

## Človek, ktorý vynachádza sám seba: americkosť a ostrovnosť v dielach Jonasa Mekasa a Beatrice Gibsonovej

Christelle NICOLAS

### Abstract

Two artworks concerning exile and New York, world city and archipelago: *Walden* from Jonas Mekas (1969) with reference to Henri David Thoreau (1854); and *A Necessary Music* from Beatrice Gibson (2009) according to *The Invention of Morel* from Adolfo Bioy Casares (1940). Are these artworks a recreation by the separation achieved by the desert island as described and conceptualized by Gilles Deleuze? But here, the desert island is also a new world, the possible space to new human being, to humans who are inventing themselves by the geographical distance from the Ancients, from Europe and Africa: America.

**Keywords:** Geography, Spatiality, 'Americanness', Insularity, Transcendentalism, Gilles Deleuze, Jonas Mekas, Béatrice Gibson, Adolfo Bioy Casares, Henri David Thoreau, Roosevelt Island, Cinema, Contemporary Art.

### Americkosť a ostrovnosť: človek nanovo vynachádza sám seba

Keď som si prečítala zadanie „Nový človek, starý človek“, napadla mi samozrejماً myšlienka – Nový svet, Amerika; a najmä dva texty a dve diela, ktoré v tomto smere dám do súvislosti a na tomto mieste budem hovoriť len o niektorých ich aspektoch. Autorom prvého textu je architekt Luc Baboulet, má názov *Thoreau, americký architekt*, a vyšiel v roku 1999. Píše v ňom toto:

„Mýtická Amerika je ako pôvodná scéna, ktorú si každý Američan prehráva sám pre seba: prostredníctvom nej opúšťa minulosť, ktorá začala byť príliš obmedzujúca, a čelí novému svetu. Minulosť, ktorú odmieta, je sústavou zvykov, tradícií, skúseností; naopak, Nový svet je preňho zatiaľ len krajina: Američan

vo svojom exile stelesňuje vzťah histórie ku geografii. Vzťah človeka k priestoru ako vzťah k novému je teda hneď od začiatku jadrom americkej kultúry“.<sup>1</sup>

Baboulet nanovo situuje toto čisto americké kolektívne uvedomenie do Concordu v štáte Massachusetts:

V Concorde okolo roku 1830 nadobúda spolu s transcendentalizmom podobu prvoplánová intelektuálna konvergencia, ktorá trvalo poznačí proces, ktorým sa Amerika od svojich začiatkov hľadá a utvára. F. O. Mathiessen dal tomuto okamihu názov „American Renaissance“: okamih, v ktorom Amerika po dlhom hľadaní poznačenom vyhláseniami prorokujúcimi bezprostredný nástup národnej kultúry syntetizuje svoje potenciality a osobitosti a rozvíja ich, aby sa napokon sama zrodila. Odmietavé gesto, ktoré bolo od prvých vystaňovalcov až po nedávne

\* Štúdiá bola vypracovaná vďaka Národnému štipendijnému programu Slovenskej republiky 2018 – 2019. Je súčasťou výskumného programu v oblasti filozofickej antropológie, ktorý prebieha na Filozofickom ústave Slovenskej akadémie vied.

<sup>1</sup> BABOULET, L.: *Thoreau, architecte américain*. In: *Revue Le Visiteur*, 1999, s. 92-113, tu s. 92.

Jeffersonove vojny základom vzťahu Nového sveta k Starému, sa stalo kultúrou, ktorá o sebe s pokojom tvrdí, že prináša nové, t. j. americké odpovede „na otázky, pre ktoré bol človek stvorený“.<sup>2</sup>

Autorom druhého textu je Gilles Deleuze a má názov *Příčiny a důvody pustých ostrovov*. Ide o rukopis z 50. rokov, nevydaný text, ktorý bol publikovaný v roku 2002.<sup>3</sup> Podľa Deleuza nový svet, možný priestor nových ľudí, t. j. ľudí, ktorí vynachádzajú sami seba, predstavuje pustý ostrov, vďaka ktorému je možný. Umožňuje ho geografická vzdialenosť od sveta starých, od prvého sveta. Pre Deleuza je pustý ostrov geografický priestor rovnako ako imaginačný priestor. V tomto texte predstavuje typológiu ostrovov podľa ich vzniku, ktorú vytvorili geografi: existujú teda kontinentálne ostrovy, ktoré vznikli oddelením časti kontinentu, a existujú pôvodné oceánske ostrovy, ktoré sú zjavením, istou formou seba produkcie. Spresňuje, že obrazotvornosť poznala tieto dve možnosti vzniku, skôr než ich dokázala veda: znamená to, že obrazotvornosť vyjadruje najmä prostredníctvom mýtov elán človeka smerujúci k ostrovu, elán, ktorý živí najmä túžba oddeliť sa (kontinentálny ostrov) a túžba opätovne vynájsť sám seba (oceánske ostrovy). Píše:

„Elán, ktorý ťahá človeka k ostrovom, opakuje dvojitý pohyb, ktorý vytvára ostrovy ako také. Snívať o ostrovoch, a je jedno, či s úzkosťou alebo radostne, znamená snívať o tom, že sa oddelím, že som sa už oddelil ďaleko od svetadielov, že som sám a stratený – alebo to znamená snívať o tom, že idem od nuly, že znova vytváram, že začínam od začiatku. Separácia a znovuvytvorenie sa bezpochyby navzájom nevylučujú, treba si predsa nájsť nejakú činnosť, keď som sa oddelil, je lepšie oddeliť sa, keď chcem nanovo vytvárať, (...). V pohybe predstavovania si ostrovov sa tak opakuje pohyb ich vytvárania (...).“<sup>4</sup>

V tomto eláne a v tejto pohnútky sa ľudská obrazotvornosť stretáva s geografiou. Podľa Deleuza

sa človek stáva „čistým vedomím ostrova“<sup>5</sup>, medzi človekom a ostrovom je určitá osmóza, nevyhnutný vzťah. Nevyhnutný, lebo tento vzťah umožňuje človeku aktivovať jeho schopnosť tvoriť tým, že najprv utvorí sám seba. Inými slovami, opätovné splodenie človeka sebou samým potvrdzuje jeho schopnosť vytvárať vo všeobecnosti: „absolútne oddelený, absolútny tvorca“, píše Deleuze.<sup>6</sup> Žiť svoj život znamená byť jeho tvorcom, byť slobodný a vymyslieť ho nanovo.

Naopak, ísť na pustý ostrov neznamena začať *ex-nihilo*. Ak má človek nanovo vynájsť sám seba pomocou separácie, musí sa to udiat na základe toho, od čoho sa oddelil. Deleuze píše: „Ostrov je nevyhnutné minimum na tento nový začiatok, materiál, ktorý prežil od prvého začiatku (...).“<sup>7</sup> A tento materiál je rovnako aj nehmotný: pamäť, skúsenosť, genetika...

### Fyzický priestor a mentálny priestor: prekrývanie

Americkosť u transcendentalistov (vyrozprávaná Babouletom) a ostrovnosť u Deleuza sú dve možnosti, dva spôsoby opätovného vynájdenia človeka sebou samým, dve možnosti alebo spôsoby geografické a zároveň imaginačné. Na margo mužov z Concordu, najmä R. W. Emersona a H. D. Thoreaua, Baboulet píše:

„Ponímajú Nový svet postupne, ako sa utvára, ako proces vytvárania nového *way of life*. Zvnútorňujú ducha bádania: hranica odteraz prechádza každým.“<sup>8</sup>

Čiže Concord ako oblasť v priestore a oblasť v mysli. A Deleuze píše:

„Bolo by potrebné, aby sa človek obmedzil na pohyb, ktorý ho privádza na ostrov, pohyb, čo pokračuje v eláne, ktorým bol ostrov vytvorený, a opakuje ho. Geografia a obrazotvornosť by už potom boli jedno.“<sup>9</sup>

<sup>2</sup> Ibidem, s. 93-94. L. Baboulet v poslednej vete cituje v úvodzovkách text Ralpa Walda Emersona „The Transcendentalist“ napísaný v roku 1841.

<sup>3</sup> DELEUZE, G.: *Causes et raisons des îles désertes*. In: *L'île déserte et autres textes 1953–1974*. Paríž 2002, s. 11-17.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>8</sup> BABOULET 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 94.

<sup>9</sup> DELEUZE 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 13.

V americkosti a ostrovnosti je určité doslovné hľadanie prekrývania medzi fyzickým (geografickým) priestorom a mentálnym (imaginačným) priestorom. Iste, Amerika nie je ostrov. Nie je ním však New York, toto mesto-svet? A dokonca súostrovie? Spojila som teda dva filmy vytvorené v New Yorku, dva filmy, ktoré sú zhustením americkosti a ostrovnosti. Sú to dve filmové diela, diela tzv. experimentálneho filmu pre niektorých, súčasného umenia pre iných. Lebo takto označený film je odsúdený na to, aby nebol šírený, aby nebol distribuovaný širšími sieťami. Sú to dva veľmi odlišné filmy, pokiaľ ide o spôsob ich realizácie a o kontext ich realizácie, a na tomto mieste o nich môžem hovoriť len v krátkosti.

**Jonas Mekas, *Walden, Diaries Note and Sketches*, 1968, 180 mn, 16 mm, 4:3, farebný a čierno-biely, zvuk<sup>10</sup>**

Mekas nasnímal zábery v rokoch 1964 až 1968 a pri strihu zachoval ich časovú postupnosť. Celovečerný film trvajúci približne 3 hodiny je prvá časť súboru filmov, ktorý bude tvoriť jeho filmový denník. Zároveň je to jeho prvé audiovizuálne dielo. Dovtedy sa ako umelec venoval poézii. Takto J. Mekas predstavuje svoj film publiku večer premiéry v roku 1969:

„Niektoré dni som nakrútil desať záberov, iné dni desať sekúnd, iné zas desať minút alebo som nenakrúcal vôbec... Vo zvukovej stope sú použité zvuky nahrané v tom istom období: hlasy, metro, hluk ulíc, trochu Chopina (som romantik) a ďalšie zvuky, dôležité či nie. Keďže tento film je tým, čím je, t. j. sériou osobných poznámok týkajúcich sa udalostí, ľudí (priateľov) a Prírody (ročné obdobia) – Autor nebude mať divákovi za zlé (priam ho k tomu nabáda), ak sa rozhodne pozrieť si len niektoré časti práce (filmu) v závislosti od toho, koľko má času, aké

má preferencie alebo v závislosti od akýchkoľvek ďalších dobrých dôvodov (...).“<sup>11</sup>

Mekas sa narodil v roku 1922 v Litve. Po blúdení naprieč Európou v dôsledku vojny, nacistického a neskôr sovietskeho prenasledovania sa nakoniec v roku 1949 uchýli do New Yorku. Už v roku 1950 si kúpi kameru (značky Bolex), aby filmoval svojich blízkych a svoje nútené adoptívne mesto:

„(...) ako presídlený človek v exile som mal pocit, že som stratil tak veľa vecí – svoju krajinu, svoju rodinu, dokonca aj svoje úplne prvé písomné denníky (desať rokov zápiskov) –, že sa u mňa vyvinula potreba zachytiť všetko, čo sa mi prihodilo, prostredníctvom mojej bolexky. Stala sa z toho posadnutosť, vášeň, choroba (...).“<sup>12</sup>

Mekas vysvetľuje túto nevyhnutnosť aj v mene litovskej komunity: „Potrebovali sme si vynájsť korene v New Yorku.“<sup>13</sup> Filmuje New York a zároveň (už v názve) odkazuje na text *Walden alebo život v lesoch* H. D. Thoreaua, ktorý bol vydaný v roku 1854 po skúsenosti filozofa so životom v lesnej chatke v rokoch 1845 až 1847. Mekas prenáša do mesta lesnú skúsenosť Thoreaua, ktorý sa pokúša odtrhnúť od Concordu:

„Odišiel som, lebo som chcel žiť uvážene, čeliť len základným životným skutočnostiam a zistiť, či by som sa dokázal naučiť, čo mi ponúka život, a nie pred smrťou si uvedomiť, že som nežil (...). Chcel som žiť do hĺbky a vysať zo života všetok špič, žiť pomerne odvážne a spartánsky, aby som sa zbavil všetkého, čo nebolo životom, odkrojiť si hrubý krajec, ostríhať dohola, zatlačiť život do kúta a redukovat ho na jeho najjednoduchší prejav.“<sup>14</sup>

New York sa stal Mekasovou skúsenosťou *Walden* a Mekas v ňom žije a filmuje ešte aj dnes vo veku 96 rokov. *Walden* je skúsenosť fyzickej separácie, ktorá izoluje v prvom rade od seba samého a ktorá tak umožňuje esenciálne znovuzrodenie v prípade

<sup>10</sup> Úryvky z filmového denníka sa dajú pozrieť prostredníctvom internetových prepojení vydavateľa a distribútora *Re:Voir Video*: <https://vimeo.com/2601707> a <https://vimeo.com/2601707>.

<sup>11</sup> MEKAS, J.: *Présentation de „Journaux, Notes & Esquisse“ (bobines 1 et 2) au Millenium, New-York, le 14 décembre 1969*. In: CHODOROV, P. – LEBRAT, CH.: *Le livre de Walden*. Paríž 1997, s. 10-11.

<sup>12</sup> SANS, J.: „*Juste comme une ombre*“, *entretien avec Jonas Mekas*, 2000. In: SANS, J. – BOËDEC, M. – GAUTHIER, L.: *Cahier n° 24: entretiens avec Jonas Mekas*. Paríž 2006, s. 3-22, tu s. 4.

<sup>13</sup> GAUTHIER, L.: *L'invention du journal filmé, entretien avec Jonas Mekas*, 2003, ibidem, s. 31-35, tu s. 32.

<sup>14</sup> THOREAU, H. D.: *Walden ou la vie dans les bois*. Paríž 1922 (2003), s. 90.

Thoreaua i Mekasa. V rozhovore venovanom mestu-svetu Mekas hovorí:

„(...) toto mesto ma zachránilo a vytiahlo z beznádeje povojnového obdobia v Európe. Ja a New York, vyrástli sme teda bok po boku, objímal som ho, stal som sa súčasťou tohto mesta a ono sa stalo súčasťou mňa samotného. Sme neoddeliteľní.“<sup>15</sup>

Mekas vysvetľuje, že tento esenciálny vzťah k životu nakrúca prostredníctvom svojho filmového denníka, denníka cez kameru, ktorú dnes drží v ruke už takmer 70 rokov. Kamera je v istom zmysle jeho tretím okom: vtlačajú sa do nej pohyby jeho tela, zášklby jeho emócií zoči-voči každodennému životu, ktorý preňho nikdy nie je banálny.<sup>16</sup> Napriek tomu povie, že cez celý New York, najmä *Walden*, filmuje svoju rodnú Litvu. Pri premietaní sa mu znova objavila ako pri dvojexpozícii: keď filmoval, vynachádzal si nové korene a zároveň v New Yorku hľadal dedinu svojho detstva, Semeniškiai, a nenašiel tam stopy a dokonca ani simulakrá, ale prvky odhaľujúce jeho spomienky.<sup>17</sup> Vysvetľuje: „V nás, vo mne, vo vás je minulosť neoddeliteľná od prítomnosti.“<sup>18</sup>

Dá sa povedať, že prostredníctvom New Yorku filmuje spôsob, ktorým sa jeho pripútanie ku krajine pôvodu každý deň nanovo buduje, nanovo vynachádza v tomto novom časopriestore. Zaujímavý je aj fenomén, ktorý nastáva u divákov, o ktorom píše Anne Juin<sup>19</sup> v jednom článku a ja sama som ho zažila so študentmi prípravného ročníka výtvarných umení. Vplyvom rytmu filmu, nezosynchronizovaného zvuku a obrazu, vzniká medzi divákom a filmom určitá vzdialenosť, posun. Táto vzdialenosť istým spôsobom divákovi umožňuje ponechať si určitý odstup,

aby do Mekasových obrazov-zvuku premietol, pridal vlastné spomienky, vlastnú predstavivosť. Dalo by sa hovoriť o osobitnej skúsenosti v časopriestore premietania, určitej štvrtej dimenzii, v ktorej sa kríži tu a teraz s inde a predtým. Divák je skutočne vtiahnutý do experimentu v interakcii s dielom, a nie zoči-voči vonkajšiemu predmetu, v tomto prípade obrazom premietaným na určitej ploche. Z tohto sa teda skladá tento Mekasov film: New York a jeho obyvatelia, jeho spomienky na Litvu, odkaz na Thoreaua a jeho existenciálnu skúsenosť vo Waldene, život a spomienky diváka.

**Beatrice Gibson, *A Necessary Music*, 2008,  
29 mn, HD video, 16:9, farebný, zvuk<sup>20</sup>**

Beatrice Gibson je Britka narodená v roku 1978. Študovala filozofiu a múzické umenia. Strednometrážny film, ktorý tu predstavujem, označuje ako „hudobne poňatú etnografickú science-fiction“.<sup>21</sup> V tomto spojení oblastí je určitý oxymoron.

Prečo etnografická? Genéza projektu vysvetľuje toto filmové východisko. V roku 2008 bola Gibson pozvaná na umelecký pobyt v rámci *Whitney's Independent Study Program* v New Yorku. Ona samotná prizvala skladateľa Alexa Watermana, aby s ňou spolupracoval, keďže sa obaja zaujímali o experimentálnu hudbu. Počas tohto pobytu objavuje Roosevelt Island, ostrov dlhý len tri kilometre, ktorý na niektorých miestach spája s mestom-súostrovím Queensborough Bridge, metro a lanovka z Manhattanu. Ostrov mal počas svojich dejín viacero názvov a plnil viacero funkcií. V 19. a 20. storočí na ňom boli

<sup>15</sup> BOËDEC, M.: „*C'est par hasard que les meilleures choses sont arrivées dans ma vie.*“ 2003. Ibidem, s. 25-29, tu s. 25.

<sup>16</sup> REVAULT, F.: *En tremblant: Rémiscences d'un voyage en Lituanie.* In: *La rencontre: Au film, toujours l'inattendu arrive* [on-line]. Ed.: AUMONT, J. Rennes 2007 (vytvorené 10. októbra 2016). Dostupné na internete: <<http://books.openedition.org/pur/797>>. ISBN : 9782753526921. DOI: 10.4000/books.pur.797.

<sup>17</sup> DE LASTENS – LÉON, B.: Paradis perdu a retrouvé. In: CHODOROV, P. – LEBRAT, CH.: *Le livre de Walden.* Paríž 1997, s. 35-50, s. 39-41.

<sup>18</sup> BOËDEC 2003, c. d. (v pozn. 15), s. 26.

<sup>19</sup> JUIN, A.: *Walden – Jonas Mekas*, 26. októbra 2012. In: *Ces films à part qu'on nomme 'documentaire'*. Dostupné online: <https://cesfilmsapart.wordpress.com/2012/10/26/walden-jonas-mekas/> (navštívené 8. januára 2018).

<sup>20</sup> Film sa dá pozrieť na dvoch internetových stránkach: <https://vimeo.com/194098715> a [http://www.ubu.com/film/gibson\\_music.html](http://www.ubu.com/film/gibson_music.html) (navštívené 13. septembra 2018). Umelkyňa tiež vytvorila internetovú stránku pri príležitosti nakrúcania svojho filmu, na ktorej ukazuje, ako postupovala, ako aj doplnkové dokumentárne pramene, vďaka ktorým môžeme jej postup pochopiť: <http://anecessarymusic.org/info.html>.

<sup>21</sup> Pozri rozhovor z 21. januára 2009 na internetovej stránke Medzinárodného filmového festivalu v Rotterdame: <https://iffr.com/en/blog/beatrice-gibson-%E2%80%93-a-necessary-music>.

umiestnené najmä väzenské inštitúcie New Yorku: azyly, väznice, karanténna nemocnica. Názov *Roosevelt Island* (1973) dostal po svojej obnove a premene na miesto kolektívneho bývania, o ktorej rozhodlo vedenie mesta na konci 60. rokov.<sup>22</sup> Autormi pôvodného projektu sú architekti John Burgee a Philip Johnson. Ich cieľom bolo dosiahnuť sociálnu rôznorodosť a tomuto cieľu podriadili plán bytových jednotiek pre domácnosti s rôznou výškou príjmov, ako aj priestory pre špecifických používateľov (rehabilitačné nemocničné centrum a tiež domov pre osoby po úrazoch), pričom východiskom boli integrované kolektívne priestory (škola, obchody, parkovisko, promenády...). Práve táto história a táto pomerne nová funkcia ostrova pritiaľnu Gibsonovej pozornosť najmä po stretnutiach s pôvodnými obyvateľmi, ktorí tam bývajú od polovice 70. rokov.

Aby sa Gibson a Waterman stretli s ostrovom, najprv počúvajú a nahrávajú jeho zvuky, ktoré vznikajú na ostrove alebo ktoré je z ostrova počuť. Týmto zvukmi sú aj hlasy obyvateľov ostrova, ich rozprávanie. Umelci zostavia dotazníky, aby sa obyvateľov pýtali na ich vzťah k ostrovu, najmä na ich zvukovú skúsenosť s ostrovom. Na základe týchto pozbieraných rozprávání obyvateľov je napísaný skript filmu. Vo filme vystupujú a hlasy nahrávajú obyvatelia vybraní na kastingu. Obyvatelia-herci recitujú vybrané úryvky z dotazníkov. Toto etnografické východisko sa rýchlo vytratí. Napokon len na základe troch záberov na začiatku filmu je (eventuálne) možné spoznať ostrov, jeho zemepisnú polohu, jeho osobitnú architektúru. Nasledujúce zábery a uhly pohľadu robia veľmi rýchlo ostrov Roosevelt Island anonymným.

Ďalšie aspekty, ktoré narušia pôvodné etnografické alebo dokumentárne zameranie výroby filmu: Gibson sa rozhodne nakrúcať len statické zábery s výnimkou počiatočného pohybu (kamera na pohybujúcej sa lanovke). Táto všeobecná statická povaha záberov zodpovedá nehybnosti obyvateľov-hercov, ktorí nie sú zachytení v každodennom živote prostredníctvom jednotlivých činností a dokonca ich ani

nehrajú. Navyše ich dikcia, recitovanie textov,<sup>23</sup> ako aj to, že sa nepozerajú do kamery, prispieva k postupnému vzdľavovaniu (od diváka), ktoré prehlbuje pomalý rytmus týchto hlasov a postupnosť záberov.

To nás privádza k pojmu science-fiction (sci-fi). Na tomto ostrove je niekoľko registrov fikcie, na ktoré Gibson poukazuje v jednom rozhovore.<sup>24</sup>

Prvý register sci-fi vyplýva zo súťaže na obnovu ostrova zo 60. rokov; ostrov sa tak stal laboratóriom myšlienok, miestom projekcie takých architektonických utópí, akou je plávajúce kasíno.

Východiskom druhého registra sú skutočné, vnímateľné, konkrétne hlasy ostrova: tieto hlasy sa pre Gibsonovú a Watermana stali materiálom do tej miery, že hlasy pretvorili, nanovo ich vynašli. Na tento účel zložili hudbu z hlasov ostrova, postrihali, citovali, vytrhli z kontextu, navrstvili, upravili ostrovu vlastné hlasy, zvuky, hluk, ticho. Pre Gibsonovú a Watermana skladať znamená vytvoriť fikciu z úlomkov skutočného, nanovo zapísať hudbu ostrova a zároveň ju urobiť postrehnuteľnou. Akoby bolo pomocou fikcie (v tomto prípade skladania hudby) možné znovu nájsť zmysel a vnemy jednotlivých miest; pomocou fikcie opäť nájsť časť reality, čo etnografický prístup nakoniec neumožňoval. Fikcia sa teda stáva prostriedkom, nástrojom na odkrytie, vypracovanie lokality Roosevelt Island. Ostrov má svoje hlasy, je polyfonický. Ostrov vytvára vlastnú hudbu, je to spev a oni chceli komponovaním alebo skôr opätovným skomponovaním hudby dosiahnuť, aby bol počuteľný.

Myšlienka hlasov a reči ako hudby je priamym odkazom na Roberta Ashleyho (1930 – 2014), amerického skladateľa, ktorého práca je založená na muzikálnosti hlasu, rečového prejavu, čím sa z neho stáva určitý miestny spev. Vynašiel videooperu a televíznu operu, ktorá rozpráva príbehy a fikcie vlastné každodennému životu a krajine, americkému priestoru. Sám Robert Ashley vystupuje v Gibsonovej filme ako rozprávač, hlas *off*, tretí register sci-fi zavedený do filmu *A Necessary Music*.

<sup>22</sup> BERDY, J. – The Roosevelt Island Historical Society: *Image of America: Roosevelt Island*. Charleston 2003.

<sup>23</sup> Textov, ktoré nevyhnutne nemuseli napísať herci, ale mohli ich napísať aj iní obyvatelia. Obyvatelia-herci sa stávajú aj hlasom druhých.

<sup>24</sup> Pozri rozhovor z 21. januára 2009 na internetovej stránke Medzinárodného filmového festivalu v Rotterdame: <https://iffir.com/en/blog/beatrice-gibson-%E2%80%93-a-necessary-music>.

Tento tretí register tvoria úryvky zo sci-fi románu Argentínčana Adolfa Bioya Casaresa *Morelov vynález*, ktorý bol vydaný v roku 1940. Nahrávky z ostrova Roosevelt Island sa tak striedajú s úryvkami románu. *Morelov vynález*, to je iný príbeh ostrova, zemepisne neurčeného ostrova, určite vymysleného.

Utečenec neprávom obvinený zo spáchania trestného činu sa uchýli na pustý ostrov, ktorý bol donedávna obývaný. Píše si denník, ktorého priamym svedectvom je román napísaný v prvej osobe. Na ostrove objaví veľmi sofistikované stavby a stroje. Po klimatických javoch (búrka, príliv a odliv) sa objavia ľudia. Nakoniec si uvedomí, že ide o projekciu trojrozmerných obrazov, ktoré sú hmatateľné, ale neuvedomujú si prítomnosť. Ide o obrazy, ktoré zachytil jeden vedec počas týždňa stráveného na ostrove s priateľmi, týždňa, ktorý bol umelo zvečnený a točí sa dokola v rytme prílivu a odlivu; v dôsledku nasnímania však zároveň všetci zmizli. Utečenec-rozprávač sa zamiluje do jedného z obrazov: Faustiny. Jeho láska je taká veľká, že film nanovo vymyslí a svoj obraz vloží do pôvodnej verzie filmu: nahrá sa vedľa Faustiny, vymyslí repliky, vďaka ktorým budú scény v budúcnosti pravdepodobné, aby nastala nová interpretácia pôvodného príbehu, keď na ostrov prídu noví ľudia. Aj keď vie, že kvôli tomu zomrie: keď filmovacie stroje snímajú živé tvory, nevyhnutne urýchľujú ich smrť.

Tento román je prestúpený mnohými témami: virtuálnosť, opakovanie, znovuvynájdenie, mechanická večnosť, miešanie sa jedného sveta do druhého, prítomnosti do minulosti a do budúcnosti. Román má nekonečné množstvo možných interpretácií, ktoré sú pre umelcov veľmi plodné. Mnohé filmy a umelecké diela sa inšpirovali komplexnosťou dimenzií, vďaka ktorej k realite, k virtuálnosti a k tvoreniu, ktorú nastoľuje.<sup>25</sup>

Čím sa román stáva v Gibsonovej diele? V románe na prvý pohľad rozprávač (skutočný/prítomný) prenikne do filmu (umelý/minulý). Treba však uviesť, že film (v románe) je pôvodne zachytením

skutočného a už minulého života osôb, ktoré neboli hercami, lebo boli nafilmované bez svojho vedomia. Nejde teda o fikciu, skôr o dokument, výsek života. A práve prostredníctvom vedomého preniknutia rozprávač, režisér a herec urobí z tohto pôvodného filmu fikciu. Inými slovami, premení súvislý film trvajúci týždeň bez prerušenia a bez strihu (jediný dlhý záber) na fikciu.

Gibson urobí opak, fikciou odkazuje na skutočnosť, fikcia si uvedomí samú seba. Mechanizmy zobrazovania sa divákovi ukážu prostredníctvom samotného hlasu obyvateľov-hercov, ktorí mnohokrát opakujú:

„We shall live in this image forever. Imagine a stage on which our life is acted out completely, in every detail. We are the actors. All our actions have been recorded.“<sup>26</sup>

### **Človek, ktorý vynachádza sám seba, a dielo, ktoré ukazuje samo seba**

Gibsonovej film sa tak odhaľuje ako vytváranie fikcie, stáva sa z neho film, ktorý si uvedomuje sám seba ako zobrazenie, istý druh reflexívneho filmu, ktorý ukazuje sám seba, ktorého zábery sa napokon na konci znovu navinú. Prispieva to k nastoleniu odstupu od diváka, ktorý je posilnený vyššie uvedeným spôsobom, akým herci hrajú.

To isté platí pre Mekasa vo *Waldene*, ktorý tiež ukazuje, ako film vznikol: vidíme prerušenia a filmový materiál. Strih nemaskuje hmotnú podstatu týchto nosičov a dokonca ani gestá, ktoré generujú obrazy. V roku 1959 v časopise *Film Culture* píše: „Rozbitie padový blok filmu je možné len vtedy, ak úplne vyvedieme z miery všetky zaužívané kinematografické zmysly.“<sup>27</sup>

Mekas i Gibson ukazujú súkolesia, budovanie filmu, lebo podľa oboch je film v niečom inom než vo vytvorení ilúzie skutočnosti, v niečom inom než v jeho schopnosti zrkadliť. Dá sa povedať,

<sup>25</sup> Napokon v *Maison de l'Amérique latine* v Paríži bola od 16. marca do 21. júla 2018 výstava súčasného umenia nazvaná *Morelov vynález alebo stroj na obrázky*, z ktorej bol vydaný katalóg: DUFRENE, T.: *L'invention de Morel ou la machine à images*. Paríž 2018.

<sup>26</sup> Preklad: *V týchto obrazoch budeme žiť navždy. Predstavte si javisko, na ktorom by bol stvárnený celý náš život, všetky jeho podrobnosti. Sme herci. Všetky naše činy boli zaznamenané.*

<sup>27</sup> GAUTHIER, L.: *L'invention du journal filmé, entretien avec Jonas Mekas, 2003 (Vynález filmového denníka, rozhovor s Jonasom Mekasom, 2003)*. *Ibid.*, s. 31 – 35, s. 31.

že ide o odklon od mimetizmu, od zachytávania reality; film ako opätovné vytvorenie, a nie ako zachytenie (pôvodná problematika priemyselných umení, ktorými sú napokon fotografia a film). A toto opätovné vytváranie je založené na filmárskych (plastických) preferenciách špecifických pre jednotlivých umelcov: kamera-pohyb, spôsob hry hercov, odsynchronizovanie zvuku a obrazu. A práve toto opätovné vytváranie ukazuje samo seba, je ukazované divákovi.

Na druhej strane toto znovuvytváranie Mekasovi i Gibsonovej umožňuje materiál z prvého ostrova, z počiatku, zo zrodu. Napríklad: spomienky na Litvu spojené s Mekasovou povahou a navrstvené na New York; zvuky, ticho, hlasy ostrova zachytené Gibsonovou a transformované na jediný hlas, dovtedy nepočuteľný, latentný spev, spev ostrova.

Tento princíp vrstvenia (prekrývania) minulosti a prítomnosti (dokonca viacerých priestorov) napokon nachádzame v románe Bioya Casaresa, ako aj v Thoreauovej eseji: blízko smrti a večnosti rozprávač na konci svojho denníka, a teda románu, navrství obraz, ktorý je spomienkou na lásku z mladosti (Lisa), na mechanicky zaznamenaný obraz Faustíny;<sup>28</sup> Thoreau v jednej z posledných kapitol svojej eseje pri opisovaní geografického priestoru, v ktorom žije (les, cesty atď.), spája každé z uvedených miest s ešte viditeľnými stopami, stopami životov, ktoré mu predchádzali, životov najčastejšie okrajových a tragických.<sup>29</sup> Ako keby život v prítomnosti na určitom mieste (žitý priestor) mohol zároveň privolať minulé život, svoj vlastný život (Bioy Casares) alebo život iných (Thoreau).

### Priestorovosť ako istá forma ponímania dejín, času

Prístup týchto dvoch umelcov, Mekasa a Gibsonovej, by som nazvala priestorovým rovnako ako diela, na ktoré sa odvolávajú. Priestorový v geografickom zmysle: pýtajú sa totiž na vzťahy ľudí k priestoru, pýtajú sa ich na to, ako bývajú (bývať v širšom zmysle: obývať zem). Priestorový prístup týchto umelcov im umožňuje vyjsť z príbehu, ktorý nie je lineárny, chronologický ani progresívny, ale transhistorický a nespojitý, poznačený prerušeniami, návratmi, opakovaním, odbočeniami. Čiže „príbehy, ktoré nie sú súčasťou kontinua“, ako napísal už umelec Robert Smithson.<sup>30</sup> V týchto umeleckých dielach a postupoch tak do seba narážajú „časopriestorové bloky“, aby som použila Deleuzov výraz.<sup>31</sup> Naráža do seba tu a inde, konkrétne alebo imaginárne, minulosť a prítomnosť. Boli vytvorené aj ďalšie pojmy na označenie tejto anachronickej hustoty charakterizujúcej miesta a ľudí, ktorí ich trvalo alebo dočasne obývajú: „predčasie“ (Blaise Cendrars), „palimpsest“ (Michel De Certeau), „hyperkrajina“ alebo „vertikálnosť krajiny“ (Sébastien Marot). Tieto skúsenosti s časom a históriou prostredníctvom priestoru spochybňujú označenia *starý a nový*, ktoré podľa môjho názoru treba nahradiť prívlastkami *blízky a vzdialený*. Napríklad vzhľadom na to, že minulosť môže byť prežívaná ako bližšia než predchádzajúci okamih, hoci môže byť vo vzťahu k súčasnosti vzdialená. Prívlastky starý a nový tieto dve možnosti vylučujú a pripúšťajú len jednu z nich.

Inými slovami a aby som sa vrátila k tomu, čo som vysvetlila vyššie, tieto diela vychádzajú z prežitej skúsenosti s časom (ktorú prežil situovaný duch-telo), a nie z kultúrnych konvencií rozdeľovania na časové úseky prostredníctvom lineárnej periodizácie časovosti.

<sup>28</sup> ZARADER, J.-P.: *L'Invention de Morel ou la tentation du spéculaire*. In: DUFRÈNE 2018, c. d. (v pozn. 25), s. 44-51.

<sup>29</sup> THOREAU 1922, c. d. (v pozn. 14), s. 255-269.

<sup>30</sup> Veta, ktorú cituje Laurence Corbel v článku À rebrousse-poil: d'une histoire de l'art revue a relue par les artistes. In:

*Nouvelle revue d'esthétique*, 2, 2009, č. 4, s. 125-130. Dostupné na internete: <http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2009-2-page-125.htm>

<sup>31</sup> DELEUZE, G.: *L'image-mouvement. Film tomes 1 & 2*. Paríž 1983 & 1985.

## **A Man Who Invents Himself: Americanness and Insularity in the Works of Jonas Mekas and Beatrice Gibson**

### *Résumé*

For humans who are inventing themselves, there is a way both geographical and imaginary: americanness with transcendentalists (like Thoreau), insularity with Deleuze. These ways are a literal search for imbrication between physical and mental spaces. The two artworks here are examples of these recreations by the separation both achieved by the desert island and a new world, America. These recreations, from Gibson and from Mekas, offer several levels of imbrication between: different temporalities (past and present); different places (Lithuania and America); different

voices (from inhabitants and from Bioy Casares text); different types of discourses (science-fiction and ethnographic). In other words, spatiality with Gibson, Mekas, Casares and Thoreau is a way of doing to understand history process: not chronological or linear, but discontinuous, a kind of telescoping of blocks of space-time (Deleuze). The experience of these artworks allows the viewer to reconsider the dialectic ancient/new in favor of near/ distant, and also the possibility of the simultaneity and not only succession.