrouw die zojuist haar zilvergrijze auto uitstapte. Althans, dat zegt mijn vermoeden. De vrouw (verteller), heet Elisa. Ze vertelt het verhaal, presenteert de handelingen ondanks dat we haar mond niet synchroon met haar stem zien bewegen.

¹ Bal, Mieke. 2013. *Film: The Politics of Video Art Installation According to Eija-Liisa Ahtila* (p.71)

“I have a house.
There are rooms in the house.
There is a terrace outside the front door.”

Het huis verschijnt beter in beeld en ik klamp me vast aan de Engelse ondertiteling aangezien de verteller Fins spreekt. Het huis lijkt in een afgelegen natuurgebied te staan, een gebied in Finland. De bouwstijl van het huis oogt Scandinavisch. Maar het meest opmerkelijke lijkt de monoloog van Elisa. Ze vertelt emotioneel, bijna neutraal en onschuldig, alsof ze slechts een observator is. Er zit enige mate van afstandelijkheid in de manier van beschrijven, naarmate de film zich verder vordert, wordt duidelijk waarom. Terwijl Elisa dit vertelt, bladert ze door de krant zonder dat ze de aanwezigheid van de camera bevestigt. Het geluid van haar geblader en de televisie klinkt op de achtergrond. Haar houding schijnt op het eerste gezicht stoïcijns en zorgeloos. Waarom zit er zoveel afstand in de manier waarop ze vertelt? Niets lijkt afwijkend of verontrustend behalve de kloof die ze door middel van vertellen creëert tussen het huis waarin ze woont en zichzelf. Bepaalde informatie die ze weggeeft, lijkt soms irrelevant:

“In the living room the TV is on.
All this is routine”

Maar doordat het werk zo ogenschijnlijk ‘leesbaar’ lijkt, word ik als kijker langzaam achterdochtig.

“Seen from here, the trees are right in front.”

Waarom wordt zo een klein detail; het zicht op de bomen vanuit een specifiek perspectief, vermeld? Mieke Bal beargumenteert in haar boek dat deze schijnbare 'leesbaarheid' (2), juist de kijker uitnodigt om het gevoel van 'helderheid' te herzien en om de samenwerking tussen beeld en geluid te begrijpen en er op te reageren.

Zodra *The House* zich verder ontwikkelt, verschijnt het eerste vervreemdende beeld. We zien de auto van de vertelster, waarin ze eerder aan kwam rijden. De auto start zonder dat er iemand in zit. Het beeld speelt zich versneld af, de auto rijdt naar achteren en dan weer naar voren, naar achteren en dan weer naar voren. Ik vind het jammer dat dit eerste gevoel van vervreemding zo overduidelijk een manipulatie in de montage is. Na deze scene ligt Elisa op de bank en het getik van (wat lijkt) een koekoeksklok, overmeestert de scene net niet maar werkt nauwlettend samen met de onrust die langzaam in Elisa tot uiting komt. In tegenstelling tot het eerste vervreemdende beeld is de tweede vervreemding verfijnder. De onaangekondigde auto die als miniatuur (speelgoedauto) achter Elisa over de muur in haar woonkamer rijdt, voelt subtieler aan. Als kijker ervaar ik dit moment als het zwarte gat waar ik in gezogen word. In combinatie met het plotselinge geluid van een (realistische) voorbij racende auto, heeft dit beeld rechtstreeks een indringend effect op mij, de toeschouwer.

² Bal, Mieke. 2013. *Film: The Politics of Video Art Installation According to Eija-Liisa Ahtila*, "In terms of figuration it is a crystal-clear work, with explicit images of recognizable forms.." (p.76)

DE KIJKER EN LEESBAARHEID

Hoe komt het dat dit het moment is waarop mijn concentratie toeneemt? Dat dit beeld zo een indringend effect op mij heeft en het voelt alsof ik Elisa ben die daar in de woonkamer staat?

Ik denk, geloof of vermoed, dat ikzelf hetzelfde ervaar als datgene wat het hoofdpersonage, Elisa, ervaart.

Mieke Bal, die haar theorie gebaseerd heeft op de theorie van de Franse filosoof Gilles Deleuze, claimt dat deze manier van kijken naar kunst of film, in mijn geval, niet de juiste manier is. Er wordt namelijk enkel een beroep gedaan op de leesbaarheid van de film. Echter kan deze schijnbare leesbaarheid drie kanten opgaan: 1. het kan de toeschouwer uitnodigen om de helderheid van de film te doorgronden, 2. de toeschouwer tracht deze zogenaamde helderheid te doorgronden door het op zichzelf te betrekken of 3. het kan de film hermetisch afsluiten. Met punt 3 bedoel ik te zeggen dat de kijker niet langer de noodzaak voelt om verder te graven. Ik durf daarbij met moeite te bevestigen dat (zwart op wit gezegd) ik onder de tweede categorie val. Kan ik naar *The House* kijken zonder plaatsvervangend te lijden? Kan ik zien hoe een personage een psychose ervaart, zonder dat een nabootsing van deze psychose, tijdelijk door de poriën van de muren en vervolgens mijn hoofd binnensluipt?

“In a humanist culture, affect tends to be conflated with emotion and projected onto the human face, which in term is supposed to be legible. Deleuze seeks to resist this appropriation.” **(3)**

³ Bal, Mieke. 2013. *Film: The Politics of Video Art Installation According to Eija-Liisa Ahtila*, (p.85)

Volgens Mieke Bal wekt het 'plaatsvervangend lijden' geen reflectie of handeling op bij de kijker. Ze beweert dat deze 'vorm van uitbuiting' kan bestaan of kan worden afgeleid uit het plezier van het 'medeleven'. Kort gezegd: ik, als kijker, voel mij voldaan na het zien van de film, doordat ik veronderstel dat ik na vijftien minuten over nieuwe kennis beschik: ik weet nu in algemene term, hoe men een psychose ervaart, zonder dat ikzelf daadwerkelijk heb geleden. Ik heb een representatie van een psychose ervaren. Eerder zei ik: "Als kijker ervaar ik dit moment als het zwarte gat waar ik in gezogen word." Dat gevoel ontstond tijdens de scene waarin de miniatuurauto in *The House* over de muur racete. Onverhoeds raakte ik in eerste instantie in een lichte waan, voornamelijk door de intensiteit van het plotselinge geluid van een weggrijdende auto. Het toenemende geluid dat zich vanuit de speakers van de computer, naar de ruimte waarin ik mij bevond, leek te verplaatsen. Maar hoe kan ik daaraan ontkomen?

EEN WANKELLENDE WERKELIJKHEID

Eija-Liisa Ahtila weet een goede balans te vinden door de 'razernij' die zal volgen stapvoets op te bouwen. Ik zie eerst en probeer daarna pas te begrijpen wat zojuist heeft plaatsgevonden. Zo neigt de waarnemer te kijken doordat deze aanvankelijk wordt geleid (of misleid) door de natuurlijke gang van zaken, het alledaagse en de vanzelfsprekendheid in *The House*.

Nu ik mij hier steeds meer van gewaarword, lijkt het alsof Ahtila een herkenbare werkelijkheid, reconstrueert door middel van typerende elementen die in het verwachtingspatroon passen.

Ze filmt een hoek van een kamer met streepjesbehang, een deel van een kussen en bank, een bijzettafel met bloemetje, een lamp, schilderijen en het hoofdpersonage (Elisa) dat daar middenin staat, en iedereen roept zonder wikken of wegen: Dit is een woonkamer. Vervolgens plaatst Ahtila een doorgaans gebruikelijk object; de auto, als miniatuur in een ruimte waar het 'niet hoort te zijn' of waar het horizontaal langs de muur racen niet in werkelijkheid zou kunnen plaatsvinden doordat het alle wetten van schaal en zwaartekracht tegenspreekt.



Afb. 1

Doordat Ahtila twee contrasten samenvoegt of beter gezegd: het onmogelijke in een gecreëerde werkelijkheid laat overlopen, begint datgene waarvan we dachten dat het (filmische) werkelijkheid was, te wankelen. Deze twijfel die ontstaat kan een argwanende werking hebben: als dit een representatie of een nabootsing van de werkelijkheid is, hoe kan ik de dingen die ik waarneem dan vertrouwen? Maar in plaats

van verdrinken in moedeloosheid en argwaan zou men wellicht ook kunnen zeggen: Het is een nabootsing of representatie. Wat gebeurt er zodra het schijnbaar onmogelijke en een 'werkelijkheid' elkaar overlappen? Deze vraagstelling biedt gelegenheid voor nieuwe alternatieven.

In de scenes die na de miniatuurauto volgen, lijken onwaarschijnlijkheden en werkelijkheid opnieuw continu samen te vallen. Op het televisiescherm in de woonkamer is te zien hoe een koe door een weiland loopt. Enkele secondes later, wandelt diezelfde koe door de woonkamer alsof het uit het kleine televisiescherm is gelopen:

"It came into the room, into the same space
Where there were no longer any walls"

Ook in het vertellen, de woorden die Elisa gebruikt om te beschrijven wat er volgens haar gebeurt, ontstaat er steeds meer vervreemding. Tijd, ruimte en geluiden overlappen elkaar. Elisa hoort het geluid van een roeiboot terwijl ze in een restaurant met een vriendin aan het eten is. Door deze desoriënterende gedachtes, lijkt het in haar hoofd alsof ze tegelijkertijd op twee verschillende plekken is. Enerzijds ziet ze voor zich; de tafel waaraan ze in het restaurant zit, anderzijds, hoort ze het spetterend geluid van de roeiriemen, wat haar naar een andere ruimte trekt.

“...formed another space in my head,
where I was simultaneously”

Deze verwarring of waanbeelden zouden klassieke symptomen van een psychose kunnen zijn. Door haar lichtelijk verwarde maar nog steeds stoïcijnse manier van vertellen, wordt meer duidelijk dat het hier niet bepaald om een verlangen gaat. De wereld zoals Elisa ons vertellend voorspiegelt, begint er steeds meer schizofreen uit te zien:

“Everything is now simultaneous, here, being”

Op de achtergrond klinkt het geluid van kerkklokken terwijl Elisa achter haar naaimachine zit om gordijnen te maken. Het maakt dat ik mij bijna begin af te vragen of het mogelijk zou kunnen zijn om op twee plekken tegelijkertijd te zijn door twee verschillende receptoren: oog en oor, op asynchrone wijze te gebruiken. Dit klinkt misschien heel verwarrend, ik noem het slechts als voorbeeld. Is het niet dat zodra men te overhaast concludeert dat het hier enkel om een psychose gaat, het zo kan zijn dat nieuwe vraagstukken over het hoofd worden gezien of tekort worden gedaan? En als dit een psychose moet voorstellen, hoe wordt dat duidelijk? Het zou daarnaast ook nog steeds om een herbeleving van een droom kunnen gaan of om een flashback aangezien er geen specifieke ervaring van tijd wordt vastgesteld. Of zijn er kenmerken die deze mogelijkheden uitsluiten?

COMPLEXE PSYCHOSE

Hoewel ik eerder de vraag stelde of het hier eigenlijk wel echt om een psychose gaat en of The House ook niet om een droom zou kunnen gaan, wil ik het in dit deel toch ook benaderen en de psychose als uitgangspunt nemen, aangezien zowel Eija-Liisa Ahtila als Mieke Bal hier op gefixeerd zijn. Daarna zal ik proberen aan te tonen dat er ook door het 'oppervlak' van de leesbare psychose kan worden heen geprikt.

In een interview met Art Pulse Magazine, sprak Eija-Liisa Ahtila over onder andere The House:

“Three years later, I shot a film called Love is a Treasure. It has five episodes, of which House is the last one. For the works I interviewed several women who either had been ill with psychosis or still were. Based on those stories I wrote the script. I did not use anyone’s story as it had happened in reality, but rather I took some elements of them. For example, in the second-to-last episode (which is also an installation with three screens), I used the way of talking and the aggressive temper that one of the women had and then invented the events in the story myself. The House is not really anyone’s story. It’s more like an abstraction of the illness: a process of falling ill with psychosis.” (4)

Ze vertelt hierin zelf nadrukkelijk dat het over het verloop, het proces van het krijgen van een psychose gaat. Maar dat was enkel het uiteindelijke resultaat en als ik naar The House kijk, kan ik instemmen met het feit dat het haar gelukt is om het sluipende proces, de verwarring en desoriëntatie van een psychose, vol overtuiging neer te zetten.

⁴ Quote; Ahtila, Eija-Liisa, 2012. Art Pulse Magazine

Tegelijkertijd denk ik dat zodra ik enkel kan instemmen met de maker en kan bevestigen dat ze haar doel heeft bereikt, mij iets is ontgaan. Een werk kan hermetisch zijn, zo dichtgeplakt dat er eigenlijk niets meer uit te halen valt behalve het recyclen van hetzelfde, afgebakende gedachtegoed. Maar ik als toeschouwer kan ook hermetisch over een werk denken. Zoals ik al eerder zei, simpelweg zeggen: "Het gaat over het verloop van het krijgen van een psychose, de maker heeft dit ook bevestigd, goed gelukt." En ik ben van mening dat veel mensen op een dergelijke manier naar cinema kijken doordat er minder beweegruimte (5) lijkt te zijn.

Het gevaar en tevens de kracht van film is dat het 'zelf' beweegt. Iets wat niet direct het geval is in bijvoorbeeld de schilderkunst waarin de toeschouwer, de tijd en ruimte wordt gegeven om zichzelf te bewegen, zich door het werk te verplaatsen. Film kan en neemt in veel gevallen een dominante rol aan, het manipuleert, het stuurt, het dwingt af. Door deze overheersende kracht, voelt de kijker eveneens minder ruimte (behoefte) om door de leesbaarheid heen te prikken. Echter, zodra de kijker door deze leesbaarheid heen prikt, wordt duidelijk dat *The House* zich niet enkel laat reduceren tot één coherente verklaring, maar zich net zo vrij openstelt voor meerdere benaderingswijzen.

"The film brings out the similarities between the ordered mind and the disordered mind: the ways in which the mind works and creates solutions in unusual situations" (6)

⁵ Deleuze, Gilles. 1986. *Cinema 1, The Movement-Image*. (p.11)

⁶ Bal, Mieke. 2013. *Film: The Politics of Video Art Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. (p. 88)

Wat Ahtila hier naar mijn idee benadrukt is hoe het ongeordende verstand uit noodzaak ontsnapt om aan haar eigen chaos te ontvluchten. In een van de laatste scènes is het openingsbeeld een close-up van de sparren in het bos. Dan zien we Elisa door het bos zweven. Met de (voor)kennis of door de voorgaande scènes gezien te hebben, herken ik in deze scene als: de 'ontsnapping' of het verlangen naar vrijheid. Het bos, een plek waar Elisa haar gedachtes kan vrijlaten en de ongeordende gedachtes haar niet meer beklemmen, hoewel een bos ook een claustrofobische omgeving kan zijn.

De buitenomgeving die haar huis leek binnen te dringen, lijkt nu echter niet langer zo benauwend. Elisa vliegt in slow-motion zonder uitgesproken emotie van angst of extase langs de takken van de sparren. Het heeft veel weg van een droom, eerder dan dat we kijken naar de kwelling van een ontspoorde vrouw.

"We must take into account, however, that the narrator and central figure in the story is an adult woman. This discrepancy between childish fantasy and adult presence, precludes a wholesale adoption of the fairytale as a code to read this images with." (7)

Volgens Mieke Bal moet deze scene niet als sprookje worden geïnterpreteerd vanwege de discrepantie tussen een ogenschijnlijk kinderlijke fantasie (zweven, vliegen) en de volwassen aanwezigheid (Elisa, de verteller). Ik vind de term 'sprookje' die Bal gebruikt hierbij niet van toepassing. Een toegankelijker term voor sprookje vind ik in dit geval 'de wereld van een kind'.

⁷ Bal, Mieke. 2013. *Film: The Politics of Video Art Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. (p. 86)

Een onwetende en onbevungen wereld waarin de fantasie (om te kunnen vliegen) niet kan worden verstoord of doorbroken. Alles is en blijft mogelijk totdat het volwassen verstand interfereert. En zodra Elisa in beeld komt en aan het woord is, wordt de spreuk verbroken, de gehele film gaat dus niet over een fantasie of enkel een verlangen.

Onze culturele geschiedenis heeft door de jaren heen een stereotyperend beeld gevormd van 'gekke'. Elisa valt niet onder het stigma van de hysterisch, geschifte vrouw. In tegendeel, de manier waarop ze reageert op de (voor het gemak te noemen) waanbeelden, is lucide en ze spreekt kalm en samenhangend over wat haar overkomt. Haar observaties zijn helder en consistent, ze analyseert haar eigen percepties zoals te zien is in de scene waarin ze tijdens het ijsberen vertelt dat ze niet zeker is waar haar auto precies geparkeerd is:

"I go and look at it from the window and see it outside."

Het perspectief van de camera verandert nu van een close-up van haar gezicht naar haar oogpunt. We zien in het filmkader, door het raam, de auto buiten geparkeerd staan.

"but if I take a step to the right
I only see the striped curtain"

De camera richt zich weer op Elisa terwijl ze een stap naar rechts doet en ze opmerkt dat de auto nu uit zicht verdwijnt. Dan gaat het perspectief weer terug naar het raam en de kijker ziet exact hetzelfde. Enkel het gordijn en de auto zijn uit het zicht verdwenen. Deze scherpe

constatering in combinatie met de manipulatie van de camera (die dit ondersteunt), maakt het lastiger om vast te stellen dat zij een psychose ervaart. Aangezien de kijker door de camera wordt gestuurd en ziet wat Elisa zegt wat ze ziet. Er ontstaat nu meer ruimte voor twijfel en zoals ik al eerder zei: twijfel biedt een podium voor meerdere benaderingswijzen: Is Elisa eigenlijk wel gek? Of zijn wij gek? Of wordt ons een wereld van gekte aangeboden? Daarnaast kan men zich ook afvragen: Ja, het gaat over een psychose maar doet dat er eigenlijk nog wel toe? Zodra er door de leesbaarheid wordt heen geprikt en er meer wordt gefocust op het uitpluizen van bovengenoemd film technische manoeuvres, is duidelijk te zien dat er meer wordt verteld dan enkel het proces van een psychose.

Na de scene waarin Elisa door het bos vliegt, daalt ze neer voor haar huis. Het lijkt alsof ze na het vliegen moeite heeft om te lopen. Alsof de vloer in haar huis niet langer een solide fundament is.

Ze hangt de zwarte gordijnen op en kijkt onaangedaan naar de vensterbank. De affectie-loze verschijning op haar gezicht en haar achteloze houding, ontnemen volgens Mieke Bal geen 'affectie'. In tegenstelling, zegt ze: de intensiteit neemt toe en de installatie (in mijn geval film) legt de last om 'affectief' te reageren op de schouders van de kijker. Het is de kijker en niet het hoofdpersonage, die is gemarteld door de toemende onzekerheden en verschuivingen.

Door de zwarte gordijnen op te hangen en dicht te doen, scheidt Elisa haar zintuiglijke waarneming. Het is een teken van 'gekke' of waanzin om jezelf van de waarneembare buitenwereld af te sluiten maar aan de

andere kant lijkt het ook logisch. Het hoorvermogen neemt toe zodra het zichtvermogen afneemt. Wat ze daarna zegt, mag niet worden verwaarloosd:

“When I don’t see anything, I’m where the sounds are.
In the street on the shore, on the ship.”

Het is nu alsof ze probeert te zeggen dat horen en zien, niet meer co-existent kunnen zijn. Om te “zijn”, om te bestaan, moet ze een keuze maken tussen ‘horen’ en ‘zien’. Zien vormt nu een ontologisch obstakel. Elisa verkiest geluid boven beeld. En hoewel deze keuze in eerste instantie op een ‘symptoom’ van een psychose lijkt, waarbij de geesteszieke zich afsluit van de fysieke wereld, opent deze uitlating wederom een nieuwe deur. Elisa duidt aan dat geluiden evengoed materie vormen. Net als beeld vormen de geluiden in Elisa’s hoofd (of die ze waarneemt) een ongeordende verzameling van voorgaande herinneringen. Niet per se in chronologische of causale volgorde van gebeurtenissen wordt deze beeldvorming gecreëerd, is wat ze aantoonst.

Niet alleen kan de menselijke geest ongeordend zijn ten tijde van een psychose, maar ook in het onderbewustzijn, is er geen sprake van horizontale tijd. Horizontale tijd opereert door oorzaak en gevolg, het is lineair en consecutief (achtereenvolgend) en streeft naar een conclusie. In het tweede deel waarin ik Meshes of the Afternoon zal analyseren, ga ik nader in op verticale tijd en horizontale tijd.

**MESHES
OF
THE
AFTERNOON**

In tegenstelling tot *The House* lijkt het verhaal in Maya Derens film *Meshes of the Afternoon* (1943), vrijwel in de eerste scene al een dubbele climax te hebben. Maya Deren was een van de belangrijkste Amerikaanse filmmakers op het gebied van experimentele films in de periode van 1940-1950. Naast filmmaker was Deren onder andere ook choreograaf, theoreticus, dichteres, danseres en fotografe. In 1943 maakte ze samen met haar man Alexander Hammid een korte experimentele film (en tevens één van haar bekendste werken): *Meshes of the Afternoon*.

EEN HORIZONTALE ONTLEDING

De zwart-wit film opent met het beeld waarin we een vrouwenarm langzaam op elegante wijze een bloem op een pad neer zien leggen. In het tweede shot, volgt de camera een reflectie op het pad, de schaduw van een vrouw. De schaduw stopt voor de bloem op het pad en beweegt haar hand zodanig dat het lijkt alsof het de bloem opraapt. Echter verschijnt er dan een fysieke hand in beeld en een stuk van een zwarte mouw, die de bloem 'daadwerkelijk' oppakt. Dit is het eerste moment van verwarring: wie legt de bloem neer en wie pakt hem op? Betreft het hier twee verschillende vrouwen of twee verschillende werkelijkheden? Wat is de verbeelding en wat is de realiteit?

Ook de bloem is een belangrijk element omdat deze in de daaropvolgende scènes telkens zal terugkomen. De vrouw komt aan bij een huis, gluurt even over haar schouder en ziet een figuur vluchtig de hoek omlopen maar daar lijkt ze niet teveel aandacht aan te besteden. Ze probeert de deur van het huis te openen, maar deze zit op slot. Dan haalt ze een sleutel uit haar tas die uit haar hand glipt, naar beneden valt en die ze vervolgens weer oppakt. De sleutel maakt naast de

bloem ook deel uit van de objecten die hier in deze film een cruciale rol spelen, waarover later meer. Ze opent de deur, en de camera scant als mensenogen de kamer alsof de vrouw verwachtte iemand daar aan te treffen. Maar er is niemand. Hoewel de telefoonhoorn van de haak is, er kranten op de vloer verspreid liggen en er een mes uit een stuk brood steekt. De vrouw, gespeeld door Deren, loopt de trap op naar de slaapkamer waar de grammofoonplaat een laatste rondje draait voordat ze hem stopt. Ze loopt terug naar beneden en neemt plaats op de fauteuil in de woonkamer, naast een raam, waar ze in slaap valt. Tot nu toe leek alles redelijk terloops en alledaags, ondanks de eerste twee openingsshots die ergens argwaan oproepen.

Zodra ze in slaap valt wordt deze argwaan uitgebuit. In haar droom lijkt de gebeurtenis van de ervaring die ze zojuist had, zich te herhalen. Ze ziet hetzelfde pad, dat ze tot voor kort zelf bewandelde, enkel nu ziet ze een vrouw in een zwart gewaad met een spiegel als gezicht en in haar hand draagt ze de bloem. We zien opnieuw het beeld van de schaduw van de vrouw (Deren) die achter haar aanrent maar haar niet te pakken krijgt. Ze ziet zichzelf nogmaals het huis binnen lopen. Het perspectief van de camera wisselt van het personaal-oogpunt (subjectief, wat Deren ziet) naar een auctoriaal-perspectief (objectief) waarin we voor het eerst het gezicht van Deren te zien krijgen en haar in de deuropening zien staan.

De objecten die haar eerst zo waren opgevallen, liggen nu op een andere plek dan toen ze voor het eerst binnenliep, het mes ligt kunstmatig op de laagste trede. Zodra ze de trap oploopt, is de camera gefixeerd op haar lichaam, met name haar benen, die in slow-motion, bijna on-

natuurlijk naar boven rennen, het lijkt alsof ze op één plek stilstaat en doet alsof ze loopt hoewel de kijker wel een opeenvolging van treden ziet. Op ongeveer een derde van het verhaal, (zie afbeelding 2) filmt de camera haar benen van bovenaan de trap, de onderkant van het trappenhuis lijkt te zijn weggesneden waardoor de trap eindeloos lang lijkt.



Afb. 2

Het raamwerk wordt diagonaal bijgesneden door een balk of mogelijk een trapleuning. De trap verandert in een ambigu en onmetelijk object of figuur in plaats van een herkenbaar, doorsnee iets. Het zou nu zowaar ook als metafoor kunnen fungeren voor het spiraalvormig (repetitief) patroon van het narratief.

Zodra ze zichzelf op de laatste trede aan de leuning omhoog trekt, schakelt het beeld naar een volgend shot: Deren lijkt nu door het openstaande slaapkamerraam naar binnen te komen. Dit breekt met

de verwachting van de kijker, Deren vernietigt het gevoel voor tijd en ruimte. De camera zoomt in op haar overdonderde gezichtsuitdrukking en beweegt met haar mee zodra ze zich over het bed buigt waar ze nu de telefoonhoorn en het mes (dat voorheen nog op de laatste trede lag) op ziet liggen. Dan lijken de beelden elkaar te overlappen: ze buigt achterover langs het wapperend gordijn door het slaapkamer raam, en verschijnt verward, tastend opnieuw in het trappenhuis, weer terug naar het raam. Er is niet langer een gevoel van in welke ruimte ze zich bevindt of hoe lang ze er was. Net als in Eija-Liisa Ahtila's film *The House* worden alle natuurkundige wetten tegengesproken of ontkend. (8)

VERTICALE TIJD

Om door de leesbaarheid van *Meshes of the Afternoon* te prikken, denk ik dat het van belang is om eerst een nieuwe term te introduceren en uit te werken: Verticale Tijd.

Zelf sprak Maya Deren tijdens een symposium op 28 Oktober 1953 over 'Vertical Time':

"The distinction of poetry is its construction (what I mean by "a poetic structure"), and the poetic construct arises from the fact, if you will, that it is a "vertical" investigation of a situation, in that it probes the ramifications of the moment, and is concerned with its qualities and its depth, so that you have poetry concerned in a sense not with what is occurring, but with what it feels like or what it means." (9)

⁸ Bal, Mieke. 2013. *Film: The Politics of Video Art Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. (p. 82)

⁹ Deren, Maya. 1963; *Poetry and the Film: A Symposium*. www.virtual-circuit.org/word/pages/Poetry/Symposium_Poetry.html

Verticale tijd zit volgens Maya Deren gevangen of is zelfs bevroren in het moment en wordt vervolgens uitgediept (nader onderzocht) in vertakkingen en zijn kwaliteiten. De horizontale tijd is rechtlijnig, de ene handeling wordt na de andere handeling verricht. Als je dit vanuit een 'personage' bekijkt, omlijnen deze reeks van handelingen het personage. Maar zo nu en dan komt het personage op een punt waarop hij bijvoorbeeld de impact van de handelingen wil verhelderen en op dat moment bouwt het personage een soort 'pyramide' of onderzoekt het personage op 'verticale' wijze. Ik zie hierin een overeenkomst met wat de Franse filosoof Henri Bergson bedoelt met 'verticale' tijd. Het is de ervaring van tijd die niet aan het oppervlak van de gewaarwording zit maar juist in de diep genestelde 'zelf'. Horizontale tijd is daarentegen een soort geconstrueerde, cosmetische logica, een aaneenschakeling van handelingen, waar geen verborgen wereld in zit. *Meshes of the Afternoon* lijkt hiermee een perfect voorbeeld van 'verticale' tijd. (10)

Naast de verticale tijd blijft de horizontale tijd aanwezig in de film. Zo ziet de vrouw zichzelf, in de droom, drie keer naar het huis toelopen, waar ze in slaap is gevallen. Echter zijn er elke keer (kleine) elementen, die verplaatsen of vervormen. Maya Deren neemt als uitgangspunt een aaneenschakeling van 'dagelijkse' handelingen en geeft het meest eenvoudige voorbeeld van horizontale tijd. Vrouw loopt naar een huis, vindt bloem, komt aan bij huis, opent de deur, valt in slaap. Maar in haar slaap wordt dit incident vervolgens uitgediept in drie vertakkingen: drie verschillende verhaallijnen.

¹⁰ Bergson, Henri L. *Time and Free Will An Essay on the Immediate Data of Consciousness.*

De vrouw valt in slaap en belandt op het terrein van de intrinsieke 'zelf' die op haar beurt continu interactief en herhaaldelijk communiceert met de oppervlakkige 'zelf'. De droom bestaat uit een manipulatie van elementen van de gebeurtenis.

In **Notes, Essays, Letters** zegt Maya Deren hierover:

"It is concerned with the interior experience of an individual, and reproduces the way in which, the sub-conscious will develop, interpret and elaborate an apparently simple and casual occurrence into a critical emotional experience." (11)

Ondanks deze manipulatie blijft de film goed te volgen voor de aandachtige kijker, doordat Maya Deren telkens symbolische objecten gebruikt: de bloem, het mes, sleutel, fungeren als de rode draad van het verhaal. Haar gebruik van repetitie met subtiele afwijkingen of veranderingen, dwingt ons om hyper-alert te zijn. Tegelijkertijd zorgen diezelfde repetitie en de spring-achtige cuts voor een beklemmend, onrustig gevoel. Tijd en ruimte worden eigenlijk zo gebroken, of brokkelig weergegeven dat een doorsnee incident als de trap oplopen, een afschuwelijke ervaring wordt.

EEN VERTICALE ONTLEDING

De wijze waarop het onderbewustzijn zich vervolgens ontwikkelt wordt grimmiger zodra de vrouw op zichzelf neerkijkt. Ze ziet zichzelf slapen in de fauteuil, kijkt uit het raam en ziet een tweede exemplaar van zichzelf achter de vrouw in gewaad rennen.

De vrouw die nu het eigenlijke hoofdpersonage lijkt te hebben overge-

¹¹ Deren, Maya. 1965. "Notes, Letters, Essays" In: *Film Culture* no.39. Winter (p.3)

nomen is niet verward of overdonderd. Zelfverzekerd haalt ze de sleutel uit haar mond terwijl ze voor het raam staat, haar gezichtsuitdrukking heeft iets beangstigend voor de kijker. Het tweede exemplaar van de vrouw, dat eerst nog achter de vrouw in het gewaad aanrende, komt door de voordeur naar binnen. Ze kijkt rond in de huiskamer en het blijkt dat de vrouw in gewaad, met de spiegel -de kijker krijgt nooit een daadwerkelijke reflectie te zien krijgt-, nu ook naar binnen is gekomen. Deren achtervolgt haar, de trap op, en telkens wanneer ze tegen de muur aanduwt, volgt de camera haar choreografische bewegingen. Alsof de camera onderdeel uitmaakt van haar lichaam, terwijl het haar vanuit auctoriaal-perspectief filmt. Deren maakt in deze scene de toeschouwer afhankelijk van haar bewegend lichaam maar de camera zorgt voor een uitvergroting van dit 'dramatisch' beeld.

De sleutel die Deren (die bij het raam stond) uit haar mond haalde, is nu verwisseld voor het mes. De sfeer oogt steeds boosaardiger. De twee objecten: het mes en de sleutel lossen elkaar af terwijl de drie Derens aan de keukentafel zitten. Er volgt een close-up van de sleutel die op tafel ligt, dan een close-up van de sleutel die op een van de Derens in de handpalm ligt, waarna de hand zich terugtrekt en de sleutel plots weer op het tafelkleed ligt. Deze twee shots worden herhaald totdat het malicieuze exemplaar van Deren de sleutel van de tafel oppakt en in haar handpalm houdt, de sleutel verandert dan opnieuw in het mes en Deren kijkt verschrikt. Met het mes in haar hand lijkt ze richting de slapende Deren te lopen maar het shot gaat over in een close-up op haar voeten waarbij ze met het mes in haar hand over een strand loopt.

En van het strand, zien we diezelfde voeten over het pad lopen en dan weer terug naar de woonkamer, waar ze met het mes in de hand, de slapende Deren probeert te vermoorden.

De slapende Deren schrikt wakker nog voordat het mes haar hals aanraakt en kijkt prompt in de ogen van een man die haar probeert te wekken. In zijn hand draagt hij de bloem en de droom lijkt te zijn doorbroken of verstoord. Deren volgt de man de trap op maar controleert ondertussen de kamers om zichzelf gerust te stellen dat dit alles maar 'een droom' was.

De man legt de bloem op het hoofdkussen, zoals Deren de vrouw met het spiegel gezicht dat had zien doen en we zien de reflectie van de man in een spiegel die op een bijzettafel ligt. Deren gaat op bed liggen met haar hoofd naast de bloem. De man streelt haar, buigt zich bezorgd voorover en Deren rolt haar ogen naar de bloem die wederom verandert in het mes. Ze pakt het mes vast en gooit het naar het hoofd van de man maar, in plaats dat het mes zijn gezicht raakt, raakt het de spiegel die breekt alsof het een dun, papieren scherm is waarin we nu de zee zien. Het shot schiet over in het beeld van het strand waar de scherven van de spiegel op worden gegooid. De zee spoelt de scherven weg.

De fragmentarische, gebroken wijze waarop tijd en ruimte worden weergegeven lijkt na deze scène weg te vallen alsof het verhaal na deze nachtmerrie een frisse start wil maken die begint met een ononderbroken herhaling: we zien dit keer de man naar het huis lopen en zien het beeld deels vanuit zijn perspectief, alsof hij de nieuwe protagonist is. Dit beeld voelt bijna als een verademing want, het beklemmende gevoel van desoriënterende camera posities lijkt verdwenen.

Voor de deur vindt de man de bloem en hij opent de deur. Hij kijkt de kamer rond zoals we Deren dat in een van de eerste scènes hadden zien doen en daar treft hij Deren aan. Dood, in de fauteuil met scherven om zich heen en één van de scherven in haar hand wat impliceert dat ze zelfmoord heeft gepleegd. De realiteit is gedood en de illusie leeft voort.

PSYCHOSE OF DROOM?

Zoals ik al in een van de eerste regels van dit hoofdstuk zei: het verhaal heeft een dubbele climax waarin het lijkt alsof de verbeelding, de droom, een realiteit is geworden. Kan *Meshes of the Afternoon* worden benaderd als zijnde Psychodrama; waarin de conventionele narratief en de klassieke weergave van tijd en ruimte worden ondermijnd zodat thema's zoals verlangen, verlies, obsessie en de dood, nader kunnen worden onderzocht? Ja, dat kan gemakkelijk. De pseudo-narratieven in deze film worden gevormd door de uitbeelding van een droom of een droomachtige-staat-van-zijn. Er wordt gefocust op de innerlijke conflicten van het bewustzijn en de gemoedstoestand van de protagonist, in dit geval Deren.

Het onderbewustzijn wordt regelmatig vertolkt door 'dromen', het lijkt een soort hoofdkenmerk te zijn voor Psychodrama's en stelt de opvatting van een onbepaalbare werkelijkheid bloot. Daarnaast beeldt Meshes of the Afternoon een sterk subjectief narratief uit, dat eigenlijk langs de grens tussen realiteit – irrealiteit en levend – levenloos, draait. Het is een constante cyclus van innerlijke strijd, waar Deren zich in bevindt, zou men kunnen stellen. In het boek **Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence** schrijven auteurs Susan Lord en Annette Burfoot:

“...a distinctly feminine form of psychosis, whereby melodramatic conventions...metamorphose into lethal weapons or objects or disgust.. domestic bliss thus turns into horrible nightmares with insanity the assumed or intended to cause.” (12)

En ik ben het daarbij voornamelijk eens met het feit dat de huishoudelijke, alledaagse objecten een metaforische en symbolische laag krijgen. Soms lijkt het zelfs alsof ze een soort grote, mysterieuze kracht belichamen, als ik denk aan de scene waarin de sleutel in het mes veranderde en in de eindscène de bloem in het mes verandert. Het probleem of de neiging om Maya Derens film te analyseren volgens Freuds psychoanalyse (13) voelt groots en is tegelijkertijd gemakkelijk of bijna te gemakkelijk. Het bevat de stereotiepe eigenschappen van een psychose; de vrouw is het contact met een onbepaalde werkelijkheid verloren.

¹² Burfoot, Annette and Susan Lord. 2011. *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*. Wilfried Laurier University Press (p.243)

¹³ Petocz, Agnes. 2004. *Freud, Psychoanalysis and Symbols*, (p.5)

En Deren als protagonist geeft zichzelf geen fysieke stem die de beelden ondersteunt, tegenspreekt of direct interfereert met de gedachtes van de kijker. Het is de montage die het incident overdrijft en de onderliggende impact van een gebeurtenis of ervaring benadrukt. En middels het gebruik van de techniek van de cinematografie wordt het narratief tegengesproken waardoor er wrange frictie ontstaat. Maar het ontkent geen gekte, noch ontkent het een droom, zeker niet, de droom doet zich voor als startpunt. Echter legt het kader van een droom een restrictie op. Maya Deren benadrukt bewust of onbewust de droom-benadering waardoor Meshes of the Afternoon nooit méér zal kunnen zijn dan waar ooit al over is geschreven, dan waar ooit al over is gedroomd.-

THE HOUSE OF MESHES

Een psychose als thema in film nodigt gemakkelijk uit tot een pluraliteit aan interpretaties. De psychose is daar denk ik ge-eigend voor doordat het zich niet zo gauw reduceert tot simpelweg een enkel symptoom. Het ziektebeeld van een psychose is ruim en onbegrensd waardoor dit onderwerp in film ook eerder prikkelt om vragen te stellen, om door schijnbare leesbaarheid heen te prikken en het gevoel van helderheid dat de film oproept te herzien.

Zowel The House als Meshes of the Afternoon zoomen in op de menselijke (in dit geval toevallig vrouwelijke) psyche. Op datgene wat zo complex is dat het niet te verklaren is in één enkele zin of zelfs in één enkele film. Ondanks dezelfde thematiek, verschillen de films toch ontzettend van elkaar. De 'psychose' in The House laat zich niet zo gemakkelijk grijpen en stelt de kijker op de proef: realiseert de kijker zich

ook dat hij of zij mogelijk gek zou kunnen zijn en niet de protagonist? Het klinkt misschien vreemd maar Eija-Liisa Ahtila geeft ons de mogelijkheid om aan onszelf, onze waarneming te twijfelen maar deze twijfel te herzien. Terwijl Maya Deren ons nauwelijks ruimte geeft om onze waarneming te keren. We worden niet direct geconfronteerd met onze 'wankele' psyche, het is de protagonist die zich zodanig in de werkelijkheid verliest, dat er geen werkelijkheid meer overeind blijft staan. Hoewel het lijkt alsof het verhaal zich voortzet, wordt dit stiekem gestaakt doordat tijd en ruimte niet meer onafgebroken door lopen.

De protagonist wordt ons aangeboden alsof Deren ons vluchtig een spiegel voorhoudt waarin we echter eerder de reflectie van de protagonist zien dan onze eigen reflectie. Mits we door die eerste leesbare huid heen prikken. Als toeschouwer is het dan ook wellicht beter om altijd lichtelijk argwanend te zijn. De grootste overeenkomst tussen *The House* en *Meshes of the Afternoon* is dat ze beide een verticaal onderzoek verrichten. De films bewegen niet alleen voort maar bewegen terug en rondom een incident of gebeurtenis.

Als maker denk ik dat het van belang is om een film niet alleen een cosmetische laag te laten dragen in de zin van narratief,- de oppervlakkige verhaallijn, maar ook om de kijker altijd op scherp te houden door 'tijd' en 'ruimte' te deconstrueren en op onconventionele wijze te reconstrueren zoals we zowel Ahtila als Deren zien doen. Ahtila doet dat op confronterende wijze. Elisa, de vertelster, wordt geportretteerd als ietwat 'gek' maar daarnaast bevragen het narratief, tijd en ruimte en de filmtechnische manipulatie die gekte. Deren pakt het subtieler aan door de kijker niet te confronteren maar mee te slepen.

De toeschouwer wordt zo duizelig gemaakt door de filmtechnische manipulatie en herhaling van beelden dat het is alsof je door een vreemde deling wordt dronken gevoerd, je de volgende morgen ontwaakt in een vreemd bed en de nacht daarvoor probeert te reconstrueren.

Doordat de 'trucage' van Deren na Meshes of the Afternoon al zo regelmatig is toegepast in andere films; de herhaling, verwarring en de stereotyperende manipulatie van tijd en ruimte, - zie ik het als een minder uitdagende film dan The House. Desalniettemin zijn beide makers erin geslaagd om 'bedrog' aantrekkelijk te maken. Ik vermoed dat de mensheid nog lang niet uitgeschreven is over deze twee werken en dat beide films een soort onbewuste handleiding vormen voor hoe men het hedendaags half-duttend oog open kan houden.

BIBLIOGRAFIE

1. Bal, Mieke. 2013. *Film: The Politics of Video Art Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. Bloomsbury Academic
2. Deleuze, Gilles. *Two Regimes of Madness, Texts and Interviews 1975-1995*. Semiotext(e) / Foreign Agents
3. Bergson, Henri L. 2007. *Matter and Memory*. Cosimo Classics
4. Interview Eija-Liisa Ahtila in: *Breaking the Rules of Storytelling. A Conversation with Eija-Liisa Ahtila*. (2012). www.artpulsemagazine.com
5. Deleuze, Gilles. 1986. *Cinema 1, The Movement-Image*. Univ. of Minnesota Press; 1 Edition
6. Deren, Maya. 1965. "Notes, Letters, Essays" *Film Culture no.39*. Winter
7. Burfoot, Annette and Susan Lord. 2011. *Killing Women: The Visual Culture of Gender and Violence*. Wilfried Laurier University Press
8. Bergson, Henri L. 2001. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Dover Publications
9. Maas, Willard. 1963. *Poetry and the Film: A Symposium*. www.virtual-circuit.org
10. Fowler, Catherine. 2004. *Room for Experiment: Gallery Films and Vertical Time*. Winter
11. Deren, Maya. An Anagram of Ideas on Art Form and Film
12. Petocz, Agnes. 2004. *Freud, Psychoanalysis and Symbols*, Cambridge University Press

LIJST VAN AFBEELDINGEN

1. Ahtila, Eija-Liisa (2002): The House
2. Deren, Maya (1943): Meshes of the Afternoon

