

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra stříhové skladby

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DŮM V EXILU

Úloha prostoru ve filmu Lost Lost Lost Jonase Mekase

Benjamín Kolmačka

Vedoucí práce: MgA. Michal Böhm

Oponent práce: doc. RNDr. MgA. Martin Čihák, PhD.

Datum obhajoby: 10. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha 2020

**FILM AND TV SCHOOL OF THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS
IN PRAGUE**

Editing Department

BACHELOR THESIS

THE HOUSE IN THE EXILE

The Role of the Space in Jonas Mekas's Film Lost Lost Lost

Benjamín Kolmačka

Supervisor: MgA. Michal Böhm

Opponent: doc. RNDr. MgA. Martin Čihák, PhD.

The date of advocacy: 10. 9. 2020

Academic degree being assigned: BcA.

Prague 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

DŮM V EXILU: Úloha prostoru ve filmu Lost Lost Lost Jonase Mekase

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Práce je analýzou filmu Jonase Mekase *Lost Lost Lost*, předmětem zkoumání je korelace mezi stylem a formou reprezentace prostoru a autorovým vztahem k němu. Téma je nahlíženo perspektivou literárně teoretické studie *Poetika prostoru* francouzského filosofa Gastona Bachelarda.

Abstract

The thesis is an analysis of Jonas Mekas's film *Lost Lost Lost*, research is focused on the correlation between the form and the style of filmic representations of space and author's relation to this space. The topic is discussed in the perspective of literary theoretical study *The Poetics of Space* written by french philosopher Gaston Bachelard.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Jonas Mekas.....	9
3. Poetika prostoru.....	12
3.1. Dům.....	13
3.2. Hnízda, kouty.....	16
4. Topoanalytický pohled na <i>Lost Lost Lost</i>	19
4.1. Zpívej, Odyssee!.....	21
4.2. Z Williamsburgu na Manhattan.....	24
4.3. Znovu prožité dětství.....	31
4.4. <i>Dům</i> obydlen.....	35
5. Prostor v dalších deníkových filmech Jonase Mekase.....	41
6. Závěr.....	45
7. Seznam použité literatury.....	47

1. Úvod

Prostor ve filmu je možné v rámci teoretické reflexe uchopit různými způsoby. Lze ho zkoumat formálně, tedy jak vzniká specifický filmový prostor na základě záběrování a především pak stříhové skladby. Můžeme jej studovat po sémantické stránce, tedy jak volba konkrétního prostoru přispívá ke sdělování významu, co je jím označováno. Nebo je možné studovat, do jakých souvztažností vstupuje prostor s dalšími složkami filmu, časem, dějem, postavami.

Jak se pokusím dokázat ve své bakalářské práci, prostor je jedním z klíčových prvků ve filmech Jonase Mekase, bude předmětem následující analýzy. Nezvyklý přístup k tomuto tématu přináší literárně teoretická studie *Poetika prostoru* francouzského fenomenologa Gastona Bachelarda. Uvažuje totiž o literárních obrazech prostorů nikoliv z hlediska jejich faktičnosti, chápe je jako složitý fenomén, který vzniká jak z fyzických aspektů místa, tak ze vztahu člověka - autora či postavy (nakonec i čtenáře), který místo vnímá, zakouší. Na existenci prostoru se tedy spolupodílejí vzpomínky, představy, sny autora (postavy). Literární obraz pak tedy odkazuje k tomuto vztahu, formu a styl tedy Bachelard chápe jako příznak vztahu, jsou jím podmíněny.

Pro svou analýzu jsem si zvolil Mekasův film *Lost Lost Lost* (1975), na němž je velmi patrná korelace mezi proměnami autorova vztahu k žitému prostoru (film je autobiografický, autor je tedy zároveň protagonistou) a vývojem stylistického uchopení prostoru. Formální změny ve způsobu záznamu tedy symptomaticky provázejí dramatický vývoj určitého úseku Mekasova života, v němž bylo vztahování se k místům svého žití zásadním tématem. Pocházel totiž z Litvy, ale většinu svého života prožil v emigraci ve Spojených státech. Souběžnou stylistickou a tematickou analýzou chci popsat genezi Mekasova autorského stylu a poukázat na to, jak byl jeho vývoj podmiňován či rozdmýcháván vztahem k prostoru.

Prakticky všechny části filmu se z povahy filmového záznamu odehrávají v nějakém prostoru. Neplatí však, že by Mekasův vztah k němu byl vždy centrálním tématem každé scény. Tam, kde se film zabývá více událostmi nebo dalšími postavami, nepřináší bachelardovský způsob analýzy důležité poznatky. Proto se ve výběru částí filmu, které budou předmětem rozboru, neobjevují některé pasáže, které jsou pro film jako takový klíčové. Byť zorný úhel této práce některé takové části opomíjí, přesto věřím, že toto zkoumání načrtne možný nový pohled na film *Lost Lost Lost* i Mekasovu deníkovou tvorbu jako celek.

2. Jonas Mekas

Pro značnou část filmografie Jonase Mekase je příznačná velká sdílnost a otevřenost ve vyprávění o jeho vlastních intimních prožitcích a o událostech v jeho soukromí. Jde o exemplární příklady autobiografických filmů. V roce 1984 v rozhovoru se Scottem MacDonalodem Mekas zmínil, že po jistou dobu všechny své deníkové filmy pojmenovával „Deníky, poznámky, skici“ (Diaries, Notes and Sketches), od čehož nakonec kvůli zmatkům v laboratořích upustil a ponechal toto označení pouze v názvu filmu *Walden (Diaries, Notes and Sketches also Known as Walden)*.¹ Autobiografický přístup může mít velmi různé podoby (jak je ostatně zřejmé i ze stylisticky poměrně různorodých Mekasových filmů). Krátce bych se pozastavil u deníkové formy. Psaný deník si Mekas vedl pravidelně od roku 1944, kdy opustil Litvu, přibližně do roku 1960.² Často se zápisky ve filmech objevují buď jako psaný text (mezititulky), nebo v jeho mluveném komentáři. Filmová forma deníku se však od psané značně liší. Vůbec samotný způsob vytváření záznamu funguje na zcela odlišných principech: literární deník je zapisován s odstupem vůči zaznamenávané skutečnosti. Dokonce i v případě, že se autor snaží zaznamenat akutní myšlenku či prožitek, jeho nástrojem je jazyk, symbolický znak. Autor vědomě převádí událost do kódu jazyka.

Tvrdit, že filmový jazyk není kódovaný, rozhodně nelze, nicméně indexikální povaha filmového obrazu zásadně mění charakter deníkového záznamu. Kamera natáčí přesně ve stejný moment, kdy událost probíhá. Tato skutečnost nevyklučuje interpretativní povahu filmového deníku. Filmový obraz je totiž indexem rovnou dvojmo: předně snímané reality skrze technologický proces (světlo odražené od předmětů před kamerou způsobuje chemicko-fyzikální změny na filmovém pásu, jde tedy v jistém smyslu o technický záznam). Zároveň však kromě toho, *CO* je snímáno, odkazuje stejně indexikálně k tomu, *JAK* je snímáno: subjektivní postoj autora ve snímání, v interpretaci reality, je

1 MACDONALD, Scott. Rozhovor s Jonasem Mekasem. *Illuminace*. Praha: NFA, 1999, číslo 3, str. 116.

2 Tamtéž, str. 99.

sdělován skrze *styl*. U Mekase se stylizace vlastních obrazových „zápisků“ časem stala natolik výraznou, že si jeho práce vysloužily označení „lyrický film“ (P. A. Sitney)³ nebo „spontánní film“ (Martin Čihák).⁴

S jistou mírou nadsázky lze však Mekasovy filmy přeznačit z deníkových na zápisníkové. Materiál, s nímž Mekas pracuje, se totiž opravdu podobá sešitu, kam si pisatel kromě deníkových záznamů zapisuje i různé vzpomínky, myšlenky, náčrty básní, různá pozorování či poznámky z četby. Neměli bychom tedy při reflexi Mekasovy tvorby zapomínat kromě „Diaries“ i na „Notes and Sketches“. Jako příklady lze uvést „Rabbit Shit Haikus“ v pátém díle *Lost Lost Lost*, sekvence 56 krátkých filmových básní (o délce v řádu jednotek vteřin): záběr na krajinu, ve zvuku Mekas říká „*the hills, the hills, the hills*“⁵; záběr na Mekase předvádějícího stoj na hlavě, ve zvuku „*childhood, childhood, childhood*“⁶. Do *Waldenu* je zase včleněna výrazná ne-deníková pasáž „Notes on Circus“⁷ trávající přibližně dvanáct minut. Jde o velmi gesticky snímaný záznam cirkusového představení za použití vnitrokamerové montáže, měnící se snímkové frekvence, pookýnkového snímání, víceexpozic. Mimo zmíněné „poznámkovité“ sekvence jsou do filmů zařazovány i části nikdy nedokončených hraných filmů, které Jonas Mekas rozpracoval se svým bratrem Adolfasem.

Podstatným rysem stylu zmíněných filmů je jeho amatérská povaha. Mekas ve *Waldenu* říká „*I make home movies therefore I live, I live therefore I make home movies*“⁸. Byť se nejedná o v pravém smyslu „home movies“, stylisticky i tematicky mají v určitých pasážích (např. scény z výletů, návštěv u známých, ze svateb či křtin apod.) k domácím filmům blízko: nepřesná kompozice, častá neostrost, nesprávná expozice, záběry nejsou koncipovány tak, aby měly přesný začátek, střed a konec. Když hovořím o Mekasově amatérismu, nemám na mysli hanlivý význam tohoto slova: je amatérem vědomě. Příléhavý je výrok

3 SITNEY, P. Adams. *Visionary film: the American avant-garde, 1943-2000*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 2002.

4 ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013.

5 „*Hory, hory, hory*.“

6 „*Dětsví, dětsví, dětsví*.“

7 *Notes on Circus* byly dokonce uvedeny do distribuce jako samostatný krátký film.

8 „*Tvořím home movies, tedy žiji, žiji, tedy tvořím home movies*.“

francouzského básníka Jeana Lescura citovaný Gastonem Bachelardem v *Poetice prostoru*: „Nevědění není neznalostí, nýbrž obtížným aktem překonání vědění.“⁹ Mekas si nezávislostí na zvyklostech profesionálního filmového řemesla otevírá široký prostor dosud nevyzkoušených postupů. V tomto smyslu je jeho tvůrčí přístup skutečně experimentální.

K filmům Jonase Mekase lze přiřadit mnoho dalších adjektiv: dokumentární, deníkové, autobiografické, intimní, a dalo by se pokračovat. Nesmíme opomenout, že se rovněž jedná o filmy *místopisné*. V běžném jazyce je ukotvené chápání slova místopis jako deskripce nějakého prostoru, často exotického, vzdáleného, nezvyklého. Jsme tady zvyklí chápat slovo jako *místopis*. Cizím výrazem jej nazýváme topografie. U podobně složeného slova „fotografie“ si ale můžeme všimnout, že neoznačuje předmět popisující světlo, ale předmět, který *je psán* světlem. V kontextu Mekasových filmů tedy považují za přesnější čtení slova místopis jako *místo-pis* – filmy jsou psány místy, které Mekas obýval, jimiž procházel, na nichž ztrácel a nacházel domov. Tyto prostory a především jejich reprezentace tvořené Mekasovou rukou jsou důležitým prostředkem poetického sdělení.

9 BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Mlavern, 2009, str. 22.

3. Poetika prostoru

Zkoumáním literárních obrazů prostoru se velmi osobitým způsobem zabýval Gaston Bachelard v literárně teoretické studii *Poetika prostoru*¹⁰. Jak jsem předznamenal v úvodu práce, svůj přístup však nepojímal primárně jako formální či stylistickou analýzu. Jeho hlavním zájmem je zkoumat vztah snícího (básníka či čtenáře) k prostoru, který popouzí imaginaci. Snění, o kterém hovoří Bachelard nesmíme zaměňovat s nočním snem. Pojem zde zahrnuje emoční odpověď na určitý obraz, ať už rodící se v imaginaci básníka, nebo v mysli čtenáře: jde o souhrn akutních emocí, asociací, vzpomínek, myšlenek. Forma či styl jsou tu *příznakem* vztahu. Teprve na základě prožívání vztahu autora k prostoru (jakkoli imaginárnímu, jelikož i ten vyvěrá z jeho zkušenosti) může vzniknout básnický obraz, který je předložen čtenáři v určité formě a stylu. Účinek snění básníka dopadá na snícího čtenáře skrze rozeznívání jeho vlastní hluboké zkušenosti.

Styl, jímž je studie napsána, je rovněž velmi obrazný, poetický, osobní, vzdálený analytickému jazyku mnohých literárně teoretických zkoumání, což je opět příznakem, tentokrát předmětu Bachelardova zájmu, který je natolik jemný a křehký, že by stěží unesl nároky na přesnost a přísnou jednoznačnost vědeckého jazyka. Bachelardova poetika není v tomto smyslu systematická: její cíl není soubor šablon, který po přiložení k dílu podá jasnou odpověď. V poetikách, které známe z dřívějších dob, počínaje Aristotelovou, nacházíme souhrn tvůrčích prostředků pro určitou uměleckou formu, jejichž výčet je z hlediska dané poetiky definitivní. V *Poetice prostoru* se Bachelard vymezuje vůči zkoumání a popisu faktičnosti určitého místa. Pozornost zaměřuje na niterné, intimní zakoušení *žitého prostoru*, který vzniká jako výslednice vztahu člověka k určitému místu. Žitý prostor tedy existuje v denním snu, je spolutvářen představami, vzpomínkami.

10 BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Mlavern, 2009.

Svůj přístup pojmenovává jako *topoanalýza*: „Topoanalýza by tedy byla systematickým psychologickým studiem míst našeho intimního života. V tomto divadle minulosti, jímž je naše paměť, udržuje scéna postavy v jejich ústřední roli.“¹¹ Postava – snivec – si představuje, že si pamatuje sebe sama v čase, nicméně Bachelard tvrdí, že představa minulosti je závislá na vzpomínkách fixovaných v prostoru. „Prostor v tisících svých buněk udržuje čas stlačený. K tomu prostor slouží.“¹²

3.1. Dům

Centrálním motivem Bachelardovy studie je *dům*. „Neboť dům je naším koutem světa. Je – jak se často říká – naším prvním vesmírem.“¹³ Je místem našich prvních vzpomínek, naší první zkušenosti obývání. „Hodnoty přístřeší jsou tak prosté, tak hluboce zakořeněné v nevědomí, že je objevíme spíše díky prosté připomínce než v pečlivém popisu. Odstín tu vypovídá o barvě. Slovo básníka, neboť míří do černého, uvádí do pohybu hlubší vrstvy naší bytosti.“¹⁴ Obraz domu je právě proto tolik intenzivní, že je obecně sdílený. Každý čtenář, který v básni či románu čte o domě, má po ruce zásobu vlastních zkušeností, prožitků, se kterými může obraz rezonovat. Zkušenost obývání (být zabydleným) je jednou z nutných pro možnost prožívat určitý prostor jako místo intimity.

„Nestačí pokládat dům za „předmět“, na který bychom mohli nechávat působit soudy a snění.“¹⁵, upozorňuje Bachelard. „Nejde o to, popsat domy, podrobně vylíčit jejich malebné rysy a analyzovat příčiny jejich pohodlnosti. Je naopak třeba překročit otázky popisu (...) a dospět k prvotním schopnostem, v nichž se odhaluje určité přilnutí, svým způsobem vrozené funkci obývání. Geograf nebo etnograf mohou dobře popsat rozličné typy bydlení. Fenomenolog se snaží pod touto rozmanitostí uchopit jádro bezprostředního, jistého, ústředního štěstí.“¹⁶ Bachelardovi tedy nejde o zkoumání věcné podstaty domu. Nezabývá se místy

11 Tamtéž, str. 33.

12 Tamtéž, str. 33 – 34.

13 Tamtéž, str. 30.

14 Tamtéž, str. 37.

15 Tamtéž, str. 29.

16 Tamtéž, str. 29 – 30.

jako takovými, které existují samy o sobě někde v reálném či fikčním světě. *Dům*, který je předmětem topoanalytického zkoumání, vznikne tím, že člověk naplní potenciál určitého místa svým vztahem k němu. Bachelardovský *dům* se tedy nachází více v mysli (či nevědomí) člověka – básníka, čtenáře či literární postavy.

Intimita domu spočívá též v záruce bezpečí, chrání proti vnějšku: ukrývá před deštěm a chladem (obrazy zimních dnů a večerů, kdy z tepla uvnitř sledujeme sněhovou vánici venku), čtyři stěny obklopující denního snivce poskytují „jistotu či iluzi stálosti“¹⁷ oproti nevyzpytatelnému vnějšku. Dům odděluje já od ne-já, „je nástrojem, s jehož pomocí lze čelit kosmu. (...) Dům nám proti všemu pomáhá říci: budu obyvatelem světa navzdory světu.“¹⁸ Zároveň je podnětem pro snění o rodném domě, jakožto místě naší první zkušenosti s bydlením. Ta se nabízí nejen ve vzpomínce, kterou je možné si vybavit v obrazech, ale také v množství tělesných návyků, které zůstávají (nereflektovány) vryty do paměti: specifický při otvírání vrzajících dveří, opatrnost při našlapování na jeden vyšší schod. Tyto drobné vzpomínky nabízejí rámec pro snění, které dochází naplnění ve snivém přijímání a rozvíjení básnického obrazu.¹⁹ Ve filmu Jonase Mekase *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) například Mekas po dlouhém období prožitém v exilu navrací do rodného domu, který byl nucen opustit. Ve filmu zachycuje mnoho prostých činností, které jsou vázány na rodný dům. Rozdělávání ohně ve venkovní kuchyni, sečení trávy kosou či jen procházení domkem a zahradou. Tyto činnosti skrze tělesný prožitek spouštějí vlnu asociací a vzpomínek, radostných i bolestných, které Mekas následně vypráví.

K obrazu domu nepatří jen chodby a pokoje. Bachelard o domě hovoří jako o „vertikálním bytí“,²⁰ které spoluutváří polarita půdy a sklepa.²¹ Oba prostory mají co do činění s narušitelem intimity a snění – se strachem: na půdu utíká

17 Tamtéž, str. 41.

18 Tamtéž, str. 66.

19 Tamtéž, str. 39.

20 Tamtéž, str. 41 – 49.

21 Zde je patrný silný vliv psychoanalýzy Carla Gustava Junga. Navzdory tomu, že Bachelard považuje psychologický a psychoanalytický přístup k poezii za reduktivní, Jungem se ve svém myšlení silně inspiruje.

racionalizovat, vysvětlit své obavy ten, kdo se bojí neznámého nebezpečí ozývajícího se ze sklepa. Půdě se Bachelard dále příliš nevěnuje, naopak sklep je podroben širší analýze. Jeho poetická úloha je doložena četnými literárními příklady, mimo jiné úryvky z povídek Edgara Allana Poea. Sklep plní v obrazu domu dvojí roli: znejišťuje jeho pevnost strachem pramenícím z nevědomí, který Bachelard pojmenovává jako ne-lidský, ale antropo-kosmický, takový, „v němž se ozývá legenda o člověku vydaném prvotním situacím.“²² Zároveň spojuje dům s hloubkou, s podzemní vodou, připodobňuje jej k hoře, masivu s jeskyněmi v hlubinách. Umožňuje domu zakořenit. Mekas v jiném filmu nazvaném *Walden* (1969), který je vázán na New York, používá jako jeden z nejčastějších asynchronních ruchů zvuk podzemní dráhy – soustavný hluboký hukot. Mnohdy se tak výrazně posouvá vyznění záběrů i celých scén, do kterých tento zvuk z podzemí vnáší neklid.

Když Bachelard hovoří o domě, pojem mu slouží k označení množství vlastností určitého prostoru, souhrnu zkušeností, vzpomínek, představ, asociací. Ne každý prostor, který nemá čtyři stěny a střechu (půdu a sklep), ztrácí možnost být ve smyslu *Poetiky prostoru* domem. Zároveň ne všechny stavby sloužící k tomu, aby se staly domy, mohou posloužit obraznosti jako *domy* intimního snění. „Každý skutečně obydlený prostor nese esenci pojmu domu. (...) Ještě uvidíme, jak v tomto smyslu obraznost pracuje, jakmile bytost našla sebemenší přístřeší: uvidíme, jak obraznost staví „stěny“ z nehmatných stínů, jak se vzpruží iluzí ochrany – anebo se naopak třese za silnými stěnami. (...) [Snivec] prožívá dům v jeho skutečnosti i virtualitě, myšlenkou i sny.“²³

Výmluvným příkladem je Mekasův film *Lost Lost Lost* (1975), kde je právě obydlování různých prostorů jedním z centrálních témat. Mekas, vyhnaný z vlastní domoviny v důsledku politických událostí, prožívá trpkou zkušenost imigranta v Americe, který o svůj původní *dům* přišel a podstupuje dlouhou cestu k nalezení nového *domu* v cizí zemi. Obydluje postupně svým sněním různé prostory, ulice, parky, pláž u moře. Přestože v tomto kontextu většinou

22 BACHELARD, str. 46.

23 Tamtéž, str. 31.

nepopisuje skutečný dům, tedy budovu, ve které by měl svůj byt, esence domu, o které hovoří Bachelard, je z různých prostorů reprezentovaných ve filmu silně citelná.

3.2. Hnízda, kouty

Topoanalýza, byť v centru jejího zájmu stále leží *dům*, rozlišuje mnoho jemných aspektů, pro které jeden všezahrnující pojem není dostatečný. Následující pojmy tedy načrtnutou linii úvah neopouštějí, přinášejí k tématu obydlování, žití prostoru nové variace.

Studium *hnízda* uvozuje Bachelard skrze úžas, který prožívá dítě nad hnízdem nalezeným ve křoví. Tento úžas se ani v pokročilejším věku se nevyčerpává, naopak nás stále znovu vrací s tímž naivním zájmem k našim dávným, dětským objevům. Úžas totiž spočívá v jednoduchosti, s jakou nálezy ukazují sžití se zvířete s místem. „Hnízdo se jako každý obraz odpočinku a klidu bezprostředně pojí s obrazem prostého domu. Přejechy od obrazu hnízda k obrazu domu a vice versa se mohou dít jen ve znamení *prostoty*.“²⁴ Prostota dodává rezonanci obrazu na intenzitě.

Obraz hnízda v sobě nicméně nese jistý paradox: je útočištěm, skrýší, zároveň je ale křehké a nejisté. Zranitelnost takového obydlí však nezabraňuje obrazu, aby vyvolal snění o bezpečí. Na otázku, proč vědomí nejistoty hnízda nepřekazí snění, Bachelard odpovídá: „V jakési naivitě znovuprožíváme ptačí instinkt.“²⁵ Pták chápe své hnízdo jako pevný úkryt pro svou důvěru ve svět. Nereflektuje nepřítelstvím světa, nepřipouští si je. Takto naivně vnímal Mekas v prvních chvílích svého života v New Yorku komunitu litevských krajanů, o níž vypráví na začátku filmu *Lost Lost Lost*. *Hnízdo* to bylo ale natolik křehké a zranitelné, že je záhy opustil. Komunita ho nepřijala do svého středu, bezpečí, které v ní hledal bylo skutečně pouze iluzivní.

24 Tamtéž, str. 111 – 112.

25 Tamtéž, str. 116.

Bachelard se dále pozastavuje u motivu návratu do hnízda, u obrazu ptáka, který zpívá, když přilétá zpět. Abychom mohli snít tuto zkušenost návratu, opětovné překročení prahu našeho prvního příbytku, je třeba jej nejprve ztratit. „V tomto zpěvu něžnosti [vracejícího se ptáka] se skrývá určité bohužel. Vracíme-li se do starého domu jako do hnízda, znamená to že vzpomínky jsou sny, že dům minulosti se stal velkým obrazem ztracené intimity.“²⁶ Obraz návratu nerozezná imaginaci, dokud jsme nezažili odloučení, dálku. Opět na tomto místě připomenu film *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, který je právě tímto zpěvem, bolestným zpěvem člověka příliš dlouho odloučeného od rodného domu, prvního *domu* snění. Radost z návratu se mísí s hořkostí čtvrtstoletí prožitého v exilu.

V hnízdě se choulí zvíře ve své naivní důvěře v jeho bezpečí. Snivec se však sám může schoulit v *koutě*. Kout je další variací rozvíjející obraz domu. Na rozdíl od zvířete a jeho naivní bezelstnosti se však snivec skrývá v koutě ve sněních svých samot, smutků. „Kout, nejšpinavější ze všech útočišť, (...) je v první řadě útočištěm, které nám zajišťuje první hodnotu bytí: nehybnost.“²⁷ V koutě si kolem sebe snivec vytváří imaginární stěny, které ho nemusí před okolním světem chránit, ale uzavřít. V nehybnosti rozjímá, vzpomíná. Sbíhající se linie zdí, rozvětvené praskliny v omítce, „stará přítelkyně lampa,“ se snivci stávají předivem vzpomínek. „Kout popírá palác, prach popírá mramor, a opotřeбенé věci nádheru a přepych. Snivec ve svém koutě škrtil svět v úzkostlivém snění, jež ničí předměty světa jeden po druhém. Kout se stává skříňí vzpomínek. (...) Ke zhuštěné nehybnosti se připojují ty nejdelší cesty do zmizelého světa.“²⁸ Jonas Mekas, pravděpodobně i pro svou stydlivou povahu,²⁹ často vyhledával samotu, v níž by mohl prožít svůj smutek. První místa, o jejichž zabydlování vypráví film *Lost Lost Lost*, mají právě povahu *kouta*. Jsou to ulice Brooklynu, jimiž Mekas chodívá. „THRU STREETS OF BROOKLYN I WALKED

26 Tamtéž, str. 113.

27 Tamtéž, str. 145.

28 Tamtéž, str. 150.

29 MACDONALD. Rozhovor s Jonasem Mekasem, str. 106.

– CRYING MY HEART FROM LONELINESS“,³⁰ říká o své tehdejší zkušenosti v mezitiulku.

Prostory intimacy – *domy* a jejich variace – Bachelard zkoumá v literatuře, nicméně pro studium filmu je jeho koncept topoanalýzy rovněž velmi přínosný. Jeho úvaha, že vztah k prostoru vstupuje do způsobu, jakým je ve vyprávění– ať již literárním či filmovém – reprezentován, je silným podnětem pro specifický přístup ke stylistické analýze. Popis formálních prostředků je nástrojem k pochopení, z čeho vědomě či spontánně zvolený styl vychází. V následující kapitole se budu zabývat rozbořem motivů míst v bachelardovském slova smyslu zabydlených, jak o nich vypráví Jonas Mekas ve filmu *Lost Lost Lost*.

30 „Ulicemi Brooklynu jsem chodil – srdce plačící osaměním.“

4. Topoanalytický pohled na *Lost Lost Lost*

Na úvod kapitoly považuji za nutné – ve vztahu k úvodním scénám filmu *Lost lost lost* – uvést několik důležitých životopisných údajů o Jonasu Mekasovi, které ozřejmí faktografický kontext analyzovaného filmu. V následujícím textu budu užívat citace z filmu. Texty, které jsou přítomny ve formě mezititulků, zvýrazňuji kapitálkami, přepisy voice-overu jsou psány kurzivou. Cituji je v originálním anglickém znění, přičemž překlad do češtiny uvádím v poznámce pod čarou.

„A WEEK AFTER WE LANDED IN AMERICA (B'KLYN) WE BORROWED MONEY & BOUGHT OUR FIRST BOLEX“³¹

Tímto textem začíná první díl filmu *Lost Lost Lost*. Následují záběry rozjařených tváří Jonase a Adolfase Mekasových, kteří se poprvé v životě vlastníma rukama dotýkají kouzelného přístroje – kamery. Kouzelného doslova: s jeho pomocí se Adolfasovi může v rukou z obyčejné utěrky stát lahev a sklenice, Jonas se může jako duch zjevit stojící v chodbě, aniž by přišel. Jednoduché meliésovské hříčky, stop-trik či prolínačka, představují úplně první záběry, které Mekas kdy natočil. „THE YEAR WAS 1949“, říká další mezititulek. Tato bujará řada obrazů je však jen jedním z hlasů podstatně temnějšího kontrapunktu. „*Oh, sing, Ulysses. Sing your travels. Tell, where you have been. Tell what you have seen. And tell the story of a man who never wanted to leave his home. Who was happy and lived among the people he knew and spoke their language. Sing how then he was thrown out into the world.*“³² říká souběžně s popsánymi obrazy Mekasův hlas.

Cesta Jonase a Adolfase do Spojených států totiž nebyla výpravou za lepším životem, ale cestou do exilu. Během druhé světové války se jako mladíci (Jonas narozen v roce 1922, Adolfas 1925) podíleli na vydávání protinacistických novin, kvůli obavě ze zatčení museli z Litvy uprchnout a následně putovali přes

31 „Týden po našem přistání v Americe (v Brooklynu) jsme si půjčili peníze a koupili naši první [kameru] Bolex.“

32 „Zpívej, Odyssee. Zpívej o svých cestách. Řekni, kde jsi byl. Řekni, co jsi viděl. A vyprávěj příběh člověka, který nikdy nechtěl opustit svůj domov. Který byl šťastný a žil s lidmi, jenž znal a jejichž jazykem hovořil. Zpívej, jak byl tento člověk vyvržen do světa.“

německé zajetí do amerických táborů pro válečné uprchlíky, lidi bez domova [displaced persons]. Po skončení války se domů vrátit nemohli, protože Litva se stala okupovaným územím Sovětského svazu, který se stavěl vůči navrátilcům ze západního zajetí velmi tvrdě jako ke zrádcům (mnoho takových příběhů lze číst např. v knize Alexandra Solženicyna *Souostroví Gulag*). Další čtyři roky tak prožili v Německu v různých uprchlických táborech. „Nebylo tam co dělat a byla spousta času. Mohli jsme číst, psát, chodit do kina. Filmy promítala v táborech americká armáda a byly zadarmo.“³³

V té době se Jonas a Adolfas pokoušeli o první filmové scénáře. Po příjezdu do Ameriky chtěli začít točit filmy. „Jenomže v té době byl naším cílem Hollywood. Vymyšlený, divadelní film, žádný dokument.“³⁴, shrnuje Mekas jejich tehdejší ambice, které však nedošly naplnění, jejich scénáře nebyly nikým přijaty. Následné události vedly bratry opačným směrem. Začali natáčet dokument o životě komunity litevských imigrantů v New Yorku, nicméně s komunitou se začali postupně rozcházet. Ocitli se v bolestném osamocení, daleko od domova, odmítání svými krajany. Pozvolna se však rodila jejich nová přátelství s lidmi ze zcela odlišné komunity – komunity newyorských undergroundových filmařů a dalších umělců, mezi něž postupem času patřili mimo jiné Marie Menken, Jerome Hill, Gregory Makropoulos, Stan Brakhage, P. Adams Sitney, Allen Ginsberg, Andy Warhol a mnoho dalších. Jonas Mekas velmi aktivně publikoval v časopise *Film Culture*, rovněž stál u založení *Film-makers Co-operative*, spolku, který produkčně zaštiťoval vznik mnohých filmů tehdejší americké avantgardy.

33 MACDONAD. Rozhovor s Jonasem Mekasem, str. 97.

34 Tamtéž, str. 102.

4.1. Zpívej, Odyssee!

Mezi ostatními filmy, které Mekas natočil, vyčnívá *Lost Lost Lost* svou pevnou, důkladně komponovanou a výrazně narativní strukturou. Skládá se ze šesti dílů [reels] tvořících tři páry. V dílech 1 a 3 se Mekas zaměřuje na osobní vyprávění o své soukromé zkušenosti imigranta (exulanta), zatímco díly 2 a 4 popisují souběžné sociálně-politické události. Poslední dva díly opouštějí tuto symetrii, oba jsou soustředěné pouze na osobní rovinu. Celý film podrobně sděluje proces Mekasovy akulturace v americkém prostředí, přičemž změny v jeho soukromé životní situaci jsou provázány jeho výrazným vývojem coby autora – filmaře, který je patrný ve stylistických proměnách napříč filmem.

Těžištěm mého zájmu v následující (topo)analýze jsou, jak bylo předznamenáno, obrazy žitých prostorů, prostorů intimity. Bachelard v tomto kontextu hovoří o domě a jeho variacích, proto může být závažnější, že prostory, které považuji pro analýzu za důležité, jsou většinou v exteriérech: ulice, parky, příměstské lesíky u New Yorku.

Dynamiku filmu *Lost Lost Lost*, narativní i stylistickou, zakládá právě proměna Mekasova vztahu k obývanému prostoru: díly 1 a 2 jsou nesené vlnou tíživého, intenzivního pocitu absence domu v bachelardovském významu. Ostatně i jistá míra doslovnosti je rovněž na místě – Jonas a Adolfas přijeli do Ameriky jako váleční uprchlíci, lidé bez domova [displaced persons].

Nesourodá povaha Mekasova stylu je silně podmíněna rozdílnými záměry, s nimiž svůj materiál natáčel (obrazový i zvukový). Značná část obrazového materiálu prvních dvou dílů byla totiž původně zamýšlena pro dokumentární film vyprávějící o životě komunity litevských imigrantů v New Yorku. Záběry samotné mají mnohdy nezúčastněný, pozorovatelský charakter. Vzhledem k pozdější Mekasově tvorbě jsou nezvykle dlouhé a klidné, často ze stativu. Pohyb kamery je omezen téměř výhradně na hladký švenk. Ruční kamera je užívána jen zřídka. „V těchto dílech může být centrální idea sociálního dokumentu a novinářská věrnost nenápadné, funkční kompozici, nicméně Mekasovo zaujetí

dalšími filmařskými přístupy, počínaje úvodními trikovými záběry, poukazuje na rozsáhlejší vyprávění.³⁵, píše Scott MacDonald. Obrazový materiál totiž dostává silně osobní vyznění díky textu v hojně užívaných mezititulcích, Mekasovu mluvenému komentáři, ruchům a hudbě. „Míst-opisné“ záběry se tak skrze skladbu, horizontální i vertikální, nabízejí ke čtení v „místo-pisných“ obrazech. Indexikální rovina záběrů je překračována, význam původní snímané reality ustupuje ve prospěch autorského sdělení. Ačkoliv Mekas opakovaně prohlašuje, že vše kolem sebe zaznamenává – několikrát na různých místech ve filmu opakuje větu „*I record it all. It is my nature to record.*“³⁶ – právě díky skladbě je jeho postoj k realitě silně interpretativní. Nevypráví o tom, jaké události, jaká místa, jací lidé kolem něj jsou. Vypráví o své vlastní zkušenosti, o svých intimních prožitcích.



Obrázek 1: Mezititulek vložený do sekvence záběrů mění způsob čtení scény.

Hlavními tématy těchto dvou dílů jsou osamělost, stesk po vzdáleném a nedosažitelném domově, nedostupnost vzpomínek na vlastní zemi, které jsou exponovány v jedné z prvních sekvencí filmu. Konkrétně v pasáži, začínající přibližně na šesté minutě filmu, nastavující zároveň i formální styl, jímž bude film vyprávět. Tato sekvence začíná podexponovaným záběrem, v němž před siluetami domů projíždí nadzemní dráha (obraz je doplněn synchronním ruchem, tento zvuk však Mekas bude později používat už nezávisle na vizuálním obsahu), pokračuje záběry Litevců, následně do velkého celku ulice vstoupí Mekas a pomalu kráčí od kamery otočen k ní zády. Záběry jsou od sebe

35 MACDONALD, Scott. Lost Lost Lost over „Lost Lost Lost. *Cinema Journal*. University of Texas Press: 1986, ročník 25, číslo 2, str. 23.

36 „Všechno to zaznamenávám. Je v mé povaze zaznamenávat.“

odděleny mezititulky: „WHILE BROOKLYN SLEPT – THRU THE STREETS OF BROOKLYN – THRU THE STREETS OF BROOKLYN – THRU THE STREETS OF BROOKLYN I WALKED – I WALKED MY HEART CRYING FROM LONELINESS“³⁷, které se tu kromě výše popsané významové role stávají důležitým temporytmickým prvkem. Střídání záběru a textu evokuje pozvolný krok smutného bloumání osamělého chodce. Sekvence rovněž působí plynule, soudržně, i díky tklivé lidové písni ve zvukové stopě, která sjednocuje emoční vyznění a pomáhá k překlenutí formálních rozdílů mezi záběry.

V prvním díle Mekas opakovaně tvrdí o Litevcích, sebe nevyjímaje, že nemají vzpomínky (viz obr. 1). Žijí neukotveně, bezprizorně. Právě o vzpomínkách hovořívá Bachelard jako o spoluúčastnicích snění. Existence místa, které je žité, které nechává snivce zakoušet svou intimitu, se na vzpomínkách do značné míry zakládá. Nejde totiž jen o hmotné stěny, střechu, nábytek. *Dům* je výsledkem vztahu obyvatele a místa, který je utkán z prožitků, emocí, obav i nadějí, představ, které jsou mu v každý moment obývání místa přístupné ve vzpomínání. Mekas ale ve Williamsburgu, části Brooklynu, kde sídlí krajanská komunita, nenachází dům, který by mohl obydlet svým sněním. Přebývá sice v nějakém bytě, ale o tom se prakticky vůbec nezmiňuje, obrazem ani zvukem. Z toho lze usoudit, že tento prostor mu neskýtá vnitřní útočiště. *Domem* se mu nestávají ani ulice, přestože v nich toho tolik zakouší. Pro Mekase jde spíše o místo schoulení se, v nehybnosti prožívaného smutku, samoty, místo útěku, skrytí se před světem, skýtající klid pro melancholické snění. Tak Bachelard popisuje kout, „nejšpinavější ze všech útočišť.“³⁸ Ulice Brooklynu se Mekasovi stávají právě takovýmto útočištěm.

Ostatní scény prvního dílu sice též popisují další prostory, avšak Mekasův osobní postoj k nim již není jejich hlavním tématem. V tomto smyslu jsou tedy spíše míst-opisné, tedy faktografické. Věnují se především společenským událostem v komunitě Litevských imigrantů: jejich setkávání při hudbě a tanci,

37 „Zatímco Brooklyn spal – ulicemi Brooklynu – ulicemi Brooklynu - ulicemi Brooklynu jsem chodil – srdce plačící osaměním.“

38 BACHELARD, str. 147.

piknik v parku (zde se překvapivě objevuje barevný materiál), svatba. Z topoanalytické perspektivy tedy považuji za přednější zaměřit pozornost na další části filmu.

4.2. Z Williamsburgu na Manhattan

Třetí díl je v celku strukturou i tematikou zrcadlením prvního, nicméně je v něm zjevný posun jak formální, tak i co do emočního naladění. Díl začíná mezititulkem „THE SPRING OF 1953 FOUND US ON ORCHARD STREET“³⁹, Jonas a Adolfas se definitivně odloučili od Litevské komunity a přestěhovali se z Brooklynu na Manhattan. Mekasově percepci města a ulic se dostává mnoha nových podnětů: „*It was exciting. Everything was new. The city, the people, everything was new. (...) We walked through the city, we submerged in it.*“⁴⁰

Vrací se motiv postavy chodící městem, pokoušející se jeho ulice zabydlet, který silně zarezonuje s prvním dílem filmu, avšak ve zcela odlišném stylistickém podání: scéna „FROM UNFINISHED FILM“⁴¹ poskládaná z dochovaných kousků materiálu prvního hraného filmu, který Jonas a Adolfas začali v New Yorku natáčet (film zůstal nedokončen). Žena je na ulici svědkyní dopravní nehody, kterou jen krátce předtím viděla ve svém denním snu, v představě: auto srazí na ulici muže. Tato událost na ni silně dopadne, je tak rozrušená, že nemůže jít do práce, musí svůj zážitek vychodit. „*She was very upset. (...) She had to walk it out, to walk it out in the park. She walked. She walked.*“⁴² říká Mekas ve zvukové stopě. Scéna zachycuje (amatérský) pokus o záběrování poměrně konvenční vzhledem k soudobým zvyklostem hraného filmu: ustavující celky, polodetaily hlavní postavy, záběry z perspektivy účastníků situace (POV), rytmicky střihaná, gradující sekvence detailů.

39 „*Jaro roku 1953 nás potkalo v Orchard Street.*“

40 „*Bylo to vzrušující. Všechno bylo nové. Město, lidé, všechno bylo nové. (...) Procházeli jsme městem, nořili se do něj.*“

41 „*Z nedokončeného filmu*“

42 „*Byla velmi rozrušená. (...) Musela to vychodit, vychodit v parku. Tak chodila. Chodila.*“



Obrázek 2: "FROM THE UNFINISHED FILM"

Motiv bloumající postavy, byť ve zcela jiném kontextu i provedení, velice intenzivně připomíná scénu z úvodu filmu popsanou výše. Park ženě skýtá útočiště – kout, kde může vstřebat hrůzný zážitek, kde může prožít svůj otřes, svůj smutek. Stejně jako Mekas své vykořenění v ulicích Brooklynu. Této vazbě rovněž pomáhá fakt, že Mekas je ve scéně přítomen svým hlasem, kdy po celou dobu popisuje obsah záběrů i to, co žena prožívá. Zmíněné scény jsou od sebe vzdáleny téměř hodinu, avšak tím, že se už známý motiv ve variaci znovu objevuje, Mekas upevňuje narativní strukturu filmu. Vytváří se tak linearita, postupnost, kontinuita vyprávění. Scéna se ženou mimo to také předznamenává další motiv, který později sehraje zásadní úlohu. Žena v parku nachází úlevu, když pozoruje stromy: „*She looked at the trees. It made her feel better, the*

*trees, the roots, early spring trees. Not much life, but still... life.*⁴³ Příroda se totiž později stane Mekasovým novým, o poznání vřelejším útočištěm.

Jisté předznamenání tohoto sblížení se s přírodou můžeme pozorovat ve dvou následujících deníkových scénách, které se rovněž odehrávají v Central Parku - „A WALK WITH FENIS“⁴⁴ a „GOOFING WITH ARLENE AND EDOUARD“⁴⁵. Poukazují na zotavování se ze zranění, které v něm zanechal rozchod s krajany. Ač deníkové, k hranému filmu mají rovněž blízko. V rámci zábavy se svými novými newyorskými přáteli totiž Jonas a Adolfas v rámci zábavy na procházce parodují pro kameru scénku z gangsterky (první jmenovaná scéna) či násilnosti z hororu (druhá). Central Park tak přestává být pouze *koutem* při smutných procházkách, Mekas jej začíná pozvolna obydlovat i o poznání radostnějšími prožitky. Proměna vztahu k místu s sebou přináší doposud málo přítomný humor a zároveň vyústuje ve velmi výrazné stylistické změny. Zmírňující se životní nejistota a neukotvenost k místu jsou ve zjevné souvztažnosti s pozvolna se utvářejícím autorským sebevědomím.

Zacházení s kamerou se oproti prvním dvěma dílům filmu výrazně rozvolňuje. Mekas natáčí velkou většinu záběrů z ruky, výrazně přibývá pohybů kamery, ať už jde o prudké švenky (místy až strhy), natáčení za běhu, kdy se Mekas nijak nesnaží udržet kompozici ani ostrost. Přibývá detailů na úkor celků, přičemž blízké záběry snímané objektivem s dlouhým ohniskem jsou velmi neklidné, roztřesené. Poprvé se objevuje výraznější manipulace se snímkovou frekvencí, zatím však v intencích parodie na grotesku (zrychlený záběr prchajícího Adolfa). Dalším novým formálním prvkem, který se později stane pro Mekasův styl tolik příznačným, je použití vnitrokamerové montáže. Sekvence záběrů je zachována tak, jak vznikla na cívce filmu uvnitř kamery, v tom sledu, ve kterém byla reálně natočena, bez zásahu stříhem. Součástí tohoto způsobu skladby je i ponechání světlých, přeexponovaných okýnek mezi záběry, které vznikají díky pomalejšímu posuvu filmu při rozjezdu či dojezdu kamery.

43 „*Podívala se na stromy. Udělalo se jí lépe, stromy, kořeny, stromy v předjaří. Živé jen málo, ale přece jen... živé.*“

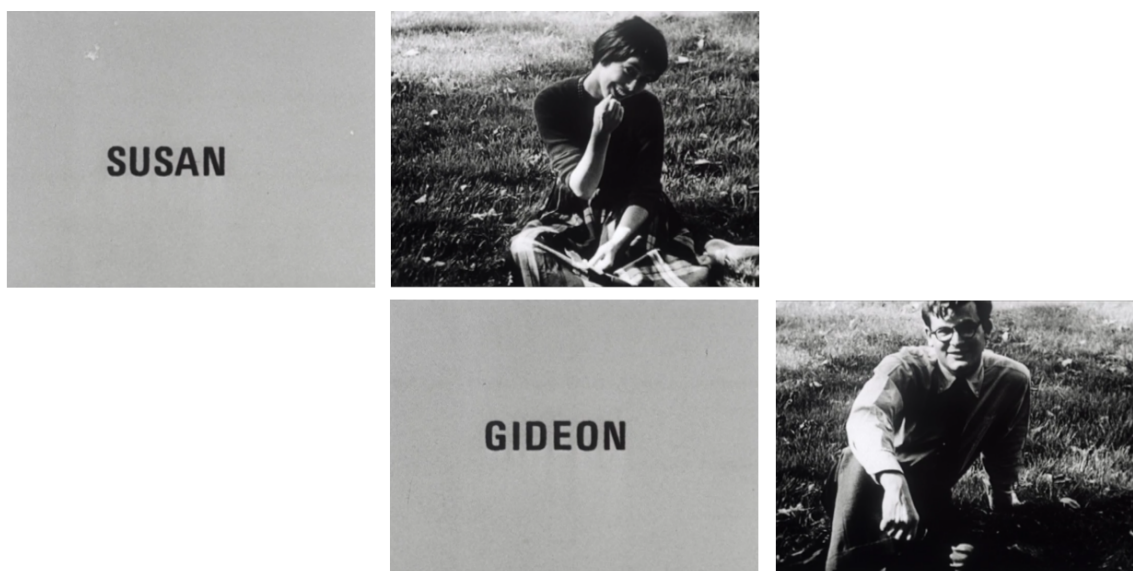
44 „*Procházka s Fenisem*“

45 „*Tropení hloupostí s Arlene a Edouardem*“

V porovnání s díly 1 a 2 se rovněž proměňuje vztah obrazu a psaného či mluveného jazyka. Mezititulky slouží v podstatně menší míře k posunu významu obrazového záběru, rovněž mizí jejich použití jako rytmizujícího prvku uvnitř sekvence. Slouží spíše pro oddělení a pojmenování, případně lokalizaci scén: „A WALK IN CENTRAL PARK“⁴⁶, „A TRIP TO THE SHOOTING GROUNDS“⁴⁷. Rovněž Mekasův komentář ve zvuku je zřídkačtější. Obraz se tedy co do sémantické sdělnosti pozvolna osamostatňuje, stává se svébytnějším.

Zvuk však stále význam obrazu ovlivňuje: sekvence uvozená titulkem „A WALK WITH FENIS“ (parodie na gangsterku při procházce Central Parkem) je sice v obraze velmi hravá, rozverná, nicméně po celou dobu zní ve zvukové stopě část skladby Parsifal Richarda Wagnera, která je, sama o sobě plná dramatické tenze, podstatně vážnější, než obrazová část. Ze vzájemného vztahu obrazu a zvuku vzniká výslednice mířící k jakési veselé melancholii.

Díly 3 a 4 zaznamenávají mezidobí od roku 1953, kdy se Jonas a Adolfas, postupně smiřující se se svým exilem a snaží se ukotvit své životy v New Yorku, nacházejí nové přátele, z nichž některé Mekas ve filmu představuje drobnými portréty.



Obrázek 3: Susan & Gideon

⁴⁶ „Procházka Central Parkem“

⁴⁷ „Výlet na střelnici“

Jonas v té době započal svou publicistickou aktivitu, výraznou měrou se podílel na vydávání časopisu *Film Culture*, natáčí film *Guns of the Trees* (1961), zatímco Adolfoas natáčí *Hallelujah the Hills* (1963). Konečně si New York zabydlují, avšak tento proces je velmi pozvolný. Je stále citelné, že i přes mnoho radostných událostí, které Mekas ve filmu reflektuje, smutek z odloučení má v sobě stále hluboko zakořeněný. Velmi příznačná je v tomto citovaná scéna „A WALK WITH FENIS“. Bachelardovým jazykem lze říci, že Central Park, jak jej Mekas obývá, má *půdu* plnou radostných a rozverných her, zatímco ze sklepa prosakuje stále přítomná tíže stesku, reprezentovaná v tomto případě Wagnerovou hudbou. *Hnízdo*, které si Mekas nachází uprostřed Manhattanu, je tedy stále nejisté a křehké. Bezpečí, které mu Central Park nabízí, je dočasné. Zkušenost vyhnání do exilu je stále palčivá. V Bachelardově chápání hnízda je přítomný i motiv absence domu, který zaznívá ve zpěvu ptáka vracejícího se do hnízda. „Není však pro jemné srovnání domu a hnízda nejprve třeba ztratit dům štěstí? (...) Vzpomínky jsou sny, dům minulosti se stal velkým obrazem ztracené intimity.“⁴⁸

Třetí díl *Lost Lost Lost* toto stále trvajícím sevřením v nejistotě vyjadřuje i formálně. Na začátku dílu je umístěna scéna z nedokončeného hraného filmu, která variuje motiv osamělé smutné chůze. Nejistota se ozve znovu až na úplném konci dílu. Tento emoční rám uzavírá krátká sekvence pouhých čtyř záběrů natočených z auta, když se Mekas vrací z natáčení filmu Roberta Franka *The Sin of Jesus* (1961) zpět do New Yorku. Ve voice-overu zní jeho hlas: „*I was looking at the landscape. I knew I was in America. What am I doing here, I asked myself. There was no answer. The landscape didn't answer me.*“⁴⁹

48 BACHELARD, str. 113.

49 „*Sledoval jsem krajinu. Věděl jsem, že jsem v Americe. Co tady dělám, ptal jsem se sám sebe. Žádná odpověď nepřišla. Krajina neodpověděla.*“



Obrázek 4

Scéna je velmi krátká, trvá pouhých 20 vteřin. Po řadě podstatně lehkomyšlnějších scén však má tato opět silný emoční dopad, vrací film do výrazně osobní, intimní polohy. Tento účinek vyvolává citovaný Mekasův komentář, který je však ve velmi těsném vztahu s obrazem. Dva záběry na plochou, rovinatou krajinu s nízkým horizontem, kde obloha je jednolitá šedivá plocha, tvoří spolu s větou „*There was no answer*“ pevný, soudržný obraz. Krajina mlčí. Poslední záběr scény (zároveň i celého třetího dílu) – silueta profilu mužského obličeje proti šedé obloze – rozvíjí otázku „co tady dělám?“ do otázky „kým tedy jsem?“. Prostor, který Mekas žije, zatím neodpovídá.

Je třeba se ještě zmínit o dílech 2 a 4, které se doposud nacházely mimo můj zorný úhel. Věnoval jsem pozornost obrazům prostoru, kdy je on sám (divákovi dostupný v reprezentacích tvořených Mekasovou rukou) roznětkou či přímo nositelem poetického sdělení. V těchto dvou lichých dílech je způsob, jímž Mekas prostory obývá, jak se k nim vztahuje, jedním z klíčových motivů. Tyto díly jsou velmi osobní, soukromé. Naopak sudé díly 2 a 4 jsou orientovány na společensko-politické události: protesty litevských imigrantů proti anexi pobaltí Sovětským svazem v druhém díle, demonstrace Newyorčanů proti vojenským

aktivitám a atomovému zbrojení ve čtvrtém. Mekas vystupuje ze svého soukromí a tyto události zaznamenává, aby o nich mohl vyprávět. V celkové struktuře filmu mají tyto pasáže zásadní roli, přispívají ke zobecnění Mekasova soukromého vyprávění, a jeho osobní příběh se tak dostává do kontextu velkých politických dějin, které měly na jeho život zásadní vliv. Jde zároveň o nejvíce společensky angažované pasáže snad ve všech Mekasových deníkových filmech. Prostor zde však ustupuje ze své obrazotvorné role v poetickém slova smyslu, patrné v dílech 1 a 3. Tématem se naopak stávají události, kterým prostor pouze umožňuje proběhnout.

4.3. Znovu prožité dětství

„We were drunk with the summer, with the woods and lakes – and friendship“⁵⁰ zní Mekasův komentář k úvodní scéně pátého dílu – z výletu Jonase, Adolfase, Eda Emswillera⁵¹ a dalších přátel do Vermontu. Zatímco do dílů 1 a 3 jsme vstupovali s postavou bloumající ve smutku a samotě po newyorských koutech, s pátým dílem přichází výrazná změna nálady. Mekas je opilý létem a přátelstvím, tak veselého a šťastného jsme ho ve filmu ještě neviděli. Úvodní, asi čtyřminutová scéna však zatím prostor zpracovává podobným způsobem, který jsme viděli už dříve (např. ve třetím díle ve scénách „A WALK WITH FENIS“ nebo „GOOFING WITH ARLENE AND EDOUARD“). Záběry Mekase a jeho přátel prokládané záběry na okolí – stromy, jezero, celky na krajinu.



Obrázek 5

Význam je opět dotvářen komentářem a hudbou. Po formální stránce stojí za pozornost krátká sekvence vytvořená opět použitím vnitrokamerové montáže, složená ze záběrů trvajících pouhých několik okýnek – polodetailů bratra

⁵⁰ „Byli jsme opilí létem, opilí lesem a jezery – a přátelstvím.“

⁵¹ Ed Emswiller (1925 – 1990) byl americký výtvarný umělec. S Adolfasem Mekasem spolupracoval jako kameraman při natáčení *Hallelujah the Hills*.

Adolfase a přítele Eda Emschwillera. Používání vnitrokamerové montáže jsem zmiňoval už dříve, nicméně doposud vznikaly spíše v důsledku nesouvislosti natáčení. Tato montáž je výrazně odlišná tím, že je zcela evidentně záměrně gestická. Samotný akt natáčení se vzdaluje od roviny záznamu, naopak do popředí vystupuje impulzivnost a spontánnost v zacházení s kamerou, do které Mekas přenáší svůj akutní prožitek z fyzické aktivity. Takto natočená sekvence je pak více indexem Mekasova tvůrčího aktu, než snímané reality, která je v důsledku impulzivního zacházení s kamerou obtížně čitelná.

Byť sekvence sama o sobě nemá místopisný charakter, v kontextu celé úvodní scény je výrazným prostředkem, jímž Mekas popisuje svůj vztah k místu, kde se celá událost odehrála. Míra tvůrčího sebevědomí, které se projevuje v tomto novém, gestickém stylu, je příznakem zjevného uvolnění i v Mekasově vztahu vůči Americe coby jeho novému domovu. V tomto smyslu se Mekasův prožitek konkrétního místa, jezera ve Vermontu, propisuje do filmu skrze stylistické proměny.

O mnoho zjevnější posun je však patrný ve sbírce kratičkových filmových básní – „RABBIT SHIT HAIKUS⁵²“. Oproti předchozím místopisným scénám, které vždy v kompaktním celku ztvárňovaly určitý prostor jako jednolitý celek složený z obrazů místa jako takového, Mekasových prožitků, asociací či vzpomínek, jsou „RABBIT SHIT HAIKUS“ velmi nesouvislým souborem mnoha drobných motivů. Některé z nich jsou jednoduché reprezentace kousků Mekasova žitého prostoru, mnohé pak útržkem děje nebo jen mikro-portrétem některého z Mekasových přátel. Často se v některém haiku, kterých je dohromady 56, na moment rozezná motiv známý z předchozích částí filmu. Pro interpretaci celé sekvence je klíčové vyprávění o muži (Mekas je vypráví v haiku 38 až 41, ještě jednou příběh ve variaci zopakuje zcela na závěr sekvence), který celý život bádá nad tím, co je na konci cesty. Když tam však došel, našel jen hromádku králíčích bobků, nic víc, ani králíka už nezastihl. Tato parafráze na tradiční příběhy východních mudrců, ač může vyznívat na první pohled nihilisticky či cynicky, je vyprávěním

52 „Haiku králíčích bobků“

o Mekasově smíření, spočinutí, nalezení způsobu souznění s místy, které ho doposud zraňovaly připomínkou jeho vyhnání do exilu.

Od začátku výrazně zaznívá motiv krajiny, celá sekvence je natočena mimo New York, ve Vermontu. V závěru třetího dílu se Mekas ptá krajiny, co vlastně v Americe dělá, ale krajina neodpovídá (viz obr. 3). Z několika haiku vidíme, že se stala sdílnější, ačkoliv její odpověď je o mnoho prostší, než očekával. Záběr na les, ve zvuku „*The trees, the trees, the trees.*“⁵³ Záběr na silnici, „*The road, the road, the road.*“⁵⁴ Podobný princip se opakuje v dalších variacích – hory, mraky, vítr. Kombinace velmi konkrétního záběru a třikrát opakovaného obecného slova sama vypovídá: prostor dává Mekasovi odpověď zkrátka tím, že je, že se mu nabízí k přijetí. V tom je jeho smysl. Snivec si jej může přisvojit, zabydlet svými sny, vzpomínkami a představami. Mekas tím, že překonal bolestnou zkušenost absence, ztráty *domu* v bachelardovském smyslu, dospívá ke smíření, k nalezení místa spočinutí, které může začít zabydlovat, přetvářet v doposud chybějící *dům*.

Krajina zde vystupuje výrazně právě díky konfrontaci se zmiňovaným závěrem třetího dílu, nicméně další drobné motivy z „RABBIT SHIT HAIKUS“ poukazují k *domu* ještě zjevněji. Často opakovaný je záběr skrz okno ven na zasněžené stromy, doprovázený slovy „*The window, the window, the window*“⁵⁵. Nepřímo pocíťované je teplo interiéru proti mrazu venku. Dvakrát se též v sekvenci objeví záběr Mekase sedícího v setmělém koutě, v jedné variaci hraje na tahací harmoniku (číslo 15), ve druhé čte báseň (číslo 26). Tyto záběry jsou snad nejdoslovnější analogií s *kouty*, o kterých píše Bachelard v *Poetice prostoru*. V patnáctém haiku vidíme Mekase v polocelku, kamera se pak přiblíží na velký detail jeho obličeje, přičemž vyjde z ostrosti, následují záběry koně a květiny, jak ukazuje ilustrace:

53 „*Stromy, stromy, stromy.*“

54 „*Cesta, cesta, cesta.*“

55 „*Okno, okno, okno.*“



Obrázek 6

Další, šestnácté haiku, ukazuje černé siluety proti obloze – muž si hraje s dítětem. V okolních haiku navíc zaznívají slova „*Childhood, childhood, childhood*“⁵⁶. Mekasovo snění, vzpomínání, imaginace oproti předchozím dílům našly bezpečný prostor, který mohou zabydlet, spoluutvářet. Vzniká konečně *dům*, který je vřelým prostorem. Velmi vypovídající je v tomto ohledu haiku 51: záběry na prostřený stůl, kolem kterého sedí Mekasovi přátelé. Ve voice-overu zní „*The house, the house, the house. The childhood, the childhood, the childhood.*“⁵⁷ Společné stolování vyvolává vzpomínku na dětství.

Druhá sekvence důležitá z hlediska topoanalýzy jsou „FOOL'S HAIKUS“⁵⁸. Od předchozí vermontské sekvence se odlišuje v několika aspektech: téměř celá je natočena v Central Parku. Mekas, nakolik vyprávěl „RABIT SHIT HAIKUS“ z odstupem, teď se účastní zobrazovaných situací. Zároveň sekvence opouští fragmentárnost, „FOOL'S HAIKUS“ jsou dohromady jeden kompaktní, jednolitý celek, vyprávěný relativně kontinuálně, od čísla 3 dále jakoby byly záznamem jednoho radostného odpoledne. Jednotné je i téma – přátelství. Mekas se svými přáteli tropí v parku hlouposti, koupou se v kašně, hrají si s bublinami ze žvýkaček. V desátém haiku se opět objeví motiv vzpomínky, když si Mekas prohlíží vlasy dívky jejich skupiny. „*He had seen the hair before. Those strings of hair.*“⁵⁹

56 „*Dětství, dětství, dětství.*“

57 „*Dům, dům, dům.*“

58 „*Bláznovy haiku*“

59 „*Ty vlasy už dříve viděl. Ty nitky vlasů.*“

Oběma sekvencím je společné, že se odehrávají v přírodě, i když ve druhém případě jen na jejím ostrůvku uprostřed města. Vermont a Central Park se Mekasovi stávají místy znovu nalezeného dětství.⁶⁰ Vnější projevem jsou dětské hry, vnitřním návrat k dávným vzpomínkám. Je příznačné, že tento návrat se neodehrál v ulicích, které známe z předchozích dílů. Ty byly většinou místem smutku a stesku po ztraceném domově, zatímco Mekasovo přijetí Ameriky jako nového domova se odehrálo právě skrze přírodu. V pátém díle však navzdory znovuobjevení dětství, vzpomínek, domova, je stále citelné, že bolestná zkušenost exilu je dosud součástí Mekasova života. Díl totiž končí opět v mollové tónině. Mekas v komentáři připomíná události, které ho vyhnaly z vlastní země. Poslední záběry dílu ho ukazují sedícího v rohu místnosti, velmi zkroušeného.

4.4. *Dům obydlen*

Příroda sehrává ještě zřetelnější úlohu v šestém díle. Ve scéně „FLAHERTY'S NEWS REEL“ je kondenzován zcela zásadní bod zlomu v Mekasově tvorbě i ve filmu *Lost Lost Lost*. Tato deníková pasáž popisuje výlet Mekase a jeho blízkých přátel, které známe už z předchozích dílů, na dokumentaristický seminář Roberta Flahertyho. Sekvence členěná pomocí mezititulků na číslované kapitoly (variuje se tu princip ze sekvencí haiku) vrcholí v části „4. REJECTED BY THE FLAHERTY SEMINAR WE SLEPT OUTSIDE IN THE COLD NIGHT OF VERMONT“⁶¹. Filmy Kena Jacobse (*Blonde Cobra*) a Jacka Smithe (*Flaming Creatures*) nebyly na semináři přijaty, přátelé tedy strávili chladnou noc v autech, kapitola je zachycuje při probouzení. Komentář ve zvukové stopě lyricky popisuje mlhavé ráno. Mekas prožívá další sblížení s Vermontskou přírodou i díky tomu, že byl odmítnut komunitou etablovaných filmařů, kteří spí ve svých teplých postelích a o kráse toho rána netuší nic. „*We felt closer to the earth, to the morning, than the people sleeping there, in those houses*“⁶² zní ve zvukové stopě. Ocitnout se na okraji komunity, jíž chtěl být členem, Mekas zažil

60 MACDONALD. *Lost Lost Lost* over „*Lost Lost Lost*“, str. 28.

61 „*Odmítnutí na Flahertyho semináři spali jsme venku v chladné vermontské noci.*“

62 „*Cítili jsme se blíž zemi, blíž tomu ránu, než lidé, kteří spali tam, v těch domech.*“

už jednou dříve: byli to jeho krajané. Teď však odmítnutí nevede k depresi a osamocení, ale k upevnění nové komunity lidí, kteří jsou na témže okraji. Zabaleni do příkrývek jako do hábitů se prohlašují za mnichy samozvaného řádu - řádu filmu. Následuje sekvence kdy Mekas s vážnou tváří v záběrech natočených Kenem Jacobsem, velmi obřadně vytáhne zpod své kutny - deky kameru. S touž obřadností pak pobíhá po louce a natáčí: máchá s kamerou do vzduchu, v běhu ji drží nízko při zemi, zabírá trávu, květiny, stromy, své přátele. Vše za zvuku liturgického zpěvu a varhan. Jacobsův materiál je kombinován s tím, který pořídil Mekas. Vedle sebe tu tedy leží dva styly záběrů – Jacobsův poměrně klidný, vážný, dokumentující, a Mekasův – rozmáchlý, gestický, bujarý, impulzivní, opojený momentem. Obsah záběrů ukazuje spíše než předměty před kamerou osobitý způsob, kterým situaci (události i prostor) vnímal ten, kdo kameru ovládal.

Už dříve ve filmu jsme mohli pozorovat pozvolné vynořování tohoto gestického stylu i motivů, které jsou pak klíčové pro scénu „FLAHERTY'S NEWS REEL“: ocitnutí se na okraji komunity, příroda jako prostor a impulz pro osobité tvůrčí gesto, nutnost zaznamenávat prožitek místa a události skrze film, narůstající filmařské sebevědomí. Všechny se ale na tomto místě kondenzují, zbytnují, vyčleňují se jako figura proti pozadí. Zejména Mekasovo sebevědomí, i ve smyslu sebeuvědomění. Sekvence je totiž v několika vrstvách výrazně (sebe)reflexivní. Mekasova tvůrčí metoda je zde explicitně ukázána sekvencí, kde jsou záběry na něj, jak natáčí, postaveny vedle těch, které právě pořídil. Spolu s prohlášením se za mnicha řádu filmu, za jiného filmaře, než jsou ti oficiální, kteří nebyli z Flahertyho semináře vyloučeni, tak pojmenovává Mekas svou dlouho formovanou autorskou identitu outsidersa přijímajícího, nikoliv trpně, své postavení. Zároveň reflektuje svůj prožitek místa, které bylo rovněž kromě událostí jedním z katalyzátorů pro jeho nové sebeuchopení: jak svým komentářem, tak stylem, jakým jej skrze kameru zaznamenává.

Čtvrtou kapitolu z „FLAHERTY'S NEWS REEL“ velmi příznačně uzavírá scéna, kdy ostatní členové skupiny, kteří se neúčastnili kamerového obřadu, pomalu

vstávají. Mekas ve voiceoveru říká „*Yes, the morning came, (...) we all got up slowly, woke up slowly, together with the trees, with the sun, with the mist.*“⁶³ Touto větou velmi jemně a prostě shrnuje obrovský zlom ve svém životě: probuzení z dlouhé noci, která začala jeho odchodem z Litvy.

Další kapitoly z „FLAHERTY'S NEWS REEL“ i následující scény z New Yorku varují či rozvíjejí Mekasovo životní i stylistické probuzení. Za zcela zásadní však pro svou analýzu považují závěrečnou pasáž „A VISIT TO STONY BROOK“⁶⁴, která motiv překlápí do hluboce osobní roviny. Zároveň v ní kulminuje a dochází k závěru vyprávění o přijetí nového domova v exilu.

Scéna opět kombinuje Mekasův materiál se záběry natočenými Kenem Jacobem, nicméně v tomto případě se nestřídají v rámci jedné sekvence, každý má svou podkapitolu označenou mezititulkem. Situace je velmi jednoduchá: Mekas s Jacobem a dalšími přáteli jednoho hezkého podzimního dne vyrazili na pláž ve Stony Brook. Užívají si slunečného dne, někteří se koupou, Mekas a Jacob natáčejí. Roznětkou imaginace je zde podstatně silněji místo než události. Význam obrazu je opět velmi zásadně dotvářen (či přetvářen) komentářem, místy hudbou. Důležitým prvkem je rovněž použití barevného materiálu. S barvou se nesetkáváme v *Lost Lost Lost* poprvé, nicméně předchozí případy působily nahodile, tak je ostatně Mekas sám komentuje.⁶⁵ Samotný fakt, že volba barevného filmu při natáčení „A VISIT TO STONY BROOK“ mohla být v daném momentu též nahodilá, neumenšuje významotvornou roli, kterou barva sehrála v Mekasově přístupu k uchopení scény ve střížně.

Kombinace Mekasova a Jacobsova materiálu sehrává podobně sebereflexivní úlohu, jakou známe z „FLAHERTY'S NEWS REEL“, dochází ale k jejímu rozvinutí, dořečení. Tím, že Mekas ponechal Jacobovy záběry v jednom souvislém bloku, navíc je označuje jeho jménem, poukazuje k tomu, že zapustil

63 „*Ano, přišlo ráno, (...) pomalu jsme vstali, pomalu se probudili, společně se stromy, sluncem, s mlhou.*“

64 „*Návštěva Stony Brook.*“

65 MACDONALD. Rozhovor s Jonasem Mekasem, str. 104.

své kořeny v nové komunitě. Jacobův materiál se totiž stylisticky blíží Mekasovu, byť není tolik uvolněný: sekvence působí jako celá stříhaná v kameře, Jacob spontánně zaznamenává okolní realitu, střídá výrazné rakurzy i velikosti záběrů. Motivy, které zabírá, volí podle aktuálního zaujetí. Ve zvukové stopě se opět ozvou liturgický zpěv a varhany, které jsme slyšeli ve vermontském kamerovém obřadu. Mekas tak stvrzuje, že jsou soputníky v řádu filmu.

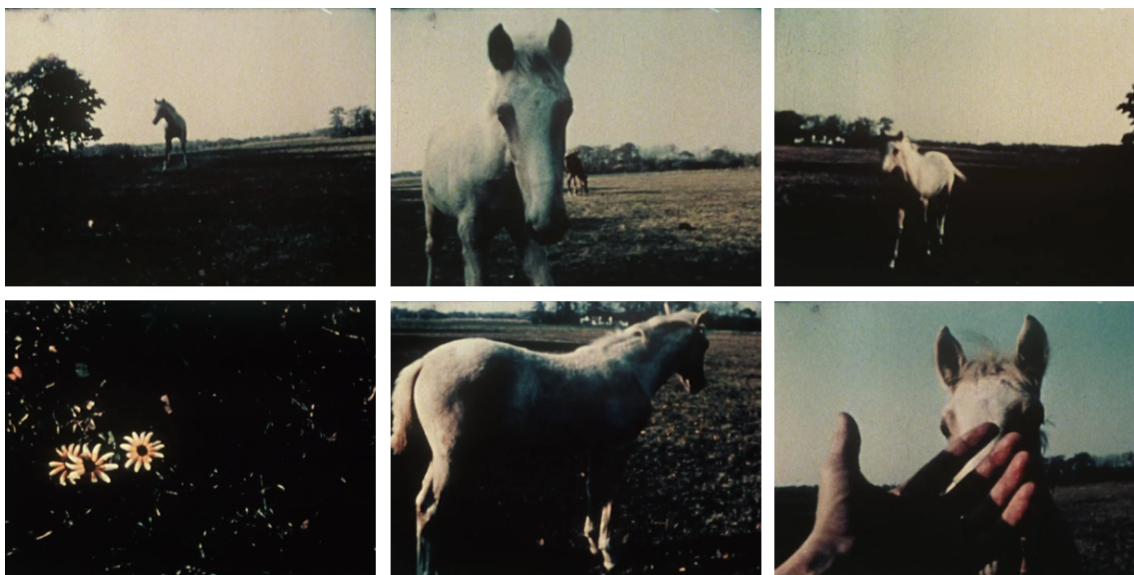
„*All troubles were washed away by the waters.*“⁶⁶ říká Mekas spolu se záběry dítěte. Uzávře zde motiv nastolený v „RABBIT SHIT HAIKUS“ slovy „*Childhood, childhood, childhood.*“ Moře šplouchající kolem oblázků omývá vzpomínky na dětství od nánosu událostí, které je překryly a působily Mekasovi ohromnou bolest.

Definitivní vyvrcholení filmu přichází v jeho úplném závěru, v podkapitole „B) JONAS'S FOOTAGE“. Je to jedna dlouhá montážní sekvence vzniklá v kameře s minimálním počtem střihů provedených ex post, jen zřídka se v obraze objeví slepka. Náladu podkapitoly z počátku jednoznačně nastaví skočná jazzová píseň ve zvukové stopě, styl, jakým Mekas natáčí, je snad nejuvolněnější z celého filmu. Záběry jsou většinou velmi krátké, některé kratší než vteřinu. Stále se měnící snímková frekvence spolu s rychlými změnami délky ohniska vytváří rozverný, bujarý rytmus, obraz jakoby tančil na jazzovou píseň. Tu však Mekas náhle utne a ve svém komentáři zvažní: „*Sometimes he didn't know, where he was. The present and the past intermingled superimposed. And than since no place was really his, no place was really his home, he had this habit of attaching imediately to any place.*“⁶⁷ Citované věty značí velkou proměnu v Mekasově vztahu k místům, které obývá. Zatímco v předchozích částech filmu ho okolí stále upomínalo na jeho exil, dávalo mu pociťovat ztrátu domova svou odtažitostí a četnými nepřijetími, teď už se naučil cizost přítomného a nedosažitelnost minulého překonávat. Příznačné je, že

66 „*Všetchna trápená smyla voda.*“

67 „*Někdy nevěděl, kde se nachází. Přítomnost a minulost se mísily, prolínaly. A od té doby, co mu žádné místo skutečně nepatřilo, žádné nebylo opravdu jeho domovem, navykl si okamžitě přilnout ke kterémukoliv místu.*“

o sobě hovoří ve třetí osobě, ačkoliv v naprosté většině ostatních textů používá první. Mluví o sobě z odstupu, který ještě zdůrazňuje použitý minulý čas. „Třetí osoba, kterou používá, odráží vzdálenost mezi tehdejšími „on“ a „já“ jeho v současné zkušenosti, fakt, že tento závěrečný okamžik přijetí je ukázán na pláži – fyzické meze moře a země – potvrzuje charakter jeho nové komunity.“⁶⁸ O vyrovnání se s minulostí symbolicky hovoří i sekvence, v níž Mekas přistupuje k bílému koni, natáčí ho, hladí po čenichu. (Mimořádně, záběry na koně Mekas použil v černobílé variantě už „RABBIT SHIT HAIKUS“, viz obr. 5)



Obrázek 7: Bílý kůň Litvy

Bílý kůň zde v několika ohledech zastupuje Mekasovu rodnou Litvu. Sblížení se s krásným zvířetem jednak odráží vřelost, kterou Mekas, rodem venkovan, v přírodě nacházel a ve městě postrádal, zároveň však jezdec na bílém koni, Vytis, je historickým státním znakem Litvy. Mekas si konečně dokázal najít či vytvořit kousek své domoviny i na pláži ve Stony Brook.

Své zabydlení se nakonec stvrzuje větami „*He remebered another day, ten years ago. He sat on this beach. (...) The memories, the memories, the*

⁶⁸ MACDONALD. *Lost Lost Lost* over „Lost Lost Lost“, str. 32.

*memories. Again I have memories. I have been here before.*⁶⁹ V obraze pokračují záběry z pláže. Přejít do první osoby nás přivádí k současnému Mekasovu „já“ (nikoliv tehdejší „on“). Osídlil svůj prostor vzpomínkami, avšak ne jen těmi dávnými na svůj první domov.

69 „Vzpomínal na jiný den, před deseti lety. Seděl na této pláži. (...) Vzpomínky, vzpomínky, vzpomínky. Znovu mám vzpomínky. Už jsem na tomto místě byl.“

5. Prostor v dalších deníkových filmech Jonase Mekase

Paradoxní je, že ačkoliv *Lost Lost Lost* (1975) vypráví o nejranějších dobách Mekasova života v Americe, jeho vzniku předcházelo vydání dvou dalších deníkových filmů, které jsou postaveny z materiálu natočeného později, než ten použitý v *Lost Lost Lost*. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) a *Diaries, Notes and Sketches (Also Known as Walden)* (1969). Filmy záměrně jmenují v opačném než chronologickém pořadí. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* sice zaznamenávají cestu do rodného domu, kterou Mekas mohl podniknout až v roce 1971, tematicky je však film rozkročen mezi přítomností (popis cesty) a dávnou minulostí, která se vynořuje z paměti díky místům, která Mekas navštěvuje. O jeho životě v Americe tedy prakticky vůbec nevypráví. *Walden* naopak, přestože nejstarší ze všech tří filmů, se plně věnuje nejpozdější etapě Mekasova života. Nejméně ze všech tří filmů se věnuje minulosti a vzpomínání. Jmenují právě tyto tři filmy, protože všem je, v různých obměnách, společný jeden ze základních motivů – exil. Důsledkem této skutečnosti pak je, že se všechny tři zásadně dotýkají vztahu protagonisty (Mekase) a prostoru, každý svým osobitým způsobem. Pro ukotvení analýzy filmu *Lost Lost Lost* do širšího kontextu o obou dalších filmech krátce pohovořím.

Reminiscences of a Journey to Lithuania mají k *Lost Lost Lost* v mnoha ohledech velmi blízko. Film má rovněž jasnou a výrazně narativní strukturu. Je nicméně třeba poznamenat, že linearita vyprávění se zde odvíjí od povahy námětu, v základu jde totiž o cestovní deník jedné konkrétní výpravy. V rámci Mekasovy deníkové tvorby přísluší tomuto filmu dvě superlativa, rovněž vycházející z podstaty námětu: popisuje nejkratší časový úsek a zároveň je ze všech nejmístopisnější. S výjimkou krátké úvodní „americké“ pasáže, kde Mekas vysvětluje kontext své cesty, totiž obraz vypráví výhradně o přítomnosti, materiál použitý ve filmu je skutečně cestovním deníkem z jeho pouti domů. Kamera

zprostředkovává Mekasovo vidění a prožívání setkání s lidmi a místy, od nichž byl celých pětadvacet let násilně odloučen.

Stylisticky je film velmi jednotný. Mekas jej natáčí v době, kdy už si jako autor našel svůj vlastní způsob vyjadřování a jeho tvůrčí postupy se v porovnání s *Lost Lost Lost* značně ustálily. Jednotlivé sekvence jsou od sebe oddělovány mezititulky, centrální litevská část je pak rozčleněna na sto kratších oddílů, které jsou očíslovány. Tento způsob členění, číslování scén, je později výrazně použit v pátém díle *Lost Lost Lost* při členění dvou sekvencí haiku. Samotné scény jsou pak co do obrazové skladby většinou stříhány přímo v kameře, Mekas tedy při řazení filmu ve střížně pracoval s delšími celky než se samotnými záběry. Způsob zacházení s kamerou si osvojil už v pozdních částech *Lost Lost Lost*, příznačná je ruční kamera, časté velmi krátké záběry (v některých vnitrokamerových montážích se jich do jedné vteřiny vejde několik), proměnlivá snímková frekvence, zesvětlování a ztmavování uvnitř záběru v důsledku manipulace s clonou, časté změny ohniskové vzdálenosti jak mezi záběry, tak v rámci trvání záběru jednoho. Přestože délka jednotlivých záběrů se mnohdy pohybuje v řádech několika okýnek, celkové tempo filmu je pozvolné. Sekvence takto krátkých záběrů totiž v mnoha případech drží jeden motiv neoddělitelný od daného místa a společně tak vytvářejí jeden kontinuální celek. Dojem stříhu pak spíše vyvolávají mezititulky nebo čísla jednotlivých „odlesků Litvy“, jak Mekas části nazývá.

Výraznou roli, jak temporytmickou, tak významovou, hraje Mekasův komentář. Je pronášen pozvolna, ne-zřídka sceluje několik „odlesků“ do jednoho delšího vyprávění. Z hlediska významu je zcela zásadní, protože rozšiřuje rovinu obrazu o vrstvu interpretace viděného. Značná část filmu je založená na konfrontaci aktuálního stavu míst nebo přítomnosti osob se vzpomínkami na dobu před rokem 1944, kdy byl Mekas nucen tato místa opustit.

Film by byl z hlediska bachelardovké topoanalýzy nesmírně pozoruhodný, protože místopis (v obou dříve popsanych významech) stojí v jeho samotných základech. Mekas se vrací do svého rodného domu, který je rovněž jeho prvním

domem v bachelardovském slova smyslu. Místa zobrazovaná ve filmu s sebou nese objemný komplex vzpomínek: některé jsou vtisknuté tak hluboko, že jsou spíše přístupné přes fyzickou zkušenost, než aby byly racionalizovatelné. Jonas se s bratrem Kostasem, který zůstal v Litvě, společně chopí kosy a sečou trávu. Činnost je nesmyslná, ale její skutečné, tělesné zakoušení vrací zpět ztracený čas. Další příklad dává Adolfo, když při návratu z Litvy přes Německo leží v trávě na místě, kde byla jeho palanda v pracovním táboře. Fyzické prožitky míst jsou tak silně zaryty do tělesné paměti, že i po mnoha letech návyk určitých pohybů nezmizel, probouzí se vzpomínání, imaginace.

Z Bachelardových variací na téma *domu* však nejsilněji rezonuje jeho popis hnízda, především pasáže, které přičly zpěvu ptáka vracejícího se do svého hnízda „jistě bohužel“.⁷⁰ Analogie hnízda a prostého domu se intenzivně zhmotňuje v roubené chalupě, ve které Mekas vyrůstal. Bolestný výkřik ptáka, který se vrací do obydlí, jež opustil, není v Mekasových filmech nikde citelnější než v tomto.

Walden je založen na odlišném principu, než dva ostatní zmiňované deníkové filmy. Struktura je o mnoho volnější, místo zjevného narativu se začátkem a koncem spíše ukazuje kontinuum míst, událostí, setkání, které Mekas průběžně zaznamenával. Přestože sám říká, že materiál řadil z valné části chronologicky,⁷¹ linearita času není pro film důležitá, skladba jí není podřizovaná. Těžiště filmu se od místopisnosti posouvá více k dějepisnosti – ve filmu je zachyceno několik svateb, časté jsou návštěvy u přátel či scény ze života newyorské umělecké komunity, např. první vystoupení kapely The Velvet Underground. Specifické jsou rovněž sekvence, pro které je společným jmenovatelem Mekasova pozorovatelská fascinace, jako Notes on Circus – poměrně dlouhá scéna zaznamenávající cirkusové představení, pro kterou je charakteristický velmi gestický styl, nebo Casis – jeden dlouhý časosběrný záběr na pobřeží a maják u stejnojmenného francouzského městečka. Mnoho z těchto scén čitelně předává popis určitého prostoru, nicméně jde spíše

70 BACHELARD, str 113.

71 MACDONALD. Rozhovor s Jonasem Mekasem, str. 115.

o „míst-opis“, prostor samotný Mekas nereflektuje jako místo, které by zabydloval svým sněním, svou intimitou.

Převažující úloha událostí však neznamená, že se film od místopisu vzdálil zcela. Jednotícím motivem je Central Park, který je opakovaně titulkem označen jako Walden. Jméno odkazuje k Waldenskému jezeru, u kterého našel svůj domov v dvouletém exilu básník a filosof Henry David Thoreau. Ve své knize stejného názvu⁷² popsal svůj odchod z města, ze zaměstnání, od přátel, načež se usadil uprostřed lesů, kde si vlastníma rukama postavil domek, žil velmi prostým životem postaveném na romantických ideách koexistence člověka a přírody.

Podobný dům ve svém vyhnanství si svou imaginací vybudoval Mekas na kousku přírody uprostřed Manhattanu – v Central Parku. V rozhovoru se Scottem MacDonaldem říká: „V mém New Yorku je hodně přírody. *Walden* je udělán ze zlomku vzpomínek na to, co jsem chtěl vidět. Co jsem vidět nechtěl to tam není.“⁷³ V porovnání s *Lost Lost Lost* je Central Park mnohem jistějším, bezpečnějším útočištěm. Linka budování vztahu k Americe se tak dovršuje, Mekas si vybírá jedno specifické (byť rozlehlé) místo jako reprezentaci svého *domu* v bachelardovském slova smyslu. I proto je ve *Waldenu* intimní prostor tematizován méně často. V *Lost Lost Lost* je absence takového prostoru dlouho velmi bolestivě pociťována, proto se téma do filmu výrazně propisuje. V *Reminiscences of a Journey to Lithuania* naopak motiv po dlouhé době znovu výrazně ožije díky návratu do rodného domu, který opět podnítl Mekasovu reflexi vztahu k důležitým místům jeho života. *Walden* tedy zachycuje jisté mezidobí, ve kterém je patrné Mekasovo smíření se svým exilem, i díky nalezení nového domova.

72 THOREAU, Henry David. *Walden, aneb, Život v lesích*. Voznice: Leda, 2019.

73 MACDONALD. Rozhovor s Jonasem Mekasem, str. 113.

6. Závěr

Ve své práci jsem se pokusil popsat zásadní úlohu Mekasovy osobní zkušenosti s žitým prostorem ve vztahu k formálnímu uchopení filmové reprezentace tohoto prostoru, tedy k Mekasovu specifickému místopisu. Analyzovaný film *Lost Lost Lost* je autobiografickým, výrazně introspektivním vyprávěním o zkušenosti člověka vyhnaného ze své vlastní země. Proces sžívání se s novou zemí, nacházení nového domova a vyrovnávání se se ztrátou původního, se proto silně propisuje do filmu skrze proměny v Mekasově autorském přístupu a ukazuje se na proměnách jeho stylu. Bachelardovský přístup k analýze obrazů prostoru – k topoanalýze – nabízí nový pohled na stylistický vývoj, ukazuje totiž podmíněnost formálních postupů vztahem autora k prostoru.

Na začátku filmu je Mekas „ztracen, ztracen, ztracen“ v *koutech* New Yorku. Materiál, který v té době natočil, působí distancovaně, popisně. Absence bachelardovského *domu* je natolik bolestná, že ho drží sevřeného v soudobých představách o tom, jak se natáčí dokumentární či hraný film. Postupné přijímání prostoru, zabydlování se, přináší uvolnění emočního napětí, souběžně se zapouštěním kořenů narůstá Mekasovo sebevědomí, jak na osobní, tak autorské rovině. Místa, na kterých žije, konečně obydluje svými prožitky, osidluje intimitou. *Dům* byl konečně vybudován. Toto přilnutí k prostoru stojí v základech jeho postupujícího sebe-uvědomování, větší jistota v soukromém životě umožňuje stále výraznější uvolnění v autorském projevu, který je čím dál spontánnější. Závěrečné přijetí Ameriky jako svého nového domova jde ruku v ruce s objevením zcela svébytného autorského postoje a definováním vlastního stylu.

Věřím, že se mi podařilo dokázat, že Bachelardova topoanalýza – sloužící původně jako nástroj ke zkoumání literatury – je aplikovatelná i na umělecký druh filmu. Domnívám se, že souvztažnost zprostředkovaného prostoru a autorského stylu je možné prozkoumávat i v dalších filmech Jonase Mekase. A pravděpodobně nejen v těch autobiografických. Zkušenost domu, jak o ní

hovoří Bachelard, je natolik základní, že se propisuje do uměleckého díla, a natolik mezilidsky sdílená, že tuto zkušenost je možné rozmanitě analyzovat. Korelace žitého prostoru a autorského stylu by podle mého názoru stálo za to podrobněji studovat ne jen u Jonase Mekase. Právě proto, že zkušenost *domu*, jak o ní hovoří Bachelard, je zcela základní a mezilidsky sdílená.

7. Seznam použité literatury

BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Praha: Mlavern, 2009. ISBN 978-80-86702-61-2.

ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1.

MACDONALD, Scott. Rozhovor s Jonasem Mekasem. *Illuminace*. Praha: NFA, 1999, číslo 3, str. 97 – 122.

MACDONALD, Scott. Lost Lost Lost over „Lost Lost Lost“. *Cinema Journal*. University of Texas Press: 1986, ročník 25, číslo 2, str. 23.

SITNEY, P. Adams. *Visionary film: the American avant-garde, 1943-2000*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 2002. ISBN 978-0-19-514886-2.

THOREAU, Henry David. *Walden, aneb, Život v lesích*. V nakladatelství Leda vydání druhé. Voznice: Leda, 2019. ISBN 978-80-7335-610-1.