

Człowiek, który nosi wspomnienia w swoich oczach

Kino Jonasa Mekasa

PAULINA GORLEWSKA

Jonas Mekas urodził się 24 grudnia 1922 r. w Semeniskach, na Litwie ¹. Gdy w 1944 r. z bratem Adolfasem opuszczał swój rodzinny kraj w obawie przed aresztowaniem przez okupantów niemieckich, zdążył już być redaktorem naczelnym prowincjonalnego tygodnika, redaktorem technicznym ogólnokrajowego tygodnika o ambicjach literackich i zadebiutować jako poeta. Bracia mieli zamiar dotrzeć do Wiednia, żeby tam rozpocząć studia, ale ich pociąg został skierowany do obozu pracy w okolicach Hamburga. Po nieudanej ucieczce do Danii ukrywali się do końca wojny, by wraz z nastaniem pokoju przez cztery lata tułać się po obozach dla wysiedleńców. W tym czasie Jonas studiował filozofię na uniwersytecie w Moguncji, wydawał gazetę obozową i litewski awangardowy magazyn literacki „Žvilgsniai”, a także opublikował pierwszy zbiór poezji *Idylle semeniszkiąnskie* ², który do dziś uchodzi za jeden z najważniejszych cyklów w poezji litewskiej XX w.

29 października 1949 r. bracia dotarli do Nowego Jorku i zamieszkali w dzielnicy Williamsburg. W 1950 r. Jonas kupił swoją pierwszą kamerę Bolex i zaczął dokumentować życie litewskich imigrantów. Trzy lata później, już na Manhattanie, urządził pokazy filmowe, wkrótce założył „Film Culture”. Od 1958 do 1976 r. redagował kolumnę *Movie Journal* w „Village Voice”, gdzie propagował i tłumaczył nowe awangardowe kino amerykańskie. Stworzył Film-Makers’ Cooperative, pierwszą spółdzielnię artystów „Soho” oraz Anthology Film Archives. Z tej właśnie organizacyjno-kulturowej działalności jest najbardziej znany w Ameryce i często bywa nazywany akuszerem nowego kina amerykańskiego.

Równocześnie publikował kolejne tomiki wierszy po litewsku (do tej pory sześć zbiorów), które dzisiaj są częścią kanonu tamtejszej współczesnej poezji. Ale od 1961 r., kiedy wyreżyserował wraz z Edouardem de Laurot *Guns of the Trees*, stał się oficjalnie twórcą filmowym (który zresztą bardzo szybko rozczarował się fabułą). Pierwszy sukces przyniósł mu film *Walden. Dzienniki, zapiski, szkice* (*Walden /Diaries, Notes, and Sketches/*, 1969), zmontowany z materiałów filmowych obejmujących lata 1964-1968. Wszystkie późniejsze dzieła Mekasa stanowią formę kinematograficzną na pograniczu dziennika intymnego i autobiografii. Dokumentują okres od 1949 r. do współczesności. Od 1989 r. artysta porzucił kamerę Bolex na rzecz techniki wideo, potem zaś, obok filmów, tworzył wideoinstalacje (na przykład *Dedication to Léger*, 2003) i projekty internetowe (*365 Day Project* ³, 2007).

Stał się znanym i uznanym poetą, kinofilem, filmowcem, organizatorem – wręcz instytucją kulturalną.

Charakterystyczne, że historia życia artysty rozpoczyna się od 1944 r. – wtedy powstał pierwszy wpis w jego pamiętniku, którego pierwsza część została opublikowana w tomie *Nie miałem dokąd iść*. Choć Mekas mówił, że przed przymusowym opuszczeniem Litwy również prowadził dziennik, to w wypowiedziach autobiograficznych okres pierwszych dwudziestu dwóch lat jego życia nie istnieje. Artysta, pisząc o tym czasie, wyznawał, że *zupełnie nie obchodziło mnie moje własne życie, historia rodziny, korzenie, przodkowie* ⁴. Dopiero emigracja sprawiła, iż reżyser zaczął najpierw zapisywać, a potem filmować swoje doświadczenia i opowiadać własną historię.

Reżyser z ironią powtarzał, że diarystyczna forma jego twórczości została wymuszona przez zaangażowanie w działalność na rzecz innych filmowców. W związku z brakiem czasu na przygotowanie i nakręcenie fabuły Mekas musiał fotografować w chwilach, kiedy nie miał innych zajęć w Film-makers' Cooperative, w czasopiśmie „Film Culture” lub w Anthology Film Archives. Jak zauważa David E. James, artysta prowadził dziennik od momentu opuszczenia Litwy, jego wiersze są formą poetycką na pograniczu pamiętnika i dokumentu, zaś swoje zapiski na łamach „Village Voice” umieszczał w kolumnie *Movie Journal* ⁵. Artykuły te stanowią świadectwo osobistych opinii autora na temat kina niezależnego i własnych filmów, ale też dokumentują jego zaangażowanie w promocję nowego kina amerykańskiego. Przez blisko dwadzieścia lat (1958-1976) diarystyka Mekasa rozpisana była na dwa głosy, współistniejące obok siebie w dziennikach filmowych i w dziennikach o kinie.

James pisze, że dziennik intymny tworzony kamerą w porównaniu z utworem literackim zyskuje nowe funkcje, obejmuje inne relacje czasowe i stosunek do subiektywizmu. Według niego trzeba się zgodzić z tym, iż dziennikiem jest to, co tworzy osoba, gdy mówi: *Piszę swój dziennik*. Lecz to „pisanie” implikuje (niekoniecznie – determinuje) specyficzny sposób produkcji tekstu: jednostkowe autorstwo, powtarzalną i spontaniczną kompozycję o pewnej regularności, tożsamość autora, narratora, bohatera i czytelnika ⁶, co umożliwia odczytywanie historii jako związanej z realnymi wydarzeniami. Jeśli w literaturze diarystycznej moment opisu zdarzenia i czas jego zajścia są różne, to w filmie są one jednocześnie: *obraz nie może zostać uwolniony od czasu teraźniejszego* ⁷. Podobnie osoba za kamerą nie może tak łatwo jak pisarz, zaznaczający subiektywizm opowieści na przykład przez relacjonowanie własnych uczuć, przekazać informacji o swoim autorstwie. Jednym z rozwiązań jest filmowanie odbić w lustrze lub oddawanie kamery w cudze ręce, tak by w kadrze znalazł się reżyser. Drugim natomiast – wpisanie autorstwa w styl. Według Jamesa Mekas jako pierwszy *uczynił subiektywizację spojrzenia i potrzebę natychmiastowej odpowiedzi na rzeczywistość podstawową cechą dziennika filmowego* ⁸. Efektem tego jest wypracowanie metody opartej na „amatorskich” środkach: prześwietlonych lub niedoświetlonych zdjęciach, ekscentrycznym kadrowaniu, nieostrym obrazie, przekrzywionym horyzoncie, cieniu autora obecnym w kadrze i wielu innych. Styl litewskiego twórcy początkowo był interpretowany jako niezrozumienie kodu języka filmowego, a dziś decyduje o jego przewadze w ukazywaniu osobistej perspektywy nad konwencjonalnym kinem.

Podobnie jak w przypadku dziennika literackiego filmowiec jest w stanie przetworzyć oryginalne zdjęcia – przez dodanie do nich współczesnego komentarza – w autobiografię. Przeszłość zostaje zmieniona w fikcję, fabuła – ujęta w ramy sjużetu. Narracja z offu i napisy wprowadzają do filmu refleksywny wymiar, pojawia się retrospektywne spojrzenie, nieobecne w pierwotnym obrazie. W trakcie montażu taśmy Mekas dodaje kilka warstw dźwięków i tekstów, które podkreślają oryginalność i subiektywizm jego filmów. Wprowadza deskryptywne, symboliczne lub poetyckie napisy, aby ujawnić ogólną strukturę materiału. Podobną funkcję pełni też ścieżka dźwiękowa: hałasy z ulicy, melodie i ludzkie głosy. Komentarz z offu jest najważniejszym dodatkiem, który *jawnie wskazuje na podwójną czasowość dzienników, przekształca teraźniejszość filmowania w przeszłość rozpamiętywania*⁹. Dystans czasu pozwala autorowi spojrzeć na nagrane kadry i stworzyć z nich artefakt – wypowiedź autobiograficzną, łączącą indeksalność obrazów i subiektywizm stylu.

David E. James właśnie w przejściu od praktyki fotografowania do powstania utworu pokazywanego publiczności widzi najistotniejszą różnicę między *film diary* a *diary film*. W dzienniku filmowym uprzywilejowaną pozycję zajmuje autor, proces i moment komponowania heterogenicznych elementów audiowizualnych. Nieobecna jest konsumpcja, nie tylko rozumiana jako moment wyświetlenia filmu dla widzów zgromadzonych w sali kinowej, ale też w kontekście samego autora – dla niego artefakt nie ma znaczenia, bo najważniejsza jest praktyka filmowania. Zmiana następuje w przypadku autobiografii (*diary film*), która z definicji egzystuje w obrębie przemysłu filmowego. Pierwszeństwo w nim mają *gotowe dzieło jako całość, moment projekcji i publiczność*¹⁰. Autor, decydujący się zrobić film ze swoich dzienników, przekształca prywatne zapiski w publiczny dyskurs i poszerza zakres znaczeń oryginalnie w nich zawartych. Pojawia się kontekst społeczny i możliwość przepracowania przeszłości. Jednostkowy głos wybrzmiewa zatem na tle historii, kultury i społeczeństwa.

W przypadku Mekasa jeszcze jeden etap procesu przekształcania dziennika w autobiografię jest niezwykle ważny, szczególnie w kontekście twórców amerykańskiej awangardy. Litewski filmowiec jest mistrzem w praktyce charakterystycznej dla nowego kina lat 60. – do perfekcji opanował mianowicie montaż wewnątrz kamery, komponowanie materiału w trakcie fotografowania. Tę technikę stosowali m.in. Larry Jordan, Greg Markopoulos i Stan Brakhage. Dziennik filmowy, w przeciwieństwie do swego literackiego odpowiednika, nie jest prowadzony dzień po dniu. Jego struktura, tak jak ujmuje to Mekas, odpowiada notatnikowi, który obejmuje historię całego życia twórcy. P. Adams Sitney pisze, że wiele filmów artysty przypomina romantyczną autobiografię. Widoczna bowiem w nich jest celebrowanie chwili, która trwa, a jednocześnie pojawia się elegijna i ironiczna konkluzja, iż niemożliwe jest uchwycenie teraźniejszości za pomocą kamery¹¹.

Sitney powiada, że zamglenie obrazu, spowodowane przyspieszeniem przesuwania się taśmy filmowej w kamerze Bolex, jest często używaną metaforą przemijania chwili obecnej. Nostalgia za utraconym czasem obecna jest w komentarzach i napisach. Dystans między teraźniejszością i przeszłością ujawnia się w słowie i dźwięku, ponieważ obiektyw kamery musi polegać na tu i teraz obrazu, który się przed nim znajduje¹². W filmach Mekasa zawarte są między innymi: rozdział między prywatnym i publicznym, dychotomia teraz i kiedyś, różnica między dzienni-

kiem a autobiografią. Jego utwory łączą w sobie te sprzeczności, jednocześnie ich nie unieważniając. Dlatego też poszczególne artefakty można badać oddzielnie (w kontekście ich stosunku do danej pary wartości) lub łącznie – jako wielką opowieść artysty, reintegrującą życie ze sztuką.

Walden, czyli miejsce

Wszystkie filmy Mekasa (oprócz dwóch pierwszych) sytuują się poza obrębem kina fabularnego i dokumentalnego. Najczęściej umieszcza się je w nurcie awangardy, co zresztą nie budzi entuzjazmu samego artysty. Kino awangardowe stanowi niełatwy materiał do analizy i interpretacji. Nie można bowiem w jego przypadku bezkrytycznie stosować środków wypracowanych dla opisywania filmów fabularnych. Przywykło się jednak szukać znaczenia utworu w biografii, poglądach i działaniu autora. Artysta objawia się jako *twórca lub nadawca sensu*¹³. David Bordwell zauważa pewną różnicę w podejściu do awangardy w krytyce europejskiej i amerykańskiej. Na starym kontynencie najczęściej kreśli się kontekst filozoficzny, kulturowy, społeczny dzieła, natomiast w Stanach Zjednoczonych dominuje metoda tzw. *close reading*, czyli praktyki interpretacyjnej skupionej wokół samego analizowanego tekstu, bez szerszych odniesień kontekstowych. Jednakże w obu tradycjach fundamentalne jest przeświadczenie, że skończony utwór jest połączony z myślą autora. Zdaniem Bordwella filmy awangardowe interpretuje się za pomocą koncepcji zaczerpniętych z modernistycznej tradycji w malarstwie. I tak istnieje sześć najważniejszych idei, które przyświecają myśli krytycznej, dotyczącej kina eksperymentalnego: utwory te problematyzują rolę przypadku w procesie twórczym, dążą do formalnej i substancjalnej czystości, są autotematyczne, stanowią krytykę dominujących teorii i praktyk artystycznych, jest w nich obecna refleksja nad percepcją oraz estetyczny dystans (Brechtowski efekt obcości)¹⁴. W przypadku interpretacji twórczości Mekasa widoczne jest zarówno przywiązanie do koncepcji artysty jako twórcy odpowiedzialnego za znaczenia zawarte w dziele, jak i do analizy poetyki za pomocą modernistycznych środków. Wybory krytyków mogą być jednak usprawiedliwione przez narracyjny charakter filmów litewskiego reżysera oraz zawartą w nich myśl autobiograficzną.

P. Adams Sitney w 1978 r. stwierdził, że Mekas zarówno w swoich artykułach o kinie, jak i w filmach wykorzystuje romantyczny język i estetykę ekspresjonizmu abstrakcyjnego¹⁵. Obie tradycje okazały się zresztą podstawą bitnikowskiej kultury, której częścią był artysta. Romantyzm obecny jest w micie utraconej niewinności i nieudanej próbie jej przywrócenia, który według Sitneya stanowił główny temat pierwszych utworów Mekasa¹⁶. Natomiast ich poetyka przypominała malarstwo na przykład Jacksona Pollocka. Trzydzieści lat później Sitney uznał, że dorobek filmowca można uznać za dziedzictwo Ralpha Waldo Emersona¹⁷. Wpływ filozofii transcendentalizmu na amerykańskie kino awangardowe polegał na zmianie perspektywy twórczej: zawieszona została aktywność rozumu na rzecz wizualności. Zamyka się to w formule *oczy do góry nogami*, która dla dziewiętnastowiecznego filozofa związana była z rewolucyjnymi możliwościami poznawczymi, danymi przez aparat *camera obscura*¹⁸. Podobnie filmowcy z drugiej połowy XX w. – przyznali prymat oku kamery, które będzie potrafiło patrzeć inaczej niż dotychczas.

W dorobku Mekasa wiele jest filmów, które zgodnie z celami przyświecającymi twórczości awangardowej stawiają nowe pytania o sposób istnienia sztuki filmowej. Jednocześnie są też sposobem na konstruowanie i podtrzymywanie zintegrowanego „ja”. Bezpośrednie odwołanie do tradycji romantycznej znajduje się już w tytule pierwszego *film diary: Walden. Dzienniki, zapiski, szkice*. Jest to utwór zmontowany z taśm nagrywanych przez cztery poprzednie lata, ułożonych chronologicznie według następstwa pór roku. Okazją do uporządkowania materiału była propozycja wyświetlenia filmu ze strony The Albright-Knox Gallery w Buffalo¹⁹. Kilka lat wcześniej Mekas dostał od przyjaciela książkę *Walden, czyli życie w lesie* Henry’ego Davida Thoreau i towarzyszyła mu ona w trakcie montowania utworu. Widoczne jest to w samej jego tkance: ujęcie zadrukowanych kartek jest swoistym refrenem, pojawiającym się wielokrotnie. David E. James zauważa, że najważniejszym gatunkiem uprawianym przez transcendentalistów był właśnie dziennik. Egzystował on na granicy publicznego obiegu, już nie w szufladzie artysty, ale i z daleka od oficjalnego rynku literackiego²⁰. W *Walden* Thoreau obecna jest charakterystyczna dla tamtego czasu wizja utopijnego życia z dala od cywilizacji – powrotu do natury, który daje szczęście. Samotna egzystencja nad brzegiem jeziora miała umożliwić zrozumienie otaczającego filozofa świata. U Mekasa takim centrum, które daje możliwość zakorzenienia w wymiarze geograficznym, staje się Nowy Jork, naznaczony wspomnieniami rodzinnej Litwy, zaś w sferze duchowej – sztuka i przyjaźń. Obu twórcom bliski jest też postulat łączenia życia i sztuki, celebrowania dnia powszedniego, a także próba powrócenia do stanu utraconej niewinności, który kojarzy się z dzieciństwem.

Perspektywa dziecka była zresztą pierwotnym pomysłem Mekasa na zrealizowanie tego filmu. Miał on mieć kształt dziennika piętnastoletniej dziewczyny, która wkracza w dorosłość. Artysta studiował listy i pamiętniki autorek w odpowiednim wieku. Dodatkowo miały powstać kolejne filmy – fikcyjne dzienniki mężczyzn i kobiet dziesięć, dwadzieścia i trzydzieści lat starszych niż pierwsza bohaterka. Śladem tego zamierzenia są powtarzające się od czasu do czasu ujęcia kilku dziewcząt w Central Parku²¹. Jednak zamiast nich protagonistą stał się sam Mekas, którego twarz pojawia się w pierwszych i ostatnich kadrach filmu, chociaż rytm utworu dalej wyznaczany jest przez codzienne „wpisy”. Charakterystyczne, że pogodnie chwile zniemacka przerywane są przez momenty bólu i smutku. Na przykład w początkowej fazie utworu wyśpiewane zostaje z radością ironiczne credo autora: *Żyję, więc filmuję. Robię filmy, więc żyję. Światło. Ruch. Robię „home movies”, więc żyję. Żyję, więc robię „home movies”*. Lecz zaraz potem pojawia się fragment zatytułowany *Chorobliwe dni Nowego Jorku i mroku*, który pokazuje samotnego Mekasa jedzącego skromną kolację w pokoju w Chelsea Hotel.

Załamania rytmu i nastroju wynikają z tego, że litewski reżyser realizuje *negatywne „home movies”, filmy, których źródłem jest nieobecność domu*²². Samo słowo „home” używane jest w *Walden* w różnych kontekstach. Po pierwsze, jeśli filmowanie staje się zasadą egzystencjalną dla Mekasa, to kino jest jego duchowym domem. Natomiast jeżeli wyraz pojawia się dosłownie na ekranie, to zapowiada dramatyczny zwrot akcji. Po otwierającej film inwokacji wiosny, która zawierała w sobie portret pary filmowców (*Tony Conrad i Beverly Grant w ich mieszkaniu na Second Avenue*), Mekas pokazuje siebie leżącego na łóżku, niemogącego zasnąć. Napis tłumaczy smutek: *Myślałem o domu*. I nagle pojawia się idylliczna scena

z łódkami pływającymi po stawie w Central Parku, a zaraz potem słowo „Walden” i ujęcia pierwszej z nastoletnich dziewcząt, która początkowo miała być główną bohaterką filmu. Według Stineya montaż unifikuje dom i Walden z dzieła Thoreau – sugerując, że *łączy się one w jakimś odległym, niedostępnym lub zagubionym miejscu, prześwietlonym idealizującym promieniem pamięci*²³. Jeśli Walden oznacza dom, to widoczne obrazy prezentują stan umysłu: zarówno czas terażniejszy, jak i ciągłą rewaluację przeszłości, której grozi destrukcja. Doświadczenie filmowca, za pomocą refleksji obecnej w komentarzu i napisach, zamienia się w spektakl, obraz dla mnie i dla kilku innych.

Leitmotivem utworu jest powrót do domu. Mentalny obraz ojczyzny egzystuje obok geograficznego punktu – Nowego Jorku. Nie ma w *Walden* nigdy pokazanego wyjazdu z miasta, ale akcentowane są podróże powrotne. *Powrót do domu* dwa razy odnosi się do metropolii i wskazuje, iż artysta zapuścił korzenie w nowym miejscu, że może do niego wracać. Dom nigdy nie jest wprost powiązany w utworze z litewskim dzieciństwem. Ale przyroda już tak: Nowy Jork w *Walden* pokrywa śnieg, który w rzeczywistości rzadko pada w tym mieście. Mekas jednak za każdym razem, gdy tak się działo, filmował zaśnieżone ulice i zabawy dzieci zjeżdżających na sankach z górki w parku. W metropolii obecnej na taśmie filmowej zaskakująco dużo jest też drzew i roślin. Sam autor wielokrotnie przyznawał, że należy je zawsze łączyć z naturą, którą był otoczony w ojczyźnie. Aluzje do Litwy pojawiają się dwukrotnie. Pierwszy raz – przy okazji fragmentu *Wycieczka do Millbrook*. Litewskie słowo oznaczające mgłę widoczne jest w napisie *Laukas, pole tak szerokie jak dzieciństwo*, który poprzedza ujęcia dziewczynki bawiącej się w mgiełce porannej rosy. Następną okazją są ujęcia litewskich imigrantów, bawiących się na dorocznym zjeździe w okolicach Chicago. Napis głosi *W gospodarstwie Litwini tańczą aż do wschodu słońca*. Tymczasem Mekas w komentarzu z offu mówi o tym, że nie jest już w stanie zapamiętać swoich snów, że boi się chodzić boso. Autor zastanawia się: *Czy naprawdę tracę już wszystko, co przyniosłem z zewnątrz?* To „z zewnątrz” oznacza litewskie dzieciństwo oraz ukrytą zasadę strukturyzacji filmu. Centrum utworu stanowi bowiem niemożliwy materiał – nigdy nienagrane zdjęcia z Litwy.

Podobnie jak co rusz pojawiająca się przyroda, tak i częste obrazy ślubów odsyłać powinny do ojczyzny reżysera. Mekas mówił: *ślub jest wielkim wydarzeniem w życiu każdego; jest kolorowy i zawsze się świętuje. Jako dziecko pamiętałem przez wiele lat wesele mojej siostry. Tam, skąd pochodzę, wesela trwają tydzień lub dwa. Takie okazje mnie przyciągają. Oczywiście tutaj nie ma takich przyjęć. Ale i tak je filmuję, mając nadzieję odnaleźć wesela mojego dzieciństwa*²⁴. Pierwszy z siedmiu pokazanych w *Walden* ślubów jest najważniejszy. W 1965 r. ożenił się brat Mekasa – Adolfas. Po zdjęciach z wesela pojawia się napis *Wszystko się wyprowadza*, a potem kilka długich ujęć pustego mieszkania i spakowanych tobołków. Sceneria raptem się zmienia: filmowiec jest we Francji, o czym informuje plansza *Śniadanie w Marsylii*. Według Stineya to eliptyczna i adramatyczna reprezentacja zmiany w życiu reżysera, która jest fundamentem całego filmu: *Po raz pierwszy Mekas zaczyna żyć sam*²⁵. *Walden* rozpoczyna się stoicką akceptacją egzystowania w samotności. Dom, jaki Jonas z Adolfasem stworzyli na emigracji, przestał w tym momencie istnieć.

Osamotnieniu reżysera w filmie zostaje nadany pewien specyficzny rys: utwór wypełniony jest obrazami bujnego życia towarzyskiego, jakie autor zawsze pro-



Walden. Dzienniki, zapiski, szkice, reż. Jonas Mekas (1969)

wadził. Pojawiają się gwiazdy nowojorskiego środowiska artystycznego i wielcy kina. Wystarczy wymienić Andy Warhola, Yoko Ono i Johna Lennona, Allena Ginsberga czy Carla Theodora Dreyera lub Hansa Richtera. Mekas chodził na koncerty Velvet Underground, na premiery wystaw, dyskusje antywojenne. Kamera stanowiła tarczę, za którą ukrywał swoją nieśmiałość. I wiele z tego poczucia bycia obcym i innym w tłumie w *Walden* jest rozpoznawalne. Kadry ze spotkań z ludźmi są odarte z oryginalnych dźwięków i rozmów, choć Mekas zawsze razem z bolexem nosił w kieszeni magnetofon nagrywający fonię. Zamiast głosów widz może usłyszeć jedynie hałasy i muzykę, co wzmaga niespełnione pragnienie, by dowiedzieć się, o czym tak naprawdę mówili ludzie w tamtych sytuacjach. Sitney uważa, że hiperbolizacja asynchroniczności obrazu i dźwięku służy wytworzeniu efektu przypominającego poczucie samotności obserwatora, który nigdy nie czuje się jak w domu pośród obcych mu ludzi ²⁶.

Jedno ze spotkań i jeden z domów różnią się zasadniczo od innych. Punkt kulminacyjny filmu stanowi wizyta u Brakhage'ów. Mekas zostaje przyjęty jak swój, bierze udział w codziennych czynnościach, bawi się z dziećmi, toczy rozmowy z gospodarzami. Ale co najważniejsze – wraz z nimi uczestniczy w rytuale rodzinnego filmowania, a więc wreszcie ma do czynienia z idealnym dla niego typem twórczości kinematograficznej. *Home movies* stają się jego praktyką, którą ceni wyżej nie tylko od stylu Hollywood, ale też od kina eksperymentalnego. Opozycja wobec skostniałej i skomercjalizowanej awangardy jest zaakcentowana w końcowej partii *Walden*. Reżyser pokazuje taśmy nagrane w czasie, kiedy zespół realizatorów z niemieckiej telewizji chciał stworzyć dokument o amerykańskich niezależnych filmowcach. Mekas ironicznie komentuje poszukiwanie plenerów i odpowiednich ujęć: *W Niemczech nikt nie wie, jak to u nas wygląda. Pozwólmy im uwierzyć, że tak powstaje niezależny film i że my się przy tym dobrze bawimy*. Artysta powraca do swojej amatorskiej poetyki, filmuje codzienne życie, nic nieznaczące wydarzenia i czynności, robiąc to z myślą, że będzie miał jednego widza – siebie.

Uwzględnienie własnej osoby następuje już w momencie fotografowania, w jego stylu. Sitney uważa, że podstawą projektu twórczego Mekasa są trzy stadia: obserwacja, fragmentacja i rewelacja. Wysiłek polega na przetopieniu materiału kinematograficznego w spójną całość z doświadczeniem, a to inicjuje dialektyczną w swej naturze autoanalizę. Początek to ignorowanie własnych intencji na rzecz zmiany obrazu danego przedmiotu i jego kontekstu tak, aby stał się bardziej interesujący, a jednocześnie bardziej „własny”. Jednak późniejszy montaż zmusza artystę do zastanowienia się nad tym, dlaczego w pierwszej kolejności chciał sfotografować ten, a nie inny obiekt. Często niezamierzony sens pojawiał się, gdy Mekas odkrywał, że na tej samej rolce taśmy są motywy przewodnie nagrane w zupełnie innych miejscach i czasie²⁷. W przypadku *Walden* powtarzające się wątki to przyroda w Nowym Jorku, spotkania z przyjaciółmi artystami w sytuacjach życia codziennego, ale i dojmujące sceny samotności. Pierwszy *diary film* wprowadza do uniwersum artystycznego Mekasa charakterystyczne epizody i podstawowe elementy specyficznej poetyki, które w późniejszych dziełach są rozwijane. *Walden* jest jednak dla autora przede wszystkim jednym z najważniejszych utworów w wymiarze egzystencjalnym – wydaje się, że w trakcie jego tworzenia, oprócz odnalezienia swego miejsca na ziemi, Mekas odkrył możliwość zakorzenienia się w kinie i zrozumiał terapeutyczne znaczenie autonarracji.

Wspomnienia z podróży na Litwę, czyli pamięć

Wspomnienia z podróży na Litwę (Reminiscences of a Journey to Lithuania, 1972) to drugi po *Walden* pełnometrażowy obraz Mekasa, będący zmontowanym dziennikiem filmowym. Składa się z trzech części. Początkowa obejmuje przede wszystkim zdjęcia z lat 1950-1953: ukazuje pierwsze lata Jonasa i Adolfa w Nowym Jorku oraz tamtejsze środowisko litewskich imigrantów. Środkowa część *100 mgnień Litwy* została nakręcona w sierpniu 1971 r. w Semeniskach, podczas pierwszej wizyty braci w ojczystych stronach od czasu ich ucieczki przed aresztowaniem. Dom, matka i rodzina, jak pisze sam Mekas, oglądani są przez pryzmat wspomnień osoby wysiedlonej, która wraca do ojczyzny po 25 latach. Drugi segment zamyka nawias – bracia zwiedzają Elmshorn, gdzie w czasie wojny spędzili rok w obozie pracy. Trzecia część zawiera zdjęcia z Wiednia, w którym Jonas i Adolfas odwiedzają swoich przyjaciół artystów: Petera Kubelke, Hermanna Nitscha, Anette Michelson i Kena Jacobsa. Film kończy się ujęciem pożaru starego wiedeńskiego targu owocowego.

Kluczowa w twórczości Mekasa jest pierwsza sekwencja utworu. Jeszcze przed ukazaniem się obrazu, gdy widoczna jest plansza z tytułem filmu, autor mówi z offu: *Tamtej wczesnej jesieni 1957 lub 1958 roku pojechaliśmy do Catskills*. Głos komentuje czarno-białe zdjęcia spaceru po lesie i zaznacza, że w czasie owej wycieczki narrator po raz pierwszy zapomniał o domu, nie czuł się samotny w Ameryce – *był to początek nowego domu*. Tak jakby to uczucie zakorzenienia znane z *Walden*, a zarazem zdystansowania się do tragedii utraty ojczyzny, która przecież jest jednym z tematów tego filmu, pozwalało mu zwrócić się w kierunku najboleśniejszych wspomnień. Genevieve Yue mówi, że *Mekas może opowiadać swoje historie tylko po fakcie, wtedy, gdy zostają tylko jego ślady. Głos słyszany w jego filmach jest głosem człowieka porządkującego swoje wspomnienia lata, a czasem*

*dekady później*²⁸. Sam artysta pisze: *Mówię dużo podczas filmu, wspominając (reminiscing) to lub tamto. Głównie o sobie jako o wysiedleńcu, moim stosunku do domu, pamięci, kultury, wykorzenia, dzieciństwa*²⁹. Użycie słowa *reminiscing* na nazwanie procesu przypominania i reminiscencji w tytule dzieła – na określenie efektów tej pracy mnemonicznej – wydaje się nieprzypadkowe. W potocznym języku angielskim *to reminisce* oznacza mówienie lub pisanie o przebytych doświadczeniach, których *pamiętanie sprawia przyjemność*. Zaś *reminiscences* to wspomnienia o przeszłych doznaniach, często w formie pisanej³⁰.

We *Wspomnieniach z podróży na Litwę* Mekas rozpamiętuje swoje życie. Zaczyna film od konstatacji, że w wymiarze geograficznym odnalazł nowy dom w Ameryce, kończy go – pokazując swoje duchowe miejsce na ziemi: wspólnotę artystów. To podwójne zakorzenie pozwala mu na zanurzenie się w nieprzyjemnych wspomnieniach: w okresie gdy jedyne, co odczuwał, to ból wygnania, tęsknoty i obcości (lata 1950-1958) oraz na zmierzenie się z prawdą, że Semeniszki, do których wrócił, nie są już tym samym centrum świata, jakie pamiętał i które pragnął odnaleźć. Jednakże wspomnianie dzieciństwa sprawia mu przyjemność i pomaga pogodzić się ze smutkiem wykorzenia.

Jak pisze Aaron Scott, *dialog między przeszłością a teraźniejszością jest rozwijany przez cały film i odsyła do ważnego tematu twórczości Mekasa – filmowania jako analogii pamięci*³¹. We *Wspomnieniach z podróży na Litwę* nieustannie nakładają się na siebie różne płaszczyzny czasowe. Po pierwsze, należy zwrócić uwagę na moment rejestracji rzeczywistości. Artysta filmuje te fragmenty otaczającego świata, które podsuwa mu pamięć lub intuicja. Jeśli skupia uwagę na drzewie na ulicy Nowego Jorku (jedno z krótkich mgnień w pierwszej części *Wspomnień*), to jego zainteresowanie tym właśnie obiektem jest uwarunkowane reminiscencją lasu z dzieciństwa. Gdy fotografuje zaśnieżony Central Park, to myśli o litewskiej zimie. Kiedy na ekranie pojawia się sylwetka młodego Mekasa wędrującego po ulicach Williamsburga, głos z offu zaznacza: *wspomnienia, zapachy, dźwięki nie były z Brooklynu*. Mimo że kamera rejestruje pewien aktualny wycinek historii, to więcej mówi o subiektywnej rzeczywistości autora niż o teraźniejszości.

Jeszcze bardziej widoczne jest to w drugiej części filmu, która dokumentuje powrót do domu. Artysta kieruje obiektyw bolexa jedynie na te obiekty, które zna (pamięta) z dzieciństwa. To, co nowe, jest dla niego niemalże nieobecne. Zainteresować się może ewentualnie zmianą, jaka zaszła w czasie, na przykład tym, że urosło drzewo, które w jego wspomnieniach było małe. Ale nie zwraca już uwagi na przemiany, które musiały mieć miejsce w trakcie kolektywizacji rolnictwa. Narrator podkreśla, że jest *osobą wysiedloną w drodze do domu, poszukującą domu, tropiącą mgnienia przeszłości, szukającą rozpoznawalnych miejsc z czasu przeszłego*. Yue powiada, że *Mekas, schwytyany przez zderzenie przeszłości i teraźniejszości, filmował Litwę swego dzieciństwa*³². Szukał chwil, olśnień, Proustowskich epifanii, jak nazywa je Madgalena Kwiecień, które mogłyby przywrócić Semeniszki z przeszłości, wywołać wspomnienia obecne w umyśle. Ujęcia studni, kosy, ceramicznego pieca matki, jagód czy stóp zanurzonych w wodzie jeziora ujawniają nierefleksyjny wymiar pamięci, jej powiązanie z ciałem i przestrzenią. Paul Ricoeur pisze, że moment objawienia się wspomnienia za sprawą ciała *szczególnie sprzyja powrotowi rzeczy i istnień na miejsce, przypisane im na jawie w przestrzeni i czasie*³³.

Praktyka Mekasa, polegająca na poszukiwaniu epifanii, opiera się na zjawisku opisanym przez neurosemiotyków. Natknięcie się na dany obiekt lub zdarzenie wywołuje wspomnienia, ponieważ kiedy *bodziec pojawia się powtórnie, najprawdopodobniej następuje synchronizacja dwóch wzorców: aktywności dawnej oraz wzbudzonej hic et nunc*³⁴. Wspomnienie jest kreowane na podstawie reprezentacji doznanego wcześniej doświadczenia, które zachowane zostało w umyśle. Pamięć wiąże się z momentem teraz: ze świadomością i postrzeganiem. Co ważne, związek ten jest dwukierunkowy, bo *odtworzenie przeszłości możliwe jest tylko w odniesieniu do doświadczenia chwili obecnej, lecz właśnie przeszłość kieruje percepcją terażniejszości oraz konstrukcją przyszłości*³⁵. Doznania zmysłów aktywują wspomnienie, które przekształca się w świadomą autorefleksję. Mechanizm pamięci polega w tym przypadku na przywoływaniu „zewnątrznego” doświadczenia, ówczesnej na nie reakcji podmiotu oraz dzisiejszego spojrzenia na tamtą sytuację. Przypominanie zatem zakłada rekonstruowanie przeszłości. Ale reminiscencje pojawiają się przecież nieoczekiwanie – ich źródłem są mechanizmy nieświadome, które przechodzą w rekonstrukcję opierającą się na selekcji i doborze, łączącą pamięć, świadomość i narrację. Tak opisuje to zjawisko Jan Kordys: *nie spodziewanie pojawia się obraz, dźwięk, smak, zapach, uderza nas drobny szczegół w otoczeniu – oto zdarzenie (wewnętrzne lub zewnętrzne) przywraca całą scenę, fragment historii życia; byliśmy przekonani, że nie pamiętamy już o tym, aż nagle powraca w pełni barw, zapachów, przeżytych wówczas emocji. Reminiscencje mogą być fragmentaryczne, zniknąć w okamgnieniu, lecz obudzone z uspienia stanowią zadziwiające wydarzenie. Wydaje się, iż powrót do nich możliwy jest najpełniej w akcie kreacji, powołania do życia tego, co wydawało się bezpowrotnie utracone*³⁶. Wspomnienie integruje terażniejszość i przeszłość oraz nieświadomą i jawną pracę pamięci. Jednocześnie przeżycie to ma wymiar tragiczny, bo zawarta jest w nim prawda o przemijalności egzystencji człowieka – właśnie wtedy podmiot doznaje *przynoszącej najgłębszy ból sprzeczności między trwaniem wspomnień a ich zacieraniem się (nicością, śmiercią)*³⁷.

Styl filmowy Mekasa naśladuje momentalność ulotnego wrażenia, odtwarza *doświadczenie nieciągłości, chaotyczności, fragmentaryczności*³⁸. W czasie fotografowania materiału podczas podróży w 1971 r. artysta odkrył usterkę techniczną swojej kamery. Na początku każdego ujęcia trzecia lub piąta klatka była prześwietlona. Litewski reżyser dokonał odkrycia, że sposobem na uniknięcie tego efektu jest fotografowanie kilku pojedynczych kadrów przed rozpoczęciem właściwego filmowania. Kiedy powrócił do Ameryki, zrozumiał nieoczekiwany potencjał ekspresyjny pojedynczych klatek. Zaczął je więc stosować nawet wtedy, gdy jego bolex nie miał już defektu³⁹. Pierwsza część *Wspomnień z podróży na Litwę* zawiera materiały z lat 50. – są to statyczne ujęcia bez fragmentaryzacji indywidualnych przedmiotów i ludzi. Natomiast drugi segment utworu składa się z 91 „mgnień” Litwy. I to w nim po raz pierwszy pojawiają się charakterystyczne dla stylu reżysera pojedyncze klatki. Migające obrazy, brak ostrości, zbliżenia sąsiadujące z planami pełnymi, detale – z całymi obiektami, brak rozwijających się sekwencji scen: to wszystko tworzy poetykę mgnień, które prowokują i stymulują aktywne widzenie. Wszystkie te środki intensyfikują wrażenie obecności krótkich epifanii-wspomnień, które nakładają się na teraz – owych *drobnych cudów rozpoznania polegających na tym, że terażniejszość zostaje spowita innością tego, co*

*minione*⁴⁰. Jednocześnie momenty, jakie utrwalał Mekas, natychmiast stawały się przeszłością.

Artysta zdaje się świadomy, że odnalezienie utraconego czasu jest pozorne. Chwile radosnego rozpoznania zyskują ironiczny kontrapunkt w kilkusekundowych czarnych kadrach. Przeszłość jest na zawsze nieobecna dla obiektywu kamery. Tych pustych klatek jest kilkadziesiąt. Aczkolwiek jeden taki moment jest szczególnie i niesie ze sobą odrębne znaczenie. Pod koniec drugiej części filmu narrator otwiera nawias: snuje opowieść o historii swojej ucieczki z rodzinnej wioski. Gdy opisuje nieudaną podróż do Wiednia, która rozpoczęła jego wieloletnią tułaczkę po obozach dla wysiedlonych, ekran jest czarny przez blisko trzydzieści sekund. Ten fragment wyróżnia się na tle całego filmu, dotyczy najbardziej traumatycznego okresu w życiu Mekasa. W czasie rozmowy z Yue reżyser powiedział: *Nie pamiętam, co się ze mną działo, gdy miałem piętnaście czy dwadzieścia pięć lat, a potem dodał: Nie chcę pamiętać*⁴¹. Z determinacją zamyka się na te wspomnienia. Przypomina to zjawisko tłumienia, które *interpretuje się jako ukierunkowane zapominanie pewnych informacji*⁴². Są one blokowane, by organizm mógł odzyskać równowagę zaburzoną traumatycznym przeżyciem. We *Wspomnieniach z podróży na Litwę* tłumienie występuje wyraźnie jeszcze w jednym momencie, w trakcie kolejnego nawiasu otwartego już po opuszczeniu Semenisek. Bracia jadą do Elmshorn, gdzie pracowali niewolniczo w czasie wojny, ale nie chcą już odwiedzić miejscowości, w której znajdował się jeden z obozów dla dipisów, a w nich przecież przebywali aż cztery lata. Warto tutaj zaznaczyć, podając za Janem-Christopherem Horakiem, że 266 z 469 stron (57 proc.) opublikowanych pamiętników Jonasa Mekasa opowiada o jego tułaczym życiu wysiedlonego⁴³. W filmie nie ma miejsca na te przeżycia. A jednak czarne kadry są świadectwem usunięcia traumatycznych wspomnień z opowieści i widzom znającym biografię artysty każą myśleć o innych epifaniach – tych, jakie twórca stara się zablokować i stłumić, by zachować Semeniskiańską idyllę.

Dialog między przeszłością a terażniejszością najciekawszą postać przybiera w sytuacji montowania zdjęć. Nakłada się tutaj na siebie wiele płaszczyzn czasowych. Część obrazów pochodzi z lat 50., większość natomiast została zarejestrowana na kilka miesięcy przed stworzeniem ostatecznej wersji filmu. Mekas dokonuje montażu niejednorodnego materiału, dodając do niego jak najbardziej terażniejszy komentarz. Przy analizie fenomenów mnemonicznych, które zachodziły w trakcie montowania i miały wpływ na kształt całego filmu, pomocna może stać się koncepcja Edmunda Husserla, dotycząca badania czasowego doświadczenia trwającego dźwięku i powracającej melodii.

Niebagatelną kwestią jest rozróżnienie, które wprowadza Husserl, by przeanalizować percepcję melodii. Wyróżnia on retencję – przypomnienie pierwotne oraz reprodukcję (lub odtworzenie), czyli przypomnienie wtórne⁴⁴. Istotą różnicy między tymi dwoma zjawiskami jest ich odległość na osi czasu od terażniejszości. Retencja jest jeszcze niemalże zanurzona w „teraz”, jest „ledwie minionym” (dźwięk, który właśnie wybrzmiał, komponent melodii). Odtworzenie zakłada, że *pierwotne wspomnienie przedmiotu czasowego, takiego jak melodia, ulotniło się i powraca*⁴⁵. Biegunowość i napięcie pomiędzy retencją i reprodukcją były obecne w trakcie montażu materiału filmowego *Wspomnień z podróży na Litwę* i istotnie wpływały na komentarz, który dodawał do niego Mekas. Terażniejszością była

chwila w przepływie obrazów na ekranie. Artysta mówił o tej sytuacji w jednym z wywiadów – że rejestrował rzeczywistość (naznaczoną pamięcią przeszłości), ale montował już zdjęcia i wtedy napotykał wspomnienia, które przypominał mu materiał ⁴⁶. Retencją zatem w tym przypadku były krótkie mgnienia pamięci dotyczące sytuacji rejestracji. Natomiast odtwarzaniu ulegały wspomnienia, które były obecne w świadomości twórcy w momencie filmowania. To nakładanie się kilku czasów przeszłych, mniej lub bardziej zdystansowanych od „teraz”, sprawia, że narracja z offu prowadzona przez Mekasa jest niezwykle wielowymiarowa. Gdy na ekranie pojawia się trzydzieste trzecie mgnienie, ukazany jest rytuał mierzenia wzrostu braci stojących obok siebie na tle domu. Narrator komentuje scenę widoczną na ekranie (retencja), ale zaraz mówi o własnym zagubieniu w momencie jej powstawania i o tym, że szukał w tej podróży do ojczyzny fragmentów własnej przeszłości (odtworzenie).

Podobną funkcję – rozszczępienia przeszłości na kilka porządków – pełni ścieżka dźwiękowa. Rzadko pojawiają się w niej dźwięki diegetyczne (co więcej, nie są one zsynchronizowane z obrazem), dominuje narracja z offu. Jeśli Mekas pozwala, aby zabrzmiał głos jego matki opowiadającej o powojennych latach, kiedy milicja czekała na powrót jej synów w lesie obok domu, to jej słowa nałożone są na zdjęcia wnętrza kuchni i krzątającą się tam kobietę, która jednak nie otwiera ust. Gdy bracia tańczą w rytm śpiewanej przez siebie pieśni, to melodia zupełnie nie pasuje do ruchów tańczących. Jak pisze Fred Camper, uporczywa powtarzalność takich zabiegów ironicznie umieszcza obraz nie w czasie i miejscu jego rejestracji, ale w pokoju artysty, który przegląda materiał i dodaje do niego komentarz ⁴⁷. Scena zostaje przeniesiona do wnętrza pamięci Mekasa.

Montowane zdjęcia ewokują nie tylko wspomnienia myśli, ale też uczuć, których doznawał twórca w momencie ich rejestracji. Może właśnie dlatego wywołujące silne emocje ujęcia litewskich emigrantów z lat 50. musiały czekać dwadzieścia lat, aby je wykorzystano. Aaron Scott zauważa, że tak duży dystans pozwala artyście odseparować się od negatywnych uczuć, a zarazem poddać je rozkładowi czasu ⁴⁸. A owa dekonstrukcja przeszłości jest przecież jednym z głównych tematów jego twórczości.

Mekas mnoży dystanse między porządkami czasowymi, między wspomnieniami i emocjami, poszukując istoty swoich przeżyć. Równocześnie ten zabieg staje się środkiem artystycznym, pozwalającym na skonstruowanie atrakcyjnej narracji. Aby wyjaśnić sposób, w jaki przypadkowe wydawałoby się fragmenty, ujęcia i ewokowanie przez nie wspomnienia przemieniają się w historię życia Mekasa, warto jeszcze raz wrócić do znaczenia słowa *reminiscencja*. W potocznym języku przynosi ono skojarzenie z pamięcią zmediatyzowaną – spisaną w formie pamiętnika. Termin *reminiscing* pojawia się też w dziele Edwarda Caseya *Remembering. A Phenomenological Study* na oznaczenie jednego z trzech „trybów pamiętania”. Ów sposób działania pamięci polega *na ożywianiu przeszłości poprzez jej wielokrotne ewokowanie, wzajemnym utrwalaniu wspólnie przeżytych zdarzeń czy wspólnie zdobytej wiedzy, gdzie wspomnienia jednego służą jak „reminder” dla wspomnień drugiego* ⁴⁹. Przekaznikami pamięci stają się dzienniki intymne, pamiętniki i autobiografie – *tak powstają zapasy wspomnień na przyszłość, dla chwil poświęconych wspomnieniom* ⁵⁰. Jonas Mekas przekształca zebrany materiał filmowy w historię o własnej przeszłości, dodając do niej pracę pamięci, którą widz może śledzić w komentarzu. Celem artysty



Walden. Dzienniki, zapiski, szkice, reż. Jonas Mekas (1969)



Wspomnienia z podróży na Litwę, reż. Jonas Mekas (1972)

jest nie dokumentowanie rzeczywistości, ale przeżyć i obrazów pamięci, które nosi wewnątrz siebie. Twórca rzutuje na ekran swoje procesy mentalne, ale nie jest to zamknięcie się w obrębie indywidualnego pamiętania. Film Mekasa nawiązuje także wielopłaszczyznowy dialog z pamięcią zbiorową.

Paul Ricoeur powiada, że wspomnienia ze wspólnie odwiedzanych miejsc szczególnie potwierdzają prawdę, iż faktycznie nigdy nie jesteśmy sami. Stanowią one *wyjątkową okazję do przeniesienia się w myślach do takiej czy innej grupy*⁵¹. Mało tego, z tekstów Maurice'a Halbwachsa można wywnioskować, że aby wspominać, potrzebujemy innych⁵². Film Mekasa pokazuje, iż oba te stwierdzenia są słuszne. Przecież to wspólna podróż dwóch braci do rodzinnego domu jest pretekstem do reminiscencji, wydaje się wręcz, że *obraz przemieszcza się w kręgu rodziny, ponieważ od początku w nim tkwił i nigdy go nie opuścił*⁵³. Artysta wędruje z kamerą po domu i jego okolicach, odwiedza miejsca, które wywołują wspomnienia (osobne mgnienie poświęca na przykład wychodkowi). Ale odwołuje się też do pamięci rodziny. Gdy pojawia się brat Petras, Jonas pyta o przydomowy las, którego nie pamięta z dzieciństwa. Tłumaczy też słowa matki, kiedy opowiada ona o powojennych latach, wplata jej wspomnienia w tkanekę swoich reminiscencji. Członkowie rodziny Mekasa stają się współautorami filmu, bo *bliscy to bliźni, inni uprzywilejowani*⁵⁴.

Ta zależność od pamięci zbiorowej działa też w drugą stronę. Dwaj bracia, jadąc przez Europę śladami swojej pierwszej wędrowki, jaka pozbawiła ich domu i ojczyzny, są jak *człowiek, który przypomina sobie to, czego inni już sobie nie przypominają, jest podobny do kogoś, kto widzi to, czego inni nie widzą*⁵⁵. Gdy docierają do fabryki, gdzie byli zmuszani do pracy w czasie wojny, nie mogą odnaleźć miejsc, które zachowały się w ich pamięci. Co więcej, nie są w stanie wymienić swoich wspomnień z innymi. Narrator mówi: *Żadna ze spotkanych osób nie pamięta, żeby tu był obóz, tylko trawa pamięta*. Na ekranie pojawia się obraz Adolfa leżącego na ziemi, tam gdzie kiedyś stało jego obozowe łóżko. Gdy nie ma ludzi, którzy mogą poświadczyć o przeszłości, doświadczenie braci zostaje jakby wymazane.

Mimo że w centrum filmów Mekasa jest on sam, to udzielanie głosu innym protagonistom i poleganie na ich pamięci sprawia, że zasadą rządzącą jego uniwersum jest polifonia. W twórczości autobiograficznej litewskiego reżysera obecne są różne dyskursy, które nie pozwalają, by narracja stała się zamknięta i skostniała. Fotografowanie rodziny i przyjaciół pozwala Mekasowi powiedzieć coś nowego o własnym świecie. Więcej nawet – sprawia, że *możliwe jest mówienie o sobie bez wykluczania innych*⁵⁶. Dzięki umieszczaniu w swoich filmach polifonicznych głosów oraz podkreślaniu indywidualnej drogi życiowej i artystycznej autor unika unieruchomienia podmiotu w twardych ramach *bildungsroman*. Warto także w tym kontekście wspomnieć o praktyce, która obecna jest w pozostałych jego utworach, kiedy to reżyser sytuuje w ich obrębie materiał nagrany przez inne osoby. Wypowiedź stworzona za pomocą kamery jest dla niego równoważna z opowieścią mówioną, a może i ważniejsza, gdyż – paradoksalnie – jest mniej mechaniczna, wymaga samoświadomości i aktu twórczego. Wielogłosowość sąsiaduje w dziełach Mekasa z polifonią obrazów.

Filmowanie, czyli rozumienie narracyjne

W 1962 r. w eseju *A Note on the Shaky Camera*, zamieszczonym w „Film Culture”, Jonas Mekas ukuł nowe określenie na efekt rozchwieanego obrazu, wykorzystywanego przez siebie i kolegów z nurtu awangardowego kina amerykańskiego. Pisał: *Mam dość strażników Sztuki Filmowej, którzy oskarżają nowych filmowców o chwiejącą się kamerę i błędy techniczne (...). Jeśli spojrzymy na współczesną filmową poezję, znajdziemy tam nawet pomyłki, nieostre kadry, rozchwieane ujęcia, niepewne kroki, wahające się ruchy, przeświełone i niedoświełone fragmenty. Stały się one częścią nowego kinematograficznego słownika, są częścią psychologicznej i wizualnej rzeczywistości współczesnego człowieka*⁵⁷. Autor twierdził, jak najbardziej słusznie zresztą, że zmiany w technice filmowej są reakcją na przemiany w kulturze. Chwiejąca się kamera stanowi zatem symptom rozchwieanej, niepewnej rzeczywistości.

Artysta wielokrotnie powtarzał, iż czasy, w których przyszło mu żyć, wymagają szczególnego wysiłku poszukiwania możliwości zakorzenienia w mniej lub bardziej metaforycznym miejscu. W rozmowie ze Stanem Brakhage’em z 2000 r. stwierdził, że żyli w stuleciu, *kiedy może z pół świata nie mogło pozostać w domu*⁵⁸. Los Mekasa charakterystyczny był dla wielu Europejczyków, którzy po zakończeniu drugiej wojny światowej zostali zmuszeni do emigracji. Wykorzenie było bolesne, poszukiwanie nowego miejsca na ziemi chaotyczne i niespokojne, a ponowne zadomowienie trudne i powolne. Dla ludzi, których świat został ruszony z posad, jednym ze sposobów na poradzenie sobie z utratą było prowadzenie dziennika, bądź spisanie autobiografii. Dlatego też w drugiej połowie XX w., chociażby w literaturze polskiej, do głosu doszła twórczość diarystyczna⁵⁹. W przypadku Mekasa wyjazd z ojczyzny i pożegnanie z tradycyjną cywilizacją europejską przyniosły ze sobą serię wstrząsów: psychologicznych, moralnych, kulturowych i społecznych. Przerodziły się one w nieustannie nurtujące artystę pytanie o własną tożsamość. Vyt Bakaitis twierdzi nawet, że próba zdefiniowania samego siebie zamieniła się w trwający całe życie kryzys, *jako że kolejne problemy ewoluowały z każdą chwilą, podobnie jak pojawiające się coraz to nowe żądania, by potwierdzić swoją tożsamość, mimo że wraz z upływem czasu było to coraz trudniejsze*⁶⁰. Odpowiedzią na gorzyc wykorzenienia były kolejne filmy, w których Mekas próbował sam się określić i znaleźć sens swego życia.

Przymusowa emigracja oddzieliła artystę od tradycyjnej litewskiej kultury. Reżyser, przybывая do Stanów Zjednoczonych, jak miliony jemu podobnych musiał porzucić dotychczasowe kryteria moralne. Posttradycyjna kultura zachodnia natomiast nie wyposażała wówczas człowieka w jednoznaczny i bezwzględnie obowiązujący system wartości. Jednostka stała wobec groźby utraty sensu. Jak pisze Charles Taylor, *właśnie ramy pojęciowe pozwalają nam pojąć duchowy sens naszego życia*⁶¹. Bez nich człowiek zmuszony jest sam poszukiwać usprawiedliwienia dla swej egzystencji. Najważniejsze dla kanadyjskiego filozofa jest to, że odnalezienie sensu, czyli zbudowanie własnej tożsamości, wiąże się z opowiadaniem siebie – *bo podmiotowość jest konstruowana częściowo przez autointerpretacje*⁶². Proces ten przebiega w ciągu całego życia jednostki, ma charakter czasowy. Dlatego też Taylor wyprowadza swoją myśl z koncepcji *Dasein* Heideggera. Píše on: *to, kim jestem, musi być rozumiane jako to, kim się stałem. Aby*

dokonać właściwej oceny, musimy spojrzeć zarówno wstecz, jak i przed siebie. Chodzi o to, że jako istota, która rozwija się i staje, mogę zaznać samego siebie tylko poprzez moją historię dojrzenia i regresji, historię zwycięstw i klęsk. Moje samorozumienie ma z konieczności wymiar czasowy i opiera się na narracji ⁶³. Integralność tożsamości zostaje zapewniona dzięki ciągłości i jedności, jaką daje człowiekowi rozumienie narracyjne. Łączy ono bowiem trzy perspektywy czasowe i nadaje sens życiu jednostki.

Samorozumienie poprzez opowieść jest podstawą dzienników i autobiografii. Według Lejeune'a różnica między tymi dwoma kategoriami jest w swej istocie ontologiczna. Twórca autobiografii chce nadać sens swemu życiu tak, jak ujmuje to Taylor. Natomiast dziennik *nie jest w pierwszym rzędzie gatunkiem literackim, ale pewną praktyką* ⁶⁴. Dziennik bliższy jest idei narracyjnego rozumienia świata – sens spełnia się w samym opowiadaniu o zjawiskach i wydarzeniach dotyczących podmiotu. Gdy przeniesie się to rozróżnienie na grunt twórczości Mekasa, to autobiografii odpowiadają oczywiście gotowe i upubliczniane utwory kinematograficzne. Natomiast sam proces filmowania przypomina praktykę prowadzenia dziennika – fotografowanie równoznaczne jest dla litewskiego artysty z rozumieniem i doświadczeniem świata przy pomocy kamery. W rozmowie z Jérôme Sanssem reżyser wyznał: *wszystko, co powinniśmy zrobić, to (...) spróbować zrozumieć, co jest prawdziwego w naszej własnej historii* ⁶⁵. Jemu służą do tego dziennik i autobiografia. Jeśli wierzyć jego słowom, to ten pierwszy rodzaj działalności artystycznej jest mu bliższy. W tym samym wywiadzie powiada bowiem: *Nie jestem zbyt pewien, czy kino jest dla mnie rzeczywiście ważne. Moja obsesja filmowania nie ma nic wspólnego z tym, co myślę o kinie. Po prostu muszę filmować. Nie mam wyboru. Jeśli nie filmuję, czuję się chory. Pcha mnie ku temu niepowstrzymana siła* ⁶⁶. Rejestrowanie obrazu rzeczywistości dawało Mekasowi szczęście, przynosiło mu ekstazę i ukojenie smutków, pozwalało odzyskać fragmenty utraconego Raju. Filmowanie było dla niego podstawowym sposobem istnienia, aktem egzystencjalnym.

Dopiero później pojawiają się utwory autobiograficzne, co nie pomniejsza ich wartości. Albowiem przeglądanie i montowanie nagranych zdjęć zaczęło pełnić inne, nowe funkcje, które były komplementarne do procesu filmowania-rozumienia. Jak pisze Kwiecień, *kreacja artystyczna stała się wkrótce koniecznością w procesie samorozumienia, środkiem do odbudowywania podmiotowości, narzędziem nadawania formy swojemu doświadczeniu i jego interpretacji* ⁶⁷. Połączenie życia i opowieści o nim jest charakterystyczne dla wysiłku twórczego Mekasa. Nieustannie próbował zrozumieć swoją egzystencję, a więc nadać jej sens. Rejestrowanie życia i świata początkowo było formą wehikułu widzenia i rozumienia, ale potem stało się praktyką, w której litewski twórca widział usprawiedliwienie swego bytu. Jego projekt egzystencjalny, najbardziej własna forma bycia-w-świecie, to filmowanie.

Autobiografia, czyli sens życia w opowiadaniu

Proces narracyjnego konstruowania tożsamości zawsze dokonuje się w kulturze i społeczeństwie, w jakim żyje jednostka. To język łączy podmiot z innymi ludźmi i ze zjawiskami społecznymi. Człowiek jest jednostką językową, także w tym sensie, że mowa stanowi konstytutywną część toku rozumienia siebie i świata ⁶⁸. Samorozumienie dokonuje się w języku i dlatego opowiadanie odgrywa tak wielką

rolę w budowaniu tożsamości. Historia życia musi być co rusz przypominana, a więc wypowiedzana, aby stworzone zostały ramy dla egzystencji człowieka.

Jak pisze Candace Lang, cytując Rolanda Barthes'a, współczesne „ja” istnieje *tylko wtedy, gdy jest wypowiedzane*⁶⁹. Litewski artysta opowiadał siebie w filmach i wymuszał pytanie o sposób istnienia podmiotu na dwóch płaszczyznach: w momencie rejestracji i montażu. „Ja” przeszłe i teraźniejsze są z jednej strony niezależne od siebie, a z drugiej równoczesne. Według Magdaleny Kwiecień dystans narracyjny występujący w utworach Mekasa *pozwala na równoczesne przedstawianie nie tylko dwóch instancji narracyjnych, ale także dwóch różnych etapów kształtowania się tożsamości*⁷⁰. Celem artysty było połączenie różnych momentów egzystencji i przywrócenie jej ciągłości – odzyskanie czasu, a jednocześnie pozostanie sobą. Autor problematyzował tę kwestię właśnie za pomocą mowy.

Językowy charakter autobiografii tworzonych przez Mekasa niesie również pytanie o relację słowa do obrazu. W poszczególnych utworach występują różne warianty narracji. Głos autora może odnosić się do materiału zarejestrowanego na taśmie lub do wspomnień, które wywołuje. Narrator może także zdawać sprawę ze swojej sytuacji w przeszłości lub teraźniejszości. Nierzadko też odczytywane są wpisy z dziennika pisanego w okresie, kiedy powstał obraz filmowy. Narracja zatem prowadzona jest raz w czasie teraźniejszym, innym razem w przeszłym, bywa, że odnosi się do przyszłości. Najczęściej jest pierwszoosobowa, choć pojawiają się elementy dyskursu w trzeciej osobie i zwroty kierowane do postaci na ekranie lub do widza. Obok głosu rolę odgrywa także cisza, związana z sytuacją montażu, oraz dźwięk nagrany przy okazji filmowania danych scen lub tylko lekko z nimi związany. Należy także podkreślić, iż nawet diegetyczna ścieżka dźwiękowa nigdy nie jest zsynchronizowana z obrazem.

Autor, omawiając wydarzenia pokazywane na ekranie, nieustająco daje znać, iż brał w nich udział, bądź był przy nich obecny z kamerą. W stosunku zatem do fabuły obecnej na taśmie filmowej narrator ma status endodiegetyczny. Jednakże jest on oddzielony od obrazów dystansem czasowym, dlatego można również określić jego pozycję jako ekstradiegetyczną. Natomiast historia opowiadana w komentarzu z offu różni się od warstwy wizualnej czasem akcji i – najczęściej – poruszonym tematem. Ścieżka dźwiękowa tworzy zatem własną diegezę. Nie można jej jednak oddzielić od świata przedstawionego w obrazach, gdyż narrator konstruuje ją, odnosząc się do wydarzeń ukazywanych na ekranie. Utwory autobiograficzne Mekasa są zatem multidiegetyczne i napięcia między poszczególnymi piętrami narracji odzwierciedlają skomplikowany proces twórczy, jaki był przyczyną ich powstania.

Niewątpliwie tym, co skleja poszczególne diegezy w spójne dzieło, jest iluzja stałej obecności Mekasa: autora, narratora i bohatera. Chris Fite-Wassilak zauważa podobieństwo, które łączy performatywne działania litewskiego twórcy z zachowaniami japońskiego benshi. Mówca, który towarzyszył pokazom niemych filmów, *nie tylko streszczał fabułę, ale wymuszał emocjonalne zadowolenie publiczności dzięki udawaniu głosów i tworzeniu efektów dźwiękowych oraz ekspresyjnym opisom wydarzeń i obrazów pojawiających się na ekranie*⁷¹. Jeśli weźmie się pod uwagę multidiegetyczność zawartą w filmach Mekasa i jego pozycję wobec nich, łatwo można dostrzec, że narrator chociażby w *Walden*, podobnie jak *benshi*, pełni interaktywną rolę w tworzeniu sensów dzieła. Narrator dokonuje subiektywnej re-

wizji i oceny nagranych przez siebie materiałów. Jego aktywność obejmuje wspomnianie, wyjaśnianie albo po prostu wprowadzanie ścieżki muzycznej, która poszerzy perspektywę odbiorczą. Przekształca za pomocą słowa pisanego i mówionego dzienniki w autobiografię – ustanawia sens i zwraca się z nim ku widzowi, żądając od niej aprobaty lub aktywnego dobudowywania znaczeń.

PAULINA GORLEWSKA

- ¹ Dane biograficzne podają za: J. Mekas, *Nie miałem dokąd iść*, tłum. M. Wawrzyńczak, Fundacja Pogranicze, Sejny 2007, s. 7-27; *To Free the Cinema. Jonas Mekas and The New York Avant Underground*, red. D. E. James, Princeton University Press, New Jersey 1992 oraz na podstawie notki biograficznej sporządzonej przez Jonasa Mekasa, tłum. K. Czyżewski, „Krasnogruda” 2001, nr 14, s. 66-68.
- ² Na język polski zostało przetłumaczonych tylko kilka wierszy z tego zbioru. Por. J. Mekas, *Idylle semeniskiańskie*, tłum. K. Czyżewski, „Krasnogruda” 2001, nr 14.
- ³ Krótkie filmy-szkice (pochodzące z archiwum Mekasa lub też kręcone na bieżąco) umieszczane były codziennie na stronie www.jonas-mekas.com we współpracy z Maya Stendhal Gallery i firmą Apple. Utwory można było ściągać za darmo w dniu pojawienia się w sieci na iPody. Obecnie część z nich znajduje się na stronie <http://jonasmekasfilms.com/36-5/month.php?month=1> (dostęp: 25.11.2018).
- ⁴ J. Mekas, *Nie miałem dokąd iść*, dz. cyt., s. 7.
- ⁵ Por. D. E. James, *Film Diary/Diary Film*, w: *To Free the Cinema*, dz. cyt., s. 152.
- ⁶ Według Jamesa taka poczwórna tożsamość występuje w przypadku nieopublikowanych dzienników i filmów, które nigdy nie były pokazane publiczności. Jego definicja jest oczywiście zainspirowana klasyczną teorią Philippe’a Lejeune’a. Por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda, w: tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.
- ⁷ D. E. James, dz. cyt., s. 153.
- ⁸ Tamże, s. 154.
- ⁹ E. Cuevas, *The Immigrant Experience in Jonas Mekas’s Diary Films: A Chronotopic Analysis of „Lost, Lost, Lost”*, „Biography” 2006, t. 29, nr 1, s. 57.
- ¹⁰ D. E. James, dz. cyt., s. 147.
- ¹¹ P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978*, Oxford University Press, Londyn – New York 1979, s. 360.
- ¹² Por. tamże, s. 363.
- ¹³ D. Bordwell, *Making the Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge 1991, s. 54.
- ¹⁴ Por. tamże, s. 55-58.
- ¹⁵ P. Adams Sitney, dz. cyt., s. 344.
- ¹⁶ Por. tamże, s. 360.
- ¹⁷ Por. P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down. Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*, Oxford University Press, Londyn – New York 2008.
- ¹⁸ Por. tamże, s. 8.
- ¹⁹ Por. S. MacDonald, *Interview With Jonas Mekas*, „October” 1989, nr 29, s. 104.
- ²⁰ Por. D. E. James, dz. cyt., s. 162.
- ²¹ Por. S. MacDonald, dz. cyt., s. 106.
- ²² D. E. James, dz. cyt., s. 163.
- ²³ P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down... dz. cyt.*, s. 88.
- ²⁴ S. MacDonald, dz. cyt.
- ²⁵ P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down... dz. cyt.*, s. 90.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ Por. tamże, s. 92.
- ²⁸ G. Yue, *Jonas Mekas*, <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas/>, (dostęp: 25.11.2018).
- ²⁹ Por. J. Mekas, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, <http://www.canyoncinema.com/M/MekasJ.html> (dostęp: 20.05.2009).
- ³⁰ Por. *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary. 2nd Edition*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
- ³¹ A. Scott, *Some Notes on „This Side of Paradise: Fragments of an Unfinished Biography” (1999)*, http://sensesofcinema.com/2001/experimental-cinema-17/mekas_paradise/ (dostęp: 25.11.2018).
- ³² G. Yue, dz. cyt.
- ³³ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Universitas, Kraków 2007, s. 58.
- ³⁴ J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Universitas, Kraków 2006, s. 149.

- ³⁵ Tamże, s. 150.
- ³⁶ Tamże, s. 154.
- ³⁷ Tamże, s. 157.
- ³⁸ M. Podsiadło, *Jonas Mekas – „przybysz trwale przemieszczony”*, w: *Mistrzowie kina amerykańskiego II*, red. R. Syska, Ł. Plesnar, Rabid, Kraków 2007, s. 171.
- ³⁹ Por. P. Adams Sitney, *Eyes Upside Down...* dz. cyt., s. 93.
- ⁴⁰ P. Ricoeur, dz. cyt., s. 56.
- ⁴¹ G. Yue, dz. cyt.
- ⁴² T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 172.
- ⁴³ J.-C. Horak, *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, http://www.oldfilm.org/files/image/04_Symp_Horak.pdf, (dostęp: 01.06.2009).
- ⁴⁴ Por. P. Ricoeur, dz. cyt., s. 45-47.
- ⁴⁵ Tamże, s. 51.
- ⁴⁶ J. Mekas, *There is no plan*, rozm. R. Carter, http://www.3ammagazine.com/artarchives/2005/jul/interview_jonas_mekas.shtml (dostęp: 25.11.2018).
- ⁴⁷ F. Camper, *He Stands in a Desert Counting The Seconds of His Life (Jonas Mekas, 1985)*, http://sensesofcinema.com/2001/experimental-cinema-17/mekas_camper/ (dostęp: 25.11.2018).
- ⁴⁸ A. Scott, dz. cyt.
- ⁴⁹ Por. P. Ricoeur, dz. cyt., s. 55.
- ⁵⁰ Tamże, s. 56.
- ⁵¹ P. Ricoeur, dz. cyt., s. 159.
- ⁵² Tamże, s. 158.
- ⁵³ M. Halbwachs, *La Mémoire collective*, Paris 1997, s. 69, cyt. za: P. Ricoeur, dz. cyt., s. 160.
- ⁵⁴ Tamże, s. 173.
- ⁵⁵ M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 247.
- ⁵⁶ E. Peel, *The Self Is Always an Other: Going the Long Way Home to Autobiography*, „Twentieth Century Literature” 1989, nr 1, s. 13.
- ⁵⁷ J. Mekas, *A Note on the Shaky Camera*, „Film Culture” 1962, nr 24-27, s. 37.
- ⁵⁸ *A Conversation between Jonas Mekas and Stan Brakhage*, „Logos: a journal of modern society & culture”, http://www.logosjournal.com/brakhage_mekas.htm (dostęp: 25.11.2018).
- ⁵⁹ Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000, s. 167.
- ⁶⁰ V. Bakaitis, *Notes on Displacement*, w: *To Free the Cinema...* dz. cyt., s. 124.
- ⁶¹ C. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, O. Latek i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 36.
- ⁶² Tamże, s. 66.
- ⁶³ Tamże, s. 95.
- ⁶⁴ P. Lejeune, dz. cyt., s. 193.
- ⁶⁵ J. Mekas, *Jak cień...* rozm. J. Sans, tłum. A. Szyszko, „Krasnogruda” 2001, nr 14, s. 91.
- ⁶⁶ Tamże, s. 88.
- ⁶⁷ M. Kwiecień, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2007, Instytut Sztuk Audiowizualnych UJ (maszynopis pracy doktorskiej), s. 119.
- ⁶⁸ Por. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Universitas, Kraków 2006, s. 36.
- ⁶⁹ C. Lang, *Autobiography in the Aftermath of Romanticism*, „Diacritics” 1982, t. 12, nr 4, s. 16.
- ⁷⁰ M. Kwiecień, dz. cyt., s. 124.
- ⁷¹ C. Fite-Wassilak, *I look at you now from a distance: Performance and Auditory Diegesis in the work of Jonas Mekas and Chris Marker*, www.growgnome.com/Downloads/auditory.pdf (dostęp: 12.08.10).



Fot. Furio Detti

Portret Jonasa Mekasa, wykonany w Fondazione Ragghianti (Lucca w 2008 r.)

Jonas Mekas

1922-2019

Jonas Mekas zmarł 23 stycznia 2019 r., w wieku 96 lat. Jego ostatni film, *Outtakes from the Life of a Happy Man*, czyli *Odrzuty z życia szczęśliwego człowieka*, miał premierę w 2012 r. Cały zeszyły rok artysta poświęcił na promocję wydanej właśnie antologii tekstów publikowanych w „Village Voice”, *Conversations with Filmmakers* – przyleciał nawet do Europy na spotkania w Londynie i Paryżu. Był też bohaterem reportażu opublikowanego w „New York Timesie”¹ o czterech nowojorczykach, którzy przekroczyli 85 rok życia. Choć zdrowie Mekasa zaczęło się znacząco psuć, do ostatnich chwil prowadził aktywne i wypełnione ludźmi życie. Jego twórczość i działalność wywarła wpływ na wiele pokoleń filmowców, począwszy od Johna Watersa, przez Martina Scorsese i Jima Jarmuscha, aż do Harmony’ego Korine’a oraz wielu innych. Jego kolejne nowojorskie mieszkania stanowiły przestrzeń, gdzie spotykali się twórczy szaleńcy, jeszcze nieodkryte talenty i śmietanka towarzyska Wschodniego Wybrzeża. Nie było w historii kinematografii amerykańskiej, a zapewne i światowej, twórcy podobnego do Mekasa; nie było większego kinofila, który całe życie poświęciłby służbie kinu. Dzięki jego uporowi, sprytowi i odwadze filmy niezależne mogły najpierw powstawać w sprzyjających warunkach, a potem zostać zachowane i zarchiwizowane w Anthology Film Archives. Osiągnął to, o czym marzył on i jego przyjaciele – uwolnił kino.

Ostatnie miesiące życia filmowca upłynęły pod znakiem sensacyjnego artykułu, opublikowanego 7 lipca 2018 r. w „New York Review of Books”² przez znajomego

język litewski doktoranta historii na UCLA. Michael Casper, pracując nad własną dysertacją, zainteresował się pamiętnikami Mekasa z okresu wojennego i odkrył sporo nieścisłości, niedomówień, a nawet zafałszowanych informacji. W archiwach odnalazł czasopisma, w których w czasie wojny artysta publikował swoje eseje i poezję – były to otwarcie proniemieckie i antysemickie tytuły (w ówczesnej twórczości Mekasa na szczęście nie można znaleźć takich wątków). Natomiast jeśli chodzi o antyhitlerowską działalność braci Mekas, to miała ona miejsce dopiero w 1943 i 1944 r. Wcześniej popierali oni nazistowską okupację, aż do czasu, kiedy *stało się jasne, że nie da ona Litwie niepodległości*³, jak ujął to Jonas Mekas w jednym z kilkunastu wywiadów udzielonych historykowi. Stąd właśnie dziwna na pozór decyzja, by w obawie przed aresztowaniem przez Niemców uciekać do Wiednia – w rzeczywistości bracia opuścili rodzinną wioskę dokładnie dzień po wkroczeniu Armii Czerwonej do Wilna. Casper tłumaczył, że dążył do opublikowania artykułu (dwa lata wcześniej, już po ostatecznej recenzji i potwierdzeniu wersji historyka, na druk nie zdecydował się „The Nation”), bo cała twórczość Mekasa jest *wysoce autobiograficzna, a jego artystyczna strategia – ekstremalna subiektywność, negacja historii, przywiązanie do romantycznych ludowych opowieści – stała się integralną częścią amerykańskiej kontrkultury lat 50. i 60. Nie można zrozumieć Mekasa i jego twórczości bez zrozumienia, kim jest i skąd wzięła się jego filozofia*⁴.

Po przeczytaniu artykułu można jednak odnieść wrażenie, że głównym celem Caspera było zmuszenie reżysera do opowiedzenia o losie żydowskich sąsiadów. Bracia Mekas spędzili właściwie całą wojnę w okolicach Birżai, miasteczka, którego jedną trzecią mieszkańców stanowili Żydzi. Wszyscy zostali zamordowani latem 1941 r. przez litewskich nacjonalistów⁵. Historyk próbował obsadzić reżysera w roli świadka, jednak Mekas nieustannie ją odrzucał – nie był w stanie przypomnieć sobie ani jednego imienia żydowskiego sąsiada. W pewnym momencie stwierdził, że nie mógł ani emocjonalnie, ani racjonalnie pojąć, co działo się wtedy na Litwie, żył w bardzo wąskim kręgu, który sam sobie stworzył⁶. Mimo wszystko, chociaż w *Nie miałem dokąd iść*, dzienniku obejmującym przecież lata wojny, nie ma nawet jednej wzmianki o litewskim Holokauście, to Michael Casper przekonywał, że znalazł w pismach Mekasa ślady traumy.

Artysta bardzo źle przyjął artykuł, napisał nawet list (choć nieopublikowany, to krążący między nowojorskimi intelektualistami), w którym oskarżał historyka o złą wolę i wymyślanie faktów. Podobno publikacja i reakcje części czytelników, którzy przyjęli, że Mekas dopuszczał się kolaboracji, wpłynęły negatywnie na stan jego zdrowia. Być może najtrafniej frustrację filmowca podsumował J. Hoberman – gdy całe życie poświęciło się na opowiadanie swojej historii, bolesny musi być fakt, że ostatnie słowo należy do kogoś innego⁷. Z tego też wynikała prawdopodobnie decyzja, by stworzyć jeszcze jedno, na pewno już ostatnie, monumentalne dzieło. Mekas wziął udział w wywiadzie nagrany dla U.S. Holocaust Museum⁸, i opowiedział o swoich wspomnieniach z okresu drugiej wojny światowej. Materiał trwa sześć godzin i chwilami jego lektura jest mało wdzięczna (reżyser nazywa synagogę meczetem), ale jest symbolicznym potwierdzeniem, że filmowiec do końca starał się być wierny własnemu credo: *wszystko, co powinniśmy zrobić, to (...) spróbować zrozumieć, co jest prawdziwego w naszej własnej historii*⁹.

- ¹ J. Leland, *These 4 New Yorkers Are Experts in Living. What Do They Know That We Don't?*, <https://www.nytimes.com/2019/01/04/nyregion/these-4-new-yorkers-are-experts-in-living-what-do-they-know-that-we-dont.html> (dostęp: 31.01.2019).
- ² M. Casper, *I Was There*, <https://www.nybooks.com/articles/2018/06/07/jonas-mekas-i-was-there> (dostęp: 31.01.2019).
- ³ B. Schwabsky, M. Casper, *On Jonas Mekas: An Exchange*, <https://www.nybooks.com/articles/2018/07/19/on-jonas-mekas-an-exchange/> (dostęp: 31.01.2019).
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Por. R. Vanagaitė, E. Zuroff, *Nasi. Podróżując z wrogiem*, tłum. K. Mazurek, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2017.
- ⁶ Por. M. Casper, *I Was There*, dz. cyt.
- ⁷ J. Hoberman, *Why I cannot review Jonas Mekas's „Conversations with Film-Makers”*, <http://j-hoberman.com/2018/06/why-i-cannot-review-jonas-mekass-conversations-with-film-makers/> (dostęp: 1.02.2019).
- ⁸ <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn619022> (dostęp: 1.02.2019).
- ⁹ J. Mekas, *Jak cień...*, rozm. J. Sans, tłum. A. Szyszko, „Krasnogruda” 2001, nr 14, s. 91.



Walden. Dzienniki, zapiski, szkice, reż. Jonas Mekas (1969)