

VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETAS
LIETUVIŲ KALBOS INSTITUTAS

Ramūnas ČIČELIS

JONO MEKO KŪRYBOS FILOTOPINĖ ŽIŪRA

Daktaro disertacija
Humanitariniai mokslai, filologija (04 H)

Kaunas, 2014

UDK 821.172(092)

Ci-53

Daktaro disertacija rengta 2010–2014 metais Vytauto Didžiojo universitete.

Mokslinis vadovas:

doc. dr. Dalia Kuizinienė

(Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, filologija (04 H))

ISBN 978-609-467-079-4

TURINYS

Įvadas	5
1. Jono Meko kūrybos tyrimo teorinės prieigos	17
1.1. Literatūrinės kūrybos tyrimo teorinės prieigos	24
1.1.1. Erdvės, vietos ir laiko santykiai literatūroje modernybės krizės metu.....	24
1.1.2. Filotopinės literatūros individas vs socialinis visuomenės konstravimas	26
1.1.3. Mediacija tarp kalbinio diskurso ir bekalbių daiktų.....	29
1.1.4. Subjekto decentracija – žmogiškumo ir Niekio įveika.....	32
1.1.5. Filotopinės autobiografijos galimybės	34
1.2. Kino tyrimo teorinės prieigos	36
1.2.1. Kolektyvinis karnavalas vs triksteris modernybės krizės akivaizdoje	36
1.2.2. Filotopinio kino atvaizdo individualumo sąlygos	38
1.2.3. Mediacija tarp atvaizdų diskursyvumo ir daiktinės tikrovės.....	39
1.2.4. Subjekto decentracija ir medialumo išnykimas.....	43
1.2.5. Estezinės kino autobiografijos prielaidos.....	44
2. Jono Meko filotopinės kūrybos ypatybės	47
2.1. Jono Meko filotopinės kūrybos chronologinės tendencijos	47
2.2. Modernybės krizė Jono Meko kūryboje	53
2.2.1. Nusivylimas modernybės filosofija ir istorija poezijos rinkinyje „Pavieniai žodžiai“, prozos rinkinyje „Žmogus prie lyjančio lango“, novelėje „Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą“ bei dienoraštyje-romane „Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“	53
2.2.2. Europietiškosios modernybės krizė filmuose „Prarasta, prarasta, prarasta“, „Ar buvo karas?“, „Prisiminimai iš kelionės į Lietuvą“	64
2.2.3. Kairysis jautrumas ir moderniosios Amerikos krizė filmuose „Medžių ginklai“, „Daboklė“, „Laikas ir laimė: Vietnamo naujienos“	67
2.2.4. Naujausioji istorija filmuose „Lietuva ir Sovietų Sąjungos žlugimas“, „Senų laikų pasaka“ ir „Pasaulio prekybos centro haiku“	69
2.3. Individas Jono Meko publicistikoje, literatūrinėse pasakose (sukurtose kartu su broliu Adolfu) ir biografiniuose filmuose	71
2.3.1. Atvirumas Kitam publicistikoje.....	71
2.3.2. Archetipų individualizacija brolių Mekų pasakose	73
2.3.3. Vakarų pasaulis kaip Kitas knygoje „Laiškai iš Niekur“	77

2.3.4. Individualiojo intymumo ir globojančios kalbos kontrapunktas filme „Zefiro Torna“	81
2.3.5. Kitas biografiniuose filmuose	83
2.4. Mediacija Jono Meko poezijos rinkiniuose „Semeniškių idilės“ ir „Gėlių kalbėjimas“, filmuose „Cassis“, „Pastabos apie cirka“, „Voldenas“, „Mano ,Marso‘ baro filmas“	87
2.4.1. Atminties mediacija poezijos rinkinyje „Semeniškių idilės“	87
2.4.2. Jutiminė mediacija poezijos rinkinyje „Gėlių kalbėjimas“	90
2.4.3. Filmai „Voldenas“, „Cassis“, „Pastabos apie cirka“ ir „Mano ,Marso‘ baro filmas“ – mediaciniai kūriniai	91
2.5. Subjekto decentracija poezijos rinkinyje „Žodžiai ir raidės“ ir filme „Requiem rašomajai mašinėlei“	95
2.5.1. Hieroglifo filotopija – decentracijos būdas poezijos rinkinyje „Žodžiai ir raidės“.	95
2.5.2. Subjekto decentracija ir medialumo įveika filme „Requiem rašomajai mašinėlei“	98
2.6. Autobiografiniai pasakojimai knygoje „Mano naktys“ ir poezijos rinkinyje „Dienų raštai“, filmuose „Žmogaus, kuris nešėsi praeitį savo akyse, autobiografija“, „Judėdamas į priekį, atsitiktinai mačiau mažus grožio fragmentus“	100
2.6.1. Užrašyti sapnai knygoje „Mano naktys“	100
2.6.2. Kūrybinė autobiografija eilėraščių rinkinyje „Dienų raštai“	102
2.6.3. Autobiografijos galimybės filmuose „Žmogaus, kuris nešėsi praeitį savo akyse, autobiografija“, „Judėdamas į priekį, atsitiktinai mačiau mažus grožio fragmentus“	105
Išvados	108
Šaltiniai	112
Literatūra	113
Priedai	119

IVADAS

Jono Meko kūrybos recepcija Lietuvoje iki šiol yra probleminė: dėl itin mažos distancijos tarp autoriaus asmenybės ir kūrybos pastaroji traktuojama kaip sunkiai analizuojama. Kadangi Mekas atmeta beveik visą šiuolaikinį lietuvių literatūros diskursą ir remiasi tik labai tradiciniais autoriais (Kristijonu Donelaičiu, Žemaite ir keliais kitais), jo kūrybos vertintojams kartais sunku remtis estetiniais literatūros vertinimo kriterijais, kurių pagrindas – kūrinio meninės vertės klausimas. Meko literatūrinė kūryba nėra tradicinio lietuvių literatūros diskurso savastis. Eksperimentinių Meko sapnų užrašų recepcijos Lietuvoje beveik nėra.

XXI amžiaus antrajame dešimtmetyje Lietuvoje jau ne vienus metus prieinami Vakarų pasaulio meno procesus fiksuojantys diskursai. Analizuojant Meko literatūrą ir kiną, svarbus ir specifinis kūrybos lietuviškumas: daugelis Meko kūrinių yra paveikti Lietuvos kaimo tradicijų – rodo Meko ryšį su gimtaisiais Semeniškais.

Meko kino recepcija Lietuvoje kelia dar daugiau problemų: dėl sovietmečio suvaržymų Lietuvoje nevyko daugelis XX amžiaus antrosios pusės Vakaruose vyraujančių meno procesų, dažniausiai standartiškai kartojama, jog Mekas – Amerikos kino avangardo „krikštaitė“, vengiama gilesnės analizės. Visgi ir Vakarų šalyse Meko kinas dažniausiai apibūdinamas gana vienpusiškai: siaurai nagrinėjamas tik kaip dienoraštinė kūryba, kurios daugelis idėjų lieka už analizės objekto ribų, arba kaip bendrojo Vakarų kino istorijos diskurso dalis, kurios specifiškumas ir individualumas yra svarbus tik Amerikos kino avangardo kontekste. Viena iš esminių priežasčių, dėl kurių Meko kinas Lietuvoje yra dažnai vertinamas skeptiškai, yra žinių stoka – Lietuvoje prieinami tik keliolika pačių svarbiausių Meko filmų (iš viso filmografijoje – daugiau nei 60 filmų). Retrospektyvinės jų transliacijos per Lietuvos nacionalinę televizijos kanalą negali užpildyti gilesnio analitinio žvilgsnio spragų. Dar didesnė problema yra ta, jog su Meko kinu susiję tekstai (recenzijos, autoriaus užrašai ir kt.) iki šiol nėra susisteminti, todėl prieinami tik asmeniniame autoriaus archyve, kurį jis saugo savo namuose Niujorke, ir Antologijos filmų archyve, kuris yra vis dar gana uždara institucija, neturinti viešo dokumentų katalogo: teisinamasi, jog medžiagos yra itin gausu, todėl nespėjama jos kataloguoti ir apdoroti.

Šioje disertacijoje tiriama filotopinė žiūros **problema** Jono Meko literatūrinėje ir kino kūryboje.

Tyrimo objektas. Disertacijoje nagrinėjamos Meko literatūrinės ir kino kūrybos ypatybės: modernybės istorijos krizės įtaka rasti filotopinei literatūrai ir kinui, individo būties ir socialumo įtampa, individo kaip mediatoriaus vaidmuo tekstuose, subjekto decentracija ir filotopo autobiografijos galimybės.

Tyrimo hipotezė. Darbe keliami hipotezė, jog Meko kūryba yra filotopinė. Ketinama

įrodyti, jog Meko literatūrinės ir kino kūrybos filotopiškumas kyla iš vietą mylinčiai apmąstančios būties.

Šio **tyrimo tikslas** – remiantis fenomenologine metodologija, išanalizuoti Meko kūrybą, kuriai būdingos filotopinės žiūros ypatybės.

Siekiant tyrimo tikslo, formuluojami šie **uždaviniai**:

- atskleisti modernybės krizės įtaką kaip faktorių, konstituojančių Meko kūrybą;
- aptarti Meko literatūrinę ir kino kūrybą kaip mediaciją tarp diskurso ir pojūčiais patiriamų daiktų, pabrėžiant jutimų ir atminties svarbą;
- išnagrinėti subjekto decentraciją Meko kūryboje;
- iširti Meko literatūrinės ir kino kūrybos autobiografiškumą;
- apibendrinant suformuluoti pagrindines Meko kūrybos filotopinės žiūros ypatybes.

Filotopinė žiūra, jos pagrindai kyla iš egzistencinės fenomenologijos filosofinių pažiūrų sistemos: fenomenologiją su filotopija sieja būties samprata, antlaikiškumo idėja, vietiškumo traktuotė, dėmesys verbalinei kalbai, atvaizdo definicija, todėl, analizuojant ir Meko literatūrinę, ir kino kūrybą, taikoma fenomenologinė **tyrimo metodologija**.

Fenomenas – tai daiktai, tikrovė, patekusi į tyrėjo sąmonę, kurioje koreliuoja kūrybos substancialus faktas (knyga) ir interpretacija. Meko žiūrai artima nuostata, kad fenomenas žmogui yra pasiekiamas jusliniu pažinimu. Fenomenologijos pradininkas Edmundas Husserlis tvirtina, jog juslinis pažinimas yra ne mažiau svarbus nei teorinis – ragina „grįžti prie daiktų“. Fenomenologui kūrinio kaip fenomeno prasmė pasiekama įprasminant kūrinius kaip fenomenus. Darbe, vadovaujantis Husserlio idėjomis, laikomasi teiginio, kad kūryba be interpretacijos neturi prasmės: „...būtina atskirti tiesiog atliekamą pagaunantį juslinį suvokimą, prisiminimą, sprendimą, vertinimą, tikslo pasirinkimą ir t. t., ir refleksijos aktus, kuriuose, kaip naujos pakopos pagaunančiuose aktuose, mums tik ir atsiskleidžia anie pirmieji, tiesiogiai atliekami aktiniai išgyvenimai“ (Husserl, 2005, 43). Atsiribojant nuo daugelio Meko kūrinių recenzijų teiginių, svarbi nuostata, jog tyrėjo sąmonė be daiktų yra tuščia, tikrovė ją pripildo prasmės; nėra subjekto be objekto ir objekto be subjekto.

Tyrimui reikšminga ir religijos filosofo Martino Buberio plėtotą sąmonės dialogo su tikrove teorija, pagal kurią sąmonė yra žmogaus mąstymo galia – kreipinys, – leidžiantis autentiškai patirti ir ištrūkti iš anonimiškumo, kuris randasi pasakojant, o ne kreipiantis. Kreipinys kaip metodologinė nuostata bei veiksmas mums svarbūs, nes siekiama ne papasakoti apie Meko kūrybą, o į ją analitiškai kreiptis, steigiant dialogo situaciją. Buberis, priešindamas kreipiniui, kritikuoja pasakojimus apie tikrovę: „Aš nežinau tokio „pasaulio“ ir tokio

„gyvenimo pasaulyje“ (...) tai, kas šitaip vadinama, yra gyvenimas su susvetimėjusiu *Tai*¹-pasauliu, patiriantis ir naudojantis gyvenimas“ (Buber, 1998, 161).

Galimybę objektyviai suprasti filotopinę Meko kūrybą paneigia Husserlio apibrėžtas fenomenologinės redukcijos principas, pagal kurį nėra natūralių, imanentinių, objektyvių objektų ir daiktų. Viskas yra interpretuojama, todėl objektyvios tikrovės nebelieka.

Nors Šliogeris knygoje „Būtis ir pasaulis“ kritikuoja fenomenologinį tikrovės pažinimą kaip tokį, kuris ativerčia sąmonę nuo tikrovės daiktų ir padaro interpretuojantį priklausomą nuo kalbos: „Fenomenologinis požiūris filosofiją paverčia grynąja literatūra“ (Šliogeris, 2006, 441), bet filotopinę žiūrą, neigiančią kalbos svarbą, Šliogeris apibrėžia ir charakterizuoja, vartodamas kalbą. Kalbos filosofas Ludwigas Wittgensteinas tvirtina, jog „[k]ai filosofai vartoja žodžius ‚žinojimas‘, ‚būtis‘, ‚objektas‘, ‚aš‘, ‚sakinyš‘, ‚vardas‘ ir mėgina pagauti dalyko esmę, reikia visuomet paklausti savęs: ar tas žodis iš tikrųjų taip vartojamas kalboje, kuri yra jo gimtieji namai? – Mes gražiname žodžius iš metafizinio į kasdienį jų vartojimą“. (Wittgenstein, 1995, 175). Taigi filotopo kalba – tai „gimtųjų namų“ kalba. Šiame tyrime, taikant fenomenologinę metodologiją, laikomasi principo, jog Meko kūrybos analizė yra ne tyrėjo vidujybės primetimas Meko kalbai ir net ne susisiliejimas su ta kalba, o galimybė Meko kalbą atskleisti kaip individualų fenomeną. Vadovaujamosi literatūrologės Viktorijos Daujotytės teiginiu, kad meninė kūryba, skirtingai nei kasdienė daiktinė tikrovė, yra patirties patirtis. Daiktinė tikrovė labiausiai prasmingai reiškiasi ne tikrovės ir kūrybos, o kūrybos ir jos kritikos santykiyje. Daujotytė, remdamasi Jacques'o Derrida „pėdsako“ metafora, aiškina tikrovės, sąmonės ir literatūros santykį: „Kalba yra ir pėdsakė, ir pėdsakas; kas seka pėdomis, palieka ir savo pėdsakus. Fenomenologinio mąstymo tradicijoje (ypač P. Ricoeuro) akcentuojama užuolanka – apylanka: į daugelį dalykų nėra tiesaus kelio, taip pat ir į sąmonę. Reikia pėdsako, pagal kurį galima būtų eiti, netgi užuolankom. Literatūra šiuo požiūriu yra daugybės pėdsakų pėdsakas: daugybinis pėdsakas sąmonės suvokiamoje tikrovėje“ (Daujotytė, 2003, 120).

Pasak prancūzų filosofo Jeano Paulio Sartre'o, fenomenologinis egzistencializmas – tai mąstymo kryptis, pagal kurią prieinama prie išvados, kad žmogus yra nuolat veikiamas istorijos ir yra „įmestas į pasaulį“, todėl yra priverstas gyventi neautentiškai. Nagrinėjant Meko kūrybą, itin svarbi filosofinė žmogaus galimybė absurdo akivaizdoje rinktis, atsakyti už save, taip kuriant tikrovės prasmę. Kita vertus, egzistencinis gyvenimas – tai daugiau nei prasmė, nes vertybė yra pats gyvenimas, o ne gyvenimo prasmė. Būdamas „įmestas į pasaulį“, žmogus atsako už savo pasirinkimus ir gyvenimą: „**Aš** iš tiesų esu atsakingas už viską, išskyrus savo atsakomybę, nes nesu savo būties pagrindas. Taigi esu priverstas atsakyti. **Aš** esu įmestas į pasaulį – ne tuo požiūriu, jog esu apleistas ir pakibęs priešiškoje Visatoje lyg lenta, plaukianti

¹ Čia ir toliau kursyvas ir paryškintas šriftas – pagal cituojamą originalą.

vandeniui, bet atvirksčiai – esu vienišas, be pagalbos, įtrauktas į pasaulį, už kurį visiškai atsakau“ (Sartre, 2000, 559). Taigi Meko literatūriniai ir kino kūriniai interpretuojami kaip individualus kalbinis fenomenas, į kurį, koncentruojant dėmesį į Meko pasirinkimus bei atsakomybę už daiktus, dialogiškai kreipiamasi.

Fenomenologinė šio tyrimo metodologija yra tarpdalykinė: integruoja literatūros ir kino teorijos, istorijos ir kritikos bei filosofijos (ypač ontologijos) prieigas, nes tik toks derinimas leidžia realizuoti iškeltus uždavinius ir pasiekti suformuluotą tyrimo tikslą. Literatūra yra siejama su plačiu kultūriniu kontekstu bei filosofija. Laikomasi nuostatos, jog literatūros neįmanoma atskirti nuo bendrosios kultūros. Literatūros tyrimo metodologija apibūdinama teze „literatūra kaip kultūros ir filosofijos fenomenas“. Fenomenologija, brėždama postmodernizmo perspektyvą, kritiškai reaguoja į izoliuotos literatūros sampratą. Britų teoretikas marksistas Terry'is Eagletonas teigia, kad „... nėra tokio dalyko kaip nešališkas ar nekaltas meno kūrinio skaitymas. Šiandien gan plačiai pripažįstamas literatūros kanonų sąlygiškumas, jų priklausomybė nuo kultūriškai apibrėžtos vertybių sistemos“ (Eagleton, 2000, 244). Nekanoninio kūrinio santykis su kultūra ir filosofija darbe traktuojamas kaip leidžiantis apibrėžti ir tirti Meko filotopinės literatūros ypatybes.

Tiriant Meko kino kūrybą, taikoma vizualiosios fenomenologijos teorija, kurios pagrindiniai autoriai yra Jacques'as Lacanas, Viviana Sobchack ir Levas Manovichius (McGowan, Kunkle, 2004, xi-1; Sobchack, 1992; Manovich, 2009). Šių teoretikų veikaluose nuosekliai plėtojama fenomenologinė ekrano samprata: kino kameros objektyvas ir kino ekranas metaforiškai apibrėžiami kaip veidrodys, langas ir rėmas. Tokios ekrano sampratos pagrindai glūdi Lacano psichoanalizės teorijoje, vėliau jas gilina ir plečia fenomenologė Sobchack. Manovichius minėtų teoretikų teiginius taiko analizuodamas konkrečius kūrinius ir kurdamas labai plačią savąją medijų kalbos teoriją. Pasak Lacano, ekrano kaip veidrodžio samprata tiesiogiai susijusi su žmogaus vidujybe, geismai ir kalba, kurie yra bet kurio asmens sąmonės turinys: žiūrėdamas į ekraną ir matydamas jame atvaizdus, žiūrovas nesąmoningai projektuoja savo sąmonės turinį į ekraną – priskiria vaizdams tai, kas leidžia išlaisvinti sąmonės turinį, ima geisti atvaizdais reiškiamų objektų, priskiria jiems savo baimes, kompleksus ir kitokius psichinius darinius, kurie, pagal Lacano teoriją, paprastai patiriami vaikystėje psichinės raidos „veidrodžio fazėje“: „Kino patirties prilyginimas veidrodžio stadijai yra labai svarbus kino teorijos raidos posūkis, nes filmų recepcija jau tapo labiau siejama su konkrečiais filmų [vizualiaisiais] tekstais“ (McGowan, Kunkle, 2004, xix). Taigi ekranas kaip veidrodys turi tiesioginę terapinę funkciją, leidžia žmogui išlaisvinti tai, kas normaliomis sąlygomis, nežiūrint kino ir nesikalbant su psichoanalitiku, liktų sąmonei neprieinama. Ekrano kaip veidrodžio metafora yra susijusi ir su paties atvaizdų kūrėjo saviterapijos veiksmu.

Daugelis kino teoretikų ir filosofų Lacano veidrodžio ir vaizduotės sureikšminimą kine sieja su ideologijos ir vizualiosios kultūros santykio problemomis. Kai ekranas yra geismus produkuojanti „mašina“, žiūrovas tampa valdomas ideologijos: „Jei ideologija veikia taip efektyviai ir jeigu subjektas yra veikiamas tik ideologijos, tuomet pagrįsta klausti, kokio santykio reikalauja [jutiminė] filmo žiūrėjimo patirtis ir vaizduotė“, – gilina Lacano išvalgas McGowan ir Kunkle'as (McGowan, Kunkle, 2004, xviii). Fenomenologinė ekrano kaip rėmo samprata išreiškia kino atvaizdų kūrėjo ir žiūrovų interesą, kurio esmė yra klausimas, kaip padaryti atvaizdai. Tokio kino autorius ir žiūrovai rūpinasi ne savo vidine pasąmonės informacija, jos projekcijomis į atvaizdus ir net ne tuo, kas tiesiogiai rodoma atvaizdais. Sobchack teigia, kad pagrindinis žmogaus ir ekrano kaip rėmo santykio interesas yra kūrinio forma, signifikacija, todėl tokio santykio kūrėjai dažniausiai yra naujų kino meninių sprendimų pradininkai: „Rėmas aktualizuoja tokį tikslą, kai filmu siekiama pamatyti ir parodyti, pajusti jutimais ir išreikšti intencionalumą, kuris transformuoja sąmonės patirtį į signifikuojantį sąmonės patirtį“ (Sobchack, 1992, 135). Manovichius analizuoja bene pirmąjį Vakarų pasaulio kino istorijoje tokio pobūdžio filmą – Dzigos Vertovo juostą „Žmogus su kino kamera“. Šio kūrinio autorius, būdamas sovietinės Ukrainos pilietis (NEP'o laikais), nors ir siekia atvaizdais parodyti, kokia pažangi ir geistina sovietinė visuomenė, jos socialinė tvarka (toks tikslas atitiktų ekrano kaip veidrodžio metaforą), vis dėlto, pasak Manovichiaus, jis labiausiai nori sukurti tokį filmą, kuris atitiktų vizualiosios duomenų bazės sampratą – filme tiesiog bandomos kino kameros galimybės fiksuoti įvairaus tipo atvaizdus (keičiami filmuojami objektai, filmavimo rakursai, montažo tempas). Manovichius apibendrina: „Kino istorijoje mažiausiai vieną kartą buvo pavaizduotas kino gimimas iš ciklinio judesio. Viename iš filmo „Žmogus su kino kamera“ epizodų Vertovas mums rodo tokį kino operatorių, stovintį judančio automobilio gale. Vežamas automobiliu jis suka kino kameros rankenėlę. Sukimo metu susidaręs ciklas, pasikartojimas, sukelia įvykių seką – labai paprastą pasakojimą, kuris kartu yra visiškai modernus: kino kamera juda erdvėje ir fiksuoja viską, kas pasitaiko jos kelyje“ (Manovich, 2009, 52). Vertovo dėmesys atvaizdo radimuisi, filmavimo procesui, montažo technikoms Manovichių verčia kalbėti apie kino kameros objektyvą ir kino ekraną kaip rėmą. Taigi ekrano kaip rėmo metaforą atitinkantys kino kūriniai dažniausiai yra eksperimentiniai, jais išbandomos vizualiosios kultūros raidos ir plėtros galimybės. Fenomenologiškai analizuojant Meko kino kūrybą, svarbiausia yra ekrano kaip lango metafora. Tokių filmų, kurių atvaizdai kameros objektyve ir kino ekrane traktuojami kaip langas, pagrindinis tikslas yra kuo labiau priartėti ne prie kūrėjo ar žiūrovo vidujybės, pasąmonės, turinio, o prie socialinio, asmens atžvilgiu išorinio turinio – tikrovės, kurią tokio kino kūrėjai ir žiūrovai traktuoja kaip pačią realiausią: „realistai siekia išrasti tokią pasaulio raišką, kuri atskleistų visą tikrovės „laukinį“ pobūdį (siejamą su

„lango“ metafora“ (Sobchack, 1992, 14-15). Tokį tikslą formuluojantys meno kūrėjai kino istorijoje dažniausiai susiję su Europos neorealizmo užuomazgomis ir vėlyvesne jo raida. Pasak filosofo Gilles'o Deleuze'o, toks kinas Europoje radosi ir išsivystė XX amžiaus vidurio Italijoje – sukūrė atstumą tarp ekrano ir žiūrovo: amerikiečių kine žiūrovas pats sensomotoriškai ir kartu iliuzoriškai dalyvauja filmo veiksmė; neorealistine kine žiūrovas tampa stebėtoju, kuris labiau mąsto nei veikia (Deleuze, 1989, 2-3). Ekraną kaip langą metaforiškai suprantantys kino kūrėjai ir žiūrovai – priešingybė tuo metu pakilimą ir komercinę sėkmę patyrusiam Jungtinių Amerikos Valstijų Holivudo kinui, kurio tikslas yra produkuoti ir projektuoti žiūrovų geismus, baimes, kompleksus. Fenomenologinė Meko kino kūrybos analizė, kaip ir Meko literatūros tekstų analizė, yra irgi tarpdalykinė: siejamos kino istorijos, filosofijos ir psichoanalizės teorinės priegios, leidžiančios į Meko kino kūrybą žvelgti kaip į naują, tačiau gilias šaknis kino istorijoje turintį kultūros fenomeną. Meko filmų fenomenologinis nagrinėjimas sudaro prielaidas tirti jų filotopinės žiūros ypatybes, kurių savitas derinys ir visuma yra pagrindas apibrėžti filotopinį kiną.

Tyrimo šaltiniai – visi lietuvių kalba išleisti Meko poezijos, prozos, dienoraščių ir eksperimentiniai sapnų užrašų tekstai (nuo 1946 metų iki 2014 metų), ankstyvoji publicistika, skelbta DP spaudoje, dalis Meko filmų, tirti pasirinkti pagal jų artimumą filotopinės žiūros ypatybėms, ir Jono Meko asmeninio archyvo medžiaga, susijusi su kinu (filmų recenzijos bei anotacijos).

Meko literatūra ir filmai darbe skirstomi į kelias grupes: a) knygos ir kino darbai, kurie susiję su istoriniais XX amžiaus vidurio įvykiais, b) literatūros tekstai ir biografiniai filmai, kuriuose Mekas sprendžia individualumo ir socialumo konfliktus, c) knygos ir filmai, kuriuose Mekas yra mediatorius tarp tikrovės daiktų ir lietuvių literatūros bei Vakarų kino diskurso, d) literatūros tekstai ir filmai, kuriuose Mekas kaip autorius decentruoja save ir vietą, kurioje yra, e) knygos ir filmai, kuriais Mekas pasakoja savo autobiografiją.

Ankstesnių tyrimų apžvalga. Meko filmai, būdami prieinami tarptautinei publikai, įvairių autorių nagrinėti kaip amerikietiškojo kino avangardo istorinės pradžios, susiformavimo ir raidos dokumentai. Bene svarbiausias veikalas, kuriame aprėpiama beveik visa Meko filmografija iki XX amžiaus paskutiniojo dešimtmečio, – Davido E. Jameso sudarytas fundamentalus straipsnių rinkinys „Išlaisvinti kiną: Jonas Mekas ir Niujorko pogrindis“ (angl. „To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground“) (James, 1992). Šioje knygoje publikuojamus straipsnius galima grupuoti pagal tai, į kokius Meko kūrybinius bei socialinius veiklos aspektus autoriai gilinasi: analizuojami Meko kino kritikos tekstai, atskleidžiama jo dienoraštinių filmų specifika, Meko įsitvirtinimo Niujorko pogrindiniame kultūriniame gyvenime istoriniai kontekstai, jo poezija anglų kalba.

Literatūrinė Meko kūryba sistemiškai tyrinėta nedaug. Yra tik keli tyrimai, kuriuose plačiau analizuojami Meko literatūros tekstų kultūrologiniai ir recepcijos klausimai. Meko literatūrinės ir kino kūrybos filotopinė žiūra, remiantis fenomenologine metodologija, iki šiol nenagrinėta. Darbe svarbūs ankstesni tyrimai, kurių autoriai konstatuoja, jog Meko literatūrinę kūrybą dėl įvairių priežasčių apibūdinti ir apibrėžti yra problemiška. Dauguma straipsnių apie Meko literatūrinę kūrybą yra eseistinių recenzijų pobūdžio, todėl tyrimui jie nenaudingi, nes dažniausiai gana paviršutiniškai atskleidžia vos vieną ar kelis aptariamo kūrinio bruožus.

Brolių Mekų bei kitų redaktorių leisto žurnalo „Žvilgsniai“ problematiką kultūrologiniu aspektu nagrinėjo literatūrologai Ramutis Karmalavičius, Laima Adomavičienė. Pasak Karmalavičiaus, žurnalas „Žvilgsniai“ buvo visiškai neordinarinis reiškinys pokario DP stovyklose Vokietijoje: leidinys padėjo užpildyti kūrybingesnio ir platesnio tarpukario Lietuvos kultūros sąlyčio su Vakarų menu, filosofija spragas (Karmalavičius, 2004). Adomavičienė žurnalą „Žvilgsniai“ sieja su avangardizmo raida lietuvių literatūroje bei kultūroje – žurnale įžiūrimos būsimos pasaulinės reikšmės meno judėjimo „Fluxus“ užuomazgos (Adomavičienė, 2013, 1-10).

Novelę „Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą“ kultūrologiniu metodu analizavo literatūrologė Dalia Kuizininė, atskleisdama Meko prozos unikalumą: „J. Mekas ‚Prozos‘ antologijoje skelbia novelę ‚Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą‘, kuri jo drauge su broliu šiuo laikotarpiu rašytų pasakų kontekste yra visiškai netradicinė“ (Kuizininė, 2006, 15). Tyrinėtoja pateikia tikslių Meko novelės charakteristikų, kurios svarbios disertacijoje nagrinėjant ankstyvuosius Meko literatūrinius tekstus. Be to, Kuizininė knygoje „Lietuvių literatūrinis gyvenimas Vakarų Europoje 1945-1950 metais“ kultūrologiniu bei istoriniu aspektais analizuoja brolių Mekų literatūrinės pasakas (Kuizininė, 2003).

Daugiausiai kritikų ir literatūrologų dėmesio sulaukė Meko dienaštis-romanas „Žmogus be vietos: nervuoti dienaščiai“. Ypač pabrėžiama knygos žanro problema. Vytautas Kubilius straipsnyje „Du dienaščiai – du literatūrinio gyvenimo paminklai“ Meko dienaščių-romaną vadina realybės „stenograma“ (Kubilius, 2001, 178). Rimantas Glinskis, kalbėdamas apie XX amžiaus lietuvių dienaščius, Meko kalbančio subjekto² dėmesį išorinei realybei apibūdina ne vien kaip estetinę, bet ir kaip etinę būtinybę, lemiančią sąmoningą introspekcijos atsisakymą. Glinskis tvirtina, kad Meko dienaščio-romano įrašų didžiausia vertė yra būtent emocinis atspalvis, vos sugaunama nuotaika. Literatūrologas pavadina Meko dienaščio-romano rašymo būdą emociniu dokumentavimu: „Meko dienaščių vertybė – ‚emocinis dokumentavimas‘, spontaniškumas, artimas ne kartą jo minimai dzenbudizmo filosofijai, atliepiantys pirmą ir

² Disertacijoje vartojamas apibendrintas „kalbančio subjekto“ terminas. Toliau tekste vartojamas sutrumpintas terminas „kalbantysis“.

svarbiausią dalyką – jo širdį, nes dėl širdies, jausmų, pasak Meko, verta „padirbėti“. Jeigu nėra laisvo santykio su pasauliu, su daiktais, žmonėmis, nėra laisvas ir pats gyvenimas“ (Glinskis, 2006, 149).

Eilėraščių rinkinys „Dienų raštai“ pirmąkart išsamiau nagrinėjamas literatūrologės Ritos Tūtlytės straipsnyje „Jonas Mekas: „pasaulio, kuriuo galėčiau džiaugtis“ apologija“. Šiame straipsnyje analizuojama ne tik Meko dienoraštiniai poezijos tekstai, bet ir proza. Tūtlytė išsamiai ir detaliam nagrinėja „gyvenimo filosofijos“ įtaką Meko tekstams, apibendrindama, jog Mekas, veikiamas Vakarų „gyvenimo filosofijos“ autorių minčių ir įtakos, sukūrė originalius tekstus, kuriuose užėmė savitą gyvenimo ir kūrybos amplitudą: „Nevienareikšmis Meko santykis su filosofija: jis neseka jokia filosofine sistema, idėjų neplėtoja, pamažu susiklosto netgi kiek paradigminis jo santykis ir su filosofija, ir su rimtumu. Įmanu atpažinti Meką kaip *gyvenimo filosofą*, kuriam būdingas nesisaisymas su sisteminė filosofija, maištas prieš akademiškumą, „žinojimą“, nuolatinis klausimų apie save ir savo gyvenimą kėlimas iš savosios patirties“ (Tūtlytė, 2013, 74). Šis teiginys – vienas universaliausių Meko kūrybinės visumos apibūdinimų.

Meko kiną ir literatūrą integruojantis Sauliaus Žuko tyrimas publikuotas žurnale „Baltos lankos“. Literatūrologas, remdamasis semiotiniu metodu, analizuoja sintagminius ir paradigminius Meko poezijos ir literatūros tekstų ryšius bei struktūrą, Meko, Jurgio Mačiūno ir Algirdo Juliaus Greimo meninių bei mokslinių praktikų sąsajas (Žukas, 1998, 121-140).

Tyrimo naujumas ir aktualumas. Tyrimas aktualus metodologiniu požiūriu – tai vienas iš nedaugelio bandymų fenomenologiškai tirti filotopinę žiūrą literatūroje ir kine. Tyrimas yra naujas todėl, kad iki šiol kompleksiskai Meko literatūrinė ir kino kūryba lietuvių literatūrologijoje ir kino kritikos diskurse nėra nagrinėta. Tyrimas aktualus, nes naudojama Meko asmeninio archyvo medžiaga, kuri lietuvių skaitytojui yra menkai pažįstama. Tyrime nekartojami Vakarų šalyse, ypač Jungtinėse Amerikos Valstijose ir Prancūzijoje, paplitę istoriniai faktiniai Meko kino kūrybos ir jos kontekstų analizės darbai.

Tyrimo struktūrą sudaro įvadas, teoriniai skyriai, analitiniai skyriai bei išvados. Įvade apibūdinamos filotopijos, topofilijos ir kitos sąvokos, iškeliamas tikslas ir formuluojami uždaviniai, remiantis fenomenologiniu metodu, nagrinėti Meko literatūros ir kino filotopijos ypatybės.

Darbo analitiniuose skyriuose Meko literatūros kūriniai ir filmai grupuojami pagal juose dominuojančias filotopinės literatūros ir filotopinio kino ypatybes – atsisakoma diachroniniu principu pagrįsto istorinio tyrimo perspektyvos. Tiriama modernybės krizės Antrojo pasaulinio karo metu įtaka, besiformuojant Meko filotopinei literatūrai ir kinui; nagrinėjama, kaip individas sprendžia filotopinio unikalumo ir niveliuojančio socialumo prieštaras ir kaip

individas filotopinėje literatūroje ir kine sprendžia kalbinio diskursyvumo ir bekalbio daiktiškumo opoziciją, kaip universalioje, tačiau konkrečioje vietovėje subjektas decentruojasi. Tyrimo analitinė dalis baigiama skyriumi, kuriame aiškinamasi, kodėl negalima vientisa ir racionali Meko biografija, keliama naujos autobiografiškumo sampratos galimybė: literatūros ir kino tekstai traktuojami kaip vienintelis substancialus dokumentas, galintis byloti apie Meko biografinę praeitį. Darbas baigiamas išvadomis, kuriose, remiantis analitiniais skyriais, formuluojama, kodėl Meko kūryba priklauso filotopinei literatūrai ir filotopiniam kinui. Apibendrinant teorinį darbo aspektą ir remiantis Meko kūrybos tyrimu, nurodomi pagrindiniai filotopinės literatūros ir kino požymiai.

Pagrindinės sąvokos. Tiriant Jono Meko literatūrinę ir kino kūrybą, svarbu apibrėžti šias sąvokas:

Filotopija ir filotopas. „Filotopija – tai meilės tam tikrai vietai apmąstymas, o filotopai – tai žmonės, turėję arba turintys tam tikros vietos, kurią aš vadinu vietove šiapus horizonto, arba meilės lauku, egzistencinę patirtį, (...) šią vietą ir vietovę – nes vietovė yra daiktiškai artikuliuota ir daiktiškai individualizuota vieta – mes vadinome ir vadiname tėvyne, gimtine arba tėviške“ (Šliogeris, 2006, 9-10).

Topofilija. Topofilijos tyrimus prancūzų kultūrologas ir literatūrologas Gastonas Bachelard'as vadina tais, kurie „...turi tikslą nustatyti nuosavų, nuo priešišku jėgų apsaugotų mylimų erdvių žmogiškąją vertę. Dėl dažnai labai įvairių priešasčių ir poetinių niuansų skirtumų jos yra *garbinamos* erdvės“ (Bachelard, 1993, 318). Pasak Bachelard'o, topofilija – tai žmogaus meilė nuosavai, apsaugotai ir garbinamai vietai.

Filotopija ir topofilija šiame tyrime vadinamos specifinėmis pasaulėžiūromis, bet ne teorijomis. „*Pasaulėžiūra*“ „Dabartinės lietuvių kalbos žodyne“ vadinama „pažiūrų į pasaulį, gyvenimą, žmogų visumą“ (DLKŽ, 2012, 507). „Pasaulėžiūros“ terminas Šliogeriui, *šią* vietą mylintį filotopą priešinančiam „pasaulio žmogui“, priimtinas tik iš dalies: vėlyvuosiuose tekstuose filotopija vadinama „žiūra“.

Topofilinė proza. Bachelard'as veikale „Erdvės poetika“ formuluoja „topofilijos“ sąvoką, kuri yra platesnė nei vietos romano apibrėžimas: ji reiškia literatūros tekstus, reprezentuojančius erdvę, kuri yra ne tik substanciali, bet ir įsivaizduojama. Bachelard'as reikšmingai pažymi, jog ši erdvė yra susijusi su žmogaus vaizduote, literatūros kūrinio tekste papildančia tą erdvę aistringų žmogaus ir vietos ryšiu, kuris su objektyvia tikrove gali ir nesutapti. Topofilinėje prozoje, pasak teoretiko, dominuoja žmogaus vidinė, o ne išorinė tikrovė (Bachelard, 2004, 22-23).

Filotopinė literatūra. Šliogeris literatūros ir literatūros filosofijos atžvilgiu laikosi skeptiškai kritinės nuomonės: „Tiek literatūra, tiek ir literatūrinė filosofija sukuria

transcendento iliuziją, fiksuoja anapus-ilgesį, todėl geriausiu atveju (kai atsisakoma grubaus fotografizmo ir reportažo) aprašinėja iliuzijos ir ilgesio, taigi – **nepakankamumo**, emocines struktūras“ (Šliogeris, 2006, 443). Visgi vėlyvuosiuose darbuose Šliogeris pateisina fotografinį mylimos vietos fiksavimą, pavadindamas šį veiksmą ir jo esmę „fotosofija“: „Fotoaparatas (labai reikėtų pirmąkart lietuviško žodžio) yra antimitinė, antikalbinė mašina, netgi antimatina, ‚pagoniško‘ skepsio dėžutė, paties daikto galimybės pripažinimas, tyroji pasaulio akis, juslinių duočių apoteozė“ (Šliogeris, 2010, 204). Taigi filotopinė literatūra artima fotografijai, nes literatūros kūrinių autorius į mylimą vietą žiūri ne kaip į vietą anapus, o kaip į vietą šiapus horizonto. Autorius ne primeta daiktams kalbą, o myli individualią vietą, nepaisydamas teksto adresato, kuriam ta vieta jau bus anapus.

Modernybė. Pasak sociologo Anthony Giddenso, modernybė – „tai terminas, nurodantis institucijas ir elgesio modelius, kurie pirmiausia buvo įtvirtinti pofeodalinėje Europoje, bet XX a. darė vis didesnę įtaką pasauliui ir istorijai“ (Giddens, 2000, 27). Teoretikas skiria tris modernybės dimensijas: industrializmą, kapitalizmą ir nacionalinių valstybių iškilimą. Pasak Giddenso, modernybė atskiria laiką ir erdvę, išnyksta poreikis tiksliai nustatyti vietą (tokia tendencija buvo būdinga ikimoderniajai visuomenei), vieta jau nėra laiko ir erdvės sąsajos raiška: laiko ir erdvės „atskyrimas kaip tik tampa pagrindu juos iš naujo susieti tokiais būdais, kurie padeda koordinuoti socialinę veiklą, ir nebūtina paisyti vietos savitumų“ (Giddens, 2000, 30). Taigi modernybė – tai tokia socialinė tvarka, kuriai, skirtingai nei ikimodernioje visuomenėje, erdvės specifiškumas ir konkretumas yra mažiau reikšmingas. „Modernybės“ terminas kaip ekonominio, socialinio ir kultūrinio būvio charakteristika šiame darbe vartojamas atsiribojant nuo modernizmo kaip meninio stiliaus ar kritinės teorijos sampratos. Be to, laikomasi nuostatos, kad, kaip teigia Giddensas, brandžioje modernybėje vieta ir erdvė vėl praranda svarbą.

Individas. Šliogeris substancinį individą apibrėžia kaip „esantį čia ir dabar, vietovėje šiapus juslinio horizonto“ (Šliogeris, 2010, 23). Be to, akcentuojama individo atsakomybė už Kitą, kuris nėra susijęs simbolinio pasaulio taisyklėmis (Šliogerio požiūriu, *simbolinis pasaulis* yra kalbinis ir tik-žmogiškasis, todėl yra už filotopinės žiūros ribų). Pasak sociologų Peterio L. Bergerio ir Thomaso Luckmanno, „simboliniai pasauliai“ yra „dariniai, integruojantys skirtingas prasmės sritis ir sutelkiantys institucinę tvarką į simbolinę visumą“ (Berger, Luckmann, 1999, 123). Ši integracija vyksta terapijos ir naikinimo būdais. *Terapija* – tai tokia konceptualinio simbolinio pasaulio palaikymo procedūra, kuri taikoma „tam, kad visi būtų išlaikyti konkrečiame [simboliniame] pasaulyje“ (Berger, Luckmann, 1999, 145). „*Naikinimas* savo ruožtu taiko konceptualinį mechanizmą, kad viskas, kas netelpa į šį [simbolinį] pasaulį, būtų konceptualiai likviduota“ (Berger, Luckmann, 1999, 145). Kaip matyti iš šių apibrėžimų,

filotopinė žiūra ir fenomenologinė sociologija teigia kardinaliai priešingas idėjas apie individą ir jo būvį visuomenėje: Šliogeris tvirtina, jog laisvos visuomenės pagrindas – tai tolerancija Kitam: „Laisvės pradžia esu aš pats, atsiverdamas artumoje esančiam Kitam“ (Šliogeris, 2010, 119).

Mediacija. Pasak prancūzų antropologo Claude'o Levi-Strausso, mediacija – tai „patirties duomenų sisteminimo būdas“, kuris demonstruoja perėjimą nuo dualizmo prie vienovės (Levi-Strauss, 1996, 71). Aiškindamas šią sąvoką, antropologas pasitelkia Amerikos čiabuvių genčių mitus, kuriuose užfiksuotas priešybės sutaiko terminas-mediatorius. Mūsų tyrime mediatoriumi vadinama filotopinė žiūra, leidžianti filotopui nebūti besąlygiškai valdomam kalbinio diskurso, tačiau ir visiškai nesusilieti su artumoje esančiu bekalbiu daiktu. Šliogeris netiesiogiai mediacija vadina nuolatinę būseną „Tarp“, retoriškai klausdamas: „Kaip kūną paversti žodžiu, o žodį – kūnu, ir kartu likti *Tarp* žodžio ir kūno neištirpstant nė viename iš jų?“ (Šliogeris, 2010, 130).

Subjekto decentracija – tai postmodernizmo kritinės teorijos autorių aprašyta tendencija, reiškianti, jog subjektas decentruojamas, ardant vyraujantį diskursą ir atsisakant subjekto esencialistinės sampratos, reiškiančios autoriaus pirmenybę prieš tekstą (Subačius, 2006, 297). Decentruotas subjektas atsiduria decentruotoje vietoje, kuri yra universali, tačiau nereiškia „pasaulio“, suprantant jį pagal Šliogerio filosofiją – toks subjektas pripažįsta žmogiškumo kilmę iš Niekio.

Pasak literatūrologės Gitanos Vanagaitės, formuluojančios apibrėžimą pagal žymaus autobiografijos tyrinėtojo prancūzo Philippe'o Lejeune'o teiginius, *autobiografija* – „tai retrospektyvus pasakojimas proza, parašytas realaus asmens apie jo paties egzistenciją, koncentruojant dėmesį į individualų gyvenimą, ypač asmenybės istoriją“ (Vanagaitė, 2008, 27-28).

Medija. Šią sąvoką daugelis medijų teoretikų, tęsdami kitų autorių teiginius ir plėtodami sąvąsias koncepcijas, apibrėžia labai skirtingai. Pamatinė yra medijų teorijų klasiko Marshallo McLuhano tezė, jog „medija yra pranešimas“, nes būtent medija modeliuoja ir valdo žmonių bendravimo bei veiklos mastą ir formą“ (McLuhan, 2003, 27).

Atvaizdas. Tyrimui svarbus struktūralistinis Roland'o Barthes'o „atvaizdo“ apibrėžimas. Pasak teoretiko, „atvaizdą“ galima apibrėžti paradigminiu ir sintagminiu požūriais: „viena vertus, atvaizdas yra paradigminė konotacijų kondensacija; (...) kita vertus, atvaizdas – tai sintagminė seka denotacijos lygmenyje“ (Barthes, 1964, 162). Mums svarbesnė yra atvaizdo kaip sintagminės sekos samprata, nes filotopiniame kine, kurio šaknys glūdi Europos kino neorealizme, dominuoja denotacijos, o ne konotacijos tikslai.

Vaizdinys-laikas. Deleuze'as „vaizdiniu-laiku“ vadina tokią kino rūšį, kuri priešinga

„vaizdiniui-judėjimui“. Pastarasis būdingas daugiausia Amerikos Holivudo kinui. Pasak Deleuze'o, po Antrojo pasaulinio karo vaizdinys-judėjimas, Holivudo ir europietiškas melodraminis kinas, išsisėmė, nes naudojo vis tuos pačius kelionių siužetus, ėmė dominuoti klišės, siužeto įvykiai vis mažiau siejosi su juos patiriančiais veikėjais ir t. t. Vaizdinys-laikas – tai toks kinas, kuriame atsisakoma sensomotorinio poveikio žiūrovui, ir svarbus tampa tik vizualusis bei audialinis ryšys su žiūrovu, siekiant, kad jis patirtų ne kūniškas, su judėjimu susijusias reakcijas, o tiesiogiai vizualiai suprastų tai, ką mato (Deleuze, 1989, 3).

Italų neorealizmas – tai toks kino judėjimas, kuris „radosi dėl pokario Italijos socialinių problemų bei siekio nemanipuluoti žiūrovu“ (Hayward, 2006, 335). Pasak kino istorikų, italų neorealizmas formavosi tęsdamas Europos realistinio XX amžiaus ketvirtojo dešimtmečio Italijos bei Prancūzijos kino tradicijas. Ryškiausia ypatybė, siejanti realizmą su italų neorealizmu, yra dėmesys politinėms problemoms, visuomenės kasdieniam gyvenimui. Italų neorealizmas – tai ir pasipriešinimas fašistinės epochos melodraminiam kinui, kuriuo siekta nukreipti visuomenės dėmesį nuo aktualių klausimų į pramogas (Hayward, 2006, 335). Anot Deleuze'o, italų neorealizmas – tai vaizdinio-laiko kino pradžia (Deleuze, 1989, 1-15).

Estezė. Pasak kultūrologo ir semiotiko Algirdo Juliaus Greimo, estezė – tai blykstelėjantis apakimas, „kuris neverstų užmerkti akis“ (Greimas, 1991, 222). Greimas estezę sieja su individo ir daiktų, išorinės tikrovės ryšiu. Tai, ką teoretikas vadina „blykstelėjimu“, yra labai artima Šliogerio „Esmo žaibo“ sampratai – akimirkai, kai Esmas, tikrovė, filotopinė būtis, įveikia Niekį, nebūtį, tamsą: „Esmo žaibo įvykyje Niekio Sūnus įveikia savo pamatinį nihilizmą, nebenaikina Esmo fenomeno ir nebeįniekina Esmo“ (Šliogeris, 2005, 462). Filosofas primena, kad apie būties pradžią kaip žaibą kalbėjo ir rašė dar Herakleitas (Šliogeris, 2005, 462). Taigi Greimo apibrėžta estezė – momentas, blyksnis, įvykis – tai filotopinės būties pradžia ir sąlyga. Estezės kaip vizualiojo patyrimo fenomeno svarbos akcentavimas filotopinę būtį susieja su atvaizdo ir reprezentacijos problematika.

Filotopinis kinas yra toks kinas, kurio tikslas yra, neprimetant savo vidujybės, fiksuoti išorinę, anapus objektyvo esančią tikrovę, suvokiant ją kaip Kitą, filmuojančiam subjektui³ tarpininkaujant tarp vizualiojo komercinio Amerikos, neorealistinio Europos kino diskursų ir vizualiai nebylaus daikto, kol filmuojantysis save decentruoja kaip nereikšmingą subjektą žiūrovo ir kine užfiksuotų daiktų akistatoje. Filotopinė kino autobiografija – tai filmuojančiojo pasakojimas ne apie save, bet apie chronologinės tvarkos neišlaikančius susitikimus su Kitu – žmogumi ar daiktu.

³ Kadangi Mekas nėra tradicinis kino operatorius, vartojamas „filmuojančio subjekto“ terminas. Toliau tekste vartojamas sutrumpintas terminas „filmuojantysis“.

1. JONO MEKO KŪRYBOS TYRIMO TEORINĖS PRIEIGOS

„Filotopijos“ sąvoka, filotopijos interpretacijų įvairovė, filotopinės būties apibrėžtis ir ribos. „Filotopijos“ terminą pirmą kartą lietuvių filosofijoje 1990 metais pavartojo Šliogeris savo veikalė „Būtis ir pasaulis“. Pasak autoriaus, „filotopija“ – „tai naujadaras, (...) sudarytas iš dviejų graikiškų žodžių ‚mylėti‘ ir ‚vieta‘“ (Šliogeris, 2006, 9). Tiesiogiai remdamasis termino etimologija, Šliogeris formuluoja filotopijos – meilės vietai šiapus horizonto apmąstymo – apibrėžimą (Šliogeris, 2006, 9-10).

Filosofijos tyrinėtoja Jūratė Baranova, pristatydama ir aiškindama „filotopijos“ sąvoką, akcentuoja Šliogeriui svarbaus daiktiškumo imanenciją: daiktiškąjį santykį su tikrove patiriantis žmogus už daikto neieško transcendencijos: „Sokratas pastūmėjo Platoną žengti anapus – pasitikėti labiau transcendencija nei imanencija. Šliogeris daro atvirkštinį ėjimą – veda mus atgal į prarastą imanencijos rojų“ (Baranova, 2006, 98). Knygoje „Filosofija ir literatūra. Priešpriešos, paralelės, sankirtos“ jos autorė ignoruoja filotopo transcendenciją daikto link – neužsidarymą vidujybėje. Be to, Baranova pastebi, jog „Šliogeris yra nuolatos rašantis ir mąstantis ‚tarp‘ filosofijos ir literatūros autorius“ (Baranova, 2006, 97). Baranova, remdamasi Šliogerio veikalu „Niekis ir Esmas“, apibendrina, jog Šliogerio filotopija kyla ne vien iš meilės vietai ir daiktams joje, o ir iš meilės kalbai – neįmanoma mylėti daiktų, nemylint kalbos, tik sutaikius šias dvi priešybes meilė vietai gali būti apmąstyta (Baranova, 2006, 94). Veikale „Bulvės metafizika“ Šliogeris arba neigia kalbos svarbą, arba – tai itin svarbu – prabyla apie „išsivadavusią“ ir daiktus globojančią kalbą: „Kalba turi susinaikinti kaip ‚diskursas‘ ir tik tada ji atsiveria kaip kalba“ (Šliogeris, 2010, 200).

Filosofijos istorikė Irena Gaidamavičienė, remdamasi Šliogerio veikalu „Konservatoriaus išpažintys“ (Šliogeris, 1995, 219), filotopinį mąstymą apibūdina kaip priešingą ilgaamžei Vakarų metafizinės filosofijos istorijai (Gaidamavičienė, 1997, 163). Nemetafizinio santykio su daiktu problematikos analizę Gaidamavičienė papildo paradoksaliu teiginiu, jog „kiekviename daikte pirmiausiai yra užkoduota tam tikra dvasinė energija. Daiktas yra žmogaus kūrinys“ (Gaidamavičienė, 1997, 183). Tokia filotopijos interpretacija prieštarauja daikto kaip transcendencijos nereikalaujančios tikrovės sampratai (pagal Šliogerį) ir uždaro filotopą į tai, ko jis pagal Šliogerį labiausiai vengia – tik-žmogiškumą.

Pasak filosofijos tyrinėtojos Agnieškos Juzefovič, Šliogerio filotopija – tai „meilė gimtajam kraštui, ‚vietovei šiapus horizonto‘, plačiau pažvelgus – tiesiog kaip būtis“ (Juzefovič, 2009, 66). Juzefovič tapatina Šliogerio filotopiją su būtimi, nes mąstymas sutampa su būtimi, tačiau plačiau nepaaiškina, kaip suprantama būtis. Autorė itin akcentuoja, jog Šliogeris pragmatiškąjį vartojimo, mokslinį santykį su daiktu keičia tokiu santykiu, kuriame

daiktas yra būties fenomenas (Juzefovič, 2009, 66-67; Šliogeris, 2006, 453).

Ir Juzefovič, ir estetikos tyrinėtojas Antanas Andrijauskas tvirtina, kad Šliogerio filotopija yra ne mokslinė teorija, metodologija, o žiūra: „Tikroji filosofija Šliogeriu ne mokslas, o pasaulėžiūra, didžiai asmeninės būtiškosios patirties išraiška. Filosofija jam yra mąstymas, nukreiptas į būties atvirumo vietą, kurioje įvyksta būties atsivėrimas mirtingajam“ (Andrijauskas, 2004, 558). Juzefovič apibendrina priežastis, kodėl Šliogerio filotopinė žiūra nėra mokslinė teorija ir metodologija: Šliogerio veikalų interpretacijos yra prieštaringos; daugelis jo knygų polemizuoja tarpusavyje; pagrindinės sąvokos neturi fiksuotų apibrėžimų (Juzefovič, 2009, 68). Prieštaringi Šliogerio teiginiai ir sąvokų turinys – tai oksimoronai, kurie dažniausiai yra būdingi autentiškai žiūrai, bet ne sisteminei teorijai ar metodologijai. Pasak Andrijausko, Šliogeriu kaip filosofui uždara loginė ar filosofinė sistema nepadedą ieškoti egzistencinės tiesos (Andrijauskas, 2004, 559). Filotopijos kaip ne mokslinio, o žiūros, filosofavimo statusą įtvirtina Šliogerio požiūris į filosofijos istoriją ir jos tyrinėjimus: Šliogeris tvirtina, kad filosofijos tyrimą, „grindžiamą istoristine filosofijos samprata, galėtume pavadinti moksliniu arba tiriamuoju. Tyrinėjimo tikslai gali būti įvairūs: paaiškinti, ką mąstė vienas ar kitas praeities filosofas, atskleisti vienos ar kitos filosofijos atsiradimo priežastis, nulėmusias kalbinę išraišką ar problematiką, ieškoti vieno filosofo įtakos kitam, lyginti įvairiose epochose ar civilizacijose egzistavusias filosofines sistemas ir t. t. Laikydamasis šio požiūrio, į kokią nors filosofiją tyrinėtojas žvelgia kaip į negyvą praeities faktą, nebeturintį jokios svarbos dabarčiai“ (Šliogeris, 1996, 190).

Apibrėžiant „filotopinę būtį“, svarbu tai, kad, prieštaraudamas Juzefovič, kuri tapatina Šliogerio filotopiją ir būtį, Andrijauskas filotopijos pagrindu vadina ne mąstymo ir būties tapatybę, o „iš Kierkegaard'o ir Hegelio polemikos išsirutuliojusį būties ir pažinimo nepriklausomybės principą“ (Andrijauskas, 2004, 557). Pasak Andrijausko, komentuojančio Šliogerio filotopinės būties sampratą, pažinimas Vakarų filosofijos tradicijoje pirmiausiai orientavosi ne į būtį kaip konkretybės apmąstymą, o į būties kategoriją, „tarsi būtį“ (Andrijauskas, 2004, 557). Taigi filotopinė būtis yra priešinga tradiciniam Vakarų filosofijoje pažinimui.

Šliogerio „filotopinės būties kaip santykio su daiktu ir vieta“ apibrėžimas yra susijęs su Jean'o Baudrillard'o plėtota simuliakro ir simuliacijos teorija, pagal kurią vieta šiuolaikiniame pasaulyje yra simuliakras, neturintis substancijos, nežymintis konkretybės, nesusijęs su referencija: „Teritorija nebeina pirma žemėlapiu ir negyvuoja ilgiau už jį. Nuo šiol žemėlapis eina pirma teritorijos – *simuliakrai eina pirma* – jis gimdo ją ir (...) šiandien būtent teritorijos skutai palengva pūva skersai išilgai žemėlapiu. Tikrovės, o ne žemėlapiu liekanos išnyra šen bei ten dykumoje, kurią palieka po savęs ne imperija, o mes“ (Baudrillard, 2002, 7), o

filotopinė būtis – tai žmogaus, vietos ir daikto substancialumas.

Kita vertus, knygoje „Bulvės metafizika“ Šliogeris kelia klausimus: kas slypi už daikto – iš ko randasi būtis?; kas slypi daikto būtyje? „Tačiau kas gi yra tas prasmės minimumas, glūdinčios būties fenomene? Forma? Eidas? Tamsa? Tyla?“ (Šliogeris, 2010, 75). Filotopijos riba brėžiama ten, kur lieka neaišku, kodėl daiktas nenurodo į dar vieną tarsi-būties variantą, kodėl daiktas yra tikresnis nei dar vienas simuliakras, kas slypi ir ar slypi daikte. Vienas iš galimų atsakymo variantų, apie kuriuos kalba Šliogeris, yra tas, kad daikte slypi tyla: iškėlus klausimą, filotopui lieka klausytis tylos (Šliogeris, 2010, 74-75). Vokiečių filosofas Martinas Heideggeris veikale „Būtis ir laikas“ tvirtina, jog daiktas kaip būties fenomenas yra čia-būties būdas: „[v]isos čia-būties būties struktūros, o kartu ir fenomenas, atsakantis į šį „kas?“ klausimą, yra jos būties būdai“ (Heidegger, 1992, 63). Heideggeris, kaip ir Šliogeris, tvirtina, jog būtis yra baigtinė, kad už jos slypi mirtis (Heidegger, 2014, 209), Šliogeriui „vienintelis mirtingasis yra žmogus“ – daiktai tik nyksta, tačiau nemiršta (Šliogeris, 2010, 208). Šliogerio filotopinė būtis baigiasi ten, kur prasideda Niekis – anapus juslinės vietovės šiaurus horizonto: „...horizontas, regimas filotopiškai, (...) mano žvilgsnį pritvirtina prie štai šito daikto tiesioginės atverties“ (Šliogeris, 2005, 416). Niekis filotopo žiūroje apibrėžia tai, ką tradicinė metafizinė Vakarų filosofija vadino „Būtimi“ ir „Dievu“ – kalbą, formą, santykį ir transcendenciją. Metafizinėje filosofijoje Būtis pasiekama kalbant ir už daikto grynuoju santykiu ieškant abstraktaus dieviškumo, pirmapradės formos, absoliutaus kūrėjo, vienio. Pagal filotopijos žiūrą visa tai – Niekio ir mirties apibūdinimai (Šliogeris, 2010, 224). Filotopo santykis su tikrove yra daiktiškasis, substancialia kalba (ši suprantama kaip substanciją turinti kūryba – pavyzdžiui, poezija) siekiama globoti daiktus, jų netrascenduojuojant ir kūryba priešinantis daiktų vartojimo santykiui, Niekui ir nebūčiai: „Nuo vartojimo prasideda elementari žmogaus kaip gamtinės ir kaip socialinės būtybės egzistencija, kuri, atsirėmusi į pirmapradį vartojimo pagrindą, toliau gali kilti į žmogiškojo būvio aukštumas – politiką, religiją, mokslą, meną ir metafiziką“ (Šliogeris, 2005, 62). Šis teiginys, išsakytas knygoje „Niekis ir Esmas“, prieštaringas, nes vėlesniuose veikaluose Šliogeris visą tradicinę politiką, religiją, mokslą ir metafiziką vadina Niekio pavidalais (Šliogeris, 2010). „Niekis begalinis, todėl ir jo vardų, sutampančių su nesąmonės – jei kam patinka, sąmonės – vardais, virtinė nusidriekia į begalybę, neįkandama jokiai kompiuteriui“ (Šliogeris, 2005, 410). Radikali išvada: filotopija baigiasi ten, kur Niekis yra tik-žmogiškumas; filotopinė būtis prasideda arba tęsiasi tik ten, kur dar neprasidėjo arba jau baigėsi tik-žmogus – ten, kur jis jau yra laisvas nuo pragmatinio, religinio ir pažintinio santykio (Šliogeris, 2005, 346, 424). Instrumentiniai, sakraliniai ir gnostiniai tik-žmogaus interesai žymi filotopijos kaip žiūros ribas.

„Esma“ sąvoka Šliogerio žiūroje traktuojama kaip „įvykis“: „Transcendencijos įvykyje

Niekis nebesiveržia į Esmą (...) Esmas beesmis; Esmas neturi būties, nors pasirodo kaip Niekio antipodas (...) Esmo žaibą kaip transcendencijos įvykį galima pavadinti betarpiškumo įvykiu, Niekio Sūnų atvedančiu į galutinį tašką, už kurio kelio nebėra, nes neįmanoma Transcendencija anapus Transcendencijos“ (Šliogeris, 2005, 464). Taigi „Esmas“ – tai akcidentinė Niekio įveika, kuri su filotopija susijusi kaip pastarosios veikimas per įvykį, judesį, kad mirtingas žmogus apribotų save būtimi šiapus juslinio horizonto: „Horizontas – tai šaknys, kurias daiktas įleidžia į Esmo humusą“ (Šliogeris, 2005, 416). „Esmo“ ir „Niekio“ kaip baigtinumo sąvokų santykis Šliogerio žiūroje – tai problema, kurią jis prieštaringai sprendžia daugelyje savo veikalų, vienur teigdamas, jog anapus juslinio horizonto – anoniminis Niekis, – o kitur tvirtindamas, jog mirtingą žmogų išstinka „Esmo žaibas“ – įvykis, kuris steigia filotopiją kaip apsiribojimą būtimi šiapus ir saiką.

Aiškindamas filotopinės būties antlaikiškumą ir anterdviškumą, Šliogeris remiasi daugeliu Heideggerio veikle „Būtis ir laikas“ išdėstytų teiginių. Ilgaamžėje Vakarų metafizikoje būtis yra amžinybės laikas, kuris niekaip nekonkretinamas. Heideggeris teigia, jog Rene Descartes'as, kalbėdamas apie „būtį“, iš tiesų praleidžia „būties“ klausimą: „...per šią istoriją prieš akis iškyla tam tikros išskirtinės būties sferos ir nuo šiol pirminiu būdu kreipia problematiką (Descartes'as *ego cogito*, subjektas, aš, protas, dvasia, asmuo), šios lieka neapklaustos dėl buvimo ir savo būties struktūros“ (Heidegger, 2014, 18). Heideggeriui laikas yra neatskiriamas nuo būties, kuri ir kyla iš laiko, nebūdama nei metafora, nei vaizduotės kūrinys. Būtyje Heideggeriui jau nėra įprasto metafizinio objektyvumo, kurį postulavo Descartes'as ir pozityvistai: „Perimdamas Descartes'o ontologinę poziciją Kantas praleidžia esminį dalyką: čiabūties ontologiją“ (Heidegger, 2014, 20). Vokiečių filosofas teigia, kad būtis yra egzistencijos įvykiai ir faktai, tiesiogiai patiriami kaip tos egzistencijos pagrindas. Tuo remiantis, „Būtyje ir laike“ formuluojamas vienas iš veikalo tikslų: „...reikia *pirmapradiškai eksplikuoti laiką kaip horizontą, buvimą suprantant remiantis laikiškumu – kaip būtį suprantančios čiabūties buvimą*“ (Heidegger, 2014, 15). Būties laikiškumas vokiečių filosofui nėra tai, ką reikėtų analizuoti – jį reikia tiesiogiai patirti. Heideggeris, polemizuodamas su Friedrichu Nietzsche, būtų tapatina su laiku, o ne su žmogaus valia. Vietiškumą Heideggeris aiškina, teigdamas, kad būties vieta yra konkreti vieta, „čia“ ir „dabar“ – *Dasein* kaip būtis pasaulyje: „Čiabūties visybės egzistencialiai-ontologinė sąranga pagrįsta laikiškumu“ (Heidegger, 2014, 355). Būčiai būtinas žmogus, kuris vienintelis iš gyvų būtybių gali susitikti su pasauliu. Kita vertus, žmogus nėra būties priežastis. Žmogus atsakingas už pasaulį, tačiau tą atsakomybę gyvendamas praranda, jos kratosi, atitolsta nuo būties: yra neautentiškas ir patiria nuopuolį, kuris yra neišvengiamas gyvenant pasaulyje tarp Kitų (Heidegger, 2014, 145-148). Ir vietiškumą Heideggeris radikaliai atiboja nuo ankstesnių Descartes'o ir kitų klasikinių filosofų

apmąstyty geometrinų charakteristikų, teigdamas, jog būtis yra konkrečiame laike patiriamas konkretaus daikto substancialumas: „Būties idėja, iš kurios kilęs tos ‚res extensa‘ ontologinis apibūdinimas, yra substancialumas“ (Heidegger, 2014, 77).

Šliogeris, interpretuodamas Heideggerio apibrėžiamą būties „laikiškumą“ ir „vietiškumą“, yra dar labiau netradicinis mąstytojas, tęsiantis pirmtako idėjas, jas diskutuojantis ir tolinantis nuo tradicinės metafizikos. Šliogeriui, kaip ir Heideggeriui, filotopinė būtis kyla ne iš abstraktaus laikiškumo, o iš konkretaus ir substancialaus santykio su konkrečia vieta: „...juslinė transcendencija įsirežia į antlaikiškumą ir anterdvishumą ir kartu lieka pririšta prie akivaizdžių daiktų. Juk vietovė ir vieta irgi neerdvishka“ (Šliogeris, 2010, 141). Tradicinį metafizinį simbolizmą ir vaizduotės įtaką aiškinant būties problemą Šliogeris keičia teiginiu, jog žmogus nieko neprimeta vietai ir laikui, kuriame yra, jis tiesiog žiūri į daiktus, jų, skirtingai nei Heideggeris, jau nesumuoja žodžiu „pasaulis“ ir dėl to, kad šis žodis prieštarautų vietiškajai ir laikiškajai konkretybei: „Individo atžvilgiu pati pasaulio idėja yra grynoji ideologema. Ši idėja ne tik kad neturi daiktiškojo atitiktens, ne tik kad negali tapti galimos patirties objektu – juolab negali tapti egzistencinės patirties objektu, – bet ji nėra net sąvoka, t. y. apskritai neturi jokios racionalios prasmės“ (Šliogeris, 2010, 105). Kaip ir Heideggeris, Šliogeris tiesioginį filotopinį konkrečios vietos ir laiko daiktiškąjį patyrimą kelia aukščiau nei pažinimą. Abiems mąstytojams svarbus ne pažinimo santykis, o patirtis „čia“ ir „dabar“.

Veikale „Bulvės metafizika“ Šliogeris, prieštaraudamas ir Heideggeriui, apibendrina savo poziciją dėl būties antlaikiškumo ir antvietiškumo: „...būtis yra laike ir erdvėje anapus laiko ir erdvės“ (Šliogeris, 2010, 55). Vietiškumas ir laikiškumas – tai irgi abstrakčiojo mąstymo kategorijos, nes daiktinėje filotopinėje konkretybėje vietiškumo ir laikiškumo apskritai nėra, jis kitų filosofų tik mąstomas, tačiau nepatiriamas, nes visa yra „čia“ ir „dabar“. Pasak Šliogerio, vietiškumas ir laikiškumas yra Niekis, grynojo loginio arba metafizinio santykio savastis: „Erdvėlaikis yra Niekio vardas“ (Šliogeris, 2010, 55). Taigi filotopinės būties antlaikiškumas ir anterdvishumas pagrįstas prieštaravimu metafizinės filosofijos teigiamam laiko ir erdvės objektyvumui ir Husserlio bei Heideggerio įtvirtintam laikiškumo ir vietiškumo subjektyvumui.

Filotopinis antlaikiškumas – viena pagrindinių Šliogerio sąvokų, steigiančių kritiką istorijos atžvilgiu. Ten, kur prasideda istorija, jos pasakojimas, chronologija, laiko slinktis, erdvėlaikis, driekiasi filotopinės žiūros riba. Filotopas niekada netampa, nes žmogus ir žmogiškumas, būdami „Niekio vardais“, negali tapti – Niekis nekuria tapsmo. Klasikinės istorijos subjektas, pasak Georgo Friedricho Hegelio, nuolatos tampa, nes „pažinimas, mokymasis, mokslas, net veikla siekia vienintelio dalyko – ištraukti iš savęs išorėn tai, kas yra viduje, kas yra savaime, ir tapti objektu pačiam sau“ (Hegel, 1999, 91). Subjektas tampa

objektu, kad būtų prieinamas galios santykiams. Filotopui svetimas tik-žmogiškasis susirūpinimas savimi, moksliniai, techniniai tikslai. Jis supranta, jog tai, kas žmoguje yra „savaime“, yra Niekis, priešingas būčiai – žmoguje savai nėra. Filotopas visada renkasi tarp pragmatinio ir daiktiškojo santykio ir visada pasirenka pastarąjį.

Prancūzų filosofas Francois Lyotard'as skiria dvi žinojimo rūšis: pozityvistinę (jai tapsmas reikalingas tam, kad žinojimas būtų valdomas ir pritaikomas; ši žinojimo rūšis yra artima dialektinei Hegelio filosofijai) ir kritinę (šiuo atveju žinojimo atsisakęs filotopas netampa objektyvizuotu sistemos įrankiu). „Kyla pagunda skirti dvi žinojimo rūšis. Viena – pozityvistinė, kai žinojimas lengvai pritaikomas technikoms, susijusioms su žmogumi ir materija, ir tampa nepamainomu sistemos produktyvumo varikliu. Kita – kritinė, refleksivybi arba hermeneutinė rūšis, kai žinojimas, tiesiogiai ar netiesiogiai tirdamas vertes ir tikslus, priešinasi bet kokiam „pasisavinimui““ (Lyotard, 2010, 39).

Filotopinės literatūros ir topofilinės prozos santykis. „Topofilijos“ terminą 1948 metais pirmasis pavartojo poetas Henry'is Williamas Audenas (Watts, 1972, 29). 1958 metais „topofilijos“ terminą perėmė prancūzų kultūrologas Bachelard'as. Veikale „Erdvės poetika“ jis koncentruojasi į fenomenologinį, taigi ne filotopinį, santykio tarp žmogaus vaizduotės ir išorinės erdvės tyrimą: „Vietos nurodymas jokių būdu nereiškia šios vietos realumo, nes figūratyviają kalbą išverčiame į „protingą“ kalbą“ (Bachelard, 1993, 498).

Sobolevas kardinaliai keičia topofilinės prozos apibrėžimą, teigdamas, kad ji yra platesnis vietos romano (šią sąvoką tyrinėtojas perima iš Michailo Bachtino veikalų apie erdvės poetiką) apibūdinimas – topofilinė proza apima vietos romano sąvoką ir kitokius prozos tekstus, kurie nebūtinai yra romanai: „Norėčiau aprašyti ypatingą žanrinį reiškinių, kuris yra gana naujas ir kurį toliau vadinsiu „vietos romanu“ arba, platesne reikšme, skolinantis terminą iš Bachelard'o, „topofilinė proza““ (Sobolev, 2011, 137). Prancūzų literatūrologijoje topofilinė proza ir vietos romanas paprastai apibūdinami dar vienu artimu terminu: „psichogeografinė literatūra“. Sobolevas paaiškina, jog XX amžiaus šeštajame dešimtmetyje prancūzų literatūroje būta eksperimentinės prozos tekstų, kurių tikslas buvo atskleisti, kaip vieta veikia žmogų (Sobolev, 2011, 139).

Ir topofilinės, ir filotopinės literatūros tekste dominuoja vizualumas, veikia tipiniai vaizduojamos vietos gyventojai, atskleidžiamas jų gyvenimo būdas, įpročiai, pasaulėžiūra. Taip pat Sobolevas, būdamas artimas filotopinei žiūrai, pabrėžia, kad topofilinei prozai ir vietos romanui svarbus vietos ontologinis substancialumas, siužetas tokiuose tekstuose dažniausiai nėra svarbiausias, topofilinėje prozoje vieta nėra alegorijos, metaforos, simbolio objektas. Tuo ji skiriasi nuo XIX amžiaus Europos ir Amerikos prozos (Sobolev, 2011, 143). Filotopinėje literatūroje, topofilinėje prozoje vieta yra žmogaus būties tiesos sklaidos būdas, prasmės

manifestacijos vieta. Sobolevui topofilinės prozos vieta – centrinė ir autonominė kūrinio tema (Sobolev, 2011, 150). Filotopinės literatūros ir vietos romano vieta nėra iliuzinė. Ir filotopas, ir topofilinės prozos veikėjas ne primeta vietai savo išgyvenimus, o yra jos veikiamas. Ir filotopinėje literatūroje, ir topofilinėje prozoje nėra pasakojama abstrakčiai, sąlygiškai, todėl tekstai esmingai skiriasi nuo postmodernistinio rašymo. Sobolevas teigia, kad topofilinėje prozoje pasakotojo dėmesys nuo žmogaus, veikėjo problemų perkeliamas į vietos esmės ir prasmės sklaidą: „[Y]patingai ryškus yra perėjimas nuo abstraktumo, sąlygiškumo ir savirefleksijos, būdingų daugeliui postmodernizmo tekstų, prie vietos romano konkretumo ir net hiperkonkretumo“ (Sobolev, 2011, 148).

Sobolevas tvirtina, jog topofilinei prozai būdingas geografinis ir istorinis vietos reprezentacijos detalumas (Sobolev, 2011, 138) (Šliogeris reprezentacijos tikslą radikaliai atmeta, iš Heideggerio perimdamas teiginį, jog literatūra turi ne išreikšti daiktinę tikrovę, o kalba ją globovi – abu filosofai tvirtina, kad kalba gali būti individuali, konkreti, nemetafizinė, įvietinta (Šliogeris, 2006, 443). Sobolevas, remdamasis Bachtinu, teigia, kad vietos romanas gali turėti mitinį lygmenį, kuris privalomam vietos faktiškumui suteikia daugiaprasmiškumo, polifonijos; filotopinė žiūra atmeta mito ir polisemijos svarbą, nes tai nutolina nuo filotopinės konkrečiosios būties patyrimo: „Mitinis žvilgsnis yra unikalus, tik žmogui – kalbai pasmerktai būtybei – būdingas sugebėjimas (ar prakeiksmas) pirmiausia matyti tai, ko nėra, ir tą pačią akimirką nematyti to, kas yra akivaizdžiausia, kas atsiveria čia ir dabar, tiesioginio žvilgsnio lauke, juslinių daiktų kosmopolyje (Šliogeris, 2010, 264). Vieta topofilinėje prozoje – tai vaizduojamos vietos istorinės, socialinės ir nacionalinės raidos veidrodis (Sobolev, 2011, 147); filotopui raida dėl antlaikiškumo neturi jokios prasmės.

Apibūdindamas topofilinės prozos istorinę raidą, Sobolevas teigia, kad ši proza yra gana nauja, tačiau jau brandi. Topofiliniai tekstai yra ne eksperimentiniai ar periferiniai, o romanai, kurie įvairių šalių literatūrose užima centrinės pozicijas: „[R]eikia pabrėžti, jog kalbama ne apie eksperimentinius ar marginalius tekstus. Šios knygos yra ypatingai populiaros plačioje skaitytojų auditorijoje“ (Sobolev, 2011, 137). Pasak Sobolevo, vietos romanas vystėsi kartu su įvairių žanrų tektais, laipsniškai keldamas kūrėjo ir skaitytojų dėmesį nuo siužeto, veikėjo psichologijos prie vietos: „[V]ietos romanas yra kitų žanrų reikalavimų sandūros, sintezės ir kompromiso rezultatas“ (Sobolev, 2011, 140). Romantizmo dėmesį įsivaizduojamai vietai, veikiant realistiniam romanui, keitė topofilinė konkrečios vietos, kuri jau nebe įsivaizduojama, proza.

Lietuvių literatūroje filotopinė literatūra vystėsi būdama artimiausia realistinei proza, tačiau vieta tokiuose pasakojimuose dažniausiai dar būdavo suprantama kaip žmogaus jausmų erdvė, pagalbinis teksto sluoksnis siužetui ir veikėjo psichologijai atskleisti – dominavo

veikėjai tam tikroje vietoje, o ne vieta veikėjų sąmonėje. Artimiausi filotopinei / topofilinei prozai lietuvių tekstai yra parašyti Žemaitės, Jono Biliūno, Vaižganto ir keleto kitų autorių. Filotopijai artimos poezijos ir įvairių pasaulio šalių literatūrose, ir lietuvių literatūroje beveik nėra.

Sobolevas teigia, kad pirmieji topofilinės prozos tekstai parašyti XIX amžiaus viduryje: „Kelionių literatūra yra vienas iš seniausių literatūros žanrų, o topofilinė proza pradėta kurti XIX amžiaus viduryje“ (Sobolev, 2011, 136). Lietuvoje XIX amžiaus antrojoje pusėje-XX amžiaus pradžioje sukurta meninių tekstų, kurie artimi filotopinei žiūrai (Motiejaus Valančiaus „Palangos Juzė“, Žemaitės apsakymai ir kt.). Dėl sovietinės okupacijos nulemtos izoliacijos Šliogeris tik XX amžiaus aštuntajame dešimtmetyje prabilo apie filotopiją, filotopinę būtlį, o Rusijoje ir Vakarų šalyse vietos romanai, artimi filotopinei žiūrai, kurti jau daugiau nei šimtmetį. Daugelis Šliogerio teiginių, kaip jis pats pripažįsta knygos „Niekis ir Esmas“ įžangoje, yra nulemta įvairių įtakų: „Autorius žino nedaug, bet vis dėlto žino, kad jis pats, arba jo siela, savaime yra Niekas, Tuštuma, ir kaip tik todėl visa, ką jis gali pasakyti, yra tai, ką įprasta vadinti Įtakomis“ (Šliogeris, 2005, 9).

1.1. Jono Meko literatūrinės kūrybos tyrimo teorinės prielaidos

1.1.1. Erdvės, vietos ir laiko santykiai literatūroje modernybės krizės metu

Knygoje „Modernybė ir asmens tapatumas“ Giddensas teigia, jog modernybei būdingas laiko ir vietos atskyrimas, o esant tradicinei, feodalinei, tvarkai Europoje vyravo toks laiko ir erdvės ryšys, kuris reiškė, kad būtent pagal vietą nustatomas laikas ir erdvė – ypatinga svarba teikta konkrečiam buvimui aplinkoje, laikas ir erdvė visada talpino žmogaus elgesio turinį konkrečioje vietoje. Modernybės žmogus gyvena jau ne vietoje, bet erdvėje; laiko ir erdvės „atskyrimas kaip tik tampa pagrindu juos iš naujo susieti tokiais būdais, kurie padeda koordinuoti socialinę veiklą, ir nebūtina paisyti vietos savitumų“ (Giddens, 2000, 30). Vieta jau nebesiejama laiko ir erdvės, nes erdvė, skirtingai nei vieta, žymi ne individualų jutiminį buvimą konkrečioje aplinkoje, o socialinę organizaciją ir santykius, dėl kurių žmogus tampa veikiamas globalizacijos (Giddens, 2000, 35-37). Buvimo konkretybė išstumama virtualumo, kurio turinys dažniausiai yra simuliakrinis.

Nuo pofeodalinės Europos laikų, modernybės susiformavimo, literatūrinėje kūryboje, kaip ir kitose socialinės veiklos sferose, vietos vaidmuo kito. „Chronotopas – tai laiko ir erdvės tarpusavio ryšiai meninėje literatūroje“ (Bachtin, 2000, 9). Bachtinas apibrėžia idilinių

chronotopą, kuris „išreiškia ypatingą idilišką laiko ir erdvės santykį: visuminį gyvenimo ir jo įvykių išsiskynimą vietoje – gimtojoje šalyje ir visuose jos kampeliuose, gimtuosiuose kalnuose, kieme, laukuose, upėje, miške, gimtuosiuose namuose. Idilinis gyvenimas ir jo įvykiai neatskiriami nuo šios konkrečios vietos, kurioje gyveno tėvai ir seneliai, gyvens vaikai ir anūkai. Šis pasaulėlis ribotas ir pakankamas, nesusijęs su kitomis vietomis ir su likusiu pasauliu“ (Bachtin, 2000, 158). Bachtinas pažymi, jog idiliniame chronotope maksimaliai sureikšminama vieta ir nuvertinamas laikas. Modernybės ir nuo jos neatskiriamo filosofinio pozityvizmo paveiktoje literatūroje dažniausiai vaizduojamas idilės žlugimas: „Idilės žlugimo tema tampa viena iš pagrindinių XVIII a. ir XIX a. pirmosios pusės literatūros temų“ (Bachtin, 2000, 166). Modernybės žmogui, gyvenančiam ne vietoje, bet erdvėje, idilinis chronotopas yra iš principo svetimas. Idilinis chronotopas – tai ikimodernybės asmens buvimo konkrečioje vietoje esmė ir prasmė.

Idilės žlugimo tema ir idilinio chronotopo ilgesys filotopinėje lietuvių ir kitų Europos tautų literatūrose sietina su XX amžiaus viduryje Vakarų Europoje ir visoje Vakarų civilizacijoje įvykusių lūžių – kilo Antrasis pasaulinis karas, sukėlęs modernybės krizę, reikšusią modernizacijos pertrūkį. Žmogus karo akivaizdoje buvo priverstas grįžti prie ikimodernybės laikų tvarkos, kurioje erdvė pagal svarbą vėl ima nusileisti vietai – tragiškų masinių deportacijų, tremties, emigracijos – „išvietinimo“ – kontekste išauga prisirišimas prie paliktų gimtųjų vietų, kuriose anksčiau buvo galima gyventi idiliškai. Modernybės progreso metu buvo įmanoma neteikti dėmesio vietai – gyventi erdvėje ir laike. Karo metu ilgėdamasis tradicinės tvarkos, žmogus yra priklausomas nuo paliktos idilinės vietos, o ne nuo socialinės abstrakčios erdvės – karo metu socialiniai ryšiai yra beveik ar visiškai suirę. Vertybiniai apsisprendimai keičiant vietą jau suvokiami kaip tokie, kurių neįmanoma nesieti su konkrečiu miestu, kaimu, vienkiemių – jie nėra virtualūs (Giddens, 2000, 29). Kūriniuose, kuriuose vaizduojamos veikėjų klajonės karo metu ir pokariu, rodomas skausmingas priverstinis kelio chronotopo patyrimas ir idilinio chronotopo ilgesys.

Filotopinės literatūros autorius dėl būties antlaikiškumo neigia laiko svarbą ir erdvę kaip tokią – egzistuoja tik šis momentas, amžina dabartis, kurioje dėmesys telkiamas jau ne į erdvės kaitą, pokyčius, o į vietos, kurioje esama dabar (arba atsimenama, kad esama), daiktiškumą. Taigi XX amžiaus vidurio filotopinė literatūrinė kūryba įtvirtina savitą kelio ir idilinio chronotopo sąveiką, kuriai būdingas ilgesys tradicinei, ikimoderniajai tvarkai.

Filotopinės literatūros antlaikiškumas XX amžiaus viduryje abipusiais ryšiais yra susijęs su vėlesniais postmodernybės istorinio pasakojimo dėsniniais, susiformavusiais pokario Europoje, ir naujojo istorizmo kultūros ir literatūros teorija, kuri vystėsi Jungtinėse Amerikos Valstijose. Būties antlaikiškumas filotopinėje literatūroje nulemia savitą asmens santykį su

modernybės istorija. Ši yra priežastinga įvykių seka, reiškianti žmogaus laikiškumą, būtinybę. Filotopui, kaip ir naujojo istorizmo kritikui arba postmodernybės subjektui, loginiai priežasčių ir pasekmių santykiai istorijoje jau nėra pagrįsti: „naujieji istoristai skeptiškai vertina ir absoliutaus, vienkrypčio determinizmo nuostatą“ (Speičytė, 2006, 276). Modernybės istorinio pasakojimo krizė žymi klasikos (ji priskiriama modernybei) pertrūkį. Karo metu susvyravo ilgai puoselėtas Vakarų civilizacijos pasitikėjimas mokslu, menu ir religija. Asmuo, atsidūręs karo akivaizdoje, vis dar tebebuvo įpratęs modernybės istoriją vertinti kaip praeities, dabarties ir ateities santykius, kurie reiškė pažangą, vystymąsi, procesą. Filotopinė būtis yra įmanoma tik ją priešinant istorijai: „Filosofija – tai kelias iš istorinio paviršiaus į antistorinę ar praistorinę gelmę, iš laiko į belaikiškumą“ (Šliogeris, 2010, 46). Filotopiniam personažui, kaip ir naujam istoristui ir postmodernybės subjektui, svarbu ne susiliesti su mase, ne būti įvykių centre, o užimti marginalią poziciją (ji gali suteikti bent sąlyginį saugumą), atsisakyti pasitikėjimo vieninga modernybės istorija (ši traktuojama kaip ideologinė klišė) ir taip išsaugoti galimybę pasakoti apie įvykius ir patirtis, kurių modernybės istorijos gniaužtuose likęs subjektas niekaip negebėtų įforminti – tokios literatūros tyrėjas teikia dėmesį „tekstinėms asmens patirties aiškinimo formoms“ (Speičytė, 2006, 277). Antlaikiškam filotopui svarbu ne grandiozinė, globalinė modernybės istorija, o tik jo patirties lauke atsidūrę faktai, kuriuos reikia etnografiškai stebėti ir fiksuoti. Filotopas jau neieško daugelio įvykių priežasčių, jam aišku, kad iš tiesų istorija yra atsitiktinumų ir pertrūkių seka, kuri dirbtinai ir ideologiškai suvedama į tariamai nuoseklią priežastingų įvykių raidą. Šliogeris skeptiškai tvirtina: „Istorija yra mūsų iliuzija, ir nieko daugiau“ (Šliogeris, 2010, 46).

Vakarų modernybės istorijos krizė meninėje literatūroje reiškė ne tik istorijos „didžiojo pasakojimo“ (jo dėsniai modernybės metu stipriai veikė Europos literatūrinę kūrybą) pabaigą, bet ir prarastosios idilinės vietos svarbą, įtvirtinančią filotopinę literatūrą.

1.1.2. Filotopinės literatūros individas vs socialinis visuomenės konstravimas

Filotopinė literatūra gyvuoja nuolatinėje įtampoje tarp filotopinės ir socialinės-fenomenologinės būties. Filotopinėje literatūroje kategoriškai neigiama nuostata, jog daiktai ir žmonės įgauna prasmę tik intersubjektyvaus pažinimo santykio metu. Filotopas siekia ne išreikšti save, eksternalizuoti, interpretuoti savo vidurybę, o patirti Kitą kaip substancialų daiktą arba substancialią gyvą būtybę: „Daiktas kaip transcendencijos fenomenas nėra nei priežastis, nei padarinys, o yra daiktas savaiame, esinijos ir žmogaus alfa ir omega“ (Šliogeris, 1996, 760). Daiktiškojo santykio kryptis – visada išorinė. Pasak Bergerio ir Luckmanno, grynasis santykis

krypsta į save, kalba yra pažinimo įrankis: „Kalba kuria lingvistiškai apibrėžtus semantinius laukus, arba prasmės zonas. Žodynas, gramatika ir sintaksė padeda organizuoti šiuos laukus. Tad kalba kuria klasifikacines schemas, leidžiančias diferencijuoti objektus“ (Berger, Luckmann, 1999, 58). Šios diferenciacijos turinį visada apsprendžia kalbančiojo žinojimas. Filotopinės literatūros kalbantysis atsisako Kitame ieškoti savo žmogiškojo atspindžio, nes ieško Kito: „Senasis Sodininkas mums davė akis ir protą, kad matytume ir mąstygtume ne tai, kas žmogiška, o tai, kas dieviška. O dieviška yra tai, kas anapus žmogaus“ (Šliogeris, 2010, 66). Bergeris ir Luckmannas teigia: „...žmonės privalo kalbėti apie save tol, kol jie save pažins“ (Berger, Luckmann, 1999, 55). Taigi Bergeriui ir Luckmannui kalba – žmonių visuomenės objektyvacijos priemonė.

Filotopinėje literatūroje objektyvumas kaip subjektyvaus turinio apykaitos rezultatas nesusiformuoja, nes jis būtų pažinimo rezultatas. Filotopas siekia ne pažinimo, bet transcendencijos – svarbiausia yra peržengti savo žmogiškąjį ribotumą ir atverti Kitą, kuris yra nepažinomas. Daiktiškasis santykis su Kitu reiškia ne pažinimą, o patirtį. Šios, pasak Šliogerio, daugelio žmonių gyvenime būna gana nedaug – akimirkos, kai gebėta pamiršti save vardan Kito ir atsiverti daiktui (Šliogeris, 2010, 11). Daiktiškasis santykis, skirtingai nei teigia Bergeris ir Luckmannas, yra ne žmogaus savęs objektyvacija, o Kito patirtis: filotopas ir jo santykio Kitas yra individualūs, todėl laisvi. Orientacija į Kitą yra vienintelis būdas filotopui pamiršti save. Pasak Šliogerio, ne intersubjektyvumas palaiko visuomenės gyvenimą. Socialumo pagrindas iš tiesų yra individų įvairovė (Šliogeris, 2010, 118). Nefilotopinės literatūros kūrinio kalba kaip objektyvacijos priemonė yra savitiksli: ji atlieka priešingą funkciją nei individualizacija – niveliuoja, analizuoja. Kasdienį visuomenės gyvenimą verbalinė kalba palaiko tik tuomet, kai visuomenė yra valdoma totalitarinės valdžios, o laisva visuomenė visuomet orientuojasi į Kitą: „Laisvės pradžia esu aš pats, atsiverdamas artumoje esančiam Kitam. Jei nesu laisvas aš, nebus laisva ir tauta“ (Šliogeris, 2010, 119).

Pavergtam žmogui nefilotopinės literatūros teksto kalbos prireikia tuomet, kai neįmanoma būti „čia“ ir „dabar“ – tradicija virsta negyva praeitimi (pasak Šliogerio, tęsiama ir gyva tradicija – tai filotopinio individualumo esmė, o mirusi praeitis kaip istorija – tai kolektyvinio buvimo ypatybė; be to, Šliogeris paradoksaliai konstatuoja, jog filotopas, orientuodamasis į aplinką, tik tuomet ir pasiekia individualumą; šis galimas tuomet, kai pamirštama apie save (Šliogeris, 2010, 46)), praeitis svarbi tada, kai visuomenė ar jos grupės traumuoja žmogų, jis fiksuojasi ties praeities trauminiais įvykiais, kuriuos nefilotopinės literatūros verbalinė kalba laikinai padeda įveikti, užmiršti: „Kai tik mirtingasis atsigręžia į praeitį, egzistuojančią tik kalboje, jis iškart praranda dabartį, gyvenančią tik bekalbėje patirtyje“ (Šliogeris, 2010, 243).

Filotopinės literatūros kalbantysis ir veikėjai – filotopai – paprastai būna šiame laike ir šioje vietoje ir nepasiduoda kalbos prievartai, įtikinėjimui ir pažadui. Bergeris ir Luckmannas tvirtina, kad „[k]alba iškyla man kaip išorės faktiškumas, o jos daromas man poveikis yra prievartinis. Kalba išspraudžia mane į savo modelius“ (Berger, Luckmann, 1999, 55-56). Filotopinėje literatūroje nevyksta kalbinės objektyvacijos diktuojama simbolinio pasaulio konceptualizacija – visuomenė kupina įvairovės. Nefilotopinėje literatūroje individualumas neįmanomas, nes joje vyrauja „anoniminė visuma, praryjanti bet kokį individualumą ir asmens laisvę“ (Šliogeris, 2010, 56). Nukrypimus nuo to, kas, objektyvuojant savo patirtį, priskirta kanonui, istorijai, „objektyviai“ tikrovei, – deviacijas – filotopinė literatūra radikaliai neigia: nėra standarto, pagal kurį būtų įmanoma nustatyti normą ir nukrypimą nuo jos. Prievartiniai visuomenės santykiai diktuoja normą, pagal kurią simboliniai pasauliai yra vienas iš tvariausių kultūros darinių. Filotopinė būtis ir kūryba yra nuolat atvira permainingoms, nes neturi galutinių formų ir yra atvira nuolatinei kūrybinei kaitai, nuolatiniam „čia“ ir „dabar“: „Atmintis, ypač gera atmintis, paralyžiuoja kūrybiškas statančiąsias potencijas. Didži kūryba yra didži užmarštis, absoliuti pradžia, pradėjimas „iš nieko““ (Šliogeris, 2006, 535). Filotopija reiškia nuolatinį atvirumą kaitai ir dinamikai.

Jei, pasak Bergerio ir Luckmanno, terapija vadiname išimčių įtraukimą į simbolinį pasaulį, jo papildymą nauju turiniu („Terapija suponuoja konceptualinio mechanizmo taikymą siekiant garantuoti, kad realūs ar potencialūs deviantai liktų ištikimi suinstitucintiems tikrovės apibrėžimams (...) Tai daroma taikant legitimacijos mechanizmą individualiais „atvejais“ (Berger, Luckmann, 1999, 143)), tuomet turime konstatuoti, jog visa filotopija yra nuolatinė terapija. Vis dėlto filotopinės literatūros atvirumą naujai patirčiai galima vadinti „terapija“ tik sąlygiškai, nes individų patirtys filotopinėje visuomenėje nėra sumuojamos ir apibendrinamos. Tai – neįmanoma. Totalitarinėje visuomenėje dažną, demokratinėje visuomenėje retesnę, bet vis dėlto pasitaikantį, deviacijos naikinimą filotopinėje visuomenėje keičia nuostata, kad visos realybės aprėpti neįmanoma (simboliniai pasauliai funkcionuoja būtent tuo tikslu: „Simboliniai pasauliai – tai ketvirtasis legitimacijos lygmuo. Tai teorinės tradicijos dariniai, integruojantys skirtingas prasmės sritis ir sutelkiantys institucinę tvarką į simbolinę visumą“ (Berger, Luckmann, 1999, 123)), todėl nereikia priešintis įvairovei, kuri yra „pasaulio“ antonimas: „Pasaulis – fiurerio sapnas ir *Uebermensch'o* klidesys“ (Šliogeris, 2010, 106).

Filotopinėje literatūroje svarbi ne schema, tipas, įprotis, o unikalumas. Nėra jokio tipinio elgesio, nes šis visada būtų susijęs su praeitimi – pagal išankstinę simbolinio pasaulio schemą besielgiantysis nėra „čia“ ir „dabar“, todėl nėra autentiškas: „Vietoje belaikio susitikimo su bekalbiais daiktais atsiranda laikas, žinoma, duotas tik nuo pačių daiktų atitrūkusioje kalboje“ (Šliogeris, 2010, 243). Filotopui rūpi daiktų ir žmonių prasmės. Ne filotopui svarbios tik

reikšmės, kurios randasi iš grynojo, ne daiktiškojo, santykio. Reikšmė – grynojo (abstrakčiojo, pažinimo) santykio pasekmė, prasmė – daiktiškojo (jis visada juslinis ir žymi konkretybę) santykio esmė. Reikšmės klausimas visada yra susijęs su metodu, bandymu atsakyti į klausimą „kaip“. Prasmės klausimas yra susijęs su žiūra, neturintis tikslo ir atsakymo, bet vis tiek klausiamas žodžiu „kas“.

Filotopinės literatūros individas nevertina pats savęs, pasak Šliogerio, „jo akis neapsimeta, kad mato pati save“ (Šliogeris, 2010, 149). Rašantis filotopas nesiekia priklausyti literatūros srovei, judėjimui, paradigmai kaip tipinei kalbai. Rašytojas, būdamas Bergerio, Luckmanno ir kitų teoretikų apibrėžtos visuomenės narys, rašydamas literatūrinį tekstą daugiau ar mažiau visada atspindi išorinę tikrovę savyje – užsiima tipizacine savideskripcija (Berger, Luckmann, 1999, 47). Filotopinis individas niekada nepavirsta tariamai objektyvios visuomenės dalimi.

Filotopinėje literatūroje veikia Arūno Sverdiolo apmaštyta steigtis, Vakaruose įgyvendinta senovės Graikijos demokratijoje: „...steigtis yra ir kultūrinės naujybės, kultūros netapatybės sau pačiai, jos transformacijos elementas“ (Sverdiolas, 1996, 131). Filotopas kaip individas geba gyventi steigties ir saugos situacijose. Saugos situacija filotopui – tai galimybė mylinčia kalba globoti daiktus, Kitą. Atsidūręs totalitarinėje ar šiuolaikinėje demokratijoje, individas yra kreipiamas saugoti save pats, taip sureikšminant visoms gyvoms būtybės, ne vien žmogui, būdingą savisaugos instinktą – koncentruoti dėmesį tik į save ir tuos, su kuriais sieja ne kultūros, o tik kraujo ryšiai (Sverdiolas, 1996, 119-127). Filotopinės literatūros individui nereikia rūpintis pačiam savimi. Filotopinės literatūros paskirtis – nuolat plėsti ir saugoti kitoniškumą. Esant tokiam ryšiui, filotopinėje literatūroje yra įmanoma atsakomybė už Kitą. Literatūros teksto prasmė yra Kito prasmė, kreipinys į kitokią patirtį vardan saugos ir platesnio kultūrinio ryšio, kuris nesiriboja vien biologine giminyste.

Taigi filotopinė literatūra – tai orientacijos į Kitą, neigiant simbolinio pasaulio prievartą, tipizaciją, terapijos universalumą ir kitas modernybės visuomenės konstravimo priemones, tekstai, kuriais įtvirtinama kultūros steigtis ir sauga, individo unikalumas, gebėjimas ištrūkti iš susirūpinimo savimi ir egoizmo. Filotopinės literatūros kalbantysis – pamiršęs apie save asmuo.

1.1.3. Mediacija tarp kalbinio diskurso ir bekalbių daiktų

Filotopinės literatūros kūrėjas priklauso nuo kalbinio diskurso ir, iš kitos pusės, nekuria daikto, todėl tarpininkauja tarp kalbos ir daikto.

Barthes'as sako, kad autoriaus mirtis yra kalbos ir begalinės interpretacijos viršenybė:

„Literatūra yra tas darinys, ta riba, už kurios pabėga kiekvienas subjektas, tie spąstai, kuriuose prarandama visa tapatybė, pradendant rašančio asmens kūno tapatybę“ (Barthes, 1967, 2). Tokia pozicija rašantį filotopą nubloškia tolyn nuo daiktų ir panardina, pasak Šliogerio, į beribį „kalbos okeaną“, kuriuo išreiškiama tik akistata su Niekium, arba „didžiuoju Anonimu“: „Kalba yra mirusios būties aidai ir nuosėda“ (Šliogeris, 2006, 548). Žmogus kalbos akivaizdoje praranda substancialumą ir jutiminį santykį su aprašomais daiktais, taip tapdamas diskurso įkaitu ir prarasdamas filotopinės būties galimybę. Šliogeris knygoje „Būtis ir pasaulis“ teigia, kad literatūra kaip kalbos primetimas daiktams ir rašančiojo bedaiktiškumas yra pražūtingas, nes pasmerkia daiktų sužmoginimui: „...vienareikšmiška, vienaprasmiška ir **paprasta** kalba mes stengiamės išsakyti tai, kas daugiaprasmiška ir be galo **sudėtinga**: grynojo transcendentio ir būties kalba stengiamės išsakyti pasaulį. Dienos paprastumą tremiame į prieblandą, į tarsi-būties labirintą, kur šviesa išblėsta, o žodis pasiklysta santykių ir ryšių džiuŋglėse“ (Šliogeris, 2006, 307). Tikrovė pilna kalbos pertekliaus ir daiktų sukalbinimo. Taip randasi simuliakrų hipertikrovė – Baudrillard'o konceptualizuotas kalbinių ženklų perteklius: „...simuliacijos era pirmiausia panaikina bet kokį referentiškumą – dar blogiau, ji dirbtinai prikelia jį ženklų sistemų pavidalu, o ženklai – už prasmę tąsesnė medžiaga (...) Tai jau ne imitacija, ne susidvejinimas ir net ne parodija. Dabar tikrovės ženklai atstoja tikrovę“ (Baudrillard, 2002, 8). Nėra jokios kalbos, kuria būtų galima objektyviai išreikšti daiktus. Vakarų humanistikos tendencija krypti ne į objektyvumą, o į subjektyvumą, bet ne individualųjį, patyrimą, pasak Šliogerio, yra dar pavojingesnė nei beribis objektyvizmas – tada patikima, kad be žmogaus tikrovė yra beprasmė, randasi savęs kaip subjekto pervertinimas, kalba užkariauja jutimus: „Kalba negalima išreikšti nei būties, nei grynojo santykio“ (Šliogeris, 2010, 104). Kita vertus, juslinis patyrimas be kalbos irgi yra sunkiai pasiekiamas, nes nuo pat gimimo formuojamas subjektas – jis spraudžiamas į diskurso tvarkos diktuojamą sistemą („Individą žudantis kalbos diskursyvumas kykla iš ikikalbinio instrumentinio patyrimo diskursyvumo. Kasdienybėje mano žvilgsnis neišvengiamai diskursyvus, skaidantis, pjaustantis, daužantis vientisą daiktą į gabalus“ (Šliogeris, 2010, 199). Ir Barthes'as, ir Baudrillard'as, ir pastaruoju sekantis Šliogeris kalba apie tą patį reiškinių – daikto užmarštį, prasidedančią nuo autoriaus kaip substancialaus kūno mirties ir pasibaigiančią kalba dėl kalbos, kuria reiškiami jutiminio atitiktens neturinti virtualioji tikrovė.

Filotopija – tai nuolatinis balansavimas tarp simuliakrų hipertikrovės ir mimezės. Būtent mimezė yra priešinga beribiam daiktų sukalbinimui. Aristotelis tvirtina, kad mimezės pagrindas yra jutimiškumas, leidžiantis imituoti tikrovę, kad ši taptų įtikinama – remiantis pojūčiais, realybė pratęsiama taip, kad būtų įtikinama skaitytojui ar dramos žiūrovui. Aristotelis „poeziją apibrėžia kaip mėgdžiojimą, sekimą, tačiau poezijos objektu vadina ne natūralistiškai

atvaizduotus atskirus faktus, ne konkrečią tikrovę, o giliau suvoktus to, kas ‚tikėtina‘ ir ‚būtina‘, dėsningumus“ (Aristotelis, 1990, 419). Aristotelio mimezė – tai ne daiktų reprodukcija ir ne budistinis ištirpimas juose. Aristoteliui dar rūpėjo ir daiktinė tikrovė, o ne tik kalba. Literatūros kiltis patvirtina senąją autentišką literatūros paskirtį – ne išreikšti tikrovę, o tik tarpininkauti tarp diskursyvos auditorijos ir daiktų. Ne kalba yra tarpininkas tarp subjekto ir daiktų. Žmogus ir subjektas virsta tarpininku, išikūrusiu tarp diskursyvos kalbos ir nekalbinių daiktų. Šis tarpininkas yra medija, kuri „pratęsia“ kalbą ir daiktus, todėl tarpininkas nevaldo kalbos ir daiktų – kalba (kaip diskursas) ir daiktai jį valdo. Pagal McLuhano teoriją medija traktuojama kaip žmogaus jutimų „tęsinys“ (McLuhan, 2003, 39). Aristotelio mimezės teorija ir filotopinė literatūra santyki apgręžia priešinga kryptimi – daiktai „prasitęsia“ jutimais, kurie tik vėliau yra pratęsimi globojančia verbaline kalba: „Visa, kas esminga (ir neesminga) hominidui, vyksta TARP kalbos ir bekalbių daiktų, TARP bevardžio daikto ir nedaikčio vardo“ (Šliogeris, 2010, 258). Globojanti kalba – ta kalba, kuri kyla iš jutiminio santykio su daiktais, o ne iš grynojo ir diskursyvaus santykio su tikrove.

Anot Šliogerio, svarbu, kad pirmiausia būtų bent prieita iki tos ribos, kai suvokiama, jog kalba yra apribojimas, neleidžiantis jutimais patirti daiktų: „Pasaulis nuostabus, jei jis – pasaulis be kalbos. Kalba laiminga, jei ji – kalba be pasaulio. (...) Tikrovė bekalbė, ir netgi kalba atsiveria kaip tikrovė tik tą akimirka, kai ji nustoja ‚reikšti‘, kai ji nebenori ‚apreikšti‘ ir rodyti tai, kas būtų ne ji pati“ (Šliogeris, 2006, 548). Reikia įsisąmoninti, kad užduotis yra ne kurti, o mylėti tai, kas kalba nepažįstama, apčiuopiama ir yra šiaipus: „Svarbiausia filotopijos mintis yra labai paprasta: mes privalome suvokti, kad spoksančiai ryjantis mirtingojo sąlytis su daiktu nėra vienintelis, kad galimas kitas, nemokslinis, netranscenduojantis sąlytis, kuriame daiktas atsiveria kaip **šis**, kaip būties fenomenas“ (Šliogeris, 2006, 453). Kalbinis pažinimas visada peržengia, siekia išreikšti tai, kas nepasiduoda išraiškai. Filotopas, jei jau yra pasmerktas kalbai, ja pirmiausia globoja, rūpinasi, o ne analizuoja ir naikina. Daiktuose slypi būtis, kurią kalba uždengia interpretacijos šydu: „Ko siekia filotopai? To paties, ko siekė Parmenidas: mąstymo ir būties vienybės“ (Šliogeris, 2006, 464). Pasak Šliogerio, tokią vienybę pasiekti pavyko tik kai kuriems senovės Graikijos filosofams.

Taigi filotopas yra mediatorius tarp dviejų sunkiai sutaikomų priešingybių: diskursyvos, bevietės kalbos ir bekalbių vietiškų daiktų. Filotopinė literatūra – tai mediacijos literatūra. Remdamiesi Levi-Strausso mediacijos mituose tyrimais (Levi-Strauss, 1996, 50-74), galime formuoti tokią filotopinėje literatūroje vykstančios mediacijos schemą (labiausiai nutolę terminai reiškia opoziciją; per arčiau vienas kito esančius terminus tampa įmanoma mediacija; schemas centrinis terminas yra mediatorius, sutaikantis priešingybes):

santykį su raštu (McLuhan, 2003, 98). Ideograma – tai rašmuo, atitinkantis ne garsą ar skiemenį, o visą sąvoką, kurią simboliniame rašte paprastai išreiškia linijinė raidžių seka („Tarptautinių žodžių žodynas“, 2013, 342).

Kalbant apie literatūros tekstus, aišku, kad hieroglifas yra būdas atsisakyti literatūros teksto autoriaus sureikšminimo: skirtis tarp rašančiojo ir skaitančiojo išnyksta, todėl rašantysis įveikia savo kaip subjekto centriškumą, netapdamas skaitytojui objektu, nebelineka santykio diktuojamų antinomijų. Išnyksta tikslas literatūros tekste ieškoti paslėptos objektinės reikšmės, kuri tradiciškai referentinėje, pozityvistinėje, literatūros kritikoje reikšdavo bandymą išsiaiškinti autoriaus intencijas kuriant vieną ar kitą literatūros tekstą ir pasaulio sandarą: „...nuo Hegelio įsitvirtino nuomonė, kad ‚geras‘ kūrinys yra konceptuali pasaulio vizijos sistema, dialektiniu būdu įveikianti visus savo prieštaravimus, todėl galinti pasiduoti moksliniam pažinimui ir būti išaiškinta“ (Jurgutienė, 2013, 97). Hieroglifo akivaizdoje prasmė nėra užkoduota, ji – akivaizdi ir kiekvieno santykio atveju nepakartojama. Kiekvienas filtopas, skaitydamas hieroglifa, gali patirti jo prasmę. Ji nėra objektas, egzistuojantis nepriklausomai nuo teksto. Taigi išnyksta poreikis kalbėti apie filosofines ir idėines hieroglifo reikšmes, nes hieroglifas neslepia savyje „gyvenimo tiesų rinkinio“, kurio literatūros kūrinys paprastai ieškodavo XIX amžiaus literatūrologai (Jurgutienė, 2013, 97). Hieroglifas nėra tai, kas egzistuoti nepriklausomai nuo jo. Hieroglifas ne apgaubia ar išreiškia prasmę. Jis pats sau yra prasmingas. Hieroglifas yra globojanti kalba, virtusi daiktu. Taigi literatūros tekstas kaip hieroglifas nėra objektyvi gyvenimo už hieroglifo ribų išraiška. Nėra jokios konvencijos ar metodo, kuris diktuočių santykio su hieroglifu būdą, nes tas būdas yra neišreiškiamas kalba ir neaprašomas. Hieroglifas neturi galutinai apibrėžtų ir galutinių reikšmių. Taigi hieroglifas literatūroje iš esmės neigia Vakarų pozityvistinės referentinės kritikos tiesas ir priverčia į tekstą žiūrėti filotopiškai – neperžengti hieroglifo kaip regimo būties fenomeno horizonto.

Kita vertus, hieroglifas nesuteikia galimybių ir interpretaciniam skaitytojo ir hieroglifo santykiui – įveikiamas skaitytojo kaip subjekto centriškumas. Hieroglifas nėra pretekstas skaitytojo vaizduotei kurti su tekstu susijusią reikšmę. Hieroglifas pats yra prasmingas, ir jokios reikšmės už jo nėra. Kitaip sakant, nereikia spėlioti, ką autorius norėjo išreikšti hieroglifu – autorius, hieroglifas ir skaitytojas susilieja, atmesdami visas reikšmės prielaidas. Tėra vaizdinys, kuris reiškia pats save, ir jam nereikalinga jokia interpretacija. Hieroglifo patyrimas prasmingas tuo požiūriu, kad papildo nauja ir autentiška patirtimi, tačiau ne taip, kad kistų tariamos „gyvenimo nuostatos“, „tikslai“, „vertybės“. Hieroglifas yra iš esmės nekalbinis todėl, kad jis nieko neanalizuoja. Daiktiškajame santykiyje su hieroglifu nėra net poreikio atimesti dominuojančius prietarus, kurie paprastai siejami su referentine literatūros kritika: nebelineka subjektinių-objektinių santykių. Interpretacinėje kritikoje iš skaitytojo reikalaujama įsitraukti į

kūrinį, kad, vėliau nuo jo atsitraukus, būtų galima užrašyti reikšmes: „...kūrinys kalbina skaitytoją ir laukia iš jo atsako, pirmiausia jį emociškai patraukdamas nesuprantama galia, o po to laukdamas kuo tikslesnio savo estetiškos traukos paaiškinimo“ (Jurgutienė, 2013, 249). Kai filotopas atsitraukia nuo hieroglifo, nieko užrašyti jau nebereikia, nes prasmė gimsta ne užrašant, o mylinčiai būnant kūrinio akivaizdoje.

Hieroglifas, būdamas kalbos rašmuo, paradoksaliai neigia kalbinę tikrovę – jis yra individualus daiktas, su kuriuo įmanomas tik daiktiškasis, konkrečioje vietoje vykstantis, o ne loginis ar fenomenologinis, santykis. Hieroglifas, Rytuose tradiciškai traktuojamas kaip kalbinis rašmuo, Vakarų grafiniėje poezijoje yra žmogaus kalbos kaip pabaigos, Niekio įveika ir filotopinės daiktiškosios būties manifestacija. Hieroglifas lapą, kuriame jis yra užrašytas, paverčia vieta, kurioje įmanoma filotopiškai būti – filotopinė literatūra pasiekia tapatumą pačiai sau.

1.1.5. Filotopinės autobiografijos galimybės

Filotopinė autobiografija – tai oksimoroninė sąvoka, nes žodis „autobiografija“ reiškia nuoseklų, chronologinį, priežastinį asmens pasakojimą apie savo gyvenimą, o „filotopijos“ sąvoka neigia autobiografijos ypatybes – filotopui gyvenimas kaip priežastinių įvykių seka, laiko slinktis, erdvės kaita neturi jokios prasmės, nes nurodo ne į būtį, o į grynąjį santykį, arba Niekį. Filotopui autobiografijos autorius – mirtį teigiantis asmuo.

Tradicinėje literatūrologijoje autobiografija vadinami rašytiniai tekstai, kurių autorius retrospektyviai žvelgia į savo praeities gyvenimo įvykius ir iš jų konstruoja vientisą savo asmens koncepciją, siekdamas ją įtikinti skaitytoją, jog tie įvykiai iš tiesų buvo realūs ir literatūros tekste rodomi būtent tokie, kokie buvo tikrovėje. Literatūrologė Gitana Vanagaitė cituoja Lejeune'o straipsnį „Autobiografinė sutartis“: autobiografija – tai „retrospektyvus pasakojimas proza, parašytas realaus asmens apie jo paties egzistenciją, koncentruojant dėmesį į individualų gyvenimą, ypač asmenybės istoriją“ (Vanagaitė, 2008, 27-28). Autobiografijos teoretikai pažymi, kad autobiografijos autorius yra įtikinėjamas kalbinio diskurso – ankstesnių arba savo laiko kultūros ir literatūros tekstų savo autobiografiją pasakoti tam tikru būdu: „Įtikinėjimas yra integrali autobiografijos rašymo proceso dalis, kai į kuriamą pasakojimą įtraukiamas daugiau nei vienas asmuo“ (Smith, 2001, 53). Savo ruožtu autobiografijos autorius, siekdamas teksto patikimumo, įtikinėja skaitytoją, kad aprašyti įvykiai yra tikri. Iki renesanso literatūrinės autobiografijos tekstai būdavo labiau susiję su autoriaus gyvenamojo konteksto aprašymu ir vaizdavimu. Nuo renesanso, išnykus griežtai žanrų hierarchijai, išaugus

susidomėjimui privačiu žmogaus gyvenimu, jo individualybe ir vaikyste, autobiografijų tekstai tapo labiau nukreipti į paties jų autoriaus gyvenimo įvykių ir jų interpretacijų aprašymus (Vanagaitė, 2008, 14-16). Taigi tradicinė autobiografija irgi yra ambivalentiška: viena vertus, autoriai siekia pasakojimo apie save objektyvumo; kita vertus, vis stiprėja dėmesys savo asmeniui, o ne istoriniam, kultūriniam, socialiniam ar politiniam kontekstui. Visgi ir viena, ir kita tendencija rodo, kad autobiografijos žanras tradiciškai nėra priskirtinas filotopinei literatūrai.

Filotopui tradicinė autobiografija yra beprasmis žanras, nes apeliuoja į retrospekciją – filotopui, esančiam „čia“ ir „dabar“, rašyti apie tai, kas buvo „ten“ ir „tada“, yra neprasminga: „Kalbos demono kerštas hominidui – kalba iškart, ištarus pirmąjį žodį, lemtingąjį „*Fiat!*“, atima iš manęs gyvąją dabartį, dabarties gyvastį, vadinasi, ir gyvybę apskritai“ (Šliogeris, 2010, 221). Nepriimtinas filotopui ir savo asmens koncepcijos konstravimas – žmogus yra nesuvedamas į žodinį pasakojimą, kuriam būtų būdingas vientisumas ir priežastingumo dėsniai individualaus žmogaus gyvenime. Filotopas kaip žmogus yra ne konstruojamas ar formuojamas, o autentiškai patiriantis pirmiausia ne pats save, o daiktus – ne vien tai, kas žmogiška (Šliogeris, 2010, 29). Filotopas atsisako diskurso įtakos ir pats neįtikinėja skaitytojų – jo visiškai nedomina praeities įvykių tikrumas ir siekis tą tikrumą įrodyti skaitytojui.

Filotopas kaip unikali individualybė randasi per dėmesį Kitam. Iki romantizmo rašyti autobiografiniai tekstai filotopui artimesni todėl, kad juose dar būdavo peržengiamas siauras žmogaus susirūpinimas pačiu savimi, savo problemomis, rūpesčiais ir tuo, koks jis atrodo kitiems – jam svarbiau tai, kokie yra kiti: „Romantizmas paskatino žanrų hierarchijos žlugimą, atkreipė dėmesį į subjektyvumą, išaukštino individualią prigimtį“ (Vanagaitė, 2008, 15).

Visgi viena iš filotopo autobiografijos galimybių – tai jo kūriniai, kurti įvairiais gyvenimo laikotarpiais, turintys daiktinį pavidalą, todėl peržengiantys žmogiškumo ir virsmo negyva praeitimi ribas. Filotopo autobiografija – tai ne nuoseklus kalbinis pasakojimas, o kūrinių (knygų ar užrašų pavidalu) rinkinys, kuriame užfiskuota būtis „čia“ ir „dabar“. Filotopinę autobiografiją gali turėti tik tas autorius, kuris visą gyvenimą ar bent didžiąją jo dalį kūrė filotopinę literatūrą. Jei autorius savo kalbiniuose tekstuose teigė Niekį, mirtį, metafizinę būties horizonto transcendenciją, filotopinę autobiografija kaip substancialių tekstų rinkinys yra neįmanoma.

Kita filotopo autobiografijos galimybė – sapnų užrašymas, kuris padeda sapnuojančiajam ir užrašančiajam (tai – vienas ir tas pats asmuo) į dabarties akimirką grąžinti užmirštą praeitį. Šliogeris teigia, kad žmogaus sąsamonė, kurioje ir glūdi sapnų medžiaga, yra Niekis: „Niekis atsiveria „sąsamonėi“, kuri savaime yra būtent Niekis“ (Šliogeris, 2005, 193).

Filotopui praeities išgyvenimai nėra svarbūs, nes jis siekia maksimalaus sąmoningumo,

todėl sapnų užrašymas – vienas iš būdų neleisti praeities įvykių turiniui glūdėti giliai pasąmonėje ir juos prisiminti. Tai, kas užmiršta ir glūdi pasąmonėje, yra asmeninė istorija, kuri, pasak Šliogerio, yra tik kapinynas, trukdantis būti mylint (Šliogeris, 2006, 139). Sapnų autobiografijos tikslas yra praeitį paversti dabartimi ir išsivaduoti nuo giliai žmogaus psichikoje tūnančio Niekio, kuris yra mirtis. Žmogų numarina jo negyvi ir neatsimenami įvykiai.

Filotopinė autobiografija, užrašyti sapnai, suartėja su psichoanalizės tikslu, tačiau yra kardinaliai priešinga jam: „Psichoanalizė galiausiai tiria sąmonę, o ne pasąmonę, nes, išsireiškus labai tiksliai, pasąmonės nėra“ (Šliogeris, 2005, 194). Šliogeris radikaliai tvirtina, kad pasąmonė, būdama Niekis, yra griaunamoji jėga, kurią psichoanalizė ir sapno užrašymas perveda į sąmonę, todėl griaua ir naikina būtį. Pasąmonė yra tai, kas anapus filotopinės būties horizonto, todėl negali būti tirama (Šliogeris, 2005, 194). Taigi sapnas ir jo užrašymas – tai Niekio, griovimo, naikinimo, mirties išsiveržimas į sąmonę, būtį, gyvybę. Sapnų autobiografija yra negatyvioji asmens žmogiškumo kaip Niekio istorija, kuria užrašoma ne filotopinė būtis, o mirtis. Filotopo užrašyti sapnai kaip autobiografija padeda praeitį paversti dabartimi, tačiau kartu sukelia sąmoningos filotopinės būties ir pasąmoningo Niekio sandūrą, pasibaigiančią kalbiniu tekstu. Vis dėlto šis, būdamas jau substancialus, pretenduoja į daikto, taigi – būties fenomeno statusą, todėl Niekis gali būti įveikiamas. Jei sapnai tik prisimenami, tačiau jiems nesuteikiamas substancinis pavidalas, nugali Niekis ir mirtis. Be to, svarbu atskirti tikslų sapnų užrašymą ir sapnų žodines interpretacijas: filotopui nerūpi tai, į ką nurodo susapnuoti įvykiai – jam pakanka sapno fabulos, kurią jis traktuoja kaip būtį „čia“ ir „dabar“. Interpretuojantysis visada pasiduoda sapno kaip nesąmoningo retrospekcijos akto valdžiai, o fiksuojantis sapnus filotopas neieško praeities įvykių, kuriuos slepia susapnuoti žmonės, įvykiai, vietos. Sapnas filotopui yra pati sau pakankama tikrovė. Tai – pagrindinis filotopo ir psichoanalitiko skirtumas.

1.2. Jono Meko kino tyrimo teorinės priegijos

1.2.1. Kolektyvinis karnavalas vs triksteris modernybės krizės akivaizdoje

Aptardamas menipėjos žanro erdvės, laiko ir kompozicijos ypatybes, Bachtinas skiria dvejopą laiką ir erdvę. Tirdamas Fiodoro Dostojevskio romanus, Bachtinas teigia, kad „[s]avo kūrinuose Dostojevskis beveik nesinaudoja sąlygiškai nenutrūkstančiu istoriniu ir biografiniu laiku, jis jį „peršoka“, veiksmą sutelkia į **krizių, lūžių ir katastrofų taškus**, kai vidinė akimirkos reikšmė prilygsta „milijardui metų“, tai yra kai ji praranda laikinį ribotumą. Ir per erdvę jis iš esmės peršoka, dėmesį sutelkdamas tik dviejuose „taškuose“: **ant slenksčio** (...), kur

įvyksta krizė ir lūžis, arba **aikštėje**, kurią paprastai pakeičia svetainė (salė, valgomasis), kur įvyksta katastrofa ir skandalas“ (Bachtin, 1996, 178). Modernybės istorinio pasakojimo bruožų turinčiam kinui būdingas Bachtino minimas istorinis ir biografinis laikas, o filotopinio kino laikas ir erdvė – tai dostojevskiška, „peršokta“, koncentruota laiko ir vietos jungtis. Šioje jungtyje išnyksta skirtis tarp filmuojančiojo ir filmuojamų žmonių, nes visi jie yra įtraukti į svarbų judėjimą, nuo kurio priklauso jų dabartis ir ateitis: „Karnavalas – tai reginys be rampos ir be skirstymo į atlikėjus ir žiūrovus. Karnavale visi aktyviai dalyvauja, visi įsijungia į jo vyksmą. Karnavalą ne žiūri ir, griežtai tariant, ne vaidina, o **gyvena** jame, gyvena pagal jo įstatymus, kol tie įstatymai veikia, tai yra gyvena **karnavalo gyvenimą**. O karnavalo gyvenimas – tai gyvenimas, išstumtas iš savo įprastų vėžių, tam tikra prasme „gyvenimas atvirkščiai“, „pasaulis priešingai“ (Bachtin, 1996, 144).

Filotopiniam kinui būdinga daugelis Bachtino nurodomų karnavalo ypatybių: visiškai laisvas žmonių bendravimas, pasipriešinimas vertikaliesiems hierarchiniams santykiams, dalyvaujančiųjų ekscentriškumas. Filotopiniame kine išnyksta ribos tarp šventumo ir profanizacijos, visa tikrovė tampa vienu, kurio tradicine logika skaidyti ir analizuoti neįmanoma (Bachtin, 1996, 144-145). Taigi filotopinis kinas, neigdamas tradicinio istorinio pasakojimo taisykles, apibrėžiamas remiantis karnavaline būtimi, kurios esminė kategorija yra kolektyviškumo pergalė prieš individualumą. Literatūrologė slavistė Anastasija Belovodskaja, tirdama šiuolaikinę anoniminę internetinę kūrybą, skiria du semiotiko Jurijaus Lotmano suformuluotus autokomunikacijos tipus: „Aš ir Aš“ ir „Mes ir Mes“. Antrojo tipo komunikacija, pasak tyrėjos, yra karnavalinė, iš esmės atitinkanti Bachtino apibrėžtą pasakojimo būdą: tai, kas tradiciniame kūrinyje būtų traktuojama kaip aukštosios vertybės, yra nužeminama (Belovodskaja, 2012, 31). Filotopinis kinas, kaip ir minėtoji internetinė kūryba, priklauso „Mes ir Mes“ komunikacijos modeliui, nes atsisakoma to, kas tradiciškai vertinga, aukšta ir individualu. Modernybės istorinis pasakojimas – tai dažniausiai vertybių, hierarchijos diktuojamų socialinių santykių raiška. Filotopinis kinas ir viduramžių karnavalinė kultūra bei Dostojevskio romanai yra giminingi kūrybos reiškiniai. Kaip ir karnavale, filmuojantysis atsiduria toje vietoje, kurioje vyksta katastrofa, nuoseklios raidos, modernizacijos pertrūkis.

Ir Bachtinas, ir juo besiremianti literatūrologė Laura Laurušaitė, tyrinėjanti baltų romanus postkolonijiniu metodu, itin sureikšmina karnavalo kultūrai būdingą herojaus tipą – triksterį, kuris yra „apgavikas, šaipūnas, veikiantis kaip idealus postkolonijinis herojus, marginalus juokdarys, kuris meta iššūkį nustatytam tautinės kultūros normatyvumui, eina prieš oficialiai pripažintą „teisingo“ mąstymo srovę ir drauge kritikuoja nostalgikus ir prisitaikėlius – mimikrijos šalininkus“ (Laurušaitė, 2011, 26). Filotopinio kino filmuojantysis, būdamas ir vienas iš filmo herojų, panašiai, kaip ir personažai baltų egzilio romanuose, užima triksterio

poziciją, nes prisiima Laurušaitės minimus „demaskuotojo“ ir „sąmoningo asmens“ vaidmenis.

Pasak Šliogerio, „erdvė ir laikas yra grynojo santykio stichijos analogas. Tačiau tai reiškia, kad erdvėlaikis būties neturi, kad nėra nei erdvės, nei laiko savaime, nes neturi būties grynasis santykis; (...) erdvėlaikis yra grynojo santykio metafora“ (Šliogeris, 2010, 54-55). Tragiški XX amžiaus vidurio žmonijos modernybės krizės įvykiai, pertraukę istorijos priežastinę raidą pažangos ir dvasios vystymosi link, paskatino kino kūrybą, kurioje laikas įgauna ne chronologinę priežastinę slinktį, o yra vyksmas, kuris koncentruoja visą praeitį, dabartį ir ateitį. Erdvės kaita yra nulemiama ne loginių, priežastinių ryšių, o karnavalo viešumo dėsniais. Šliogerio apibrėžtas grynasis santykis, būdingas daugeliui modernybės istorinių pasakojimų, filotopiniame kine nustoja veikti, nes šis paklūsta jau ne tikslui papasakoti loginiais erdvės ir laiko kaitos ryšiais susijusią istoriją, o triksteriu demaskuoti karnavalą, prieš tai į jį įsiliejant. Taigi į modernybės krizę filotopinio kino filmuojantysis, triksteris, žiūri kaip į karnavalą.

1.2.2. Filotopinio kino atvaizdo individualumo sąlygos

Filotopinio individo kino kameros objektyvo stiklas ir kino ekranas, vartojant fenomenologų suformuluotą kino ekrano metaforinį apibrėžimą, yra „langas“, per kurį filmuojantysis filmą mato tikrovę (Manovich, 2009, 176-177). Filmuojantis filotopas atmeta kiną kaip socialinių santykių raišką, tuo iš dalies paneigdamas objektyvo ir ekrano panašumą į „langą“ – apie lango ir ekrano sąsajas fenomenologai prabyla tada, kai apibūdinamas toks realistinis kinas, kuriame svarbu išreikšti pažintinius arba socialinio konstravimo santykius. Filotopinis individas nesiekia pažinti, kas yra anapus jo akies – Kito: „Pažinimas yra būtis-mirtin“ (Šliogeris, 1996, 784).

Filmuojančiam filotopiniam individui dar labiau nei literatūroje rūpi ne atvaizdo kuriamas geismas (tai būtų psichoanalizės paveikto kino tendencija, pagal kurią kino atvaizdas yra žiūrovų sąmonės „geismo mašina“, produkuojanti naujus geismus ir jau, skirtingai nei „lango“ kinas, nesiekianti tikslios reprezentacijos), o daiktinė tikrovė. Pažintinę žiūrą Šliogeris apibūdina taip: „[P]ažinimas ne tik išauga iš doksinės žiūros, ne tik yra doksinės žiūros tęsinys bei intensyvinimas. Pažinimas ir doksinė žiūra yra tas pat: tarsi-būties fantomų kontinentas“ (Šliogeris, 2010, 21). Filotopiniam individui svarbu leisti Kitam būti tokiam, koks jis yra, nedaryti įtakos: „Daugiau žiūros, mažiau jausmo. Tapk tyrąja pasaulio akimi! Žvelk, matyk, suprask! Tačiau neanalizuodamas, nelaužydamas, neperžengdamas daiktų ir nenugrimzdamas į savo fantazijas, išgyvenimus ir sielos vibracijas“ (Šliogeris, 2010, 65). Netgi tradiciškai socialiniais vadinami procesai, visuomenės grupės, meno judėjimai filotopo kameros objektyve

įgauna individualaus santykio žymę, kuri dažniausiai yra priešinga dominuojančioms socialinėms interpretacijoms, vertinimams arba prietarams.

Filotopinio kino filmuojančiojo santykis su filmuojamais vaizdais bei žmonėmis daug labiau nei verbalinė (nors ir globojanti) kalba leidžia skleisti filotopinei būčiai – kai išvengiama pažinimo, geismo, socialumo, lieka žvilgsnis, kuris neleidžia filmuojančiajam susiliesti su tikrove, kuri yra anapus objektyvo, tačiau ir nepaverčia filotopo izoliuotu asmeniu, kuriam išorinė tikrovė nėra kiek nerūpėtų. Atvaizdo samprata filotopiniame kine yra radikaliai kitokia nei daugelio šiuolaikinių vizualiosios kultūros teorijų. Atvaizdas filotopui nėra simuliakras, tai, ką galima reprodukuoti ir dauginti iki begalybės. Filotopinio kino atvaizdas yra unikalus ir nepakartojamas, ir tai yra filotopo kaip filmuojančiojo individualumo sąlyga. Šliogeris savo veikaluose ne kartą prabyla apie tai, kad filotopas niekada netapatina atvaizdo su daiktu – visada išlieka skirtis, tačiau atvaizdas, kai jis nėra serijinis, nevirsta tarsi-būties, Baudrillard'o aprašytos simuliacijos, reiškiniu: „žmogus, kaip antnatūralinė būtybė, daikto vaizdą lengvai, be titaniškų pastangų, atskiria nuo paties daikto“ (Šliogeris, 2010, 122). Filotopas nepamiršta, jog už atvaizdo visada yra daiktas, kurio tas atvaizdas ne tik nesunaikina, tačiau paverčia įmanomu per jį skleisti filotopinei būčiai – tik atvaizdas gelbsti filotopinio kino filmuojantįjį nuo budistinio ištirpimo daiktuose.

Filotopinis kinas ir fotografija – tai maksimalios filotopinės būties galimybės, nes pati filotopija yra žiūra kaip žvilgsnis į tikrovę. „Filotopinis kinas“ nurodo ne į socialinę, bet į ontologinę poziciją. Filotopinio kino filmuojantysis su atvaizdu susijęs taip, kaip individas paprastai būna susijęs su sakraliniais paveikslais – nebelieka jokio praktinio ir pragmatinio suinteresuotumo. Pasak Šliogerio, tokia žiūra įveikia „pragmatinio lauko trauką“ ir atveria galimybę „*būti* švėtumo lauke“ (Šliogeris, 2010, 122). Atvaizdu patikima tik tuomet, kai suprantama, kad už jo visada yra daiktas. Skirtingai nei vartojant verbalinę kalbą, filotopinio kino vizualumas nereikalauja jokios globos, pastangų ir neprimeta daiktams žmogiškumo.

1.2.3. Mediacija tarp atvaizdų diskursyvumo ir daiktinės tikrovės

Mediacija filotopiniame kine, kaip ir filotopinėje literatūroje, vyksta įveikiant opozicinę įtampą tarp kino diskurso ir filmuojamų daiktų. Filotopinio kino formavimuisi didžiausią įtaką padarė italų neorealisticinis kinas.

Kino filosofas Deleuze'as teigia, kad italų neorealisticinis kinas – tai naujojo kino pradžia, kuriai būdingas vaizdinsy-laikas: dominuoja ne sensomotorinės, o regėjimo ir mąstymo pagrįstos komunikacijos tarp filmuojančiojo, filmuojamos tikrovės ir žiūrovo dėsniai (Deleuze, 1989, 1).

Filotopinis kinas, kaip ir italų neorealizmas, randasi po Antrojo pasaulinio karo, siekiant kuo tiksliau ir autentiškiau fiksuoti gyvenamąją aplinką. Neorealistinio kino pradžia meno istorijoje paprastai žymima 1942 metais (šiais metais pasirodė Luchino Visconti'o filmas „Apsėdimas“), žlugus Benitto Musollini'o režimui. Pasak Bazino, neorealizmui būdinga savita ontologinė, stilistinė ir ideologinė laikysena. Minėtų trijų aspektų savita visuma sudaro neorealizmo originalumo pagrindą. Kita vertus, neorealizmas susijęs su amerikiečių „sąmonės srauto“ literatūra (Williamo Faulknerio, Johno Dos Passos'o kūriniais). Bazinas yra pastebėjęs, kad italų neorealistinis kinas – tai tarpukario Amerikos literatūros vaizdinis išsipildymas Europoje (Aitken, 2001, 179-186). Neorealistinis ir filotopinis kinas kuriamas nuvertėjus europietiškajai tarpukario melodraminio kino kryptimui bei Amerikos Holivudui patiriant krizę. Neorealistai ir filotopai, priešindamiesi prieškarinių filmų dirbtinumui, kategoriškai atmetė forsutas aistras, melagingą tragiką.

Anot Bazino, realizmui yra būdingas specifinis kūrėjo santykis su jį supančia tikrove, kurioje dominuoja ne psychologizmas, vidinė kūrėjo realybė, o kasdienio gyvenimo charakteristikos. Neorealistinis kinas yra pasipriešinimo karo padariniams forma. Neorealistinį ir filotopinį kiną suartina filmuojančiojo siekis ne pridėti rodomai tikrovei savo jausmų ar minčių turinį, o tik atvaizduoti aplinką nešališku kino objektyvu. Pasak Bazino, tokia kinematografinė pozicija tiesiogiai susijusi su Husserlio filosofinėmis nuostatomis, pagal kurias meno kūrinį arba tikrovę patiriančio žmogaus nereikia specialiai veikti ir piršti jam tendencingos interpretacijos: „[R]ealizmas yra fenomenologinė forma, kuri, kaip ir Kanto estetika bei Husserlio fenomenologija, siekia žinojimą ir reprezentaciją pagrįsti materialiosios tikrovės stebėjimu“ (Aitken, 2001, 178) – kino kūrėjas atsisako interpretuoti savo aplinką, pakanka ją tik fiksuoti. Kita vertus, neorealistai ir filotopinio kino kūrėjai nesileidžia į istorinę esamos padėties analizę, nes pastaroji uždengtą nesumeluotą tikrovę – tenkinamasi kasdienės, niekuo neypatingos aplinkos fiksavimu, savotišku nešališku tyrinėjimu.

Siegfriedas Kracaueris yra pastebėjęs, kad neorealistiniame kine svarbesnė ne naratyvinė komunikacija, o impresinis poveikis kūrinio suvokėjui. Ši tendencija, pasak Kracauerio, kyla iš prancūzų impresionizmo ir siurrealizmo (Aitken, 2001, 177-178). Tai sąlygoja filmų epizodiškumą, nenuoseklumą, kuris būdingas ir filotopiniam kinui. Pastebima, jog toks fragmentiškumas kur kas tiksliau išreiškia natūralią gyvenimo laiko tėkmę nei koherentiškas pasakojimas (Gelley, 2006, 289). Pokario žmogaus buvimas tikrovėje suformuoja vientisą kino pasakojimą, kurį vadintume artimiausiu jutiminiu santykiu su tikrove. Šiurkšti vaizdų faktūra italų neorealizme ir filotopiniame kine priklausė nuo prastos kokybės fotojuostelių, kurias režisieriai ir operatoriai skurdžiame pokaryje pirkdavo tiesiog iš gatvės prekeivių arba susirinkdavo buvusių gamyklų ar karinių dalinių teritorijose. Pažymėtina, kad dažniausiai jie

neturėjo galimybės filmuodami tuo pat metu įrašyti ir garsą, todėl tekstas už kadro būdavo sinchronizuojamas jau nufilmavus vieną ar kitą filmo sceną arba visą filmą. Apibendrintai neorealizmo kino charakteristikas yra aptaręs kultūros semiotikas Jurijus Lotmanas: pasakojime nėra tradicinio pagrindinio veikėjo, įprastos epinės scenų sekos, nuoseklių dialogų (Gelley, 2006, 288-289).

Kino istorikas Davidas Parkinsonas tvirtina, kad neorealistų siekis atsisakyti siužeto pagrįstas tuo, jog pastarasis ankstesniame kine tarnavo ideologiniams tikslams, kurie pridengdavo liūdną Italijos socialinę padėtį. Siužetas tų laikų kine buvo būdingas ne realistiniam, o ideologijai pajungtam pasakojimui (Parkinson, 1999, 150). Neorealistai neslepia pesimistinių skurdo nuotaikų, kuriomis žmonės gyveno pokario Italijoje. Neorealistinio pasakojimo tikslas, kaip teigia Luigis Chiarinis straipsnyje „Tekstas apie neorealizmą“, yra rodyti tikrovę ir taip vienyti žiūrovus į bendruomenę, lyg bandyti atkurti suirusius bendravimo saitus tarp žmonių, iš naujo kurti visavertę pokario visuomenę (Gelley, 2006, 289-290).

Taigi tarpukario kino tradicijos nuvertėjimas lėmė naujo, neorealistinio, diskurso formavimąsi, kuris stipriai paveikė filotopinį kiną, susiformavusį beveik sinchroniškai su italų neorealizmu.

Filotopinį kiną stipriai paveikė ne tik italų neorealizmas, bet ir amerikiečių avangardinis kinas: įtaka daugeliui XX amžiaus šeštojo-septintojo dešimtmečių kino kūrėjų susijusi su Amoso Vogelio ir Maya'os Deren veikla penktojo ir šeštojo dešimtmečių Niujorko pagrindiniame kultūros lauke. Būtent šie filmininkai suformavo pagrindus, į kuriuos remdamasis formavosi filotopinis kinas (James, 1992, 17-49). Paskaitoje apie filmą „Prisiminimai iš kelionės į Lietuvą“ Mekas teigia, jog beveik visas XX amžiaus antrosios pusės amerikiečių avangardinis kinas formavosi labai stipriai veikiamas diskurso, kurį Mekas apibendrintai vadina žodžiu „Kultūra“ (Mekas, 1978, 198). Filotopinis kinas Jungtinėse Amerikos Valstijose radosi iš „absoliučiojo realizmo“ siekio (šis realizmas siejamas su kino kameros galimybe visiškai tiksliai reprezentuoti filmuojamus daiktus), apie kurį kalba Mekui artimas filmininkas Stanas Brackhage'as straipsnyje „Regėjimo metaforos“ (Brackhage, 1978, 128).

Nuo italų neorealizmo amerikiečių realistiniai tikslai labiausiai skiriasi mažesne orientacija į poreikį kinu kurti visuomenę: labiau siekta ją kritikuoti ir patiems kino kūrėjams burtis į bendruomenę, kurią vienija kinas, Meko vadinamas „religija“. Šiuos „kino vienuolius“ vienijo ir tai, kad daugelis iš jų XX amžiaus septintajame dešimtmetyje bendradarbiavo su žurnalu „Kino kultūra“ („Film Culture“). 1960-1970 metais apie šį žurnalą susibūrę autoriai jau buvo naujos amerikiečių avangardinio kino bangos branduolys.

Dar vienas ryškus italų neorealizmo ir amerikiečių avangardo skirtumas yra drąsesni

pastarojo eksperimentai, kuriais siekta įteisinti naują kino kalbą: filmavimo metu judančios kameros dinamiką, vaizdo ir garso asinchronizaciją (taip paryškinaama filmuojamų daiktų viršenybė prieš filmuojančiojo intencijas ir diskursą)

Filotopinio kino montažui didelę įtaką padarė XX amžiaus vidurio Amerikos avangardinio kino montažo technika. Kaip ryškiausias chrestomatinis tokio montažo pavyzdys dažniausiai įvardijamas Marie Menken filmas „Sąsiuvinis“ (sumontuotas 1962 metais): autorė atvaizdus montuoja koliažo principu, itin didelį dėmesį kreipia į judėjimą, nemėgsta statikos, pirmenybę teikia trūkčiojančiam montažui, kartais įterpia sustabdytus kadrus.

Amerikiečių avangardinio kino specifiką, veikusią filotopinį kiną, labiausiai nulėmė tai, kad jo autoriai nesiekė kurti industrijos ir profesionalumo išpūdžio – pabrėžiamas mėgėjiškumas filmininkus priartina prie daiktiškosios tikrovės, neleidžia pereiti į įsivaizduojamybės plotmę.

Visgi „italų neorealizmas“, „Amerikos avangardinis kinas“ ir „filotopinis kinas“ nėra tapachios sąvokos. Filotopinis kinas neorealizmą ir avangardinio kino montažo principus naudoja kaip diskursą, tačiau tai daroma siekiant specifinių, neorealizmui ir daugeliui avangardinių filmų nebūdingų tikslų: kinas filotopui reikalingas ne tam, kad būtų užfiksuota tai, kas „turės istorinę vertę“ arba konstruos naują socialinę tikrovę, o tam, kad kai kurie įvykiai nevirštų praeitimi – liktų amžina dabartimi. Šliogeris knygos „Daiktas ir menas“ etiuode „Polis Sezanas ir Vakarų klasikinės tapybos pabaiga“ rašo apie Paulį Cezanne'ą kaip apie tą menininką, kuris tapė – fiksavo – daiktus, kurie tuoj pat išnyks, nugrims į nebūtį. Tapoma buvo ne tam, kad tuos daiktus žiūrovai prisimintų, o tam, kad tie daiktai išvis nemirtų: „Nuolat yranti harmonija ir byranti forma turi atstatyti savo stabilumą, ir šis atstatymas yra su niekuo nepalyginamas esinijos stebuklas“ (Šliogeris, 1988, 203). Filotopiniame kine fiksuojami įvykiai, daiktai, vietos, kurių netrukus nebus – jie liks gyvi tik kine. Filmuojantysis tokia kine yra nuolat balansuojantis tarp filotopinės būties ir istorinės nebūties – liks gyvi tik tie daiktai ar įvykiai, kuriems gresia staigi nebūtis, mirtis. Fiksuoti verta tai, kas nėra klasika, bet fiksavimo dėka gali ja virsti – įgyti antlaikiškumą, išsivaduoti iš chronologinio pasakojimo logikos ir pretenduoti į amžinumo statusą. Filmuojančio filotopo duotis yra nuolatinis bandymas išsaugoti gyvybę, būti, dėl kurios kovojant (pasak Šliogerio, žmogus kiekvieną akimirką kovoja prieš nebūtį kurdamas: „Kūryba – tai žingsnis iš materijos į formą, iš anonimo į vardą, iš tuštumos į pilnatvę, iš „savybių“ į substratą“ (Šliogeris, 2010, 61)) tikrovės fiksavimas yra tinkamas būdas išsaugoti tokį vientisumą, kurio tradiciniu siužetu papasakoti neįmanoma, nes įvykiai, patirtis dažnai yra nesuvedami į kitokio nei filotopiniame kine pasakojimo rėmus.

Filotopinis kinas – tai, remiantis Levi-Strauss'o mediacijos teorija, mediatorius tarp italų

neorealistinio, Amerikos avangardinio kino diskurso ir originalios, bandančios įveikti nebūtį filotopinės pozicijos:

Atvaizdų diskursyvumas

Filotopinis kinas

Daiktinė tikrovė

1.2.4. Subjekto decentracija ir medialumo išnykimas

Šliogeris subjektą decentruojančią žiūrą apibrėžia kaip tokia, kuriai nebūdingas įtarpinimas – nelieka jokio santykio, per filotopinę būtį veriasi unikali pirminė tikrovė. „Reginčio buvimo valanda“ ištinka tada, kai „tarp tavęs ir daikto nebėra jokio *inter-esse*. Kai susitinki su daiktu, kuris jau nėra joks ‚santykis‘ ar ‚santykių kompleksas‘, nes ‚santykis‘ atsiranda ten, kur įsižiebia *inter-esse* liepsna“ (Šliogeris, 2010, 72). Taigi subjektą decentruojanti filotopinė būtis paneigia bet koki subjektyvumą ar objektyvumą, apskritai bet kokias opozicijas ir atveria žmogaus sutaptį su daiktu kaip vienį.

Ši sutaptis, nebūdama joks santykis, naikina tai, ką XX amžiuje Vakarų civilizacijoje tapo įprasta vadinti medija. Medijų teorijos klasikas McLuhanas teigia, kad mediją galima apibrėžti trimis aspektais: kaip priemonę, kaip terpę ir kaip žmogaus tęsinį (McLuhan, 2003, 26-40).

Medijos kaip priemonės yra ratas, spauda, vaizdo kamera ir t. t. Filotopiniame kine, kuriame tampa nesvarbi net vaizdo kamera, medija kaip priemonė netenka savo prasmės: filmuojantis filotopas įveikia atstumą tarp savęs ir daikto, nesureikšmindamas kameros objektyvo – atsisako būti šiapus kameros ir ją tiesiog pastato norimoje vietoje, įjungdamas ją ir palikdamas filmuoti. Filotopinis kinas, kuriame neveikia medija kaip priemonė, yra atsitiktinio vaizdo kinas, kuriam filmuojantis subjektas nedaro jokios įtakos. Nebelieka filmuojančio subjekto ir filmuojamų objektų priešpriešos. Kadangi filmuojantysis, pastatęs vaizdo kamerą, įsikuria anapus objektyvo, taip pasiekiamas filmuojančio subjekto ir filmuojamo asmens sutapimas.

Medija kaip terpė filmuojančiam filotopui irgi neturi prasmės, nes filotopiniame kine nėra jokio įtarpinimo. McLuhanas teigia, kad medija kaip poveikis narkotizuoja žmogų, kaip ir narcisistinis būvis, leidžia pamiršti apie save ir daiktinės tikrovės nuolat keliamą skausmą (McLuhan, 2003, 58-64) ir taip įsimylėti save. Subjekto decentracija filotopiniame kine vyksta tuomet, kai savo centriškumą įveikęs filmuojantysis fiksuoja pats save, tačiau nemato savęs iš

šalies; tai, ką mito požiūriu turėtų atlikti Narcizas – liesti savo atvaizdą, – filotopiniame kine yra neįmanoma. Pačiam filmuojamajam nėra svarbu, jog jis filmuojamas. Narcisistinio medijos poveikio įveika rodo, kad filotopiniame kine nesvarbus yra net atvaizdas: nefilotopiniame kine atvaizdas narkotizuoja filmuojantį; filotopiniame kine, nesant filmuojančiojo, Narcizo mitas neveikia, nes filmuojančiajam-filmuojamajam netenka turėti jokio santykio su atvaizdu.

Filotopiniame kine eliminavus filmuojantį, jo vietą užima žiūrovas: tai jis patiria iliuziją, jog pats ir filmuoja kiną – suvokimas, jog iš tiesų šiapus kameros nieko nėra, sukuria efekta, kuriam būdingas žiūrovo ir filmuojamojo tapatumas. Kadangi žiūrovas nemato ir nevaldo jokios vaizdo kameros, išnyksta medijinis atstumas tarp žiūrovo ir filmuojamo asmens.

Filmuojamasis ir žiūrovas tiek suartėja, kad kalbėti apie filmuojamojo narcisistinį patitenkinimą tampa neįmanoma: vietoje savo atvaizdo kaip tariamos substancijos lietimui, randasi žiūrovo ir filmuojamojo sutaptis, abu šios sutapties nariai yra substancialūs, todėl galutinai įveikiama atvaizdo virtualumo, simuliakrinio jo pobūdžio problema – žiūrovas mato tiksliai reprezentuojamą asmenį, kurį tapatina su savimi.

Filotopinis kinas kaip žmogaus akies „tęsinys“ irgi yra neveiksmingas. McLuhano apibrėžta medija kaip žmogaus kūno „tęsinys“ suponuoja, jog kameros objektyvas pratęsia filmuojančiojo ir žiūrovų akis. Kadangi filotopiniame kine šiapus objektyvo nieko nėra, nebelieka ir ką tęsti – visa tikrovė (ir filmo kūrėjas, ir žiūrovai) yra anapus objektyvo.

Filotopiniame kine, kuriame kalba filmuojamas asmuo, jo žodžiai labai stipriai suartėja su žiūrovo verbalinėmis mintimis. Filmuojamojo verbalinė kalba yra žiūrovo kalba, nes filmuojamasis ir žiūrovai sudaro vienį. Esant tokiam stipriam sutapimui, filotopinis kinas yra tylos vieta, nes nebelieka reikšmės radimosi sąlygos – opozicijų. Žiūrovo ir filmuojamojo kalbai sutampant, kalbėjimas yra beprasmis.

1.2.5. Estezinės kino autobiografijos prielaidos

Vakarų kino teorijoje autobiografiniu kinu tradiciškai pirmiausia buvo vadinamos literatūros kūrinių ekranizacijos. Kino teoretikas Davidas Lavery'is teigia, kad ilgą laiką autonominis, nuo literatūros nepriklausomas, autobiografinis kinas buvo neįmanomas ir sunkiai suprantamas. Tie režisieriai ar filmininkai, kurie autobiografinius filmus filmuoja nesiremami jokia literatūra, visada atsiduria kino autobiografijos žanro paribiuose. Autobiografinis kinas radosi tada, kai grožinę, fikciją besiremiančią literatūrą ištiko krizė. Kinas tapo įtikinamesniu literatūros kūrinių pakaitu (Lavery, 1991).

Filotopui žodžių vertimas atvaizdais tam, kad būtų papasakota asmeninė istorija, yra neprasmingas. Kino atvaizdą filotopas pirmiausia traktuoja kaip substancialumo galimybę:

tradicinis literatūrinės biografijos autorius skaitytojui niekaip negali pasirodyti kūnišku pavidalu, vienintelis apčiuopiamas daiktas tokiam skaitytojui yra knyga. Filotopinio autobiografinio kino atveju vyksta priešingas procesas: filmo kaip juostos žiūrovas dažniausiai neturi galimybės paliesti, tačiau ekrane mato substancialų asmenį, kuris užfiksuotas įvairiose situacijose. Filotopinė kino autobiografija konstruoja asmens vientisumo, raidos, asmeninės istorijos koncepciją tik montažu. Kuo jis labiau atsitiktinis, nenulemtas siekio papasakoti nuoseklią siužetinę istoriją, tuo labiau jis filotopinis.

Autobiografijos kine galimybė sietina ir su reprezentacijos problema – žiūrovas akivaizdžiai mato Lejeune'o apibrėžtą „autobiografinę sutartį“: tai, kad filmas autobiografinis patvirtina pats filmuojantysis, nuolat pasirodydamas kadre. Visgi filotopiniam kinui būdinga tai, kad filmuojantysis pasakojimą apie savo praeitį labiau suvokia ne kaip jo paties asmeninę, tik-žmogiškąją istoriją, bet tai, ką matė ir sutiko patirdamas daiktiškąjį santykį su aplinka. Savo praeitį, kurios filotopas niekaip negali apmąstyti ir juo labiau išreikšti, filotopinio autobiografinio kino filmuojantysis vertina kaip prasmingą patirtį, kai buvo įmanoma orientuotis į Kitą: žmogų, daiktą, gamtą. Filotopinės autobiografijos filmuojantysis niekada nefilmuoja tam, kad išreikštų geidžiamą savo tapatybę, kurios iš tiesų nėra, bet ją potencialiai būtų galima konstruoti. Filotopui tai nepriimtina. Jis nefilmuoja ir tam, kad pažintų tikrovę ir, montuodamas savo autobiografiją, atskleistų pažintinį turinį ir supažindintų su savo gyvenimu publika. Filotopui rūpi akimirka, kai būta daikto akivaizdoje, su juo mezgant ne vartojimo santykį ar tuščiai spoksant, o visu savimi atsiveriant naujai patirčiai. Taigi, viena vertus, filotopo autobiografija yra maksimaliai patikima ir tampanti retrospektyvi montažo metu, bet, kita vertus, atsisakant montažo siužetiškumo, nuorodų į konkrečius įvykius, ji nėra autobiografija kanonine reikšme: įvykių seka joje nereikšminga, nes svarbiausios būtent tos akimirkos, kai fiziškai nieko nevyksta, tik patiriama tai, ką Algirdas Julius Greimas knygoje „Apie netobulumą“ vadino esteze – akimirkos blyksnius, kai kasdienybės daiktai ir aplinka pamatomi netikėtoje šviesoje ir suprantant, kad būtent iš kasdienybės tamsos pertrūkių-blyksnių, regimybės randasi daiktai ir žmonės (Greimas, 2004, 13). Filotopinė kino autobiografija prasminga tik kaip tokių pertrūkių fiksavimas, kurio metu išnyksta bet koks santykio su būsima filmo auditorija projektavimas, negalvojama apie to, kas fiksuojama, istorinį patikimumą ir, pagaliau, net apie patį filmą. Šliogeris teigia, kad tokių patirčių, kai kasdienybė, mechaninė nebūtis atsiveria kaip būties daiktai, mirtingo žmogaus gyvenime tėra minutės ar valandos: „Patirtys. Žmogaus gyvenime jų nedaug. Viena, dvi, trys, ir viskas. Ir to visai pakanka. Jei išvydai bulvę, debesį virš javų lauko, kalvos liniją, Vermeerio mergaitę, skaitančią laišką, jeigu iš tikrųjų išvydai, pamatei, praregėjai ir netekai žado, to pakanka visam gyvenimui; ir visai kūrybai“ (Šliogeris, 2010, 11). Tokia autobiografija – tai ne nuoseklių

įvykių ir kontekstų atpasakojimas atvaizdais, o to nuoseklumo pertrūkiai, primenantys labiau sapną nei įprastinę, pažintinio santykio reguliuojamą tikrovę, kurioje žmogus lieka tik žmogumi, neįveikia savo uždarumo, egoizmo ir narcisizmo. Filotopas autobiografas neturi iliuzijų dėl savo socialinio, politinio, kultūrinio, meninio statuso, nes yra patyręs beprasmybę – filotopo kine užfiksuoti daiktai randasi iš beprasmybės, tamsos, tuštumos, Niekio įveikos.

2. JONO MEKO FILOTOPINĖS KŪRYBOS YPATYBĖS

2. 1. Jono Meko filotopinės kūrybos chronologinės tendencijos

Meko filotopinę literatūrą labiausiai veikia autoriaus laikysena savęs paties ir išorinės tikrovės atžvilgiu. Būtent todėl darbe Meko literatūros kūriniai analitiškai grupuojami ne pagal sukūrimo metus, chronologinę periodizaciją, o pagal dominuojančias filotopinės literatūros ypatybes minėtuose kūriniuose. Visgi tam tikrą slinktį, kuri iš dalies susijusi su chronologija, konstatuoti yra įmanoma, nes, einant laikui, keitėsi ir Meko kūrybinė pozicija, ir jai nemažai įtakos turėję kultūriniai, politiniai ir socialiniai kontekstai. Ankstyvojoje kūryboje dominuoja filotopinė vietos fiksavimo kalba, vėliau virstanti daiktus globojančia kalba. Globojanti kalba – tai toks kalbinis daiktiškasis santykis, kuriuo išvengiama budistinio subjekto ištirpimo daiktuose, desubjektyvacijos, tačiau kartu daiktams besąlygiškai neprimetama diskursyvi kalba, niekaip nesusijusi su jusliniu daiktų patyrimu. Pačiuose naujausiuose kūriniuose Mekas transformuoja globojančią kalbą į tokią, kuri pati virsta daiktu, reiškiamu hieroglifo grafine poezija ir eksperimentiniu kinu, kuriame išnyksta medialumas.

Esminis įvykis, nulėmęs visą Meko kūrybinę ir asmeninę biografiją, jos raidą – Antrasis pasaulinis karas ir su juo susijęs tremtinio, vėliau – egzilo, vaidmuo. Šį karą kaip biografijos įvykį, kuris nutraukė saugų ir ramų buvimą gimtajame Semeniškių vienkiemyje, Mekas traktuoja kaip kelis šimtmečius trukusios Vakarų civilizacijos modernybės epochos krizę, pertrūkį. Paradoksalu yra tai, kad Mekui iš esmės neteko patirti pačios modernybės – jis buvo iškart įmestas į jos krizę – Semeniškiuose jis gyveno pagal tokius dėsnius ir taisykles, kurias Giddensas vadina tradicine tvarka, iki modernybės vyravusia Europoje. Vietos svarba kaip filotopinę literatūrą steigiantis veiksnys Mekui niekad nebuvo praradusi prasmės, kuri itin aktualizuojama XX amžiaus šeštajame dešimtmetyje prabylant apie modernybės krizę, nes būtent modernybės raidos pertrūkis leidžia kalbančiajam nepaisyti modernybės ilgus šimtmečius sąlygoto vietos reikšmės žmogui nuvertėjimo. Modernybės krizę, kurią sukėlė karas, Mekas traktuoja kaip Vakarų istorijos ir filosofijos (pagal modernybės dėsnius – einančių nuolatinės pažangos link) pertrūkį. Jei nebūtų vykęs Antrasis pasaulinis karas, Meko kūryboje vieta tebūtų svarbi tiek, kiek ji susijusi su Semeniškais. Karas atveria vaikystėje patirtos filotopinės būties kūrybinės tšos galimybę. Vietos vaidmuo Meko poezijos rinkinyje „Pavieniai žodžiai“ (1967 m.) yra esminis, kai kalbantysis siekia išsivaduoti nuo modernybės metafizinės filosofijos tradicijų įtakos, atsiverti filotopinei būčiai. Smulkiosios prozos rinkinyje „Žmogus prie lyjančio lango“ (2009 m.) svarbiausias yra suvokimas, jog žmogus negali gyventi

be jutiminių, filotopinių, meilės ir globos ryšių su vieta. Šis veiksnys buvo svarbus daugeliui Tėvynės netekusių tremtinių, tačiau Mekas šią situaciją patiria unikalčiai – jis prabyla ne apie tragišką prarastį, o įtemptai mąsto, kaip išvengti tos prarasties, net jei fiziškai esama toli nuo gimtojo vienkiemio. Novelė „Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą“ (1949 m.) atskleidžia, jog modernybės krizės laiku gyvenančiam asmeniui tradicinis kelio chronotopas, reiškiantis laiko ir erdvės kaitą, grynąjį, ne filotopinį laikiškumą ir vietiškumą, yra jau neįmanomas patirti. Pagrindinis novelės veikėjas keliauja, tačiau toks chronotopas nepadedą išsivaduoti nuo kančios, „žmogaus be vietos“ jausenų. Dienoraštyje-romane „Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“ (2000 m.) priešingai – kalbantysis keičia buvimo vietą ne savo noru ir vėlgi patiria sunkius išgyvenimus, tačiau, skirtingai nei minėtoje novelėje, jau siekia idilinio chronotopo, t. y. įsitvirtinimo mylimoje, filotopiškai suvokiamoje vietovėje. Tokiu būdu Mekas patiria filotopinį vietiškumą ir išsivaduoja nuo laikiškumo, nuolat būdamas „čia“ ir „dabar“. Taigi XX amžiaus penktojo-šeštojo dešimtmečių modernybės krizė kaip vietą vėl sureikšminantis veiksnys yra vienas iš filotopinę literatūrą konstituojančių veiksnių.

Nuo daugelio senosios kartos tremtinių Meką skiria ir pozicija ne tik patiriant vietą, bet ir nustatant savo santykius su naujomis, iki tol nepatirtomis situacijomis, naujais sutiktais žmonėmis, atsivėrusia ir prieinama tapusia Vakarų kultūra. Meko pokario publicistika (1946-1948 m.), kartu su broliu Adolfu rašytos pasakos (1946-1947 m.), 1994-1996 metais rašyti laišakai rodo, kad Mekas yra atviras Kitam kaip egzistencinei patirčiai, leidžiančiai pamiršti apie save, nes individas, būdamas filotopas, negali dėmesio kreipti egoistine kryptimi – taip būtų paneigta pati filotopinės būties esmė: individas būna ir patiria daiktų būti tik pamiršdamas siaurą asmeninį interesą, nes šis visada reiškia ne filotopinę būti, o mirtį, kalbiškumą, Niekį. Minėti Jono ir Adolfo Mekų tekstai rodo autorių žingsnį nuo savęs kaip istorijos, karo, politikos aukų sureikšminimo į atvirumą naujai realybei, kuri, kaip parodė Meko kūrybinė biografija, yra labai turininga. Šie tekstai labiausiai atskyrė Meką nuo daugelio lietuvių tremtinių mąstymo ir elgsenos tremtyje. Būdami atviri Kitam, Mekai patys pavirto Kitais didžiai daliai lietuvių bendruomenės. Kaip rodo Meko tekstų rinkinys „Laiškai iš Niekur“, tas kitoniškumas nenunyko net per kelis dešimtmečius. Mekas desperatiškai viliasi, kad Lietuvoje po Nepriklausomybės atgavimo dar gyva ikimodernybė, tradicinė tvarka, kurios esminis žmogaus užsiėmimas yra ūkininkavimas, žemės dirbimas. Mekas XX amžiaus paskutiniajame dešimtmetyje (kažin, ar pagrįstai) tiki, kad Tėvynėje gyva tai, kas puoselėta tarpukario Lietuvos kaime, vienkiemiuose – atvirumas naujai patirčiai ir įgimtas / išugdytas vaikiškas smalsumas, reiškiantis norą domėtis viskuo.

Poezijos rinkiniai „Semeniškių idilės“ (1948 m.) ir „Gėlių kalbėjimas“ (1961 m.) rodo Meko suvokimą, kad kalbėjimas apie paliktus namus, Tėvynę yra beprasmis, jei nesiremia

daiktišką patirtimi. Minėti poezijos rinkiniai papildo filotopinės literatūros sampratą globojančios ir mylinčios kalbos konceptu: poezijos kalbantysis tarpininkauja tarp bekalbių būties fenomenų – daiktų – ir diskursyvos kalbos, taip medijuodamas būties ir Niekio, daiktų ir kalbinio diskurso opozicijas. Mekui Tėvynė, apie kurią tik gražiai, nepagrįstai jutimais kalbama, reiškia Tėvynės ir gimtinės mirtį, todėl poezijos užduotis esanti globoti tai, kas palikta, kuo tiksliau prisiminti ne teoriškai, jausmiškai ar maštant, o tiesiog kūnu – atgaivinti tą patirtį, kuri pasiekė žmogų iki paliekant namus. Kadangi paliktoji realybė labai susijusi su gamta, jos jutimasis patyrimas ir prisiminimai apie tai yra daiktiškumo pergalė prieš žmogiškumą. Nuo tų tremtinių, kurie paliko Kauną, Meką skiria tai, kad jis supranta, jog gyvybė ir tikrovės tiesa slypi ne grįstos gatvės kasdienybėje, o savo gyvybingumą nuolat liudijančioje gamtoje. Net didmiestyje atsidūręs filotopas jame ieško santykio su gamta.

XX amžiaus aštuntajame dešimtmetyje rašytoje ir 2007 metais išleistoje sapnų knygoje „Mano naktys“ Mekas liudija savo kaip psichologinio subjekto pabaigą. Poezijos rinkinys „Pavieniai žodžiai“ bylojo apie nusivylimą modernybės filosofija; „Mano naktys“ – tai psichoanalizės įveikos dokumentas. Mekas bando nugalėti Niekį, kuris slypi ne tik kalboje, diskurse, grynajame santykiyje, bet ir pašamonėje. Užrašydamas sapnus ir taip Niekį išskeldamas į sąmonę, filotopinės būties vietą, Mekas pašamonės turinį, kuris visada susijęs su praeitimi ir mirtimi, paverčia gyvu filotopiniu buvimu „čia“ ir „dabar“, tik iš dalies artimu autobiografijos apibrėžčiai. Knyga „Mano naktys“ – tai labai savitas Meko bandymas savo retrospekcinę praeitį autobiografiškai versti filotopine dabartimi. „Mano naktys“ yra toks kūrinys, kuris parodo, jog Mekas sėkmingai išsprendė modernybės krizės, namų netekties, ateities lūkesčių problemas ir siekia būti konkrečią akimirką tam tikroje vietoje.

Eilėraščių rinkinys „Dienų raštai“ (1998 m.) – tai kūrybinė Meko autobiografija, pagal kurią galima nustatyti būdingiausias jo kaip poeto kūrybos raidos bruožus bei tendencijas. Kita vertus, nuoseklus, priežastinis ir loginis Meko kaip autoriaus vystymasis neįmanomas: poezijoje gausu pertrūkių, eilėraščio parašymo dienos nulemtų išpūdžių – Meko poezijos rinkinys artimas autobiografijai tiek, kiek su autobiografija susijęs dienoraščio žanras. „Dienų raštus“ nuo poezijos rinktinės „Poezija“, išleistos XX amžiaus pabaigoje, skiria tai, kad juose publikuojami anksčiau neskelbti eilėraščiai. Jais Mekas apibendrina savo kūrybinį kelią, kurį nuėjo rašydamas lietuvių kalba.

Naujausias, 2007 metais išleistas Meko eilėraščių rinkinys „Žodžiai ir raidės“ rodo, kaip Mekas prieina savo nereikšmingumo suvokimą. Ankstesnėje kūryboje tai, kas užrašyta, vis dar priklausė kad ir globojančiai daiktus, bet kalbai. „Žodžiai ir raidės“ liudija, kad kalbinis (nebūties, Niekio) poezijos kūrinys gali virsti būties fenomenu – daiktu. Tokiai filotopinės literatūros tendencijai esminė yra hieroglifo sąvoka, decentruojanti kalbantį subjektą, naikinanti

ir pozityvistinio, objektyvaus, ir hermeneutinio, subjektyvaus, santykio su poezija, daiktu, hieroglifu galimybę. Kiekvienas rinkinio „Žodžiai ir raidės“ eilėraštis, būdamas hieroglifas, įgyja būties fenomeno – daikto – statusą. Šis rinkinys parašytas ir sudarytas suprantant, jog prasmingas buvimas yra tada, kai nebelieka jokio santykio ir su savimi, ir su išorine tikrove. Visgi svarbu pastebėti, kad „Žodžiai ir raidės“ nėra budistinių eilėraščių rinkinys – kalbantysis nesiekia ištirpti daiktuose, nenorima jiems pasiduoti. Tokia pozicija yra labiau artima nuostatai, kad pati kalba gali virsti lygiaverčiu daiktu.

Taigi pradėjęs savo kūrybą Antrojo pasaulinio karo ir tremties akivaizdoje, Mekas nueina toki kelią, kurį apibendrintai galima vadinti filotopiniu: nuo vietos svarbos suvokimo ir savo vaidmens joje nustatymo iki vis mažėjančio dėmesio savo vidujybei, reikšmingumui, žmogiškumui ir savęs kaip autoriaus decentravimo, suprantant, kad poezija kaip daiktiškasis fenomenas yra kur kas svarbesnė už jos autorių. Pastarojo vaidmuo labiau yra kurti daiktą, o ne žodžių derinius.

Meko kaip kino kūrėjo biografija yra gana stipriai susijusi su jo literatūrine kūryba, nors ir formavosi radikaliai kitokuose nei poezija, dienoraščiai ir publicistika kontekstuose. Meko kino kūryba rodo, kad filotopinio kino ypatybės jo filmuose formavosi laipsniškai – atsiradus vienai ar kitai filotopinei tendencijai, ji plėtojama ir iki šiol montuojamuose naujausiuose filmuose. XX amžiaus penktajame dešimtmetyje Mekas su broliu Adolfu nusiperka pirmąją savo kino kamerą „Bolex“ ir ima filmuoti. Iki 1962-ųjų ir pirmojo Meko filmo „Medžių ginklai“ nufilmuoti atvaizdai sudaro daugelio jo vėlesnių filmų medžiagos pagrindą.

Skirtingai nei literatūrinėje kūryboje, kine Mekas Antrojo pasaulinio karo ir pokario metu užima triksterio poziciją: įsimašo į tremtinių minias, šventes, masinius renginius, ir juos fiksuodamas demaskuoja jų karnavalinį pobūdį: su kiekvienu filmu stiprėja suvokimas, kad Tėvynės mentalinė gyvybė, jos likimas yra ne minios ir ne masių vieta. Filmų „Prarasta, prarasta“ (1976 m.), „Ar buvo karas?“ (2002 m.) lietuviškoji problematika šių dienų perspektyvoje, kaip rodo Meko verbalinis komentaras filme „Ar buvo karas?“, jau yra paties filmų autorių traktuojama ironiškai, demaskuojant pokario dramų smulkumą prasmingo žmogaus buvimo kontekste. Filmas „Prisiminimai iš kelionės į Lietuvą“ (1972 m.) byloja, kad Mekui istorijos laikiskumas, Tėvynės prarastis jau nėra tragedija, kuri keltų egzistencines kančias – į okupuotą Lietuvą keliaujama, joje būnama, ieškoma ir randama tai, kas palikta prieš kelis dešimtmečius: kaimas, gamta, artimi žmonės, šeima. Šis filmas yra savotiškas manifestas, kuriuo tvirtinama, jog prieš namus ir Tėvynę modernybės krizė yra bejėgė.

Politiniai filmai, kuriuos Mekas kūrė XX amžiaus septintajame dešimtmetyje, – tai patvirtinimas, jog autorius gyvena jau ne nostalgija paliktiems namams, o nauja, Amerikos,

tikrove, kuri jo ir daugelio to laiko jaunų žmonių netenkina. Kaip ir filmuose apie Tėvynę ir adaptaciją Niujorke, Mekas čia yra triksteris: fiksuoja tai, kas netikra, simuliakriška, apgaulinga, tačiau imperialistiniais Amerikos tikslais siekiama parodyti kaip pati tikriausia tiesa. Filmai „Medžių ginklai“ (1962 m.), „Daboklė“ (1964 m.), „Laimė ir laikas: Vietnamo naujienos“ (1968 m.) yra pirmieji Meko kūriniai, kuriuose demaskuojamas Amerikos viešojo gyvenimo karnavalinis pobūdis.

Naujausieji Meko istoriniai filmai, sukurti XX amžiaus pabaigoje-XXI amžiaus pradžioje, yra dar stipriau nukreipti į šįkart jau televizijos atvaizdais konstruojamą dirbtinę realybę. Filmuose „Lietuva ir Sovietų Sąjungos žlugimas“ (2008 m.), „Senų laikų pasaka“ (2001 m.) bei „Pasaulio prekybos centro haiku“ (2010 m.) fiksuojami skirtingi istoriniai įvykiai – Sovietų Sąjungos žlugimas ir Lietuvos okupacijos pabaiga bei ataka prieš Pasaulio prekybos centro pastatus 2001-aisiais. Visgi Mekui labiau rūpi ne tautiniai sentimentai dėl Lietuvos laisvės ar skausmas dėl minėtos atakos aukų, o pati galimybė būnant triskteriu atskleisti tai, kas šiuose įvykiuose netikra, iliuziška, melaginga, dirbtinai dramatiška.

XX amžiaus aštuntojo-devintojo dešimtmečių Meko filmai daugiausiai susiję su jo tikslu filmuoti savo draugus, juos suprantant ne kaip tuos, su kuriais dalijamasi rūpesčiais, vargais, abejonėmis, o kaip tuos, kurie teikia džiaugsmą savo kitioniškumu, nesutapimu su paties Meko asmenybe, gebėjimu išlaikyti savo nuostatas ir pozicijas bendraujant su kitu žmogumi. Mekui visai nesvarbu, kad natūrali įvykių seka jį suvedė su pasaulinio masto žvaigždėmis Jurgiu Mačiūnu, Johnu Lennonu, Andy Warholu ir Allenu Ginsbergu. Mekui rūpi ne šių asmenų socialinis, kultūrinis, politinis statusas, reikšmė pasaulio meno istorijoje, o jų maži ir asmeniški, tačiau ne privatūs gyvenimo įvykiai, kuriuos pavyko užfiksuoti trumpuose kino juostos fragmentuose. Meko filmai apie šias asmenybes liudija jo filotopinį atvirumą Kitam, naujai patirčiai, iki tol nepatirtiems dalykams. Šis neįkylus smalsumas – tai viena iš Meko savybių. Dėmesys Kitam Meko kino kūryboje nesiriboja vien filmais apie minėtus žmones – ši tendencija tęsiasi iki šiol. Ryškiausias gana naujas Kito fiksavimo filmų pavyzdys – „Bemiegių naktų istorijos“ (2011 m.).

XX amžiaus septintojo dešimtmečio filmai „Voldenas“ (1969 m.), „Cassis“ (1966 m.) ir „Pastabos apie cirką“ (1966 m.) – tai Meko kaip mediatoriaus tarp kino ir literatūros kalbinio diskurso ir bekalbių daiktų liudijimas. Šiuose kūriniuose Mekas tarpininkauja tarp pokariu išmokto italų neorealistinio kino poetikos, Amerikos avangardinio kino patirčių ir tos tikrovės, kurią patyrė Amerikoje ir Europoje pokariu bei minėtame dešimtmetyje. Šios mediacijos prasmė – tai savo kaip filmuojančiojo vaidmens svarbos mažinimas, suvokiant, kad prieš atvaizdą pirmiau visada yra daiktas. Tik supratus diskurso ribotumą, jo plėtimą nauja daiktiškąja patirtimi, europietiškas realizmas tampa filotopiniu kinu. Dar vieną mediacijos

prasmės aspektą atskleidžia vėlyvesnis, XXI amžiuje sukurtas, filmas „Mano ‚Marso‘ baro filmas“: ir minėtuose trijuose filmuose, ir šiame kūrinyje daiktai globojami atvaizdais tam, kad būtų išsaugota jų gyvybė ir būtis, įveikiant Niekį. Taigi nuo 1966 metų Mekas ima fiksuoti tai, ką, jo manymu, būtina išsaugoti, tai, kam gresia greita mirtis ir išnykimas. Šis tikslas fiksuoti tokius daiktus atvaizdais Meko kino kūryboje išlieka gyvybingas iki pat dabar.

2000 metais sukurtas Meko filmas „Requiem rašomajai mašinėlei“ yra unikalus, nes jame Mekas maksimaliai decentruoja save kaip filmuojantįjį: anksčiau kurtuose filmuose jis buvo daug svarbesnis, nuo jo labiau priklausė tai, kokie atvaizdai sudarys filmo medžiagą ir pagaliau sumontuotą kūrinių. Minėtame filme Mekas praktiškai parodo, kaip įmanoma atsisakyti medialumo, decentruojant filmuojantįjį, filmuojamąjį, vaizdo kamerą, atvaizdą ir net žiūrovą. Kaip ir dažname literatūriniame kūrinyje, Mekas šiame filme originalus savo nešiuolaikiškumu, priešininusi dominuojančioms tendencijoms, pagal kurias atvaizdas yra galutinė ir nekvestionuojama tikrovė, už kurios net neverta ieškoti substancialių daiktų. Meko pozicija – neordinarinė, provokuojama ir kviečianti mąstyti apie tikrovės ir simuliakro santykį, filotopinę būtį, kuri yra viena iš nedaugelio galimybių nepasiduoti atvaizdo tarsi-būčiai.

Taip pat 2000 metais Mekas sumontavo du savo autobiografinius filmus: „Žmogaus, kuris nešėsi praeitį savo akyse, autobiografija“ ir „Judėdamas į priekį, atsitiktinai mačiau mažus grožio fragmentus“. Šiuose kūriniuose Mekas sugriauna Vakarų autobiografinio kino tradicijas, atvaizdais tvirtindamas, jog nuoseklios, retrospekcinės, patikimos, chronologinės autobiografijos pasakoti nėra prasmės, nes toks bandymas būtų visada melagingas. Tikriausiai patikimiau yra tiesiog atsitiktinė tvarka sumontuoti mažus savo praeities, užfiksuotos kino juostoje, fragmentus, nesuteikiant jiems tradicinio naratyvumo tvarkos. Esminis filotopinis žingsnis, kurį Mekas žengia šiuose filmuose – tai šviesos blyksnių fragmentai, kurie šiuos kūrinius susieja su būties, Esmo, estezės problematika. Mekas šiuose filmuose parodo, kad būtis, Esmas kyla iš Greimo aprašytų estezinių blyksnių. Ši sąsaja patvirtina, jog visų žmonių, daiktų ir vietų prigimtis yra grožis.

Taigi filotopinį Meko kiną geriausiai charakterizuoja filmuojančiojo kaip triksterio vaidmuo, dėmesys Kito patirčiai, daiktų globa, medialumo atsisakymas ir estezės fenomenas.

Meko literatūrinės kūrybos filotopija – tai nuolatinė reminiscencija, praeitį verčianti aktualiaja dabartimi. Meko kūryba yra grįžimas į praeitį, kad ši netaptų negyvu nostalgišku prisiminimu, turėtų įtakos dabarčiai.

2.2. Modernybės krizė Jono Meko kūryboje

2.2.1. Nusivylimas modernybės filosofija ir istorija poezijos rinkinyje „Pavieniai žodžiai“, prozos rinkinyje „Žmogus prie lyjančio lango“, novelėje „Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą“ bei dienoraštyje-romane „Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“

Modernybės filosofijos įveika poezijos rinkinyje „Pavieniai žodžiai“. 1967 metais Čikagoje išleista Meko poezijos knyga „Pavieniai žodžiai“ yra jo bandymas atmesti modernybės filosofijos istorijos siūlomą santykį su savimi ir aplinka. „Pavienių žodžių“ kalbantysis nutolsta nuo istorinės Vakarų filosofijos ir jau filotopijos pagrindu žvelgia į daiktus ir kitus žmones.

„Pavienių žodžių“ eilėraščiuose siekiama santykio su aplinka, stebint gamtos objektus, juos fiksuojant akimis. Ne atsitiktinai pirmasis knygos skyrius pavadintas „Vaizdai“. Orientacija į aplinką, nutolimas nuo grynojo mąstymo santykio kalbantįjį vis labiau artina prie filotopinio žvilgsnio į aplinką. Eilėraščių žmogaus akį patraukia ne monumentalūs kalnai ar jūra, o mažiausios gamtos detalės – gėlės, akmenukai ir kt.: „Ramus / stovi / jis / ir, / nejudėdamas, / žiūri, // kaip / juda / plūdė, / kaip / plaukia / rūkas.“ (Mekas, 1967, 7). Su daiktais siekiama jutiminio, bet ne kalbinio dialogo. Tekste „Giliam sodo šešėly“ kalbantysis tik žiūri, ne konotodamas, o tik denotodamas, identifikuodamas daiktus: „Giliam / sodo / šešėly // sėdi / žmogus. // Jis / žiūri, / kaip / šilumoj / virpa / obelys, // kaip / dreba / liepų / dangus“ (Mekas, 1967, 9). Mąstantį filosofinės lyrikos subjektą keičia eilėraščių kalbantysis, kuriam rūpi ne sudėtingos ir daugiasluoksnės filosofinės problemos, o jo akivaizdoje esantys daiktai: „Aš / sėdžiu / vienas / ir / be / minčių, // ant / liepsno- / jančių / vidudie- / nio / krantų“ (Mekas, 1967, 80). Kalbantysis ne autobiografiškai retrospektyviai vertina iš vaikystės pažįstamus ar konkrečią Semeniškių vietovę primenančius gamtos fragmentus, o stebi naujus, anksčiau nepastebėtus daiktus, atnaujinančius patirtį, padedančius atsikratyti modernybės filosofijos istorijos tiesų, išankstinio žinojimo, kuris staiga yra visiškai nesvarbus: „ir / viskas, / kas / maniau / maniau / yra / mano / pati / esmė – // nukrinta, / nukrinta“ (Mekas, 1967, 15-16). Kalba – tai pažinimo priemonė, o „Pavienių žodžių“ kalbančiajam daiktai, gamta yra nepažinūs, prieštaringi. Eilėraštyje „Aš ieškau“ konstatuojama, kad daiktai yra tokie neaiškūs, kad kalbančiajam atrodo, jog daiktai ir būtis rezga prieš jį sąmokslą: „...netikėdamas / aš / tylai / dar / einu, // veltui / liesdamas / liesdamas / ir / šliedamasis / prie / daiktų – // šalta / akim / jie / perveria / perveria / ir / ir / pasilieka / pasilieka / neatveria- / mi, / nebylūs, // būties / suokalby“ (Mekas, 1967, 23).

Kalbantysis po truputį praranda tradicinės metafizinės filosofijos atramas, atsiverdamas klausimui. „Pavienių žodžių“ kalbantysis, lyg Vergilijaus vedamas Dantė, kelia klausimus, kurie susiję su filotopinės būties pradžia: „ir / stoviu / nuogas / vėl / aš / tarp / daiktų / ir / pradžioje, // klausdamas, / kur / aš / esu / ir / kas / esu“ (Mekas, 1967, 16). Meko eilėraščių kalbantysis nesivadovauja jokia modernybės Vakarų filosofijos mokyklos tiesa, žmogų traktuoja kaip unikalų filotopą ir tekstuose pabrėžia kalbančiojo vienatvę: „Vienas / aš / pagal / uostą / einu, // ir / žiūriu / į / vidudieny / degantį / miestą“ (Mekas, 1967, 89). Keldamas ontologinius klausimus, Meko „Pavienių žodžių“ kalbantysis aiškina pačios žmogaus buvimo pradus – esmę ir prasmę: „...vėl / ir / vėl / bandydamas / pasiekt / pasiekt / neišsakytą / savo / būties / prasmę, / tikslą“ (Mekas, 1967, 21). Jau pats klausimų formulavimas klausiančiojo yra suvokiamas kaip naujojo buvimo pradžia: „ir / vėl / pradėti / viską / iš / pradžios / turiu“ (Mekas, 1967, 15). Momentas, kai šie klausimai kyla, yra tik-žmogaus mirtis ir filotopo gimimas: „Norėdamas tapti tikru žmogumi, vėl atgauti ar surasti savo vietą esinijoje, išsiveržti iš gniuždančių natūralizmo replių, žmogus privalo mirti kaip tik-žmogus“ (Šliogeris, 2010, 58). Šio akto akivaizdoje kalbantysis konstatuoja, kad griuvo visos išankstinės jo ankstesnio buvimo nuostatos: „matydamas, / kaip / krinta / krinta / pra- / eitis, // jausda- / mas, / kaip / kiekvienas / naujas / žodis, / pojūtis, / aistra, / vėl / yra / yra / mano / pati / pradžia“ (Šliogeris, 2010, 58). Kalbančiajam niekas nėra pažadėta – nei gyvenimo šiapus prasmė, nei pomirtinis gyvenimas. Reikia būti dabar savarankiškai, be modernybės filosofijos pagalbos, savęs tobulinimo iliuzijų: „Ar / tai / tuščiai / tuščiai / kaliau / vis / save, / dailinau, / vis / giliau / giliau / eidamas“ (Mekas, 1967, 20). Buvimas kalbančiajam yra dovana, kurią reikia imti: „imu / viską / vienodai, // kaip / dovaną / aš / imu, // stebė- / damasis / lygiai / saulėlei- / džiui, / žmogui- / mi, // ir / nakties / juodu- / mu“ (Mekas, 1967, 63). Meko poezijos rinkinio „Pavieniai žodžiai“ kalbantysis kaip ką tik gimęs filotopas yra transcenduojantis – jis konstatuoja, kad nepriklauso pats sau. Jo valia nėra lemiamą ir reikšmingą. Šliogeris teigia: „Transcendenciją aš privalau matyti kaip daikštišką, jusliškai akivaizdų substancinį individą anapus ego“ (Šliogeris, 2010, 32). Transcendencijos akivaizdoje atgaunama esminė filotopo savybė – nuostaba. Tikrovė stebina naujumu ir nežinomybe: „Uolos / niekadoms / nebuvo / taip / baltos, // vanduo / niekadoms / nebuvo / taip / šaltas“ (Mekas, 1967, 85). „Pavieniuose žodžiuose“ Mekas atskleidžia, kad nuostabos ir klausimo esmė yra ne žodis, o tylą: „atsaky- / mas / į / kiekvieną / klausimą / yra / tiktai / tylą, / tylą“ (Mekas, 1967, 22). Filotopinis kalbančiojo santykis su pasauliu reiškia bežodę tylos meilę. Tokia pozicija yra iki-modernybės filosofijos ypatybė. Eilėraščių žmogus nesiekia atsiminti, jam labiau rūpi leisti mintims kilti spontaniškai, pamirštant save – mintys ir potyriai stebimi paties kalbančiojo tarytum iš šalies. Toks žmogus jau nėra pats sau objektas, kurio išgyvenimus reikėtų išreikšti verbaline kalba – atsisakoma analizuoti savo išgyvenimus,

mintis ir jausmus: „...bandydamas / vėl / iš / naujo / atverti / tiesą – // ne / klausi- / mais, // ne / atsaky- / mais, // bet / per / malonę; // pames- / damas / logiką / ir / prasmę“ (Mekas, 1967, 44-45).

„Pavieniuose žodžiuose“ išsižadama modernybės Vakarų kalbos filosofijos, kuri yra jau mirusi, nes kalba niekada nėra gyva, ja neįmanoma išreikšti būtis: „vis / atgal / sugrįžtu, / ir / viskas, / kas / viduj / plyšta // ir / išeiti / veržias, / veržias, // palieka / neat- / verta, / neišsakyta“ (Mekas, 1967, 19-20). Nors „Pavienių žodžių“ kalbantysis supranta kalbos ribotumą, įsisaŕmoninama, jog su daiktais, be žmonių ir kalbos būti yra sunkiau, nes modernybės filosofinis mąstymas nepadeda: „O, / tai / mano / klaida, / tai / mano / klaida, // vargana / mano / galva“ (Mekas, 1967, 29). Eilėraščių kalbantysis konstatuoja ir poezijos prasmę: eilėraštis nėra filosofinės problemos sprendimo tekstas, poezija turi tik konstatuoti, kad kalba yra ribota: „Žiūriu / aš / į / ranką, / kaip raizgos / gyslos – // bet / neiš- / skaitau / aš / gyveni- / mo / mįslės“ (Mekas, 1967, 39). Eilėraštis Mekui – paskutinis tekstas prieš virsmą filotopu: „Nuo / čia / prasi- / deda / miškai, / tyruma / plati, // ir / tam- / suma / tik, / ir / tylą / manęs / lau- / kia“ (Mekas, 1967, 49). Eilėraštis ne išreiškia būtį, o tik liudija, jog prieita riba, kai kalba baigiasi.

Meko „Pavieniai žodžiai“ – radikaliai kitokia, ne metafizinė, o filotopinė, poezija, kuriai nebūdingos subjekto metafizinės paieškos, savęs projektavimas į simbolius, alegorijas, filosofinėje lyrikoje paprastai išreiškiamas gamtos objektais. „Pavienių žodžių“ kalbančiajam gamta yra įrodymas, kad įmanoma įveikti savo žmogiškumą, pripažįstant, kad žmogus nėra tas, kuris valdo daiktus: „O, / žmonės, / aš / nemačiau / jumyse / daugiau, / negu / aš / mačiau / daiktuose“ (Mekas, 1967, 25-26). Modernybės etinė filosofija transformuojasi į laikyseną, kai prarandamas susirūpinimas siauru savo interesu, sąžine, morale, nes daiktas yra aukščiau šių kategorijų: jis yra filotopinė tiesa, kurios neįmanoma interpretuoti.

Karo patirtys prozos rinkinyje „Žmogus prie lyjančio lango“. 1946-1956 metais Meko parašytoms novelėms, 2010 metais išleistoms rinkinyje „Žmogus prie lyjančio lango“, didelę įtaką darė Meko 1946-1948 metų studijos Mainzo universitete ir jų metu įgytos Vakarų filosofijos istorijos žinios bei perskaityti grožinės literatūros tekstai. Labiausiai Mekui imponavo Nietzsche's bei Arthuro Shopenhauerio veikalai, kuriuose šie filosofai pranašavo Vakarų civilizacijos saulėlydį XX amžiuje. Meko noveles su Nietzsche bei Shopenhaueriu sieja žmogaus modernybės istorijos krizės akivaizdoje laikysenos panašumai: „Juk aš irgi esu iš tos pačios civilizacijos ir kultūros, kaip ir jūs. Bet su koku malonumu jūs išbarstytumėte mano kaulus po visą žemės rutulį!“ (Mekas, 2010, 16). Kalbantįjį su kitais žmonėmis artina jau tik bendra kilmė, o skiria radikaliai priešingas elgesys – atsisakoma griūties metu išlaisvinti savo gyvuliškus instinktus. Novelėje „Vilkas“ matyti dramatiška veikėjo kančia modernybės istorijos krizės palaužto kolektyvo akivaizdoje. Vilkas, skirtingas nuo žmonių, pastarųjų yra mušamas ir

kankinamas, verčiamas šokti. Modernybės istorija buvo tai, kas minią vertė susilaikyti nuo prievartos prieš kitą žmogų, žvėriškumo. Kai modernybės istorija patiria krizę, karaliauja žemieji smurto instinktai:

„Vilkas šoka! – jie rėkė, ir jis šoko, ir jo kojos klupo ant grindų, ir žmonės grūdosi aplinkui, ir jie rėkė, ir vis norėjo matyti, kaip vilkas šoka. Tai buvo jų kerštas, jis tai gerai žinojo, vilkas žinojo, ir jis norėjo tik stovėti ir piktai žiūrėti į juos, su panieka žiūrėti, bet jis šoko, jo kojos šoko, ir jis nieko negalėjo daugiau daryti, tik paklusti ir gailiai unkti, ir jis šoko ir šoko. Jis buvo jų belaisvis, jis neturėjo pasirinkimo, vilkas“ (Mekas, 2010, 88-89).

Karas – tai įvykis, kuriame atmetama moralė ir žmogiškumas. Kaltė dėl karo – kolektyvinė, atsakomybė – asmeninė, nes tapatintis su žmonių grupe, mase yra jau neįmanoma:

„Didžioji jūsų dalis yra žmogžudžiai. Kiti šiaip vagys ir išsigimėliai. Žmogžudžiai be geležinių pančių ant rankų ir bepročiai be bepročio marškinių. Dažnai galvoju apie jus. Šimtus kartų pasmerkiu ir šimtus kartų išteisinu. Ar ir ant manęs neguli dalis to prakeikimo ir kaltės, kuri jus tokius padarė?“ (Mekas, 2010, 9).

Žlugus bendram tikėjimui, prasideda masinė panika: „Naktimis jūs dažnai kliekit ir nemiegate. Dažnai pašokate ir pilnu išgaščio veidu, išplėstom akim dairėtės po kambarį“ (Mekas, 2010, 9).

Antrąjį pasaulinį karą Mekas ir jo novelių kalbantysis išgyvena kaip tokį įvykį, kuris atima gebėjimą nuosekliai reikšti mintis (klasikinės naratyvinės struktūros atsisakymas novelėse yra ne literatūrinio poetinio eksperimento, bet žmogaus jausenos adekvati išraiška). „Šeštojoje psalmėje“ kalbantysis pasako: „Logika ir nuoseklumas sulūžo – jų skeveldros supasi mano tvane“ (Mekas, 2010, 20). Biblinio tvano laikui prilyginamas karas visiškai supainioja bet kurio įvykio ar reiškinių priežastis, pasekmes, tikslus. Modernybės istorija kaip pažanga prieina pabaigą, kurioje žmogus tampa nepanašus į buvusį save: „Aš dažnai vaikštau vienas po kambarį ir prikaišioju pats sau, savo mintims, judesiams ir žodžiams. Aš graužiu pats save, tačiau neįstengiu pabėgti nuo savo beprotybės“ (Mekas, 2010, 13). Kalbantysis yra tiek prislėgtas karo, jog išgyvena suskilimą, beprotybę. Novelėse kalbantysis melancholiškai ilgisi tos praeities, kuri buvo ateities sąlyga; praeities, kurioje išsikalbėjimas dar turėjo prasmę: „Aš matau ir jumyse skausmą, bet jūs norite vaidinti kantriuosius. Kodėl gi aš negaliu jums išsakyti savo skausmo atvirai?“ (Mekas, 2010, 7). Novelėje „Didysis skirsnis“ kalbantysis teigia, jog nuoseklios, priežastingumo ir šviesios ateities viltimis pagrįstos modernybės istorijos jau nebesugrąžinsi, ji – tik ideologinė iliuzija, kuri dar utopiškai atrodys daug žadanti, bet niekada nebus nuoširdžiai tikra:

„Žmogus yra raidė ir įstatymas. Ir vakarais, kartais, vaikas, kur nors toli, nežinomam kaime, sėdės prie sienos ir, sustingęs nakties tyloje, klausysis vyresniųjų kalbų apie gražesnius laikus, taip kaip nuo neatmenamų laikų, kalbės apie utopijas. Vaikas klausysis ir nieko nesupras“ (Mekas, 2010, 65).

Žmogus jau negali būti istoriniu subjektu, kurio mąstyseną ir elgesį lemia racionalumas, beribis tikėjimas protu: „Jie savo protu išplėšė iš manęs džiaugsmą, jie savo protu nori įsibrauti mano sielon, kad ją ištryptų sunkiom, dumblėtom kojom“ (Mekas, 2010, 9).

Daugelyje Meko „Žmogaus prie lyjančio lango“ novelių kalbantįjį persekioja buvusio gyvenimo Lietuvoje asmeninė praeitis, reiškiamą idiliniu chronotopu. Kalbančiojo sąmonę užplūsta Lietuvos ir gimtojo kaimo vaizdiniai – jis užuodžia savo gimtojo vienkiemio gėlių kvapus, mato reginius, kurie panašūs į prarastųjų vietovių kraštovaizdį: „Ir kiekvienas daiktas, garsas, veidas atgyja mano vaikystės akiraty, kaip deginanti kirmėlė, ir šliaužia, amžinai graužianti, amžinai kankinanti pirmoji atmintis“ (Mekas, 2010, 30). Bėgdamas nuo modernybės istorijos krizės išgyvenimo, kalbantysis dėmesį skiria Vokietijos medžiui, kalnui, upei – jie turėtų būti be istorijos, „čia“ ir „dabar“, tačiau kalbančiajam jie vis tiek nėra šis medis, šis kalnas ir ši upė. Jam jie yra prarastųjų vietų vaizdiniai. Vokietijos upė primena Lietuvoje paliktą Rovėjos upelį, novelės „Ruduo“ gamta itin artima lietuviškam rudeniui, kuris jau išsaugotas tik atmintyje:

„Mes kalbėjomės apie šlapią ir purviną bulviakasi, apie paskutinių daržovių ėmimą, plačias, perpildytas vežėčias, sunkiai klampojančias per dirvą. (...) ...tai buvo jau seniai... Visa tai tik atsiminimuos prabėga pro šalį, kai šiandieną, išeidamas iš savo kambario, sutikau vėjo šiūstelėjimą. Ruduo buvo jau čia“ (Mekas, 2010, 12).

Vakarų civilizacijos krizės ir tėvynės prarasties situaciją kalbantysis suartina su religine žmogiškumo samprata – atsimenančio gimtinę ir jos besiilginčio žmogaus „be vietos“ situacija yra viena labiausiai žmogiškų būsenų ir patirčių: „STEBUKLAS buvo prasidėjęs, žmogaus gimimas buvo atėjęs – tėvynės ilgesio gimimas. Ir tai buvo didžiosios kančios pradžia, nes Adomo likimas buvo didelio ir ilgo klajojimo, kad toji kančia jį visą išmatuotų ir išbandytų jį“ (Mekas, 2010, 47).

Novelių rinkinio „Žmogus prie lyjančio lango“ pirmuosiuose tekstuose kalbantysis dar gyvena savo vidujybėje, kuri jam nedaug tepadeda. Jis tik meta žvilgsnį į vieną ar kitą vaizdą ir ima kalbėti apie vidinius išgyvenimus. Daiktai kalbančiojo nedomina – jis susitelkęs į savo sąmonę. Aplinka jam atrodo siaubinga, nes ramybės ir sąlyčio su gamta tik ilgimasi, jis dar nepatiriamas. Tačiau jau novelės „Ant tilto“ fragmente kalbantysis aiškiai supranta savo tikslą ir kryptį – laisvės link: „Atsitraukite su savo narvu ir pančiais. Palikite man mano paprastumą ir laisvę“ (Mekas, 2010, 16). Artėjant laisvei nuo modernybės istorijos, ryškėja buvimo filotopu bruožai:

„Jo daiktai, jo miestas ir gatvės ir uostas ir namai buvo tikri ir nuoseklūs, ir savo liūdesy, ir savo bjaurume ir savo vienatvėje ir savo juodume. Jie visi buvo nuoseklūs, ir jis žiūrėjo ir skaitė juos ir jis juos suprato, savo daiktus draugus – jie buvo atviri ir jam nemelavo, nevaicino. Atviri, kaip tekantis kraujas jie buvo. Ir kai jis žiūrėjo į šituos žmones, dabar, jis buvo visai prapuolęs. Ir tais momentais, kai jis atvirai norėjo priimti juos, jis staiga puolė atgal, matydamas, kad jie melavo“ (Mekas, 2010, 68).

Filotopija kalbančiajam yra ramybės galimybė, o tik-žmogiškumas yra netikras. Vietoje modernybės istorijos atramų kalbantysis randa savyje jėgų patikėti, kad ateitis – įmanoma, tik ji jau visiškai kitokia. Viliamasi, kad karas kaip nauja pradžia žada ir naują žmogų, kuriam nereikės griauti to, ką statė ilgus amžius:

„Mes išrausime menkystą ir baimę ir pasėsime pasitikėjimą. Mes užkasim kapinytus ir ant jų statsime gyvenimą. Mes išdegsim sausrą ir dykumą – ir jose pasodinsime meilę. Ir meilė augs ir plėtosis ir žmogus eis nuo dangaus ligi žemės, kaip jis ėjo nuo savo vaikystės pradžios“ (Mekas, 2010, 35).

Filotopinės būties galimybė, o ne modernybės istorijos būtinybė, yra karą ir pokarį išgyvenusio žmogaus išsigelbėjimas, kuriam rasti reikia laiko.

Žmogaus akistatos su krizę patiriančia modernybės Vakarų istorija, kovos prieš masę, jos anonimiškumą motyvais, prozos artimumu poezijai Meko novelių rinkinys „Žmogus prie lyjančio lango“ yra susijęs su karo bei pokario lietuvių poeto (kilusio iš Biržų krašto, besimokiusio Biržų gimnazijoje, kaip ir Mekas) Broniaus Krivicko tekstais – juos sieja panaši tematika, raiška ir žmogaus laisvės nuo istorijos idėjos. Krivicko poezijoje ir novelėse, kaip ir minėtuose Meko tekstuose, ryškus siekis atskleisti žmogaus vidinio vientisumo galimybę griaušančio ir žlugdančio Antrojo pasaulinio karo pervartose. Krivickas, skirtingai nei Mekas, labiau pabrėžė religinę žmogaus buvimo dimensiją. Visgi Krivicko kaip partizano likimas (nužudytas išdavus kitam partizanui) ir Meko kančia karo bei pokario Vokietijoje atskleidžia, kad net skirtingose situacijose atsidūrę žmonės karą ir pokarį išgyvena panašiai – jis sukrečia pačius buvimo žmogumi tarp kitų žmonių pagrindus.

2008 metais lietuvių režisierius Julius Žižliauskas (Julius Ziz) filme „Vilkas“ ekranizavo Meko noveles „Vilkas“ ir „Po vasaros dangum“. Nevienareikšmiškai sutikta kritikų, trumpametražė juosta nedaug nutolo nuo literatūrinių analogų – išlaikytas persekiojamo vilko-žmogaus likimo universalumas, akcentuojamas menkos žmogaus vertės modernybės istorijos akivaizdoje klausimas, kuriama spalvinė ir garsinė estetika, artima Amerikos avangardiniam kinui. Filmo mizanscenos, dar labiau tiesiogiai nei Meko novelių minimalistinis siužetas, siejamos su konkrečiomis realijomis – pokariu ir nūdienu: vilko vaidmenį (Eugenijus Varkulevičius) galima suprasti kaip pokariu kolektyvo persekiojamą žmogų arba šiandienę žiaurios Lietuvos tikrovės auką. Pokario tema kuriama lietuvių kaimo vaizdais, o šiuolaikinę

tikrovę reprezentuoja vilką-žmogų persekiojančių kareivių apranga bei medžiotojai (taip randasi dar viena, pati elementariausia interpretacija – į seniūniją užklydo vilkas, ir jį tiesiog reikia nušauti). Žmogaus-vilko išgyvenimai filme artimi mirčiai: veikėjui vaidenasi nimfa, jis minta miško sąmanomis, girdi nesamus garsus, artėja prie fizinio ir dvasinio išsekimo. Filmo veikėjo, kuris traukinyje skutasi pažastis (Skirmantas Valiulis), figūra išreiškia kraštutinį vilko (plaukuoto, su „kailiu“) siekį virsti žmogumi, grįžti į klasikinę humanistinę modernybės istorinę tikrovę. Kaip ir Meko novelėse, pagrindinis veikėjas kino kūrinyje miršta, nepalikdamas žiūrovui vilties, kad, kaip teigiama filmo epigrafe, „tik žmogus, skirtingai nei žvėrys, gali tapti geresniu“. Žmogiškumo nepraradęs veikėjas yra nukankinamas žiauriųjų minios, kuri elgiasi pagal nehumaniškus, iracionalius, ne modernybės, karo dėsnius.

Kelio chronotopas novelėje „Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą“. Meko novelė „Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą“ išspausdinta 1949 metais antologijoje „Proza“, kurioje taip pat publikuoti Adolfo Meko, Leono Adamkevičiaus-Lėto ir Algirdo Landsbergio prozos tekstai, parašyti Vokietijos DP stovyklose. Meko novelę „Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą“ nuo kitų „Prozos“ antologijoje paskelbtų tekstų skiria tai, kad Meko kalbantysis vengia akistatos su Vakarų civilizacijos modernybės istorija: kiti trys autoriai šios akistatos metu patiria absurda ir jį savo novelėse išreiškia fantastiniu grotesku. Meko kalbantysis gyvena jau po karo, kai lieka daiktai, butis, pokalbių nuotrupos, niekaip neįmanomos susieti į vientisą ir diskursyvų naratyvą. Kiti trys autoriai dar rašo naratyvumo taisyklėms paklūstantį pasakojimą, o Mekas jau tik fiksuoja. Pavyzdžiui, Lėtas novelėje „Atkritumi“ poetizuoja ir kuria metaforinį vakaro vaizdą: „O vakaras vis brinko ir brinko. Ir rinkosi sau gerą, – mes jutome jį kaip ką trečią. Jis rinkosi ir vis kilo ir jo galva šliaugčiojo pirmasis tirstėjantis, vaiskus, šaltas, – dangaus stikle! – mėlynumas“ (Lėtas, 2006, 200). Meko novelės kalbantysis teigia nepajėgiantis kalbėti poetiškai ir nuosekliai: „Tas žmogus kalba kaip iš knygos. Mane irgi norėjo į knygas leist, mokytis. Aš niekadęs negalėsiu taip kalbėt. Kaip svetimu liežuviu. Velnias, ne prie to priaugta turbūt“ (Mekas, 2006, 102).

Meko novelė „Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą“ yra susijusi su amerikiečių „sąmonės srauto“ pasakojimo tradicija – Faulknerio, Dos Passos'o kūryba. Visgi Mekas esmingai skiriasi nuo amerikiečių autorių, nes jo tekstui būdingas ne „sąmonės“, o „išorinės realybės“ srautas: minėtų amerikiečių kūrinių pasakotojai siekia išsakyti savo jausmus ir mintis nevaržomai, o Meko kalbantįjį nevaržomai užplūsta išorinės tikrovės jutiminiai dirgikliai, todėl jo novelėje kalba ne sąmonė, o pati tikrovė, su kuria susiduria kalbantysis:

„Kokie karšti kūnai, prisispaudę vienas prie kito. Per drabužius net persispaudžia. Kokia sultinga mergaitė. Visi jauni kūnai yra sultingi ir traškūs. Kokie anie suvytę ir išlengvę, sausi tokie, šalti. Kokių jų nėra. Kūnai sukiaužę, stori ir išpurte, garuojantys, kūnai sunkūs ir suglebę, kūnai stangrūs, drabužiais apveržti, kūnai paslėpti ir

kūnai ore, kūnai išnuoginti ir aprasoje“ (Mekas, 2006, 102).

Jutiminiai patyrimai šiame novelės fragmente netampa vertybinio, modernybės istorija pagrįsto priešastinio mąstymo pagrindu.

Meko teksto „Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą“ pradžioje kalbantysis detalai charakterizuoja buitines pokario DP stovyklos buities sąlygas:

„Trys išvartytos, suniauktos geležinės lovos. Valgių liekanos, indai, prapjautos konservų dėžutės. Nuirusios pintinės kėdės. Sienos – suramstytos lentynos, kad kuo mažiau vėjo iš neužvertos palėpės dalies veržtųs. Apkarstytos suveltai drabužiais, nuklijuotos iš amerikoniškų žurnalų iškirptom filmų artistėm. Kelios spalvotos lėktuvų ir laivų nuotraukos“ (Mekas, 2006, 98).

Šiomis tikru gyvenimu pagrįstomis charakteristikomis nurodomas laikotarpis, kuriame vystomas novelės veiksmas, karo ir tremtinių iš Rytų Europos likimo (reiškiamo ne apibendrinimais, o konkrečiomis buities detalėmis) ryšys.

Novelės siužeto pagrindas – tai kelio chronotopas, pagrindinio veikėjo Povilo siekimas pakeisti erdvę, kurioje jis jaučiasi negerai. Meko kalbantysis siekia perteikti erdvės ir laiko kaitą, susisiedamas tik su erdve, bet ne vieta. Povilas sėda į traukinį ir, regis, net nežinodamas kur, važiuoja. Išlipęs atsitiktinėje stotyje, suvokia, kad kelionė pokariu yra netekusi savo įprastinio poveikio – neteikia paguodos, nes nieko, kas skirtųsi nuo pradinės barako erdvės, rasti nepavyksta, kelionė netgi sukelia fragmentiškai pasakomą nepasitenkinimą: „Dykas, kaip pinigais. Čemodanas ir tas nuvažiavo. Niekas, esu niekas prieš šitą upę“ (Mekas, 2006, 106). Praradęs savo daiktus, kalbantysis konstatuoja, kad kelionė pokariu jau nereiškia laiko ir erdvės kaitos, iš pokario žmogaus atimta galimybė patirti prasmingą kelionę – viskas statiška ir neistoriška (laikas ir erdvė – klasikinio, modernybės istorijos veikiamo pasakojimo charakteristikos). Novelės pabaigoje Povilas vėl grįžta į pradinę erdvę – stovyklos barako kambarį. Tarp išvykimo iš barako ir grįžimo į jį Povilas patiria labai tankią ir detalią, tačiau asmeniškai beprasme aplinką, kuri reiškia vaizdiniais aprašymais:

„Priešais, ant nuokalnės, stovinėjo vežimas, ir vaikis su kabliu kabino lauk mėšlą. Jis stengėsi tai padaryti kuo greičiau, nes už užsisukimo pro rožių gyvatvores jau buvo matyt kitas. Ir kratytojos, prisidengusios priekius zuperiniais maišais, sekė paskui vežimą, staigiais smūgiais plėsdamos mėšlo gabalus nuo žemės ir vikriai, dar ore, vėl juos pagaudamos ir purtydamos į visas puses“ (Mekas, 2006, 105).

Kalbantysis įsitikina, kad gyvenimas tęsiasi, ir jo dalia DP barake nėra kuo nors išskirtinė – aplink vien kasdienybė, kurios modernybės istorijos krizė net nepaliečia: žmonės dirba įprastus darbus, nuobodžiauja, linksminasi. Buitinė tikrovė, jei ji nėra interpretuojama, pati

savaime nereiskia jokių tragedijų, netekčių ar skurdo – visa tai sukuria žmogaus sąmonė. Povilo išvažiavimas ir sugrįžimas nepadaro didesnės įtakos nei jo paties gyvenimui, nei aplinkiniams.

Povilas atsisako ir modernybės istorinio mąstymo, ir jausminių išgyvenimų, juos vadindamas dirbtiniais ir forsuočiai tragikomiškais. Meko novelės veikėjai Povilas ir Anelė nėra vienas kito įsimylėję, nesureikšmina jausmų ir santykių. Meilė jiems abiem yra abejingumą kelianti emocija, mylimoji lengvai keičia partnerius ir dėl to neišgyvena, nepatiria kančių: „Anelė? Truputį lepsė tokia. Gal ir tikrai lepsė. Sviete daug mergų, kaip vyšnių“ (Mekas, 2006, 102). Karo, suirusios visuomenės ir skurdžios buities akivaizdoje prasmę praranda intelektas: „Spjaut man ant inteligentų, šitie yra mano žmonės. Kaip pabėgt, jeigu tai yra tavo gyvenimas? Gal ne? Kur kitokie žmonės? Visur žmonės vienodi. Aš? Ar savo viduj ne pilnas viso to brudo, ką ir jie? Kodėl tai brudas? Gyvenimas tai, ne brudas“ (Mekas, 2006, 107).

Mekui svarbesnė ne naratyvinė komunikacija, o impresinis poveikis skaitytojui. Tai sąlygoja aptariamąs novelės epizodiškumą, nenuoseklumą. Fragmentiškumas kur kas tiksliau atitinka filotopinį Povilo buvimą „čia“ ir „dabar“, nereikalauja racionalių istorinių paaiškinimų, kurių reikėtų, jei pasakojimas būtų koherentiškas. Povilo dabartis yra nepriežastinė, o ateitis – nenuspėjama (jei tekstas turėtų klasikinę naratyvinę struktūrą, pasakojimo pabaiga būtų logiškai pagrįsta, tačiau Meko novelės finalas – visiškai nenuspėjamas ir net nepanašus į finalą: tekstas tiesiog baigiamas be jokios išvados ar kulminacijos). Novelė „Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą“ susumuojama atvira pabaiga – veikėjai susėda išgerti ir taip tarytum randa bendrą kalbą, tačiau yra pernelyg skirtingi, kad būtų įmanomas ilgalaikis, atsakomybe pagrįstas bendravimas. Veikėjai kalbasi kiekvienas tarytum pats su savimi, lyg būtų vienas: „– Ale tik tu tas kelnes užsimauk, negaliu žiūrėt į tavo blauzdas. – Lionginas pokštelėjo plaštaka į bonkos dugną. Už sienos girdėjosi šaukiant: – Hebra! Čia iššluoti reikia! – Perkūnas, tie anglai. Pirkit, konservų radau!“ (Mekas, 2006, 111). Vieninteliai novelės pabaigos sakiniai, rodantys, jog vienas veikėjas kreipiasi į kitą ir yra išgirstas, yra paraginimas išgerti.

Aptariamasis Meko tekstas teigia, kad žmonių susikalbėjimas pokariu yra neįmanomas. Novelės veikėjų nesieja beveik jokie socialiniai santykiai, todėl jie yra ne erdvėje, bet vietoje, kartu jie nesudaro jokios visumos, kurioje būtų įmanoma vystyti tradiciniam pasakojimui būdingą siužetą, pagrįstą kelio chronotopu – jį Mekas traktuoja kaip modernybės istorijos ideologinę klišę, kuri paseno ir tarnauja jau nemoraliems tikslams. Novelės kalbantysis yra laisvas nuo racionalumo ir priežastingumo: novelėje veiksmas vystomas netikėtai, vienintelis laikas yra dabartis, ji iracionali ir nereikalinga paaiškinti. Modernybės istorija ir jos literatūrinis atitikmuo – klasikinis kelio chronotopo pasakojimas – Meko novelėje yra atmetamas, pabrėžiant, kad personažo erdvės kaita yra beprasmė: keisdamas erdvę, personažas iš tiesų

siekia susisaistyti su konkrečia vieta, tačiau jos taip ir neranda.

Idilinis chronotopas kaip atsiminimas ir atradimas dienoraštyje-romane „Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“. 1944-1954 metais Mekas rašė dienoraštį, kurį 1991 metais išleido anglų kalba („I Had Nowhere To Go“) (tai, jog angliškas dienoraščio variantas gerokai skiriasi nuo lietuvių kalba išleistos tos pačios knygos, atskleidžia, kad Mekas galvojo apie savo teksto adresatą, angliškoje versijoje praleisdamas Lietuvos gamtos aprašymus ir realijas ir taip anglakalbį skaitytoją menčiau supažindindamas su vaikystės patirtimis), o po devynerių metų ir lietuviškai, pavadindamas knygą „Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“. Pasakojimo lietuvių kalba fragmentų, kurie pavadinti „Reminiscencijos“, filotopinę idilinio chronotopo intenciją kalbantysis charakterizuoja kaip lietuvišką lyrizmą: „Akgi tas lietuvis. Jis vis toks lyrikas. Ar ir šiaip, ar ir taip bandytų jis tai nusišėpt – ak, vis tiek jis lyrikas. Gal tai dėl to lietuvis ir be gamtos negali būti. Kaipgi lietuvis be laukų platumos, be pievų, be upelių, be sniego ir be bobų vasaros vortinklių?“ (Mekas, 2000, 153). Skaitančiajam knygą anglų kalba „I Had Nowhere To Go“ daugelis ekskursyvių gamtos vaizdų aprašymų būtų sunkiau suprantami nei „lyrikui lietuviui“. Visgi angliškoje dienoraščio versijoje taip pat kalbama apie vaikystės patirtis ir jų prarastį.

Pasaulio literatūros istorijoje dienoraščių būta įvairių – nuo romantizmo epochos tekstų iki vėlesnių dienoraščių knygų, kuriose labiau siekta fiksuoti ne vidinę autoriaus, o išorinę realybę. Meko „Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“ yra antrojo tipo knyga – kaip tvirtina Rimantas Glinskis, Mekas atsisako introspekcijos ir yra labiau patiriantis aplinką: „J. Meko dienoraštis – tai ne introspekcinis dienoraštis, kuriame labiausiai paisoma kryptingos vidinio pasaulio organizacijos, tai labai laisvas santykis su aplinka, daiktais ir žmonėmis“ (Glinskis, 2006, 157). Pasak Vytauto Kubiliaus, Alfonso Nykos-Niliūno dienoraščių, rašytų beveik visą gyvenimą, ryškiausia skirtybė nuo Meko teksto yra skirtinga stebėjimo kryptis: Nyka-Niliūnas nuolat bando nustatyti savo vietą pasaulyje, aplinkybėse, gyvenime, savo išgyvenimus primesdamas aplinkai, o Mekas rašo atvirkščiai – aplinka jam nuolat primeta patirtis (Kubilius, 2001).

Meko dienoraščio kalbantysis išskirtinis tuo, kad išgyvendamas kančią, siekia ją fiksuoti – užrašyti, kad jos išvengtų. Dienoraščio pabaigoje rašymo prasmė apibendrinama:

„Aš rašau ir rašau... Nieko daugiau negaliu... Su nieku dabar aš negaliu kalbėtis... Ar nenoriu... Tik kai aš rašau, tik kai atsisėdu prie savo mašinėlės, aš galiu koncentruotis, aš pradėdu kalbėtis, nors aš ir kalbu tik su savimi. Bet šitas kalbėjimas su savimi dabar man yra vienintelis kelias ištrūkti iš šito *status quo*, kuriame aš dabar esu, vienintelis kelias ištrūkti iš šitos tamsios nakties, šitos tamsios girios“ (Mekas, 2000, 521).

Modernybės didžiojo istorinio pasakojimo krizės akivaizdoje Meko kalbantysis supranta, kad prasmingas yra tik giliai asmeninis pasakojimas, kuriuo nesiekama valdyti ir kurti arba palaikyti ideologiją. Nepraradęs nuovokos apie tai, kas vyksta, Mekas netampa istoriniu subjektu: „...atstokit nuo manęs ir žiūrėkit savo pačių reikalų – jeigu ką nors patys juose dar suvokiate. O aš – aš esu laisvas ir jūsų karuose“ (Mekas, 2000, 10).

„Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“ yra prieštaringa knyga tuo požiūriu, kad joje išsakomas nusivylimas modernybės Vakarų kultūros ir mokslo paveldu, idėjomis, karo akivaizdoje jos nuvertėja („Kai aš klausaus, kai aš skaitau knygą, laikraštį – aš jaučiu, kad aš nenoriu nieko žinoti. Skaitau vien tik kad mėgdžioju kitus, kaip beždžionė“ (Mekas, 2000, 108), bet kartu ji yra ir ne vien buitinis, bet ir intelektualinis laiko dokumentas – Mekas daug svarsto apie istorinius ir savo laiko grožinės literatūros autorius bei mąstytojus, jų tekstus, kuriuos vis dėlto skaito. Dienoraščio abstrakčios mintys ir svarstymai įvairiomis temomis įgauna labai konkretų pavidalą, nes yra „įžeminamos“ buitiniu karo kontekstu.

Nuo karo ir pokario situacijų atsiplėšti padeda idiliniam chronotopui būdingi prisiminimai apie gamtą gimtuosiuose Semeniškiuose: „Pavasari, dulkančiu vieškeliu, pievomis, pagrioviais, einam namo, iš mokyklos. Sustojam prie kūdros. Po lietaus, laidinėjam pagaliukus – kurio toliau nuplauks – kriokančiais upeliais“ (Mekas, 2000, 150). Šie fragmentai – tai prisiminimas apie filotopiją kaip „prarastą rojų“, kuri iš naujo sukurti, kaip atrodo Mekui, yra beveik neįmanoma. Prisiminimai – ir malonūs, ir kankinantys, nes praeitis jau prarasta. Ryškiausias šios saugios praeities žmogus yra mama:

„Mama pirmoji atsikeldavo. Tai jos trumuliai atsargiai, kad nepabudintų vaikų, skambalavo išeinant melžti karvių. Ją girdėdavom virtuvėje niūniuojant, prie pusryčių virimo. Ji niūnuodavo visur ir visad. Senos rypuotinės, ji sakydavo. O, kokia tai būdavo graži muzika, taip pro miegus, pusiau miegant, ar akis vos pravėrus“ (Mekas, 2000, 147).

„Žmogaus be vietos: nervuotų dienoraščių“ pasakojimo gija veda nuo filotopinės idilės prarasties iki naujo jos patyrimo Jungtinėse Amerikos Valstijose. Tarp šių būsenų išgyvenamas kelio chronotopas – ilgas ir labai kankinantis klajojimas, kuris sekina fiziškai ir dvasiškai. Vokietijos DP stovyklose Mekui trūksta ne tiek Lietuvos, kiek pastovios vietos, kuri teiktų saugumą ir išsivadavimą nuo karo bei pokario situacijų. Pagaliau, sėdėdamas prie New England ežero, dienoraščio finale Mekas įveikia laiką, laikinumą ir istoriją:

„Aš sėdėjau čia prie šito New England ežero, žiūrėdamas į kitą ežero pusę, ir aš beveik verkiau. Aš mačiau save, einantį su savo motina per lauką, mano maža rankelė buvo jos rankoj, ir visas laukas degė raudonom ir geltonom gėlėm, ir aš mačiau ir jaučiau viską taip arti ir taip tikrai, lygiai kaip tada, kvapus ir spalvas, ir dangaus mėlynumą... Aš sėdėjau ir virpėjau prisiminimais“ (Mekas, 2000, 524).

Mekas teigia, kad „Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“ yra romanas, nes jame rodomas asmens brendimas. Brendimas suprantamas kaip meilė vietai, kurią galima būtų vadinti namais. Už jų nieko nėra ir nereikia ieškoti. Dienoraščio pabaigoje Mekas save lygina su Odiseju, kuriam buvo lemta ilgus metus klajoti ir pagaliau sugrįžti į gimtąją pradžios vietą, namus. Pagrindinis romano pasakojimo klausimas – ar Mekui pavyksta grįžti į savo vaikystę? – lieka atviras ir sprendžiamas visą gyvenimą.

Apibendrinant Meko laikyseną dienoraštyje, galima teigti, kad, nors karas priverčia išgyventi daugelį įvykių be pasirinkimo, kaip niekad stiprus anonimiškumas, siekis iš paskutiniųjų filotopiškai ir idiliškai išsakyti bent atsimenamoje vietoje yra iššūkis modernybės istorijos erdviškumui, o ne vietiškumui, ir karo metu kilusiai prievartai.

2.2.2. Europietiškosios modernybės krizė filmuose „Prarasta, prarasta, prarasta“, „Ar buvo karas?“, „Prisiminimai iš kelionės į Lietuvą“

Šie Meko filmai – tai jo brendimo, praradus gimtuosius namus Semeniškiuose, pasakojimai, kurie baigiami filotopiniu įsitvirtinimu Jungtinėse Amerikos Valstijose – naujuosiuose namuose, kuriuose vėl galima negalvoti apie praeitį ir ateitį, būti „čia“ ir „dabar“. Minėtuose filmuose Mekas fiksuoja lietuvių tremtinių dvejonę: laukti, kaip tikėtasi, netolimo Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo ar susitaikyti su likimu ir pradėti gyventi visavertį gyvenimą Amerikoje. Visuose trijuose filmuose rodomi lietuvių piknikai, bendros šventės, susirinkimai, posėdžiai, minėjimai bylotų apie tai, kad jau tada šie žmonės, nors ir nesąmoningai, Amerikoje ieškojo kolektyvinio saugumo, ramybės ir susitaikymo su savimi bei nauja aplinka – dalyvavo kolektyviniame karnavale, kurį Mekas, būdamas triksteris, savo kino kamera bando demaskuoti.

1949-1963 metais nufilmuotas ir 1976 metais sumontuotas filmas „Prarasta, prarasta, prarasta“ pradedamas pastaba, jog filmuojančiajam kelio chronotopas gyvenime ir šiame filme yra primestas modernybės istorinio pasakojimo dėsnį. Mekas sako: „Buvau išmestas į pasaulį“. Semeniškiuose jam pasaulio nereikėjo, nes gimtoji erdvė buvo pakankama, nereikėjo ieškoti to, kas būtų anapus buvimo horizonto – ir fiziniu, ir epistemologiniu požiūriu. Taigi beveik visi pasaulio anapus Semeniškių atvaizdai yra pasaulis, Mekui įbruktas per prievartą. Ilgą laisvėjimo nuo modernybės istorijos kelią Mekas aptariamame filme parodo filmuodamas savo ir kitų žmonių ėjimą. Kol žmogus yra pasmerktas eiti, tol jis yra europietiškos modernybės istorijos galioje ir praradęs savo asmeniškumą, įtrauktas į kolektyvinę karnavalinę būtį. Kelio chronotopas sudaro prielaidą, jog įmanoma pabėgti nuo prisiminimų. Dalyvaudami kelio chronotope, filmo „Prarasta, prarasta, prarasta“ veikėjai ir pats filmuojantysis bando išvengti

prisiminimų.

Filmo „Prarasta, prarasta, prarasta“ atvaizdai, nufilmuoti nuo 1954 m. sausio 1 dienos, jau visai kitokie – Mekas suprato, jog, likdamas lietuvių egzilų bendruomenėje, niekada negalės iš naujo sukurti savo individualybės, atkurti savo vientisumo ir užmegzti filotopinį santykį su Niujorku ir Amerika. Po minėtos datos filmuotuose fragmentuose modernybės krizės perteikimą keičia Niujorko ir kitų Amerikos vietovių skirtingų metų laikų atvaizdai. Natūrali, be žmogaus įsikišimo vykstanti kaita ne tokia skausminga. Nuolatinės Meko ir draugų kelionės į miškus aptariamame filme rodomos kaip buvusio prievartinio ėjimo ir gyvenamosios vietos keitimo pakaitas – vykstama savo noru, su mielais žmonėmis ir patiriama gražių akimirkų. Rašymas ir filmavimas antroje filmo dalyje Mekui jau yra ne modernybės istorijos krizės klausimų sprendimas, o asmeninės praeities, vis labiau artėjančios prie idilinio, ne kelio, chronotopo, radimasis. Svarbus jau ne „Mes ir Mes“, o „aš ir tu“ santykis. Nuo filmo epizodo „Joe Jones“ jau matyti, kad Mekas vis mažiau yra priklausomas nuo karo ir pokario prisiminimų. Kadangi ima dominuoti idilinis chronotopas, išnyksta sentimentalumas ir nostalgija. Kelio chronotopas visada rodo praradimą ir naują atradimą, o idilinis chronotopas jau nėra prarasties sąlyga, jis artimesnis pastoraliniam santykiui su vieta. Viename iš galutinių filmo fragmentų Mekas keičia savo nuomonę apie filmavimą (pirmojoje filmo dalyje jis teigė, kad filmuoti reikia tam, kad patirtis būtų perduota ateities kartoms): pripažįsta, kad filmavimas yra labiau religija nei istorija, nes ši visada pasensta ir suyra. Pagaliau, kaip ir dienoraštiniame romane „Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“, filme „Prarasta, prarasta, prarasta“ Mekas teigia, kad Niujorkas – tai jau ir jo miestas, kuriame įmanoma atsisakyti modernybės krizės sužalotos praeities, patirti daiktiškąjį santykį su aplinka (ypač tai ryšku filmo fragmente „Kiškio spirių haiku“, kuriame balsas už kadro įvardija matomus daiktus ir gamtos objektus).

Mekas filme „Prarasta, prarasta, prarasta“ atranda, jog prieš modernybės priežastingumą, racionalumą laimi triksterio spontaniškumas, pasak kino kritiko Adamso P. Sitney, šiame filme reiškiamas kaip filmuojančiojo ironija lietuvių bendruomenės atžvilgiu (Sitney, 1978, 245). Šiame filme įvyksta lemtingas kolektyvinės modernybės istorijos ir asmeninės patirties atsiskyrimas, leidžiantis filotopui būti daug laisvesniam ir karo bei pokario metu – įgaunama teisė į asmeninę, ne kolektyvinę būtį.

Filmą „Ar buvo karas?“ sudaro vaizdinė medžiaga, filmuota 1949-1952 metais Jungtinėse Amerikos Valstijose ir Kanadoje, lietuvių tremtinių bendruomenėse, sumontuota 2002 metais Lietuvos kultūros ministerijos užsakymu. Kaip rodo šio darbo autoriui per stažuotę Niujorke tapęs prieinamas filmo „Ar buvo karas?“ scenarijus, Mekas daugelio žmonių, kurie užfiksuoti filmo kadruose, jau nepamena, negali pasakyti nei jų vardų, nei pavardžių – jie yra masinis, kolektyvinis veikėjas, lietuviai: svarbesnis yra emocinis komentatoriaus santykis su filme

rodomais atvaizdais (remarkomis už kadro bandoma išlaikyti žiūrovo dėmesį pastebint juokingus filmuotos medžiagos epizodus). Mekas kaip komentatorius netgi nėra šio filmo autorius tradicine prasme – jis, fiksuodamas lietuvių kolektyvines šventes, stoja į eilinio žiūrovo vietą, žiūrėdamas į prieš pusę amžiaus savo paties filmuotus atvaizdus ir viso filmo metu reaguodamas į tai, ką mato (kartais atrodo, kad regi šiuos kadrus pirmą kartą). Periodas nuo 1949 iki 1952 metų Mekui 2002-aisiais jau yra nesvarbus – svarbesni ne kolektyviniai veiksmai, o asmeniniai akcentai, kurie su tikslu atskleisti pokario lietuvių buitį ir rūpesčius trentyje neturi nieko bendra (kaip žinoma, filmo „Ar buvo karas?“ užsakovas pageidavo detalaus, faktinio, istorinio žvilgsnio į tautiečių praeitį). Montuodamas šį filmą, Mekas yra kino juostoje užfiksuotos kolektyvinės lietuvių buities kaip karnavalo triksteris: rodomi lūžio, krizės momentai, į kuriuos montuotojas žiūri kaip triksteris – demaskuoja tariamą rimtumą, dramatiškumą, hierarchiją.

Meko filmą „Prisiminimai iš kelionės į Lietuvą“ (1972 m.) sudaro trys dalys: pirmojoje rodomi atvaizdai, filmuoti 1949-1952 metais Niujorke, Brooklyne (todėl ši dalis artima filmams „Ar buvo karas?“ bei „Prarasta, prarasta, prarasta“); antroji dalis – tai kadrai iš brolių Mekų kelionės į Lietuvą 1971 metais; trečioji dalis – tai Meko viešnagės pas draugus Vienoje 1971 metais atvaizdai.

Pats ryškiausias šio Meko filmo kontekstas – tai Amerikos lietuviu Almaus Šalčiaus (Jurgio Mačiūno draugo) filmas „Apkasų gėlė“ (1962 m.), sukurtas po apsilankymo sovietinėje Lietuvoje. Visgi Meko ir Šalčiaus filmai gerokai skiriasi, nors abiejuose užfiksuota to laikotarpio Lietuva. Šalčiaus kūrinio tikslas – ideologinis: siekiama parodyti, kaip sovietų Lietuva klesti, kaip pažangiai vystoma pramonė ir žemės ūkis. Paties Šalčiaus asmeninių minčių ir įtakos šiame filme labai nedaug. Šalčius yra įtraukiamas masinio, kolektyvinio veiksmo ir šiai įtakai lengvai pasiduoda – skirtingai nei Mekas, netampa triksteriu.

Meko filmo garso takelis – liaudies dainos – tai amžinybės ir belaikės atminties talpykla. Gimtoji vieta per kelis dešimtmečius nepakito, nors ir rodomas laikrodis, kuris muša laiką kas valandą. „Prisiminimų iš kelionės į Lietuvą“ antrojoje dalyje susilieja atsiminimas ir laikas, kai filmuojama: balsas už kadro pasakoja apie praeitį, tačiau ši yra iliustruojama aktualiais atvaizdais – laiko ir istorijos filotopiškai nebelieka.

Trečiojoje filmo dalyje Mekas prieina prie išvados, kad kultūra yra tvaresnė už istoriją: gali keistis politiniai režimai, degti šventovės, modernybės filosofija gali patirti krizę, tačiau yra tai, kas nesugriaunama ir nepamirštama – civilizacija kinta, o klasikinė kultūra, kurios neveikia laikas, lieka gyvuoti. Filmas baigiamas Vienos turgaus gaisro atvaizdais. Konstatuojama, kad tai, kas gyvavo ilgus šimtmečius, buvo sugriauta, vis dėlto bus atstatyta – istorijos laikiskumas ir užmarštis filotopui yra įveikiama.

2.2.3. Kairysis jautrumas ir moderniosios Amerikos krizė filmuose

„Medžių ginklai“, „Daboklė“, „Laikas ir laimė: Vietnamo naujienos“

Šie Meko filmai yra vieni iš nedaugelio jo vaidybinių darbų. Jais Mekas atskleidžia savo įsitikinimą, kad suvaidinti filmai gali būti tikresni ir emociniu požiūriu labiau koncentruoti nei nesurežisuotų tikrovės įvykių dokumentinis fiksavimas.

Pirmojo savo filmo „Medžių ginklai“ scenarijų Mekas parašė 1959 metais, o sumontavo 1962 metais. Kūrinio pavadinimas pasirinktas pagal poeto Stuardo Perkoffo eilėraščio „Medžių ginklai“ (kalbantysis jaučiasi persekiojamas, jam grasina net medžiai) analogiją. Literatūros ir kino to paties pavadinimo kūriniai pirmiausia susiję žmogaus autentiškumo politinėje-istorinėje Amerikos situacijoje problemomis: „Filmo pavadinimas analogiškas Stuardo Perkoffo eilėraščio pavadinimui. Eilėraštyje kalbama, kad kai kurie jauni žmonės apie 1960-uosius jautė, jog viskas nukreipta prieš juos, net medžiai parkuose ir gatvėse atrodė lyg į jaunuolius nukreipti ginklai“, – sako Mekas. „Medžių ginklai“ yra filmas, tiesiogiai susijęs su Oleksandro Dovženkos filmu „Arsenalas“ ir Jeano Cocteau filmu „Poeto kraujas“. Šiuose filmuose juntamas siekis fiksuoti žmogaus padėtį ne konkrečiame istoriniame laike, bet amžinybėje.

Filme „Medžių ginklai“ kvestionuojama ne tai, ar žmogus vertas būti istorijoje, o tai, ar politika ir istorija yra verta žmogaus. Filme veikia keturi personažai: nusižudanti jauna moteris Frances (vaidina aktorė Frances Stillman), jos mylimasis Gregoris (vaidina Adolfas Mekas) ir kita mylimųjų pora – Benas (vaidina Benas Carruthersas) ir jo mylima moteris Argus (vaidina Argus Speare Julliard). Problema išsprendžiama optimistiškai: Argus laukiasi kūdikio, kuris, kaip tikimasi, gyvens jau kitokiame – filotopinės laisvės ir prasmės būvyje. Šiuo požiūriu „Medžių ginklų“ pabaiga suartėja ir su holivudiniu kinu (laimingos pabaigos poreikis), ir su sovietine propagandos produkcija (šviesios ateities viltys). Meko režisūrinis ir scenarijaus sprendimas yra originalus, nes keičiama laimingos pabaigos vilties kryptis – laiminga pabaiga siejama ne su istoriniu-ideologiniu atpildu už įveiktus sunkumus ar revoliucijos poreikiu – tvirtai tikima, jog visuomenė tikrai netrukus bus kitokia, ir filotopui visai nėra reikalo veikti kolektyviai: dėl to ką nors žudyti arba kankinti, ieškoti priešų. Vyrauja įsitikinimas, kad visuomenė, priešingai nei holivudiniame arba sovietiniame kine, taps geresnė ne dėl blogio įveikimo, o dėl gėrio ir gyvybės aukštinimo. Kita vertus, žmogus nepaliekamas pasyviai laukti geresnės ateities – ryškus socialinis protestas rodomas aiškia pozicija prieš imperialistinės dešinėsios Amerikos valdžios veiksmus: Hirošimos atominę ataką, invaziją į Kubos salą ir kitas karines akcijas, kurios sukėlė vėlesnį Amerikos visuomenės nusivylimą šalies moderniosios demokratijos raida. Beveik viso filmo metu „Medžių ginklų“ veikėjai susirūpinę ne vien nusižudžiusia drauge Frances ir jos elgesio priežastimis, o – kur kas labiau – globaliais,

kolektyviniais dalykais. Retoriškai klausama, ar politinė pozicija yra iš prigimties antipacifistinė. Šios problemos labiausiai jaudina filmo personažus Frances ir Gregorį. Būtent jie yra pora, kuriai suteikiamas didžiausias prasminis krūvis. Jie gyvena miesto triukšme, gatvėje, gamyklų aplinkoje. Frances ir Gregoris patiria, kad Amerikos visuomenėje XX amžiaus septintajame dešimtmetyje socialiniai ir kolektyviniai ryšiai vis labiau trūkinėja. XX amžiaus šeštasis dešimtmetis Amerikoje buvo skepticizmo, fatalizmo ir nevilties laikotarpis: „Filmas ‚Medžių ginklai‘ susijęs su mano kartos mintimis ir jausmais mūsų laikų moralinės veidmainystės akivaizdoje“, – sako Mekas. Filme „Medžių ginklai“ Mekas, konstatuodamas Amerikos politinės ir egzistencinės realybės problemiškumą, kuria filotopinį pasakojimą. Miesto, triukšmo, gatvės aplinka, kurioje gyvena pagrindiniai veikėjai Frances ir Gregoris, priešinama kaimo, miško ir gamtos atvaizdams. Toli nuo civilizacijos ir miesto išsikūrę veikėjai Benas ir Argus. Šiais personažais Mekas priešinasi bet kokiam žmogaus ideologiniam manipuliaciniam kitu žmogumi veiksmui (jis kyla iš ideologinio ir kolektyvinio mąstymo), nes yra gamta, kuria manipuluoti žmogus neturi teisės. Prieštaraudamas Amerikos imperialistinei dešiniajai politikai, Mekas „Medžių ginklais“ tvirtina, kad įstatymą turi kurti ne žmonės ir ne bendruomenės. Įstatymas slypi gamtoje ir meilėje. Tokiu įstatymu besivadovaujanti visuomenė gali išvengti pasidavimo politinei valdžiai. Autentiškas filotopas yra ne su kolektyvu minioje, o vienas gamtoje. Frances nusižudo ne vien dėl priešiškos aplinkos, bet ir dėl negebėjimo ištraukti į gamtą, kadangi gyvena civilizuotame mieste. Benas ir Argus (ypač ji) filme yra kupini gyvybės jėgų, nes gyvena kaime ir nepatiria ideologijos diktuojamo kolektyvinio politinio mąstymo įtakos. Frances – karnavalinės krizės, modernybės petrukio auka. Benas ir Argus – triksteriai, kurie filmo pradžioje yra ištraukę į kolektyvinį veiksmą, o vėliau nusišalina, taip demaskuodami minios ir valdžios agresyvumą, manipuliacinį jos pobūdį.

Filotopija filme „Medžių ginklai“ yra išeitis civilizacijos ir ideologijos užspaustam žmogui. Tuomet randasi buvimas be ideologijų, kurias, pasak filmo veikėjų, reikia sugriauti ir mokytis gyventi be jų. Amerikos kaip modernios valstybės politinė krizė Meko filme – Europą niokojusio Antrojo pasaulinio karo atitikmuo. Ir Amerikos, ir Europos įvykiai verčia filmuojantįjį ištraukti, o po to pasišalinti – triksteris iš pradžių yra minioje, o po to filotopiškai triumfuoja kaip individualybė ir gyvas priekaištas masėms, politikai, ideologijai, valdžiai.

Amerikos modernybės krizės temą Mekas tęsia filme „Daboklė“ (1964 m.), kuris nufilmuotas per vieną dieną, naudojant Kennetho Brown'o scenarijų. Šis buvo parašytas besilankant Amerikos laivyno karinių pajėgų kalėjime-laive, tuo metu buvusiame prie Japonijos krantų. Filmu „Daboklė“ kontekstas yra literatūrinis: filmas susijęs su Franzo Kafkos literatūros idėjomis – ir Kafka, ir Mekas knygomis ir filmu teigia, kad žmogus, kurį ideologija, politika verčia kolektyviniu, visada susiduria su būseną, kai jaučiamasi kaltu be kaltės – atsiranda tie,

kurie tą kaltę inkriminuoja ir už tai baudžia ir fiziškai, ir primetamomis mintimis bei jausmais. Mekas, filme „Daboklė“ fiksuodamas nuteistuosius už nelojalumą politikai ar karinėms taisyklėms, atskleidžia, kad Amerika, kuri save vadina demokratine liberalia šalimi, negali tokia būti, nes pažeidžia prigimtinės žmogaus teises ir laisves, kurias demokratija turėtų užtikrinti. Po to, kas nufilmuota „Daboklėje“, apsimesti laisvės valstybe yra jau neįmanoma: demaskuota Jungtinių Amerikos Valstijų liberalizmo aklavietė, kai valdo jau ne tie, kurie palaiko toleranciją, o tie, kurių tikslas yra bausti, disciplinuoti ir užkariauti. „Daboklės“ siužetas byloja, kad Amerika kaip liberaliosios demokratijos valstybė patiria krizę, todėl reikalingas triksteris su kino kamera, padedantis fiksuoti ir demaskuoti tai, kas slepiama nuo viešumo.

Galutinė Jungtinių Valstijų kaip demokratinės ideologijos šalies aklavietė rodoma filme „Laikas ir laimė: Vietnamo naujienos“ (1968 m.). Vienintelis filmo aktorius yra Adolfas Mekas, vaidinantis Laplandijos karo ministrą. Filmą sumanytas kaip žinių reportažas-interviu su tariamą ministru. „Laikas ir laimė: Vietnamo naujienos“ balansuoja tarp rimtumo ir groteskiškos ironijos (tokį išpūdį sukuria karo ministro interviu sąlygiškumas). Interviu su Laplandijos karo ministru sąlygiškumas atskleidžia tai, kad tikrosios per televiziją pranešamos naujienos jau senokai yra ideologijos ir karo prievartos priemonė, kuria manipuliuojama viešąja visuomenės nuomone. Vietnamo karas ir Amerikos vaidmuo filme interpretuojami kaip purvina nusikalstama akcija, į kurią, pasitelkiant televiziją, įtraukiama visa nacija. Karas šiame filme – Amerikos kaip demokratinės valstybės bankroto įvykis.

2.2.4. Naujausioji istorija filmuose „Lietuva ir Sovietų Sąjungos žlugimas“, „Senų laikų pasaka“ ir „Pasaulio prekybos centro haiku“

Meko filmas „Lietuva ir Sovietų Sąjungos žlugimas“ yra nufilmuotas 1989-1991 metais (sumontuotas 2008 metais), fiksuojant įvairių Amerikos televizijos kanalų žinių pranešimus ir diskusijas apie padėtį besivaduojančioje Lietuvoje ir Rytų Europos komunistiniame valstybių bloke. Mekas, rodydamas nufilmuotą televizijos ekraną, sukuria filmą filme, taip parodydamas televizijos kaip medijos egzistavimo pabaigą: kai televizijos atvaizdai nufilmuoti vaizdo kamera, tampa aišku, kad tai, kas matoma televizijos ekrane, yra sukonstruota, dirbtina. Sovietinio valstybių bloko byrėjimo fone, skirtingai nei romantiniuose lietuvių dokumentiniuose filmuose apie tą laikotarpį, parodomas Vakarų valstybių vadovų bei pareigūnų merkantilizmas: televizijos pašnekovai ne džiaugiasi sovietinės ideologijos bastiono žlugimu, o konstruoja sau naudingus pasakojimus ir pozicijas – kolektyvinis veiksma skatina jo dalyvius ieškoti asmeninės naudos. Visgi filmas baigiamas visų šių racionalistinių, politinių

išskaičiavimų bejėgiškumo demaskavimu: dainuojančioji, jokiais procesualumo ryšiais nepagrindžiama revoliucija, būdama artima Bachtino apibrėžtai karnavalo situacijai, paneigia atgyvenusį kolektyvinį politinį, ideologinį mąstymą, pagal kurį valstybių ir tautų likimus lemia vadovai, o masės teturi paklusti. Pasaulis, rodomas filme „Lietuva ir Sovietų Sąjungos žlugimas“, po Antrojo pasaulinio karo visgi pasikeitė, ir jau neįmanoma vienašališkai primesti filotopui kolektyvinio vaidmens – jis tampa triksteriu, stebiniu ir demaskuojančiu tuos, kas valdo mases. Filmas „Lietuva ir Sovietų Sąjungos žlugimas“ atskleidžia jau ne Europos ar Amerikos modernybės krizę, o visą pasaulį apėmusios tos krizės pasekmių (Šaltojo karo) išsekimą – Meko filmas ne tik pacifistinis, bet ir tvirtinantis filotopo laisvę šiuolaikiniame pasaulyje. Toks filotopas yra laisvas nuo XX amžiaus pabaigos karnavalo – televizijos.

Filmui „Senų laikų pasaka“ (2001 m.) ir „Pasaulio prekybos centro haiku“ (2010 m.) yra susiję su tuo įvykiu, kurį Mekas vadina poistoriniu – Pasaulio prekybos centro ataka 2001-ųjų rugsėjo 11 dieną. „Senų laikų pasaka“ byloja, kad Mekui Amerikos tragedija yra beveik nereali, protu nesuvokiama, nes masinės žūties laikai, kaip jis pats tikėjosi, galutinai baigėsi su Antrojo pasaulinio karo ir Šaltojo karo pabaiga. Nuo savo namo stogo tą dieną filmuotus atvaizdus Mekas traktuoja kaip dar vieną tragišką karnavalą. Filmo pavadinimas sutampa su vokiečių poeto Heinricho Heine's eilėraščio pavadinimu. Šiame eilėraštyje poetas kalba apie mergaitę, kuri sapnuoja savo praeitį ir svarbius tos praeities įvykius, kurių negali prisiminti. Heine's eilėraščiui ir kito filmo – „Pasaulio prekybos centro haiku“ – kontekste rugsėjo 11-osios įvykiai yra išgyvenimas, kurio protu paaiškinti neįmanoma. Tragiškasis karnavalas, kuris proto dėsniais nepagrįstas, laikomas tik iš dalies realiu: filme „Pasaulio prekybos centro haiku“, sumontuotame po devynerių metų nuo tragedijos, užfiksuotas Centro pastatas, lyg jis ten tebebūtų. Kaip pasakos realumu tikima tik iš dalies, taip ir karnavalo faktai yra tik iš dalies tikri, nes neįtikimi. Pasaulio prekybos centras Mekui, kaip ir daugeliui niujorkiečių, po 2001-ųjų nedingo iš miesto kraštovaizdžio – tikrasis pastatas pakeičiamas prisimenamu ir įsivaizduojamu objektu.

Pokariu rašytuose prozos tekstuose Mekas atskleidžia savo santykį su krizę patiriančia Vakarų modernybės filosofija ir istorija: nuo tiesioginio civilizacijos katastrofos potyrio novelių rinkinyje „Žmogus prie lyjančio lango“, filosofijos istorijos bejėgystės demaskavimo poezijos rinkinyje „Pavieniai žodžiai“ iki išlaisvėjimo nuo kolektyvinės praeities dienoraščių romane „Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“. Antologijoje „Proza“ publikuotoje novelėje „Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą“ rodoma tarpinė būseną tarp akistatos su Vakarų modernybės krize ir naujojo filotopinio buvimo galimybės: tikėjimą istorijos priežastingumu, jos darnia raida pažangos link, racionalumu keičia meilė konkrečiai vietai, kurios nereikia racionalizuoti, nes ji nėra ideologinė – Mekui, kaip ir vaikystėje Semeniškiuose, naujuosiuose namuose Niujorke

pakanka buvimo „čia“ ir „dabar“, atsisakoma tikėjimo ateities pažadu, nes tenkina dabartis. Įvykiai, kuriuos patiria Meko prozos kalbantysis bei aptartų filmų filmuojantysis tarp vaikystės ir įsitvirtinimo Amerikoje, yra reiškiami kelio chronotopu – laiko ir erdvės kaita, kelione, kurią sąmonėje sukuria abstraktusis, taigi ne filotopinis, mąstymas. Idiliniame chronotope gyvenantis kino filmuojantysis kiekvieną momentą traktuoja kaip konkrečią dabartį stabilioje vietoje, todėl išlaisvėjama nuo kolektyvinio karnavalinio siaubo, sužvėrėjimo ir kančios, kaip triksteriui patiriant filotopinę būtį: ramybę, saugumą, namų pojūtį. Kairiosios ideologijos Meko vaidybiniai filmai – tai Amerikos moralinio ir politinio bankroto liudijimas. Televizija filme „Lietuva ir Sovietų Sąjungos žlugimas“ yra jau netekusi savo galių manipuliuoti žiūrovais, nes Mekas, sukurdamas filmą filme, parodė, kad televizijos atvaizdas yra sukonstruota ir dirbtinė apgaulė – simuliakras, kuriuo siekiama valdyti ir formuoti viešąją nuomonę nemoraliniams tikslams. Tragiškieji XXI amžiaus pradžios įvykiai Niujorke Meko filme priešinami galimybei atsiriboti nuo kolektyvinio bendravimo, pasinerti į tarpasmeninius santykius ir išvengti ideologijos bei politikos keliamų grėsmių.

2.3. Individas Jono Meko publicistikoje, literatūrinėse pasakose (sukurtose kartu su broliu Adolfu) ir biografiniuose filmuose

2.3.1. Atvirumas Kitam publicistikoje

Vokietijos DP stovyklose 1946-1948 metais Jonas Mekas ir jo brolis Adolfas Mekas, Algirdas Landsbergis bei Vytautas Adamkevičius-Leonas Lėtas leido neperiodinį kultūros žurnalą „Žvilgsniai“, kuriame spausdino tuometinės Vakarų literatūros kūrinius bei jų ištraukas. Mekas savo estetines ir kūrybines nuostatas išdėstė DP stovyklose lietuvių tremtinių leisto savaitraščio „Mintis“ straipsniuose. Šiose publikacijose Mekas teigė kitokį nei buvo įprasta lietuvių tremtinių kultūrinėje spaudoje požiūrį į lietuvių literatūros klasiką, Vakarų Europos humanistiką, filosofiją bei kūrybos psichologiją – ryškėjo originalus filotopinis santykis su tuo, kas daugeliui lietuvių tremtinių buvo nusistovėjusios, tipinės tiesos, leidusios justi socialinį bendrumą, o ne būti individualiems.

„Minties“ straipsniuose Mekas tvirtino, jog tarpukario lietuvių literatūros klasika daugeliui yra jau ne dabartyje tęsiama tradicija, o negyva praeitis, ja tapusi tuomet, kai Lietuva buvo okupuota. Imituodamas ankstesnę lietuvių literatūrą, sekdamas jos pavyzdžiais, rašytojas nėra „čia“ ir „dabar“ – bando nuo savęs ir skaitytojo slėpti išgyvenamas tragiškas traumas. Meko teigimu, lietuvių tremtinių bendrystė, jų visuomenė – tai simbolinis pasaulis, kuriame tremtiniai jautėsi saugiau, nes kartu kalbėjo apie savo sunkumus bei netektis. Daugumos

lietuvių tremtinių interesas buvo nukreiptas į save ir paliktą tėvynę (Mekas, 1947, 3). Mekas „Minties“ straipsniuose tvirtino, kad istoriniai lūžiai neturi atimti iš filotopinio individo teisės į dėmesį ne sau, o Kitam, dabarties daiktui, žmogui ir vietai, kurioje atsidurta (Mekas, 1947, 3). Mekas net nesvarstė abstrakčių tėvynės, tautos klausimų – susitelkdamas į konkretybę, išvengė susirūpinimo savimi, todėl galėjo pastebėti unikalią tiesą, gėrį ir grožį. Tautiškumą kaip simbolinio pasaulio taisyklėmis pagrįstą bendrystę Mekas priešino atvirumui ir naujai patirčiai – ne sekant ir aprašant savo paties išgyvenimus, o nuolat orientuojantis į aplinką, kuri daug įvairesnė ir įdomesnė nei socialinės problemos: „Šitas rašytojas, taip gyvendamas, tą dusinantį ir paties pasirūpintą orą, savo vidun traukdamas, rašo romaną, jau antrą tomą, iš dabarties gyvenimo... Duok, Dieve, kad jis nepatektų mano vaikams – nenorėčiau taip šiurkščiai paliesti jų žaidimo turtingumą“ (Mekas, 1947, 3). Minėtų straipsnių autorius nesiekė pažinti savo meto kultūrinės, politinės ir socialinės situacijos ir kalbėti deklaratyviai – jam svetimas kolektyvinis buvimo būdas: Mekas teigia, kad asmenybių įtraukimas į simbolinį tremtinių pasaulį tik niveliuoja individualybes, kurios dažnai giliau tarpusavyje nedaug teturi bendra. Kolektyvinis buvimas – visada negyvas; individo būtis – visada gyva ir filotopinė.

Mekas, būdamas atviras Vakarų kultūrai ir literatūrai, nesiekė su ja tapatinti savo kūrybinių nuostatų, akiai perimti Vakarų Europos bei Amerikos literatūros praeities. Tai nereiškia, kad Mekas buvo uždaras: jis atsivėrė Vakarų kultūros ir literatūros lobynui, tačiau išlaikė nemėgdžiojantį santykį su kitokia nei lietuviška patirtimi. Pasak Šliogerio, kolektyvas visada yra ribotas ir uždaras, o individas peržengia savo egoizmą ir atveria Kitą: „Individas aukščiau negu kokia anoniminė visuotinybė, tačiau niekada neatitrūkęs nuo individualizuotos visuotinybės“ (Šliogeris, 2010, 56). Vakarų kultūra ir literatūra, daugiausiai knygos, – tai Meko pokario individualizuotas Kitas. Tarpukariu Lietuvoje terapijos būdu bandyta plėsti savo lietuvišką simbolinį pasaulį, jo neatsisakant, autentiškai neatsiveriant naujai ir visiškai kitokiai patirčiai. Mekui, kreipusiam žvilgsnį į lietuvių bei Vakarų literatūrą ir kultūrą, jos tradicija svarbi tik tiek, kiek ji dar prasminga dabartyje – siekta ne pažinti epochas, stilius, žanrus, kryptis, sroves, judėjimus, o „čia“ ir „dabar“ išgyventi susitikimą su tekstais, kurie reikšmingi ne todėl, kad priklauso praeičiai, o todėl, kad bylojo aktualias prasmes. Mekas buvo literatūros skaitytojas be išankstinių nuostatų, jam skaitant, kalbėjo ne jis, o skaitomas literatūros tekstas.

Mekas ir kiti „Žvilgsnių“ redaktoriai savo leidinyje didžiausią dėmesį skyrė egzistencializmo filosofinei kryptčiai. Mekui artima egzistencialistinė nuostata, jog prasminga yra vieno individo būtis, o ne masinės tragedijos ir lūžiai. Pasaulio kaip beveidės masės akivaizdoje individas turi laisvę ir teisę į egzistencinį autentiškumą, reiškiantį minties bei veiksmo prasmę. Kita vertus, egzistencinis mąstymas – labiau subjektyvusis, uždarantis žmogų savyje, nei individualusis. Mekas ir jo kolegos, atsisakydami kreipti dėmesį į save, siekė

filotopinio individualumo, o ne subjektyvumo – trijuose „Žvilgsnių“ numeriuose beveik nėra straipsnių, kuriuose redaktoriai išdėstyti savo leidybines pozicijas, nes pastarosios skleidžiasi per spausdinamų autorių atranką ir originalų žurnalo dizainą.

Laikraštyje „Mintis“ Mekas teigė, kad menininkas yra tas individas, kuris iš prigimties turi teisę ir privalo netapti beveidės masės dalimi bei peržengti savo žmogišką egoizmą: „Taip, mielas bičiuli, aš mielai būčiau saikingesnis ir nuolaidesnis, deja – kūryboje nėra nuolaidumo ir nėra saiko. Nes kūrėjas ir pačiuose sunkiausiuose laikuose turi išlaikyti savo rankų karališkumą. Kitaip jis tebus žmogus, ir žmogumi būti yra gera“ (Mekas, 1947, 3). Pasak Meko, menininkas yra individas, kuris jautriausiai ir tikriausiai reaguoja į aplinką, nes turi pašaukimą, kurį privalo papildyti savo kantriu darbu. Išlaikyti savo individualumą – Meko kaip menininko pašaukimo esmė: „Nes kad būti kūrėju, reikia gerbti kūrėjo pašaukimą“ (Mekas, 1947, 3). Pabrėždamas menininko pašaukimo esmę, Mekas nesureikšmino jo – gebėjo autoironiškai žvelgti į save ir savo darbus („Žvilgsnių“ ketvirtajame numeryje patys leidinio redaktoriai paskelbė kritines oponentų pastabas). Saviironija – vienas iš ženklų, jog Mekas ir kiti „Žvilgsnių“ redaktoriai įveikė savo žmogiškąjį ribotumą.

„Mintyje“ pareikštas ir „Žvilgsnių“ leidybinėmis nuostatomis patvirtintas Meko požiūris į tarpukario jau klasikinę lietuvių literatūrą, santykis su Vakarų kultūra ir literatūra, filosofinė, kultūrinė bei kūrybinė pozicija DP stovyklų aplinkoje buvo neordinarinė, nes atmetė kolektyvizmą. Mekas ir kiti „Žvilgsnių“ redaktoriai formavo savąjį filotopinę individualybių bendruomenę, kuri nepripažino standarto, literatūros ir kultūros istorijos diktato, ieškojo būties prasmės susitikimuose su Vakarų kultūros tekstais, akcentavo menininko kaip stipriausiai peržengiančio savo egoizmą galias ir gebėjo pašiepti save. Lietuvių tremtinių DP stovyklose spauda nestokojo įvairovės, tačiau tik Mekas ir kiti „Žvilgsnių“ redaktoriai reišė tokius radikalius, individualybę pabrėžiančius principus, parodžiusius, jog net ekstremaliomis pokario sąlygomis įmanomas filotopinis buvimas konkrečioje vietoje ir laike. Meko straipsniai „Mintyje“ bei „Žvilgsnių“ redakcinės preferencijos yra filotopinės literatūros deklaracija, kuriai pokario laikas, istorinės ir kultūrinės aplinkybės buvo labai palankios ir skatinančios dėmesį Kito patirčiai.

2.3.2. Archetipų individualizacija brolių Mekų pasakose

Mekas lietuvių literatūroje debiutavo kartu su broliu Adolfu Meku 1946-1947 metais parašytais literatūrinių pasakų rinkiniais. Šio žanro tekstai lietuvių tremtinių literatūroje DP stovyklose buvo gana dažni: 1948 metais Julius Kaupas išleido literatūrinių pasakų rinkinį „Daktaras Kripštukas pragare ir kitos ne mažiau įdomios pasakos, surašytos slaptose Kauno

miesto kronikose“; tais pačiais metais Nelė Mazalaitė parašė ir publikavo knygą „Legendos apie ilgesį“. Romantinės literatūrinės pasakos ir legendos žanrų suklestėjimas lietuvių tremtinių literatūroje galėtų būti aiškinamas autorių siekiu atitraukti skaitytoją nuo niūrios DP stovyklų kasdienybės, sunkių materialinių sąlygų, nežinios dėl asmeninės ir Lietuvos ateities. Pokario lietuvių tremtinių literatūrinės pasakos – tai bandymas prisiminti tarpukario neoromantinę praeitį arba pabrilti apie egzistencinę pokario žmogaus dramą istorinių įvykių kontekste.

Brolių Mekų pasakos pokario literatūrinių pasakų kontekste yra savitos: jose, skirtingai nei Kaupo kūrinuose, nekalbama apie DP stovyklose gyvenantiems lietuviams skaudžias problemas, gyvenimo prasmės prarastį, istorijos persekiojamo žmogaus situacijas. Broliai Mekai į savo pasakas beveik neįtraukia tikroviškų tarpukario detalių, kurios būtų atpažįstamos skaitytojui. Pasak Alinos Staknienės, Kaupo pasakose nuolat balansuojama tarp tikrovės ir fantazijos; tikrovė – tai palikto Kauno realybė (Staknienė, 1987, 88-104): Kaupas vis dėlto remiasi lietuviškąja praeitimi, o Mekai savaip perkuria archetipus, juos universalizuodami ne kaip simbolinio pasaulinio turinį, bet kaip deviacijas. Nuo Mazalaitės legendų brolių Mekų pasakos labiausiai skiriasi tuo, kad jose nėra reiškiami veikėjų jausmai, labiau akcentuojamas siužetas nei lyrinis išgyvenimas. Mazalaitės pasakotojas savo dėmesį kreipia pats į save, Mekų – visada į aplinkybes, įvykių posūkius, labiau pragmatiškai reaguoja, nei jaučia. Ir Kaupas, ir Mazalaitė pabrėžia savo kūrinų veikėjų patirties, kolektyvinio simbolinio pasaulio atpažįstamumą skaitytojui, o Mekai rodo tokius veikėjus, kurių neįmanoma priskirti jokiai mokyklai ar stiliui, jie pabrėžiamai individualūs ir neteikiantys paguodos skaitytojui. Tai, kas Mazalaitėi yra atgaivinti siekiama praeitis, Mekams yra gyvi archetipai, kuriuos reikia tęsti modifikuojant.

Liaudies pasaka – tai tautos kolektyvinės atminties tekstai, paveldėti iš praeities. Brolių Mekų pasakų rinkiniai „Trys broliai ir kitos pasakos“ (1946), „Iš pasakų krašto“ (1947) ir „Knyga apie karalius ir žmones“ (1947) – tai savita archetipų interpretacija, atmetanti folklorinės pasakos funkciją vienyti tautos narius, palaikyti senąsias vertybes.

Pasakų rinkinyje „Trys broliai ir kitos pasakos“ remiamasi kolektyvine atmintimi. Rinkinio tekstams būdinga stilizacija, nes folklorinės pasakos elementai ir struktūra keičiami minimaliai, dar pastebima, kad orientuojamasi į pasakos žanro praeitį ir personažų atpažįstamumą. Priešingai nei vėlesniuose pasakų rinkiniuose, „Trijuose broliuose“ kalbantysis kreipia dėmesį į karą – būtent jis iš „Gražiausios pasakos“ veikėjo atėmė tėvynę: „Ak, jūs mokyti vyrai. Daug gražių pasakų papasakojot, bet užmiršot pačią gražiausią. Joje kalbama apie mano tėvynę“ (Mekas, 1946, 8). Šios pasakos skaitytojui aišku, kad kalbama apie objektyvią istorinę karo ir pokario tikrovę – Mekai dar nekuria individualizuotų, į Kitą besiorientuojančių veikėjų.

Vėlesniuose rinkiniuose jau ryškėja archetipų modifikacijos, kuriomis pasakų siužetai ir struktūra individualizuojami, originaliai ir netikėtai traktuojant liaudies pasakų temas bei motyvus – archetipai nuolat tęsiami dabartyje. Carlos Gustavas Jungas teigia, kad archetipas reiškia nuolatinę kaitą: „Archetipas yra tas nesąmoningas turinys, kuris keičiasi išsąmoninamas ir priimamas“ (Jung, 1999, 99). Brolių Mekų pasakų archetipai yra išsąmoninti ir tęsiami. Pagrindiniai archetipai, kuriuos broliai Mekai savitai interpretuoja savo pasakose, yra trys: trečiasis brolis, karalius ir velnias. Šie personažai, besiremiant folklorine praeitimi, yra drąsiai ir naujai interpretuojami, suteikiant pasakoms individualumo ir paryškinant veikėjų individualybę: istoriškai nusistovėjusios veikėjų interpretacijos traktuojamos kaip simbolinis pasaulis, kurio reikia atsisakyti, kad rastųsi personažai, atveriantys ne kolektyvinio sambūvio, o įvairovės vertingumą.

Knygos „Trys broliai“ to paties pavadinimo pasaka, parašyta eksperimentine dramos forma, trečiojo brolio kaip kvailio interpretacija dar nedaug skiriasi nuo liaudies pasakų, nes ir jose trečiasis brolis yra nepritampantis prie unifikuotos visuomenės (stilizuojami trečiojo brolio personažai, Mekai remiasi ta folklorine praeitimi, kuri teigia trečiojo brolio unikalumą, individo nepritapimą prie visuomenės ir jos normų): trečiasis brolis geba paaiškinti netikėtus įvykius, mąsto būtent tokių įvykių sankirtomis, todėl mato daug daugiau nei kiti du broliai. Nesivadovaudamas šablonu ir taisyklėmis, jis pasakoje „Trys broliai“ žino apie stebuklingą maišo ir stalelio galią: „Pažiūrėk tik. Pasidenk, staleli, greitai vynu, valgiais visokiaisiais. (Tuoį staliu apsidengia. Net gudruoliai žemėn pritūpia ir vėpso)“ (Mekas, 1946, 27). Mekų unikalus ir individualus kūrybinis sprendimas pasakoje „Trečiasis brolis“ yra tas, jog trečiasis brolis pikta atsilygina blogio linkėjusiems broliams gudruoliams – pasmerkia juos būti sumuštus lazdomis. Trečiojo brolio kvailio laukia ne turtai ar karalystė, o linksma puota. Taigi Mekai rinkinyje „Trys broliai“ kalba apie tą patį iš folkloro paveldėtą trečiąjį brolių, kurio traktuotė tik veiksmo kulminacijoje kiek nutolina nuo nusistovėjusių reikšmių ir priartina prie filotopinio buvimo dabartyje, nors ir folklore trečiasis brolis buvo filotopinis individas, atsisakantis pažinti tikrovę grynuoju, ne daiktišku santykiu. Rinkinio „Iš pasakų krašto“ tekstas „Lietuvių pasaka apie tris brolius“ originalus tuo, kad visi trys broliai pasirodo esą kvaili – žūva prigėrę ar nuskendę: „Ėmė broliai plaukti: kvailieji – kiaurais laiveliais, o beprotis – bedugniu. Du broliai nuskendo, o trečiasis prigėrė“ (Mekas, 2014, 12). „Knygoje apie karalius ir žmones“ Mekai rašo apie trečiąjį brolių, kurių pasakų pabaigoje ištinka dvejopas likimas: mirtis (tekstas „Nature morte“) arba tipinė stebuklinių pasakų laiminga pabaiga. Mekų pasakų rinkinių trečiasis brolis, kaip ir liaudies pasakose, yra nepripažįstantis normos ir niveliacijos. Trečiasis brolis Mekams yra tas veikėjas, kuris, būdamas ir istoriškai artimas filotopijai, leidžia pereiti nuo nusistovėjusių folklorinių interpretacijų prie visiškai naujo ir netikėto archetipų perkūrimo.

Karaliaus figūra brolių Mekų pasakų rinkinyje „Knyga apie karalius ir žmones“ sutinkama bene dažniausiai. Čia karalius nėra tipinių stebuklinių pasakų veikėjas, kuris valdo karalystę, suformuoja pagrindiniam veikėjui užduotį ir vėliau apdovanoja už jos įvykdymą (tai būtų stilizacija). Pasakoje „Baladė apie kareivį“ Mekai pažeidžia folklorinės pasakos struktūrą, nes tekstas baigiamas ne laiminga pabaiga, o apgailestavimu dėl mirusio kareivio, kuris (jei pasaka remtųsi folkloru) turėtų įveikti lemiamus išbandymus ir pelnyti karalaitės širdį ir karalystę – kareivis miršta vienišas ir apleistas. Karalaitę veda ir karalystę valdyti gauna kitas karaliūnas, kuriam visai nereikia lemiamų išbandymų: „Tą pavasarį atėjo karaliūnas, – karalaitė turėjo didelį kraitį!“ (Mekas, 1994, 9).

Karalius Mekų pasakose yra žmogiškas, dvejojantis, pats išgyvenantis skausmą ir nevilgtį. Jis nėra bendruomenės vadovas. Pasakos „Apie karalių sode“ karalius suvokia, kad jo galia yra bevertė – svarbiausia yra širdis, reiškianti jautrumą žmonėms ir atvirumą patirčiai. Karalius kreipiasi į sodą: „– Gėlės, mieli medžiai, mieli medžiai – ką aš darysiu, savo išminties ir žinojimo netekęs? – Karaliau, aš dar tau liksiu, – atsakė širdis, ir jis numetė savo išmintį ir žinojimą“ (Mekas, 1994, 18). Kadangi jausmu besivadovaujantis karalius žmonių bendrijai yra netinkamas (jis tik žaidžia su lelijomis), pasakos pabaigoje žmonės išsirenka naują karalių. Broliai Mekai savo pasakose atskleidžia kolektyvo poreikį būti valdomiems karaliaus, kuris imtųsi terapijos ir naikinimo. Bendruomenei reikalingas toks valdovas, kuris ne skatintų filotopinę įvairovę, o tik reikalautų paklusti – palaikytų simbolinį pasaulį ir jo taisykles: „O žmonės buvo protingi ir jiems reikėjo karaliaus. Tada jie išsirinko vieną iš savo tarpo ir liepė jam valdyti, ir paklusniai jam lenkėsi ir dovanas jam nešė“ (Mekas, 1994, 18). Jausmais besivadovaujantis karalius, skirtingai nei tas, kurį išrinko protingi žmonės, yra tas, kuris atsisako galios valdyti išsiskiriantį iš beveidžio kolektyvo Kitą. Visuomenė, kuriai reikia prievartinio simbolinio pasaulio, negali pakęsti laisvo karaliaus. Valdovas, kuris toleruoja įvairovę, yra netinkamas valdyti kolektyvą.

Taigi lyginant karaliaus personažo modifikacijas su trečio brolio figūros interpretacijomis Mekų pasakose, ryškėja, kad karalius yra tas veikėjas, kurį broliai Mekai suvokia jau daug laisviau ir mažiau sieja su folklorinėmis nusistovėjusiomis prasmėmis. Kaip ir trečiojo brolio figūros interpretacija, karaliaus archetipo perkūrimas atnaujina pasakų prasmes ir struktūrą – ardo folklorinės pasakos simbolinį pasaulį, randasi kitoniškos patirties veikėjai, teigiantys ne vienodumą ir mechaninį praeities kartojimą, o unikalumą. Taip kiekviena pasaka, kurioje veikia karalius, tampa individualiu tekstu, kurio neįmanoma interpretuoti pagal folklorinę schemą.

Broliai Mekai pasakų rinkiniuose pateikia originalias ir kitų, ne tik trečiojo brolio bei karaliaus, veikėjų vaidmenų interpretacijas. Ypač nauja yra velnio figūros traktuotė. Brolių Mekų tekstuose velnias yra ne pikta linkintis apgavikas, pasižymintis suktumu ir nugalintis

žmogų (tokia būtų tautosakinė samprata), o atvirksčiai – silpnas, lengvai pergudraujamas: „Velnius tuojaus liuokt į butelį, o seneliukas ne kvailas buvo – į kaklą įstatė kamštį ir užspaudė nykščiu. Ilgai velnius prašėsi, kad išleistų, bet ir iki šios dienos jo niekas neišleidžia ir, sako, niekas jo nebematęs laisvai vaikstant po žemę“ (Mekas, 1946, 13) (pasakoje „Uždarytas velnias“ iš rinkinio „Trys broliai ir kitos pasakos“), dažnai tarnaujantis geriems ir moraliems tikslams („Švedų pasakoje apie velnią nabagėlį“ iš rinkinio „Iš pasakų krašto“ velnias padeda žmogui ištraukti karvę iš dumblyno, tačiau už tai nesulaukia jokio dėkingumo: „Ūkininkas nuėjo žmonių kviestis karvei ištraukti, o velnias tuo tarpu išlindo iš krūmo ir ištempė karvę iš dumblo. (...) ūkininkas sugrižo ir pamatė karvę vėl ant sausumos, sušuko: – Ačiū Dievui, ji jau išbrido!“ (Mekas, 2014, 52)). Mekų pasakų velnias – tai visuomenės toleruojamas Kitas, prieš kurį nereikia kovoti, jis gali padėti, jį reikia saugoti ir nesiimti prieš jį nei terapijos, nei naikinimo – jį reikia toleruoti. Velnio kaip Kito figūra dar labiau išryškina kolektyvinio, simboliniu pasauliu besiremiančio gyvenimo nuostatų siaurumą ir ribotumą. Taigi velnio archetipas Mekų tekstuose yra modifikuojamas, siekiant savitai tęsti folkloro diktuojamą interpretaciją: kinta ir velnio charakteristikos (velnias vaizduojamas kaip pozityvus veikėjas), ir pasakos struktūra (tekstų kulminacijos ir atomazgos dėl savitos velnio interpretacijos gerokai skiriasi nuo tautosakinių analogų). Velnio kaip Kito traktuotė leidžia Mekams išlaisvėti ir perkurti tai, kas buvo nusistovėję per ilgus sakinines ir rašytines tautosakinės praeities amžius.

Taigi pasakų rinkinyje „Trys broliai“ Mekai dar remiasi liaudies pasakos struktūra ir veikėjų tipišku ir tik kai kurių tekstų pabaigoje nuo praeities schemų pereina prie archetipų originalių interpretacijų. Rinkiniuose „Iš pasakų krašto“ ir „Knyga apie karalius ir žmones“ broliai Mekai teigia filotopinės literatūros atvirumą dabarčiai, Kitam, todėl nebelieka liaudies pasakos normų, standartų, simbolinio pasaulio – kūrybingai keisdami archetipinę tradiciją, Mekai siekia unikalios kalbos, kurioje slypėtų tolerancija įvairovei.

2.3.3. Vakarų pasaulis kaip Kitas knygoje „Laiškai iš Niekur“

Knygoje „Laiškai iš Niekur“ Mekas kreipiasi į skaitytoją, pats būdamas jam Kitas, laužydamas (po)sovietinės Lietuvos simbolinio pasaulio taisykles ir normas ir pratęsdamas tarpukario tradiciją. „Laiškai iš Niekur“ išleisti 1997 metais, sudaryti iš 1994 metų birželį-1996 metų spalį rašytų laiškų „Valstiečių laikraščio“ skaitytojams. Tai – pirmasis Meko tekstų rinkinys atkurtos nepriklausomos Lietuvos auditorijai.

„Laiškai iš Niekur“ – unikali knyga tuo požiūriu, kad, atsivėrus buvusios okupuotos Lietuvos sienoms, Mekas, skirtingai nei daugelis Amerikos lietuvių rašytojų ir mokslininkų (Tomas Venclova, Vytautas Kavolis, Alfonsas Nyka-Niliūnas ir kiti), kreipėsi į specifinę

auditoriją: ne išsilavinusį intelektualą miestietį, o į kaimo, agrarinės kultūros žmogų, tikėdamas, kad filotopinis valstiečio artumas žemei, jautrumas kitokiai patirčiai žemdirbio sąmonėje nėra išnykęs ar sunaikintas okupacijos. Šliogeris teigia, kad „[a]mžinas kūrėjo archetipas – tai valstietis, beriantis grūdą į žemę ir leidžiantis jam tapti tuo, kas jis yra, t. y. ažuolu. Tikroji kūryba kuria ne grynosios vidujybės, ne transcendentų ar pseudotranscendentų kopijas, o būties fenomenų originalus“ (Šliogeris, 2006, 147). „Laiškuose iš Niekur“ Mekas sako, kad ne visiems suprantamas jo siekis bendrauti su Lietuvos ūkininkais, valstiečiais – daugelis stebisi, kodėl Mekui svarbesnis žemdirbys, o ne intelektualų grupės: „Aš sutinku žmonių čia, Niujorke, ir jie sako: a, ko tu tiems valstiečiams rašai – tu turėtum rašyt kokiam intelektualų leidiniui. O aš jiems sakau: aš ūkininko vaikas. Aš užaugau kaime, bet, kaip matot, nesu visai kvailas, maiše manęs neparduosit“ (Mekas, 1997, 67).

Meko laišakai – tai bandymas pralaužti totalitarizmo nuotaikomis tebegyvenančios masės uždaramą naujai patirčiai, padėti atsiverti pasaulio kitybei. „Laiškuose iš Niekur“ Mekas, būdamas skaitytojui Kitas, nekonstruoja literatūrinio teksto, nesiekdamas rašyti net dienoraščio ar autobiografijos – neformuoja logiškai, racionaliai, vientisai savo tapatybės, nes leidžia tekstuose skleisti dienos, savaitės ar mėnesio patirtims arba dienoraščiuose užfiksuotų dienų išpūdžiams. Tikslas formuluoti savo tapatybę Mekui būtų aktualus, jei jis orientuotųsi tik į save. „Laiškų iš Niekur“ kalbantysis tikisi, kad jo kitoniškumas bus toleruojamas skaitytojų, padės jiems priimti naują, ne praeities, o dabarties ir ateities, patirtį: „Mes, lietuvninkai, mes vis prie savo praeities prisirišę. O jau laikas nuo jos atsirišt. Į priekį, vėjai, į priekį tegu vėjai pučia mūsų laivą, ne atgal. Į priekį“ (Mekas, 1997, 90).

Vienas pagrindinių Meko laiškų leitmotyvų – kultūros klausimas. Viena vertus, kultūra – tai civilizacijos pasiekimai, kuriais naudojasi šiuolaikiniai žmonės (apie tokią „kultūrą“ Mekas turi vienareikšmę neigiamą nuomonę, nes ši „kultūra“ žmones blaško, sukelia ligas, katastrofas ir yra kitokių nelaimių bei nesusikalbėjimo priežastis: „Miestai. Miestai ateina ir praeina. Bet ūkininkai, ūkiai, laukai visados pasilieka. Tu gali kariaut ir karaliaut, bet tau vis tiek reikia duonos ir lašinių, ir kiaušinių. Ir jeigu ūkininkai jų neduos, tu kapituliuosi“ (Mekas, 1997, 138); ir tikroji filotopinė kultūra, pirmiausia susijusi su agrarine žmogaus veikla. Tokia kultūra yra avangardinė šiuolaikiniame pasaulyje, ji yra pirmapradė, joje žmogus patiria santykį su Kitu, randa būties prasmę:

„Aš, vaikas, sėdėdavau ant lauko ežios ir žiūrėdavau, kaip mano tėvas su sėtuve ant kaklo eidavo per lauką, lėtai, vienodu žingsniu, sėdamas rugius, su absoliučia koncentracija. Jo kiekvienas žingsnis, mostas buvo sujungtas kartu su žeme, su lauku, su tom sėklom: joks jogas niekad nebūs arčiau šito pasaulio, šitos žemės, kaip ūkininkas“ (Mekas, 1997, 111).

Būties tiesa Mekui skleidžiasi per tą daiktą ir žmogų, kuris yra individualus, o ne paklūsta masinėms madoms: laiškuose daug dėmesio skiriama toms posovietinės Lietuvos asmenybėms, kurios netelpa į okupacijos prievarta suformuotą siaurą simbolinį pasaulį. Kaip vieną ryškiausių tokių žmonių nepriklausomoje Lietuvoje Mekas įvardija Vilių Orvidą, kuris savo sodyboje netoli Salantų, Žemaitijoje, įkūrė skulptūrų iš akmens šventovę:

„Tai, suprantat, aš neturėjau jokio pasirinkimo: turėjau važiuoti į Salantus, turėjau pamatyti Orvido sodybą. Nuvažiauvau, ir pamačiau. Ir aš net ir dabar dar negaliu atsigausti. Ir nesuprantu, kaip Lietuva gali turėti toki pasaulinio masto menininką, skulptorių, kaip Orvidas, o nėra nei knygų apie jį, nei nieko“ (Mekas, 1997, 125).

Deja, kad ir kiek stengėsi Mekas ir Lietuvos intelektualai, mirus Orvidui, sodyba atiteko jo seseriai, kuri pavertė unikalų kultūros ir dvasios paminklą masiniu atrakcionų parku, neturinčiu nieko bendra su mirusio brolio darbais. Vienas iš susirūpinusiųjų sodybos likimu, Vytautas V. Landsbergis, interviu sako:

„Dabartinė sodybos padėtis yra privatus muziejėlis, kuris kaip nors bando išsilaikyti. O galėjo būt pasaulinės reikšmės Dvasios ir kultūros centras, liudijantis ekumeninės santarvės galią, kaip nūdienės Lietuvos galios ženklą, lydintį mus nuo kunigaikščio Gedimino laikų. Galėjom turėt unikalų, lietuvišką Taize brolijos atitikmenį, bet turime tai, ką turime. Ką pajėgiame turėti...“ (Landsbergis, 2012).

Mekas rašė ne vieną manifestą ir kreipimąsi į oficialius valdžios pareigūnus, tačiau liko neišgirstas. Tai patvirtina, kad anoniminei valdžiai ir posovietinei, riboto simbolinio pasaulio visuomenei tėviškė ir filotopinis buvimas joje jau yra praradę prasmę.

Mekas apie Lietuvą ir lietuvius paskutiniajame XX amžiaus dešimtmetyje „Laiškuose iš Niekur“ dažnai sprendžia ir pagal pozityviąją patirtį – bendravimą su kino režisieriais, dailininkais, iš Lietuvos atvykusiais stažuotis Antologijos filmų archyve. Meko išpūdžiai apie tėvynę gerokai skyrėsi nuo tų, kuriuos susidarydavo per savo keliones į Lietuvą. Jungtinėse Amerikos Valstijose, Niujorke, Meko įsteigtame archyve stažavosi daug perspektyvių ir vėliau Lietuvoje bei pasaulyje išgarsėjusių menininkų: Audrius Stonys, Arūnas Matelis, Julius Žižliauskas, Arūnas Kulikauskas, Eugenijus Varkulevičius ir kiti: „Prieš porą savaičių mane aplankė poetas Leonas Lėtas. Jis gyvena už poros valandų automobiliu į šiaurę nuo Niujorko. Retai atvažiuoja, tai net nebepažinau. Mat užsiaugino barzdą ir ūsus. Sako, taip atrodo rimtesnis. Tai dar Žižliauskas su Kulikausku atėjo, ir sėdėjom iki gilos nakties, ir kalbom nebuvo galo“ (Mekas, 1997, 93). Šie žmonės ir pats Mekas – tai savotiška atvira „laisvoji kino ir poezijos bendruomenė“, kurios neįmanoma suvesti į homogenišką bendruomenę – kiekvienas unikalus, individualus ir toleruojamas. Daug lietuvių Mekas sutikdavo ir kelionėse po Vakarų

Europą: „Ir kur bevažiavau – vis sutikau lietuvius. Daugiausia labai jaunus lietuvius. Jie visur, kaip bitės, paplitę po visus Europos miestus, renka medų. Kai kur daugiau to medaus, kai kur mažiau – bet jie visur“ (Mekas, 1997, 65). Mekas itin teigiamai vertina Lietuvos atvirumą pasauliui, drąsą keistis ir patirti naujas įtakas.

Vis dėlto „Laiškuose iš Niekur“ Mekui užkliūva, kad Lietuvos žmonės per greitai išsižada savo tėvynainių – pašalina juos iš simbolinio pasaulio, kuriame tebegyvena, nekreipdami dėmesio į tai, kad lietuvių tauta yra diasporinė: „Taip. Lietuviai yra dabar visur. Kaip sakiau, jie yra kaip bitės, renka medų iš visur. Tik tikėkimės, kad Lietuva bus jiems avilys, kad Lietuva neuždarys jiems durų“ (Mekas, 1997, 66). Pasak Meko, jei lietuviai metams kitiems ar net visam gyvenimui išvyksta į užsienį dėl įvairių priežasčių, tėvynėje jie dažniausiai netrukus pamirštami. „Laiškų iš Niekur“ rašantysis tvirtina, kad Europoje turbūt nėra kitos tokios tautos, kuri taip greitai atiduotų kitiems savo daug pasiekusius tautiečius:

„Yra labai toks įdomus reiškinys pas lietuvius. Jeigu, sakysim, koks prancūzas ar vokiecis atvažiuos į Ameriką ir dirbs Niujorke, o ne Paryžiuje ar Berlyne, – tai kad ir kiek praeitų jau metų, prancūzai juos visados vadins prancūzais ir vokiečiai visados juos vadins vokiečiais. Bet jeigu jau koks lietuvis, sakysim, Zapkus ar Mačiūnas – tai jau rašys, Lietuvoj, kad jie yra Amerikos menininkai, amerikiečiai“ (Mekas, 1997, 98).

Viena vertus, Mekas ypatingai pabrėžia Mačiūno pavyzdį, rodantį, jog lietuviai Lietuvoje dar labai uždari Kito patirčiai. Kita vertus, Mekas žavisi po pasaulį pasklidusiais lietuviais, kurie lyginami su bitėmis, „nešančiomis medų“ į Lietuvą, taip didindami Lietuvoje esančiųjų atvirumą Kitam.

„Laiškai iš Niekur“ – tai ne tik Meko lietuviškųjų patirčių knyga, bet ir mintys apie Lietuvai galimai aktualius politinius bei socialinius reiškinius. Į tikrovę Mekas žvelgia kultūrą metonimiškai vadindamas valstiečio ūkiu: „Ar tai svarbu Lietuvos valstiečiams? Yves Klein? Nam June Paik? Taip kalbės biurokratai, ekonomistai, kurie teršia žemę, vandenį, orą, galvas. O aš sakau: viskas yra svarbu, ir ypač menai. Aš irgi ūkininko vaikas, ir man tai svarbu. Man viskas svarbu ir aš viskuo domiuosi... Visas pasaulis yra vienas didelis ūkis“ (Mekas, 1997, 68).

Meko išvada yra ta, jog filotopinis, artumos su ne vien tuo, kas žmogiška, santykis yra išlikimo ir laisvės esmė. „Laiškuose iš Niekur“ Meko ekologinė sąmonė yra pagrįsta siekiu, lyg senovės graikų filosofijoje, saugoti daiktą, gamtą ir žmogų: „O praradom ne tik daug: galimas daiktas, kad esam praradę viską: orą, vandenį, žemę, upes, upelius, medžius, gėles, dainas, nekaltumą, tikėjimą į viską, kas šventa“ (Mekas, 1997, 21). Lietuvį laiškų autorius traktuoja kaip tokį individą, kuriam ne vien žmogiškoji, gamtiškoji, žemė yra visa ko gyvybės, sveikatos šaltinis ir jėga:

„Bet „senovės“ lietuviai negarbino stabų nei statulėlių. Jie buvo išvien su saule, mėnuliu, medžiais, visais augalėliais. Jie buvo kartu su visa gamta. Jie buvo panteistai. Ne gamtos garbintojai, kaip kartais klaidingai rašoma ar suprantama, bet kartu, išvien su gamta, ir gamtoje, žemėje. Jie jautėsi išvien su ažuolais ir su mėlynais lauko akmenimis. Statulėlės atsirado vėliau, su krikščionybe...“ (Mekas, 1997, 28).

Ne pirmą kartą būties centre Mekui atsiduria medis: vedama žmogaus ir medžio paralelė. Kol medis gyvas ir auga, žmogui tereikia rūpintis, kad tai tęstųsi, reikia valyti žemę nuo civilizacijos teršalų.

Taigi per dvejus bendradarbiavimo su „Valstiečių laikraščiu“ metus Mekas atsivėrė lietuviui kaip visiškai kitoks žmogus nei buvo įprasta posovietinėje Lietuvoje, pastebėdamas daugelį tėvynės aktualių problemų, skatino tuo laikotarpiu iš inercijos dar gana uždarus Lietuvos žmones būti individų bendruomene. Meko „Laiškai iš Niekur“ – tai filotopiniai kitiškumo tekstai. Su XX amžiaus paskutiniojo dešimtmečio lietuvių skaitytojais Mekas savo laiškais bendrauja kaip Kitas: neperša savo vidujybės, svarsto, kas lietuvių ūkininkui svarbu kaip nepraradusiam gyvo santykio su žeme ir daiktais – gebančiam išeiti iš savo egoistinių geismų ir analizės ir nebijoti to, kas daiktiška ir gamtiška.

2.3.4. Individualiojo intymumo ir globojančios kalbos kontrapunktas filme „Zefiro Torna“

Meko filmas „Zefiro Torna, arba Vaizdai iš Jurgio Mačiūno gyvenimo“ sumontuotas 1992 metais, naudojant medžiagą, filmuotą XX amžiaus šeštajame-aštuntajame dešimtmetyje. Joje – Mačiūno gyvenimo nuo Meko susipažinimo su juo iki jo mirties fragmentai. „Zefiro Torna“ atvaizdai atskleidžia, kad Mekas į Mačiūną žiūri iš distancijos, pabrėždamas, kad pats nepriklausė kanonizuotam „Fluxus“ judėjimui, kurio pradininkas XX amžiaus antrojoje pusėje buvo Mačiūnas. Mekas į „Fluxus“ žvelgia individualiai kaip į nesuinteresuotą tikrovę, iš šalies, tik filotopiškai fiksuodamas ir vengdamas interpretuoti „Fluxus“ judėjimo nuostatas bei performansus ir akcijas. Daugelyje jų Mekas nei dalyvavo, nei jas stebėjo ar filmavo. Nepersiemė Mekas ir „Fluxus“ vertybėmis, nes ir savo literatūroje, ir kine apie vertybes kaip tokias kalba retai arba išvis neužsimena. Kontrakultūrinės Mačiūno nuostatos Mekui artimos tik tiek, kiek „Fluxus“ yra lygiagretus avangardinio kino gimimui ir raidai. Mekas filmu „Zefiro Torna“ ir kitais kino tekstais nemanifestavo pasipriešinimo meno suprekinimui. Nesieja Mačiūno ir Meko ir zen filosofija: filme „Zefiro Torna“ Mekas niekaip neišreiškia savo santykio su „Fluxus“ atstovais japonais Ay - O, Yoko Ono, Mieko Shiomi ir jų tikėjimu. Mačiūnas kaip „Fluxus“ judėjimo pradininkas Mekui artimas kaip daiktų meno autorius: iš

kasdienio daikto Mačiūnas darė antimeno objektus, o Mekas, niekad nekaupęs daiktų, kad iš jų kurtų antimeną, savo filmais yra filotopas, nes patiria daiktinį santykį su tikrove.

Meko kameros objektyvas, filmuojant „Zefiro Torna“, yra Manovichiaus apibrėžtas „langas“, nes filmuojantysis neįsitraukia į anapus objektyvo vykstantį veiksmą. „Zefiro Torna“ yra vienas iš retų Meko filmų, kuriame jis pats save filmuoti vengia. Kuriamas ne socialinis santykis su tuo, kas matoma ir fiksuojama. Mekas savo nuomonę ir „Fluxus“ bei Mačiūno asmenybės vertinimus pateikia tik verbaliniame komentare už kadro. Šis komentaras ir filmo atvaizdai – tai dvi kontrastingos plotmės: atvaizdu nesukeliamas išsitraukimo, empatijos bei geismo santykis; žodžiu reiškiamas jausminis nostalgiškas ir draugiškas ryšys su pagrindiniu filmo veikėju. Verbalinė kalba yra globojanti, o atvaizdai – šaltai filotopiniai. Filmą pradėdamas ir baigdamas Claudio Monteverdi'o madrigalu „Zefiro Torna“, kuris buvo vienas iš mėgstamiausių Mačiūno muzikos kūrinių. Italų kalbos žodžių junginys „zefiro torna“ reiškia „zefyrai, sugrižk“. Zefyras – šiltas Viduržemio jūros regiono pietų vėjas. Apibendrintai filmo „Zefiro Torna“ verbalinės ir vizualiosios plotmės santykį galima apibrėžti kontrapunkto sąvoka.

„Zefiro Torna“ atvaizdai leidžia kalbėti apie šį filmą kaip filotopinį, nes su tuo, kas filmuojama, siekiama sietis ne vaizduotės, socialiniais ryšiais, o tik tiesiogine orientacija į „Fluxus“ ir Mačiūno kitoniškumą. Kuo labiau filmuojantysis kreipia save į Kitą, tuo aiškiau, kad Mekui Mačiūnas lieka nepažinūs. Mačiūno net nesiekiami pažinti: atvaizdu neaiškinama, kodėl jis buvo toks, koks buvo, tiesiog leidžiama jam tokiam būti. Mekas atvaizdu nereiškia nei nuostabos, nei kitokių jausmų (apibendrintai sakant, neprimeta savo vidujybės), kuriais būtų bandoma filmuojamą žmogų išprausti į filmo „sumanymą“. Meko tikslas yra tik patirti santykį, kurio esmė yra ne socialumas ir bendravimo ryšiai, o daiktiškumas. Daugelyje filmo scenų, kuriomis nekuriamas vientisas, chronologija pagrįstas naratyvas (montažas labiau parentas ne semiotinės naratyvinės programos reikalavimais, o priešingumu skaitomam už kadro tekstui), Mačiūnas užfiksuotas performansų ir kasdienybės metu manipuliuojantis daiktais – būgnais, lazdelėmis, klavesinu ir kt. Meko daiktiškojo santykio su Mačiūnu ir jo aplinkoje buvusiais daiktais priemonė yra vaizdo filmavimo kamera kaip medija, kuri pati irgi pirmiausia yra daiktas. Meko filmo „Zefiro Torna“ atvaizdai yra įgyvendinta filotopinio kino siekiamybė – sukurtas filmas be stebinčiojo išikišimo. Balso už kadro jausmingumas ir verbalinis savo vidujybės eksponavimas – tai Meko (jis skaito savo dienoraščio įrašus, susijusius su Mačiūnu) filmo efektas, kuriuo dar labiau akcentuojamas vaizdinis filotopinis ne pažinimo, ne socialumo, o daiktiškasis santykis su Kitu – Mačiūnu ir jo daiktais.

Meko filmas „Zefiro Torna“ – pirmasis, bet ne vienintelis bandymas kinu prisiminti ir priminti apie Mačiūną. 2013 metais buvęs Mačiūno bendramintis „Fluxus“ judėjimo atstovas

Jeffrey Perkinsas sukūrė filmą „Jurgis“, kuriame pasirinko priešingą kūrybinį sprendimą nei Mekas: filme „Jurgis“ Perkinso balsas už kadro ir interviuojami buvę Mačiūno draugai kalba apie jį kaip apie pasaulinės meno istorijos figūrą, padariusią didžiulę įtaką kontrakultūros ir jos virsmo kanonu procesams. Perkinso filmas papildė Mačiūno įrašymo į meno istoriją diskursą – autoriui svarbiau ne daiktiškasis ar jausminis, o analizuojantis santykis su Mačiūno veikla (vengiama net asmeniškumo). Filmo „Jurgis“ tikslas yra ne parodyti pagrindinį veikėją toki, koks jis buvo, o palaikyti jo statusą meno istorijoje, remiantis kolegų, draugų pasakojimais ir archyvine medžiaga.

2.3.5. Kitas biografiniuose filmuose

Biografiniai Meko filmai – tai ne tik Mačiūno, bet ir kitų draugų portretai. Vienas ryškiausių iš tokių filmų – „Vaizdai iš Andy Warholo gyvenimo“, sumontuotas 1990 metais, praėjus trejiems metams po Warholo mirties. Filme naudojama 1966-1980 metais filmuota medžiaga. „Vaizdų iš Andy Warholo gyvenimo“ mizanscenos grupuojamos pagal tikslą pateikti Warholo gyvenimo faktografiją, jos neinterpretuojant ir neįrašant į meno istorijos diskursą, tik individualiai fiksuojant, nepasirenkant tokių įvykių, kurie būtų reikšmingi Warholo kaip pasaulinio masto menininko portretui. Mekas filmuoja Warholo kasdienybę – pavyzdžiui, nufilmuotas 1971 metais Mačiūno namuose vykęs koldūnų vakarėlis. Trumpa kadru trukmė ir montuojantįjį, ir žiūrovą veikia kaip būdas išvengti interpretacijos – savo vidujybės primetimo atvaizdams. Warholo, kaip ir Mačiūno, nesiekiami pažinti, jis draugas todėl, kad yra kitoks, unikalus ir individualus, Mekas savo filmavimu niekaip nesiekia jo įsprausti į scenarijaus ar pažintinių tikslų rėmus. Kita vertus, Meko interpretuojančios atminties apie Warholą veikimą filme atstovauja montažas, kuris yra itin fragmentiškas. Mekas mizanscenos pavadinimo skirtuke rašo: „Viskas grįžta fragmentais“ – iš tokių mažų fragmentų montuojamo filmo atvaizdai interpretacinę reikšmę įgyja tik Mekui pavadinant mizanscenas, pavyzdžiui, „Vasaros buvo kupinos džiaugsmo“. Meko atmintis apie Warholą lieka daiktiška. Filme gausu fragmentų, kuriuose Warholas ir kiti žmonės fotografuoja atvaizdus polaroidine fotokamera. Kaip ir Meko vaizdo kamera, šie fotoaparatai yra priemonė, per kurią individai palaiko daiktiškąjį ryšį su išorine tikrove. Filme „Scenos iš Andy Warholo gyvenimo“, kuris itin stipriai susijęs su faktiniu fiksavimu, garso takelis irgi turi fiksavimo prasmę – skamba grupės „The Velvet Underground“, su kurios nariais bendravo ir Warholas, ir Mekas, muzika. Filmas „Vaizdai iš Andy Warholo gyvenimo“ – tai filotopinio, individualaus santykio (jis svarbus filmavimo ir, iš dalies, montažo metu) su Warholu kaip Kitu ir interpretuojančios, geidžiančios, besiilginčios atminties (ji svarbi tik montuojant filmą) savitas derinys.

1996 metais iš 1970-1972 metais filmuotų atvaizdų Mekas sumontavo filmą „Johno Lenono gimtadienis“. Šis filmas pradedamas Meko ir Lenono pokalbiu apie eksperimentinį kiną, kurio pagrindinė ypatybė, kaip sutaria abu pašnekovai, turėtų būti montažo kaip nufilmuoto atvaizdo interpretacijos būdo atsisakymas. Filme „Johno Lenono gimtadienis“ Mekas ne tik nedaro įtakos filmuojamiems įvykiams, bet ir atsisako išankstinio montažo sumanymo – mizanscenos redaguojamos pagal grupės „The Beatles“ per Lenono gimtadienio 1972 metais vakarėlio metu dainuotas dainas ir grotą muziką, kurioms filmuojantysis neturi jokios įtakos, jų niekaip neveikia, neprimeta joms savo nuostatų. Išankstinio plano ar sumanymo neturinti muzika yra pagrindinė montažo sąlyga, kuriai Mekas negali daryti jokios įtakos, jis tik parenka ištisinį, nepertraukiamą fragmentą, skambantį vakarėlio, taigi ir filmo, metu. Filmas baigiamas tylos fragmentu, kurio metu rodomas žmonių susibūrimas Lenono žūties vietoje – tyla pabrėžiamas neutralumas minėto įvykio atžvilgiu, atsisakymas dramatiuoti šį įvykį (Lenono mirtį itin sureikšmino ir eskalavo žiniasklaida bei populiariosios kultūros industrija). Iš visų portreto žanro Meko filmų „Johno Lenono gimtadienis“ yra pats daiktiškiausias, jame filmuojantysis ir montuotojas mažiausiai primeta savo jausmus ir mintis atvaizdams.

Meko filmas „Vaizdai iš paskutiniųjų trijų Alleno sielos dienų Žemėje“, nufilmuotas ir sumontuotas 1997 metais, nėra tradicinė biografija – rodomas ne žmogaus gyvenimas, o pirmosios dienos po mirties: Mekas šį filmą vadina ne žmogaus, o jo sielos biografiniu pasakojimu. Filme rodomas miręs ir pašarvotas, bet dar nepalaidotas žymus amerikiečių poetas, Meko draugas Allenas Ginsbergas ir jo laidotuvių apeigos. Šis Meko filotopinis filmas kardinaliai priešingas Vakarų kino, kuriame rodoma mirtis ir laidotuvės, tradicijai. Holivudo ir net šiuolaikinio autorinio kino kūriniuose mirtis yra faktas, kuris kelia liūdesį, pagarbą baimę, todėl tiesiogiai apie mirtį juose nėra kalbama, kuriama žmogaus nemirtingumo iliuzija, kuria patiki ir kino režisierius, ir žiūrovai. Žmogaus gyvenimas Holivudo ir autoriniame kine yra bereikšmis, nes neturi pabaigos, ribų – gyvenimo reikšmės nėra, nes nėra jo priešpriešos – mirties. Taip palaikomas akistatos su mirtimi vengimas: apie mirtį kalbama, ji rodoma, tačiau kuriant siaubo efektą. Šiuos atvaizdus nuolat kartojant, Holivudo kinas atlieka anestetinę funkciją – žiūrovas tiek daug kartų mato mirties momentą, kad šis jam tampa beprasmis. Mirtis tokia kine – trauma, kurią reikia įveikti verbalizavimu ir mechaniniu kartojimu.

Meko filme „Vaizdai iš paskutiniųjų trijų Alleno sielos dienų Žemėje“ mirtis nėra siaubą keliantis įvykis, dėl jos neliūdima ir jos nebijoma, ji yra anksčiau ar vėliau išsipildanti filotopinė individualumo būtinybė. Mirtis Mekui yra pretekstas teigti ką tik išėjusio žmogaus filotopinį individualumą. Ginsbergas, būdamas miręs, kaip filotopas yra laisvas nuo kalbos. Apie patį mirties faktą filme beveik nekalbama. Mekui miręs draugas jau nėra socialinių

santykių dalyvis – natūralu, kad mirusysis su palikta visuomene jau negali būti susijęs socialiniais santykiais. Mirtis Meko filme yra reali kaip individualusis filotopinis išsivadavimas nuo kalbinio santykio su tikrove. Pomirtinis gyvenimas Ginsbergą palydintiems budistų vienuoliams yra tikresnis nei įprastinis gyvenimas, nes žmogus jau neturi savęs pateikti kitiems asmenims ir yra rodomas kaip pats autentiškiausias iš visų filmo dalyvių (dauguma filme užfiksuotų Ginsbergo draugų tiki pomirtiniu gyvenimu). Ginsbergo kūnas kaip reprezentantas yra maksimaliai filotopiškai tikras, nes labiausiai daiktiškas – daugiau negali prabilti. Mekas filme rodo, kaip sudeginama Ginsbergo nuotrauka ir taip panaikinama bet kokia simuliakro (atvaizdo be būties) galimybė. Šliogeris tvirtina, kad mirtingojo žmogaus gyvenimas kalboje yra mirties būvis: „[I] patį hominido gyvybės centrą yra įsismelkusi mirtis, kurios vardas – KALBA“ (Šliogeris, 2010, 208). Tik po mirties fakto žmogus filotopiškai išlaisvėja nuo verbalinių socialinių santykių, kurie ir numarina žmogų. Mekas filme ne kartą rodo užtrauktas lango užuolaidas, kuriomis tvirtinamas filotopinis mirties nepažinumas. Ginsbergas yra individualus, nes nepažinus. Laidotuvių apeigų dalyviams jis yra Kitas iki galimybių ribos: gyvą žmogų ar daiktą asmuo dar gali sureikšminti kalba (taip jį nužudydama), o mirusysis kalbai nepasiduoda niekaip, todėl yra labiausiai filotopiškai gyvas per visą savo buvimą Žemėje. Vakarietiškas mirties diskursas Meko filme visiškai neegzistuoja – atveriamą naują galimybę fiksuoti (net ne kalbėti apie ją ar atvaizduoti) mirtį. Ji „Vaizduose iš paskutiniųjų trijų Alleno sielos dienų Žemėje“ yra filotopiškai visiškai nekelianti jokių emocijų – dėl mirties nei liūdima, nei dėl jos džiaugiamasi. Miręs Ginsbergas jau nebeturi jokių žemiškajam gyvenimui būdingų jausmų bei geismo; laidotuvių dalyviai su mirusiojo kūnu irgi nesisaista jokiais emociniais ryšiais: filme nėra jokių tradicinių raudų, kurių metu būtų liečiamas kūnas. Ginsbergo kūno rodymas filme nėra nei šlykštus, atstumiantis, nei kitaip veikiantis žiūrovo jausmus – todėl filotopinis. Kūnas čia rodomas kaip labiausiai daiktiškas, todėl artimiausias gyvybei, žmogaus substancialumas. Mekas, skirtingai nei filme „Zefiro Torna“, nekalba apie jokus jausmus mirusiam draugui, filme, kaip ir būdinga filotopiniam santykiui, nėra nostalgijos dėl artimo žmogaus mirties. Mekas viename iš filmo epizodų prisimena paskutinį pokalbį su Ginsbergu kaip niekuo neišsiskiriantį, kasdienį, nežadantį jokių permainų, nepaisant to, kad Ginsbergui jau buvo diagnozuotas kepenų vėžys. Filme svarbus tik Ginsbergo kūnas. Žiūrovas, kuris nežino, kas buvo Ginsbergas, iš filmo nesužinos nieko nauja – jam šis mirusysis tebus eilinis žmogus, kurio laidotuves fiksuojant teigiamas mirties faktas ir jo prasmė, bet ne reikšmė. Ginsbergo mirtis filme neįgauna reikšmės, nes nekuriama gyvenimo ir mirties opozicija – nėra jokių faktų ir interpretacijų apie žemiškąjį Ginsbergo gyvenimą ir jo poeziją. Filme nenaudojama jokių archyvinų kadru iš Ginsbergo gyvenimo ir draugystės su Meku metu.

Meko filmas „Vaizdai iš paskutiniųjų trijų Alleno sielos dienų Žemėje“ filotopiškai nėra sukonstruotas ar sumontuotas naudojantis diskursyviomis kino kūrimo taisyklėmis: filmas kitoks, nes rodomas beveik nepertraukiamas veiksmas, kurio redaguoti nėra jokios būtinybės. Mekas niekaip neinterpretuoja draugo mirties ir budistinių apeigų, todėl diskursyvos montažo taisyklės jam yra nereikalingos – filotopiškai atsiveriama mirčiai kaip individualiam kitoniškumui.

Ginsbergo kūnas yra kvietimas Mekui, laidotuvių dalyviams ir žiūrovams peržengti savo ribotumą, susirūpinimą savimi – niekas negalvoja apie savo ateitį be Ginsbergo, visi galvoja tik apie jį ir yra „čia“ ir „dabar“. Mekas, būdamas filotopas, filme niekaip nereiškia savo vidujybės, jos neprimeta nei žiūrovui, nei mirusiam Ginsbergui. Meko ir Ginsbergo kaip individų filotopinė prasmė yra orientacija į Kitą ir pačių virsmas kitoniškais. Filme „Vaizdai iš paskutiniųjų trijų Alleno sielos dienų Žemėje“ nei Mekas, nei žiūrovas neturi pasitelkti vaizduotės – anapusinis gyvenimas, būdamas nepažinus, yra filotopinė laisvė nuo kalbos ir žemiškojo mirtingumo, pomirtinio gyvenimo joks žmogus negali net įsivaizduoti. Į pašarvotą Ginsbergą žiūrintis Mekas ir filmo žiūrovas negali užmegzti santykio su tuo, ką mato, nes mirtis yra neįmanoma interpretuoti. Kalbinį santykį filme pakeičia nuolat skambantys varpeliai, kurie yra priemonė patirti mirties artumą. Dauguma Meko filme kalbančių žmonių yra nerodomi kadre ir kalbasi su filmuojančiuoju tik apie su Ginsbergu ir laidotuvėmis nesusijusius reikalus – tai interviu be pašnekovo. Dar daugiau Meko filme tokių žmonių, kurie, regis, yra pasirengę kalbėti, bet Mekas specialiai išprovokuoja jų tylėjimą, taip teigdamas filotopinį mirties bekalbiškumą. Apeigas atliekantys budistų vienuoliai kalba mantras, kurios yra žmonių bandymas prisijaukinti mirtį, įveikti jos bekalbiškumą ir taip mirti tebegyvenant, tačiau įveikiant mirties fakto baimę. Šliogeris knygoje „Bulvės metafizika“ teigia, kad žmonės bijo ne pačios mirties, o kalbėjimo apie ją: „Tu bijaisi ne pačios Mirties, apie kurią Tu nieko nežinai ir nieko negali žinoti: ne, Tu bijaisi žodžio ‚mirtis‘, ir visai pamatuotai – juk žodis ‚mirtis‘ ir yra Tavo širdyje ir Tavo kauluose glūdintis Mirties angelas“ (Šliogeris, 2010, 212). Meko filmas, kuriame rodoma mirtis, tačiau apie ją nekalbama, yra labiausiai įmanoma filotopinė mirties įveika. Kol mirtingieji nėra įveikę mirties baimės, jiems telieka kalbėtis apie rūpesčius ir megzti socialinius santykius, kurie nutolina nuo individualumo ir atsivėrimo Kitam (į filmą Mekas įtraukia netrumpą fragmentą iš palydėti Ginsbergą susirinkusių žmonių kalbų šventyklos priangyje). Filmas baigiamas atvaizdais iš Meko pokalbių su dviem budistų vienuoliais Antologijos filmų archyve. Pokalbis jau niekaip nesusijęs su Ginsbergo mirtimi ir laidotuvėmis – tęsiasi žemiškasis kalbinis, todėl mirtingas ir nefilotopinis gyvenimas. Ginsbergo mirtis Mekui ir kitiems laidotuvių dalyviams buvo galimybė tris dienas būti arti gyvybingosios mirties – be kalbos, interpretacijos, jausmų, geismų ir pažinimo.

Ir publicistiniuose straipsniuose, ir kartu su broliu Adolfu parašytose pasakose, ir biografiniuose filmuose Mekas save ir Kitą individualizuoja, megzdamas daiktiškąjį santykį su žmonėmis bei daiktais. Ir literatūroje, ir kine Mekas atviras Kitam, naujai patirčiai, kuri reiškia unikalia verbaline ir vizualiąja kalba, atmetant jos šablonus. Atsisakydamas Kitam primesti savo geismus, jausmus bei mintis, Mekas publicistikoje, literatūrinėse pasakose ir kine teigia toleranciją įvairovei, paneigiančiai simbolinio pasaulio tipiskumą, terapijos ir naikinimo mechanizmus. Mekas nepripažįsta pokario bei Amerikos XX a. šeštojo-aštuntojo dešimtmečių simbolinio pasaulio visuomenės, tačiau nuo jos neatsiriboja – vietoje jos sau atranda ir skaitytojui bei žiūrovui atveria nediskursyvų, tik be įsikišimo fiksuojantį žodį ir atvaizdą „čia“ ir „dabar“. Leisdamas būti Kitam tokiam, koks jis yra, Mekas pasiekia asmeninę laisvę.

2.4. Mediacija Jono Meko poezijos rinkiniuose „Semeniškių idilės“ ir „Gėlių kalbėjimas“, filmuose „Cassis“, „Pastabos apie cirką“, „Voldenas“, „Mano, Marso“ baro filmas“

2.4.1. Atminties mediacija poezijos rinkinyje „Semeniškių idilės“

Meko poezijos rinkinys „Semeniškių idilės“ (1948 m.) – tai mimetinės mediacijos tarp kalbinio daiktiškosios poezijos (dėl daiktiškumo – artėjančios prie prozos) diskurso ir Semeniškių vienkiemio daiktų tekstai. Būtent daiktiškosios poezijos kalba (nes yra globojanti daiktus) leidžia idilių kalbančiajam „anoniminį“ diskursą įsmeninti ir įvietinti, pasirinkti kalbą ir ją suartinti su daiktais.

Šis Meko poezijos rinkinys siejasi su lietuvių literatūros diskursu – Donelaičio poema „Metai“. Meką ir Donelaitį ryškiausiai sieja pasakojimo konkretumas, proziškumas, tačiau jų intencijos yra kardinaliai priešingos: Donelaičiui konkretybė tėra fonas, atskleidžiant moralės bei politikos problemas, o Meko tekste apie žmogiškąsias vertybes nekalbama, nes tik fiksuojama be interpretacijos. Taigi, lyginant su Donelaičiu, Mekas yra kur kas arčiau konkretybės nei vertybinio diskurso. Meko daiktai vertingi ir be žmogaus.

Meko „Semeniškių idilėms“ didelės įtakos padarė ir Žemaitės kūryba. Idilėje „Žiema“ kalbantysis, lyg Žemaitės apsakyme, prisimena ankstyvasias patirtis, kurios įsirėžė į atmintį labai giliai: „Susėdę kambariuose, pindami krepšius / ir vydami galvijams pančius, vyrai žiopso / į neatsitraukiančias nuo staklių moteris, / ar seserį, kaip virbalais, / kaip tankiai ir vikriai vis judindama pirštus, / ji mezga dideles, spalvotas savo gėles, / ir pasakojasi, ar klausosi, kaip brolis / garsiai skaito laikraštį ar iš mokyklos / parsineštą knygą“ (Mekas, 1997, 67). Mekui Žemaitė yra viena iš išmokto diskurso autorių – ryškiausia buvo jos įtaka vaikystėje, kai

diskurso taisyklės paprastai yra perimamos.

„Semeniškių idilių“ kalbai didelės įtakos padarė ir Jonas Jablonskis – rinkinio kalba nepagražinta, nemiestetiška. „Semeniškių idilių“ kalbantysis nevengia tarmybių: „Ir kai šiltais vidurvasariais / po jūsų kvepiančiais kamienais, / ant žaliai įsamanojusių, minkštų kalvų / sklinda linksmas gegužinių klyksmas, / mirguliuoja moterų kasnykai / ir ritmiškai ūbuoja būgnas – / jūs oščiat, lieknos kalvų moterys“ (Mekas, 1997, 24). Taigi diskursas, suformuotas Donelaičio, Žemaitės ir Jablonskio, yra gana specifinis – patys šie autoriai yra ir artėjančios prie daiktų, ir kartu idėjinės kalbos kūrėjai. Mekas iš jų perima ne idėjas, o artumą daiktams, kuris nulemia labiau pasakojimo būdą nei išankstines, beviètes, grynai kalbines vertybines nuostatas.

Meko „Semeniškių idilės“, lyginant su egzodo rašytojo Vlodo Šlaito poezijos tekstais, yra filotopinės todėl, kad Meko kalbantysis nėra praradęs Tėvynės. Šlaitui kiekvienas prisimenamas lietuviško kaimo daiktas kelia skausmą, ilgesį, nostalgiją. Abu kalba apie daiktus, tačiau Šlaito daiktai yra žmogiški – jie yra poeto emocijos, ilgesio, kančios priežastis ir „tęsinys“, o Meko kalbantysis pats yra tų daiktų „tęsinys“, todėl jo daiktai nėra prarasti. Šlaitas nėra filotopas todėl, kad jis – lyrikas.

Su žemininkų generacijos poezija Meko „Semeniškių idilės“ susijusios kasdienybės namų vaizdais, dėmesiu ūkininko darbams, žemdirbio ir valstiečio gyvenimo prasmės teigimu, retrospekcija, individualumo akcentavimu, atsakomybės už Tėvynę, namus pabrėžimu. Tačiau yra ir esminių skirtumų tarp žemininkų kūrybos ir Meko „Semeniškių idilių“: žemininkams vaikystė yra vizija, o Mekui – atminties laikas („Ir stoviu aš, kraujo ir mirties girdytas, suaižėtas, / užsižiūrėjęs atgal, girdėdamas kiekvieną savo vaikystės / garsą, kiekvieną šlamesį, ir kvapą, prisilietimą“ (Mekas, 1997, 16); žemininkai jaučiasi praradę vaikystę, o „Semeniškių idilėse“ apie prarastį nekalbama; skiriasi ir gamtos vaizdai – žemininkai vaizduoja panoramas, kalba ekspresyviai, o Mekas kiek galėdamas vengia emocijų; žemininkai itin pabrėžia namų ir pasaulio opoziciją, Mekui už namų nėra jokio kito pasaulio; žemininkai sureiškina krikščionybės ir pagonybės kontekstus, o Mekui religija aptariamame rinkinyje nesvarbi; žemininkai, išėję iš namų, kovoja, kopina kalnus, elgiasi stoikiškai, o Mekas ne tik nekovoja, bet net nevaizduoja išėjimo iš namų; pagaliau žemininkai siekia amžinybės, o Mekas – atsimenamą momento konkretybę. Pasak Vytauto Kavolio, Meko „Semeniškių idilės“ – tai bežemių generacijos poezija. Visgi su žemininkais „Semeniškių idilių“ autorių susieja tas pats kalbėjimo objektas – žemė ir Tėvynės prarasties klausimai, kuriuos ir tradiciškai žemininkais vadinami poetai, ir Mekas sprendžia skirtingai ir unikalčiai.

Meko eilėraščių tikslas nėra išsakyti tai, kas sužinota – svarbiau tai, kas tiesiogiai patirta: „Ir kiekvienas daiktas, garsas, veidas atgyja mano vaikystės // akiraty, kaip deginanti kirmėlė, ir

šliaužia, amžinai // graužianti, amžinai kankinanti pirmoji atmintis“ (Mekas 1997, 16). Idilių retrospekcija yra sąlygiška: viena vertus, ji randasi todėl, kad pasakojama ta tiesioginė patirtis, kuri jau praėjo. Mediatorius pasakoja įvykius, kurie yra jau nutolę, tačiau, kita vertus, Semeniškiai matomi taip, lyg karo nebūtų buvę: detalioji ir konkrečioji atmintis įveikia laiko dėsnius, chronologiją – kalbama „čia“ ir „dabar“. Idilėse nesileidžiama į nostalgiją, liūdesį – šiuos jausmus keičia nejausminė meilė vietai, todėl poezijos rinkinio nederėtų vadinti lyrinio – jis labiau naratyvinis.

„Semeniškių idilių“ kalbantysis prisiima atsakomybę už vietą, kurioje yra, ją globoja savo žodžiais. Idilėje „Ruduo Lietuvoje, bobų vasarai baigiantis“ kalbama apie tai, kaip moterys dirbdamos, liedsamos kiekvieną daiktą, jį kartu ir saugo, užtikrina tęstinumą: „Moterys jau greit nuims daržus. Sunkios lapų krūvos / gulės tarp lysvių. Ir mėšlamėžiai, / įbridę lig gurnų į šiltą tvarto mėšlą, / įmes paskutines šakes“ (Mekas, 1997, 58). „Semeniškių idilėse“ dominuoja ši vieta ir šie daiktai, todėl kalbama ramiai, nedramatizuojant. Daiktai Meko idilėse patiriami kaip nuosavybė tuo atžvilgiu, kad jie yra, pasak Šliogerio, „nuo-savybė“ – matomi ir juntami iš atstumo, kalbančiajam atitraukus juos nuo savęs: „Nuo-savybė – puikus žodis, labai tiksliai išreiškiantis atvirumo transcendencijai ontologinę situaciją: tik savo daiktą aš galiu regėti atostūmio perspektyvoje, tik aš jį atstumi nuo-savęs ir pastatau priešais save kaip individą, turintį būtį savyje ir sau“ (Šliogeris, 2010, 54). Tik tada įmanoma būtis daiktų akivaizdoje, bet ne rytiečių poezijai paprastai būdingas susiliejimas su daiktais ir ištirpimas juose.

Filotopas junta vietos ribas – peizažą įrėmina horizontas, užuodžiami kvapai, atsklidę iš tolumos, garsai: „Pirmadieniais, dar iš gilios nakties, // dar nepradėjus mėlynuoti lango klėtkoms, // girdėdavome, kaip keliais, // kaip bėgančiais pro šalį vieškeliais // pradėdavo dardėti į turgų ūkininkų ratai“ (Mekas 1997, 43). Tolimiausia nuo Semeniškių vietovė, kurioje atsiduria kalbantysis – tai miestelio turgus. Ribos teikia saugumą: „Tačiau ir pačioje tyloj, pačioj naktį // nenutils griežlių šaukimas dobilų laukuos, // ir tolimas kurklių ūkimas“ (Mekas 1997, 43). Filotopinė būtis, kurioje vieta apribota, yra pakankama – kalbančiajam nereikia kitų daiktų: sieki peržengti vietos ribas, pabėgti diktuotų vertybinis ir idėjinis santykis. Meko idilių mediatorius ne perteikia, o tik leidžia savyje trumpam susitikti nesutaikomoms priešybėms – daiktams ir kalbai.

Mekas tiki, jog kalba gali pavergti daiktą minimaliai, jo nesužalodama: „Bet aš norėjau rašyti tik apie Semeniškus. Be poezijos, daiktiškai. Aš galvojau apie daiktišką, dokumentinę poeziją. Tai ir rašiau taip“ (Mekas 1997, 9). Būtent kalbos konkretumas nulemia, kad daiktai Meko idilėse neanalizuojami, jie lyg rankų darbas įgauna konkretų pavidalą – nevirsta klase, šablonu. Analizuojanti nejasmeninto diskurso Meko idilių kalba paverstų Semeniškus anonimine vietoje, kuri tebtų Lietuvos vienkiemio prarasties dėl egzilio iliustracija. Meko

kalbantysis nesiekia objektyviai išreikšti daiktus: norima tik atgaivinti atmintyje tai, kas nepretenduoja į objektyvumą, bet ir nėra subjektyvu – prasmė slypi daiktuose kaip tokiuose, jie nėra objektai. Eilėraščių kalbantysis neanalizuoja, kodėl Semeniškiai yra tokie, kokie rodomi idilėse: susirūpinimą dėl priežasčių, pasekmių, tikslų keičia daiktų savarankiškumas, prasmės buvimas už kalbančiojo kaip žmogaus. Idilėje „Rudens galas ir žiemos pradžia“ veikia tik daiktai ir gamta, nėkart neminimas joks žmogus: „Taip palengva: šalna, tada atėjo gruodas, / nurankiojo paskutines, sugrubusias šermukšnių uogas, / ištuštino daržus; ir vienąryt, taip iš nakties – / kaip nesulaikomas, prakiuręs debesis – / dideliais, minkštais kšniais pradėjo dribti, pulti sniegas“ (Mekas, 1997, 61). Mekui „Semeniškių idilėse“ svarbu ne kurti, o tik mylėti tai, kas jam, atsідūrus Vokietijoje, tebėra šiapus būties horizonto, tai, kas iki šiol neatimta, nes gyva atmintyje, kuri prisimena konkretybės akivaidoje patirtus daiktus. Idilėje „Nuostabioji žemės muzika“ kalbantysis patiria vaikystę kaip artumą daiktams: „Su pirmu besidaužančių į stiklą musių būzgimu, / tyliau kojų čežesiu aplink lopšį, / pabunda mumyse garsai, nuostabioji muzika, / lydinti ligi kapų tylos. // Ankstyvas ratų bildesys, kibirų skambėjimas, / ar žiemą – tolimi, lengvi važių varpeliai, / ir durų girgždesys, šunų lojimas, / ir velenai, sunkūs linų mynimo velenai, / arkljo kojos ant suplūkto molio...“ (Mekas, 1997, 37).

Mekas nėra „Semeniškių idilių“ autorius įprasta literatūrologine prasme – jis tik atveria tikrovę, kuri nuo jo beveik nepriklauso. Ši tikrovė tėra mimetiškai perteikta, bet ne objektyviai atskleista arba, atvirkščiai, subjektyviai sukurta. Mekas, nebūdamas autorius, save nureiškina tiek, kad idilėse susitinka kalba ir daiktai. Eilėraščių kalbančiojo atmintis – medija, kurioje tęsiasi mylimos vietos – Semeniškių – daiktai ir kultūrinė kalbinė atmintis.

2.4.2. Jutiminė mediacija poezijos rinkinyje „Gėlių kalbėjimas“

1961 metais Čikagoje išleista nedidelė Meko poezijos knyga „Gėlių kalbėjimas“. Joje mediatorius, skirtingai nei „Semeniškių idilėse“, nėra artimas proziniam kalbančiajam. Mediatorius patiria gamtą – mylimąją, visiškai neklausdamas, kodėl ji yra tokia, kokia yra – mylima besąlygiškai, nes gamta nuolat lyginama su mylimąja: „Ir po to atėjo saulė / ir atėjai tu. // Ir nežinojau, kuo labiau / tikėti: / saule / ar tavo atėjimu“ (Mekas, 1961, 27). Jei kalbinis subjektas kalbėtų apie meilę subjektui – moteriai, – toks jausmas uždarytų juos į uždara kalbinės tarsi-būties ratą, todėl „Gėlių kalbėjime“ į mylimąją nesikrepiama tiesiogiai, ją reikia personifikuoti, perkeliančią į gamtos daiktus – gėles, medžius, saulę ir vėją. Mediacija tarp kalbos ir gamtos įmanoma tik registruojant savo pojūčius – vaizdus, kvapus ir kitus juslinius potyrius: „Aš vienas norėjau / tegirdėt tave, / teliesti / tavo draugystę“ (Mekas, 1961, 29). Mediatorius prabyla ne tada, kai apmąsto savo santykį su gamta, bet tada, kai pojūtis vos pavirto kalba, yra

spontaniškas: Mekas „stengiasi atkurti patį pirmąjį išgyvenimų išpūdį, ne ilgai sąmonėje išnešiotą patirtį, bet tuos momentus, kada išgyvenimas tebuvo poeto ir pasaulio akimirkos susilietimas, pajustas tik pojūčiais, sąmonės centro nepasiekęs“ (Skrupskelytė, 1989).

Eilėraščio vyksmas yra kardinaliai priešingas meditacijai – jos metu subjektas tampa sau objektu, atsitraukia nuo savęs ir seka savo mintis tarytum iš šalies. Meko „Gėlių kalbėjime“ mediatorius nesiekia atsiriboti nuo savęs ir visais savo pojūčiais orientuojasi į išorinius daiktus, o ne į save. Meditacija – žmogiškasis veiksmas, filotopija – ne vien žmogiška.

Iš literatūros istorijos žinoma, kad meilės lyrikoje įprasta dvejopa lyrinio „aš“ laikysena: Vakarų poezijoje meilės jausmas priverčia eilėraščių „aš“ narplioti savo jausmus, susirūpinti savimi santykiyje su mylimąja; rytietiška eilėraštyje mylintis lyrikas išsižada savęs, ištirpsta mylimojoje. Meko „Gėlių kalbėjimo“ kalbantysis nepanyra į sentimentus, nesureikšmina savęs, bet ir išlaiko savo individualų balsą, laikyseną daikto akivaizdoje. „Gėlių kalbėjimo“ eilėraščiai yra laisvesni nuo diskurso nei „Semeniškių idilės“. Meko „Gėlių kalbėjimo“ eilėraščių kalbos unikalumas leidžia teigti beveik visišką išsivadavimą nuo kultūrinio diskursyvaus šablono – tokio pobūdžio tekstų lietuvių poezijos tradicijoje nėra. Artimesnė būtų tik Igno Šeiniaus impresionistinė proza, tačiau jos pasakotojas neapsiriboja pojūčių registravimu – kalbama apie emocijas ir jausmus, kuriuos sukelia jutimai. „Gėlių kalbėjimas“ labiau suartėja ne su verbaliniu, o su vizualiuoju diskursu – impresionistų tapyba, tačiau ji visada skatina interpretuoti, o Meko „Gėlių kalbėjimo“ mediatoriaus imperatyvas yra tik būti, tarpininkaujant tarp gamtos daiktų – gėlių – ir kalbos.

Tuose eilėraščiuose, kuriuose dominuoja regos pojūtis, svarbiausias yra stebėjimas: „Jie taip sėdėjo / po lapų blykštančia skara, / ir tik žiūrėjo, / kaip per lapus / krito vario lietus“ (Mekas, 1961, 49). Kalba Mekui lieka tik pojūčių registras, kuriam veikiant patiriamos būties akimirkos. Taigi Meko meilė – tai ne jausmas, o jutimų (daugiausia regos) sukelti potyriai, arba patirtys, kurių, pasak Šliogerio, mirtingojo buvimo šioje Žemėje metu nėra tiek daug: „Juk jeigu išvydai ir praregėjai bent vieną sykį, esi pasmerktas regėti visą laiką ir net visais (ne tavo) laikais. Tie du, trys pamatymai yra langas į būtį, į transcendenciją, į Dievą“ (Šliogeris, 2010, 11). Mekui meilė nėra tai, ką reikėtų išsakyti, ją reikia tiesiog patirti rega, uosle, klausa ir kitais jutimais.

2.4.3. Filmai „Voldenas“, „Cassis“, „Pastabos apie cirką“ ir „Mano ‚Marso‘ baro filmas“ – mediaciniai kūriniai

Filmuose „Cassis“, „Pastabos apie cirką“ (abu sumontuoti 1966 metais) ir „Voldenas“ (sumontuotas 1969 metais) Mekas atsimena beveik be verbalinės kalbos, tik atvaizdais ir

garsais. Balsas už kadro tik pasako, kas yra kinas – tai kadrai, apšvietimas, tempas, judėjimas ir muzika. Daiktus, kurie filmuojami, Mekas nerealistiškai tik fiksuoja. Filmuojama be interpretacijos, tačiau nesiekiant sukelti sensomotorinių žiūrovo reakcijų – dominuoja mylinčiai maštanti žiūra.

Meko filmas „Voldenas“ yra diskursyvus pirmiausia pavadinimu bei tematika: filmo pavadinimas sutampa su kanadiečių rašytojo Henry Davido Thoreau knygos „Voldenas, arba Gyvenimas miške“ antrašte. Filme Mekas paaiškina šį ryšį tarp literatūros ir kino: teigiama, kad Meko „Voldeno“ esmė – tai darbas ir gamta. Taigi Mekas filme ne bėga nuo diskurso, o tiesiog pasirenka jį savo valia. Thoreau romanas yra nerealistiškai antiideologinis ir filotopinis tuo atžvilgiu, kad akcentuoja, jog žmogus gali patirti ne vien tik-žmogiškąją tikrovę, įveikti savo egoizmą – esama ne vien žmonių, bet ir gamtos bei daiktų. Skirtingai nei daugelyje ankstesniųjų ir kai kuriuose vėlesniuose filmuose, Meko „Voldene“ beveik neskiriama dėmesio socialinėms problemoms – jos tėra fonas. Rodant piketą prie Jungtinių Tautų Organizacijos būstinės Niujorke, kalbama tik apie tai, kad piketuotojams žiemą labai šalta, idėjos Mekui šiame filme nerūpi.

„Voldeno“ atvaizdai nėra santykiniai, jie, kaip ir neorealizmo kine, nereiškia Meko požiūrio į filmuojamą tikrovę. Tik įsiterpiama tarp daiktų ir diskurso, todėl dažnai Mekas „Voldene“ filmuoja ir pats save. Jis nėra tas, kuris stovi šiapus kameros lęšio – jis, kaip ir tai, kas nufilmuota, yra atvaizde. Jei ne filmo montažas, beveik išnyktų tiesioginio patyrimo ir to patyrimo perteikimo distancija.

„Voldenas“ – tai Meko bandymas formuoti savo naują, amerikietiškąją, atmintį – sumontuoti atvaizdai, nufilmuoti 1964-1968 metais Jungtinėse Amerikos Valstijose (išskyrus fragmentą „Cassis“, nufilmuotą Prancūzijoje). Montažo procesas yra prisiminimas apie anksčiau filmuotus atvaizdus. Filme užfiksuoti žaidžiantys vaikai, balsas už kadro netgi sako mažai mergaitei, vardu Aleksandra: „Nepamiršk šio laiko“. Skirtingai nei „Prisiminimuose iš kelionės į Lietuvą“, Mekas „Voldene“ matomų daiktų nesieja su pokario ar lietuviškąja praeitimi. Montažas Mekui yra atsakomybės už tai, kas nufilmuota, veiksmas. „Voldeno“ paskutinis fragmentas susieja visa, kas filme parodyta, su buvimu namuose. Taip Mekas patvirtina, kad, nekovodamas prieš savo lietuviškąją ir pokario atmintį, o būdamas tarp filmuojamų daiktų ir kino diskurso, turi namus Amerikoje. Straipsnyje „Dienoraštis kinas“ Mekas paradoksaliai konstatuoja: „Kai vėl peržiūrėjau savo kino dienoraščius, pastebėjau, kad juose buvo tai, ko Niujorke nebuvo... Jie visiškai skyrėsi nuo to, ką juos filmuodamas galvojau daręs... Iš tiesų filmuoju savo vaikystę, o ne Niujorką. Niujorkas yra fantazija ir fikcija“ (Mekas, 1978, 191). Niujorko daiktai nėra interpretuojami – tik pabūta jų akivaizdoje ir tas buvimas užfiksuotas. Montažas kaip atminties veiksmas lemia tai, kad „Voldenas“ yra daug

labiau nuo diskurso priklausomas Meko kūrinys nei kiti filmai, kuriuose irgi stipri mediacija tarp diskurso ir daiktinės tikrovės.

Meko filmai „Cassis“ ir „Pastabos apie cirka“ – tai „Voldeno“ fragmentai, kurie sumontuoti ir publikuoti kaip atskiri filmai. „Cassis“ atvaizdai yra nufilmuoti, kamerą iš viršaus nukreipus į Prancūzijos miestelio Cassis krantinę bei švyturį. Vos kelių minučių filme montažiniu atvaizdų tempo greitinimu parodoma paros laiko kaita minėtame miestelyje. Skirtingai nei visame filme „Voldenas“, fiksuojant Cassis krantinės atvaizdus, iškart interpretuojama: žvilgsnis iš viršaus – tai Meko kaip globojančiojo daiktus žiūra. Šiuo požiūriu „Cassis“ – laisvesnis nuo neorealistinio diskurso filmas.

„Pastabos apie cirka“ – tai jau ne tik globojančios, bet ir atsakingos iki maksimalios ribos žiūros filmas. Matant akrobatas, kurie atlieka sudėtingus pratimus ir figūras, patiriama didžiulė baimė dėl akrobatų saugumo ir gyvybės. Vizualioji filotopinė globa ir atsakomybė Meko filmą suartina su verbaline filotopine literatūra. Visgi šiame filme Mekas jau nebesieja savęs su Semeniškiais, filmuoja tam, kad tarpininkautų tarp daiktų ir nuo diskurso priklausomų atvaizdų. Mekas lieka filotopu todėl, kad balansuoja tarp užfiksuoto daikto jutimiškumo, substancialumo ir diskurso veikiamo vizualumo.

Meko filmas „Mano ‚Marso‘ baro filmas“, sumontuotas 2011 metais, yra filotopinės mediacijos tarp kavinės Vakarų kultūros tekstuose ir „Marso“ baro daiktų dokumentas. Kavinė vakarietiškoje civilizacijoje asocijuojama su bohema. Pats ryškiausias ir svarbiausias Meko filmo kontekstas yra prancūzų Paryžiaus kavinių bohemos vizualieji ir verbaliniai pasakojimai – literatūros ir dailės kūriniai, kuriuose nutapytas arba žodžiu išreiškiamas tarpukario Paryžiaus bohemos pamėgtų kavinių kasdienis gyvenimas. Kaip ir kitų autorių dailės bei literatūros kūrinuose, filme „Mano Marso baro filmas“ Mekas filotopiškai fiksuoja kavinės kaip kultūros erdvės laikinumą, bohemiško gyvenimo trapumą, atsisakydamas manieringai vaizduoti menininkus. Taigi Mekas filotopiškai tarpininkauja tarp Vakarų kultūros bohemos diskurso ir žmonių bei daiktų, kuriuos per kelis dešimtmečius užfiksavo „Marso“ bare.

Meko filmuojami žmonės (daugiausia Eugenijus Varkulevičius bei sūnus Sebastijonas Mekas), kavinės muzikinė dėžutė, gėrimų tara, interjeras filme neorealistiškai rodomi ne tokie, kokius norėjo matyti autorius, o tokie, kokie jie buvo iš tiesų. Filme vyraujanti bohemos tema, kuri savaime diktuoja nesuinteresuotumą – suprantama, kad Mekas filmuodamas neketino montuoti filmo. Toks poreikis iškilo tik tada, kai daugybę metų gyvavęs pamėgtas baras buvo uždaromas. Mekas, būdamas artimas italų neorealizmui, savo kamera niekaip neveikia filmuojamo atvaizdo: tai, kas nufilmuota, filotopiškai išvengia simuliakro lemties, nes rodoma verbalinės ir vizualiosios kalbos nepaveikta aplinka. „Marso“ baras Mekui yra filotopinė pati sau pakankama vieta, už kurios nereikia ieškoti nieko kita. Filmuojantysis renkasi fiksuoti

būtent tai, dėl ko filotopiškai šią vietą myli: akcentuojami „Marso“ baro ir įprastos kavinės skirtumai. Mekui, atsidūrusiam „Marso“ bare, nerūpi pasaulis už baro ribų, nes jis yra už buvimo „čia“ ir „dabar“. Filmuojančiojo vaizduotė nenaudojama, nes jam nereikia galvoti apie tai, kas yra už baro sienų ir išėjimo: matoma vieta sutampa su filotopiškai mylima vieta, kurios ribas žymi langai. Mekas filme dažnai rodo kavinės langą, kuris skiria ją nuo likusio pasaulio. Kavinė yra saugi ir jauki. Filmuojantysis savo kamera neanalizuoja to, ką mato, nesistengia suprasti, kodėl „Marso“ baras yra būtent toks, koks yra. Mekui kavinė – viena iš kultūros formų, todėl diskursyvumas (kultūrinė kavinės patirtis ir tekstai apie tai), jutimiškumas (kaip daiktų ir liečiamų substancialių žmonių jutimas) susilieja būnant filotopiniu mediatoriumi tarp diskurso ir daiktų. Mekas šiame filme yra beveik nepastebimas, žiūrovas tarsi pats yra rodomoje kavinėje, daiktai čia filotopiškai sutampa su mintimis, nes kiekvienas lankytojas šneka tai, ką galvoja; ne atrodo, bet yra. Mekas ne išreiškia daiktinę tikrovę, o tik filotopiškai savo kamera ir buvimu globoja tą vietą, kurioje yra.

„Marso“ baras – jau išnykusi, uždaryta ir net teisėsaugos uždrausta vieta. Bohema Niujorke – jau tik virtuali, daiktiškai neapčiuopiama, todėl netikra. „Mano ‚Marso‘ baro filmas“ Mekui reikalingas ir vertingas todėl, kad jame užfiksuota ne tai, ką būtų galima nostalgikiškai prisiminti (taip jau nebūnant filotopu) – Mekas pasirenka ne ilgesį ir romantiką, o daiktinę tikrovę, kuri, būdama užfiksuota kino kamera, jau neišnyks niekad, nes kino atvaizdas padeda įveikti mirtį – nebūtį. „Marso“ baras šiuo požiūriu artimas Meko gimtiesiems Semeniškiams.

Mekas, būdamas filotopas, nuolat svyruoja tarp verbalinės ir vizualiosios kalbos diskursyvumo bei tiesioginio jutiminio ir prisiminimo apie šiuos jautimus patyrimo. „Semeniškių idilėse“ Mekas kaip tarpininkas prisimena tai, ką išgyveno iki pasitraukimo iš Semeniškių, kuriuose gimė ir augo. Meko atmintis „Semeniškių idilėse“ tarpininkauja tarp Semeniškių daiktų ir daiktiškosios poezijos diskurso, filotopo atmintis yra tų daiktų ir diskurso mediatorius. „Gėlių kalbėjime“ jau nėra net užuominos apie atmintį – mediatorius rinkinyje yra filotopo jautimai, dar nepasiekę sąmonės. Kino tekstuose Mekas tarpininkauja tarp nufilmuotų Amerikos ir Prancūzijos daiktų ir neorealistinio kino diskurso. Filmavimo procesas minėtuose filmuose yra artimesnis daiktiniam, jutimui patyrimui, o montažas yra labiau valdomas diskurso.

2.5. Subjekto decentracija poezijos rinkinyje „Žodžiai ir raidės“ ir filme „Requiem rašomajai mašinėlei“

Poezijos rinkinys „Žodžiai ir raidės“ ypatingas tuo, kad jame Mekas pirmą kartą parašė tokius eilėraščius, kurių eilučių išdėstymas formuoja savitą grafinį vaizdą. Meko filmo „Requiem rašomajai mašinėlei“ kadrai pagal atvaizdo santykį su verbaline kalba, autoriaus ir žiūrovo bendravimą yra artimi grafiniam eilėraščiui. Meko „Žodžių ir raidžių“ eilėraščių ir filmo „Requiem rašomajai mašinėlei“ autoriaus ir skaitytojo / žiūrovo jungtį galima įvardyti „ne-simuliakro“ sąvoka.

2.5.1. Hieroglifo filotopija – decentracijos būdas poezijos rinkinyje „Žodžiai ir raidės“

Vakarų pasaulio literatūros autoriai ėmė kurti grafinius eilėraščius tuomet, kai visuomenė išgyveno kardinalių permainių laikus: Antikos, Renesanso menininkai, XX a. pradžios modernistai, XX a. antrosios pusės grafinių eilėraščių kūrėjai, XXI a. pradžios poetai savo kūryboje jungė verbalinį ir vizualinį raiškos būdus.

Lietuvių literatūroje grafinis eilėraštis-emblema išgyveno keturis etapus, iškėlusius savitos grafinės poezijos autorius: XVII a. pradžios žymiausių ne tik Lietuvos, bet ir Europos lotyniškai rašiusių poetą Motiejų Kazimierą Sarbievijų, pagarsėjusį eilėraščiais-emblemomis; tarpukario grafinių eilėraščių autorius Praną Morkūną ir Petrą Tarulį; šeštojo-septintojo dešimtmečių sovietinį poetą Eduardą Mieželaitį ir kelis šiuolaikinius lietuvių poetus, iš kurių ryškiausi yra Leonardas Gutauskas, Vladas Braziūnas ir Sigitas Geda. Literatūrologė Skirmantė Šarkauskienė teigia, kad Sarbievijaus emblemos yra paveiktos vėlyvojo Renesanso tendencijos, pagal kurią žmogaus verbalinis ir vizualinis suvokimas buvo traktuojamas kaip sintezė, leidusi Lietuvoje poezijos kūriniais teigti renesansinio visapusiško žmogaus koncepciją (Šarkauskienė, 2006, 88-98). Komunistavęs Morkūnas priminė XX a. pradžios rusų ir vokiečių dadaistų imažinistų eksperimentus, kurdamas vizualiuosius eilėraščius. To paties laikotarpio poetas Petras Tarulis, kaip ir Morkūnas, buvo susijęs su avangardistine futuristų literatūros srove, teigusia šiurkštumo, materijos, substancialumo viršenybę prieš romantinę, jausminę pasaulėžiūrą. XX a. šeštajame-septintajame dešimtmečiuose Mieželaitis aktualizavo Sarbievijaus idėjas, formuodamas renesansinio vientisumo, tačiau pajungtą tuometinei vyravusiai ideologijai žmogaus sampratą. Pasak literatūrologės Gintarės Bernotienės, Braziūnas ir Gutauskas, savo eilėmis kurdami savitus grafinius vaizdus, tiesiogiai susiję su filotopija (suprantama kaip kraštovaizdžio ir kultūros jungtis) – eilėraščio turinio plano įvietinimu

Lietuvos kaimo kraštovaizdyje (Bernotienė, 2009, 71). Ryškiausi Gedos grafiniai eilėraščiai yra įtraukti į paskutinįjį rinkinį „Freskos“: čia poetas, kurdamas meilės lyriką, grafiniu vaizdu perteikia kūniškumo vertes – žmogaus ir aplinkos substancialumą. Grafinis eilėraštinis visiems išvardytiems autoriams yra būdas įtvirtinti naujojo tipo žmogų, koks jis bebūtų: renesansinis universalas, kairysis komunistas, avangardistas, drąsus meilės lyrikas ar filotopas.

Meko poezijos rinkinio „Žodžiai ir raidės“ kalbančiajam kiekvienas vaizdas, kuriamas užrašytais eilutėmis, yra ne šabloniškas, reklaminis standartas (simbolinis raštas jau yra pajungtas komerciniam tiražavimui), o unikali ideograma, turinti filotopinio daikto statusą. Ją kurdamas, negali likti pasyvus (tokią poziciją paprastai užima reklaminių tekstų autoriai), nepakartojamai išgyvenama tikrovė, nes konkreti ideograma yra unikali. Eilėraščio „Jis atsigrėžė“ kalbantysis prabyla apie vienintelį, daugiau nepasikartosiantį susitikimą: „Jis atsigrėžė / ir pasakė: / Kur tu / esi? // Aš suabe- / jojau. // Jis nuėjo. // Aš pasilikau / kur / esu“ (Mekas, 2007, 13).

Ne veltui eilėraščiai aptariamo rinkinio puslapiuose spausdinti rašomąja mašinėle – kita mašinėle spausdinti tekstai atrodytų jau kitaip. Poezijos rinkinys „Žodžiai ir raidės“ yra sudarytas iš eilėraščių, kurie nekuria vientisos sekos, nes tada pagal simbolinio rašto tradiciją rastųsi linijinis mąstymas, priežastingumas, logika. Meko grafiniai eilėraščiai – tai XX amžiaus pradžios kino, kurio kūrėjai dar nekėlė tikslo pasakoti naratyvą, paveikti tekstai. Jų seka yra ne dialektiška, dėsninga, o labiau muzikinė, ritminė, primenanti dainą: „Aš maniau / kad / rasiu // bet / ne / ra / dau // Aš maniau / kad / ateisi // Bet ne / atė / jai // Aš maniau / kad / bus // bet / nebu / vo“ (Mekas, 2007, 16). Mekui rūpi fiksuoti ne tikrovės turinį, o jos ritmą, nes šis pasako daugiau nei atskleidžia idėjos. Meko grafiniai eilėraščiai-hieroglifai skaitytoją skatina išcentruoti save, grįžti prie pirmapradybės (laikų iki simbolinio rašto išradimo) matančiojo, o ne vien spoksančiojo, žvilgsnio, nuostabos.

Meko poezijos rinkinio eilėraščių vyksmas dažniausiai trunka tik akimirka, eilėraščiai vyksta „dabar“: „Aš išdrįsau / pažiūrėt / į / dangų. // Tai buvo / labai / trumpai. // Ant mano / rankų / stebuklingai / tekėjo / vanduo“ (Mekas, 2007, 9). McLuhanas tvirtina, kad laiko valdymas – tai žmogaus dieviškumo metonimija. Mekui nereikia valdyti viso laiko, pakanka susitelkti į kalbėjimo momentą. Kalbantysis praeitį lygina su „katinėlio letenėlėmis“ ir „pūkų vėju“: „O kur tavo / poezija, / jis / klausė. // Sakiau, ji / nuėjo. // Taip, kaip / viskas. // Nuėjo? // Taip. Kaip / katinėlio / letenėlės, // ar pūkų / vėjas“ (Mekas, 2010, 15).

Kalbant apie vietos traktavimą aptariamame eilėraščių rinkinyje, pastebima, kad Mekas atsisako kreipti žvilgsnį į visą pasaulį, bandyti jį aprėpti, pakanka trumpo ir jaukaus eilėraščio. Mekas, neskelbdamas grandiozinių idėjų, lieka jaukumo pusėje, pabrėždamas šio intymumo kūniškumą: „kas yra / tame / taške // užu / to. // nesakyk / nesakyk // tik / paliesk / lūpas“

(Mekas, 2007, 17). „Žodžių ir raidžių“ tekstai yra peržengiantys egoistinę vidujybės užsisklendimą: „Viduj -- / poetas. / Jis rašo sniego / poemą. // Gatvėje -- / žmonės. / Jie skuba į / Naujus / Metus. // Dainos / fragmentai / ateina / iš / kažkur. // Poetas / teberašo / sniego / poemą“ (Mekas, 2007, 8). Hieroglifas yra išsaugotų namų erdvė. Nors Mekas „Žodžius ir raides“ rašė Jungtinėse Amerikos Valstijose, rinkinyje nėra jokio fizinių ar metafizinių ribų peržengimo. Hieroglifas visada yra šiapus, po savimi neslepia nieko daugiau, nefilosofuojama apie metafizines lietuviškumo šaknis. Eilėraščiuose tiesiogiai nekalbama apie namus. Poezija talpina kalbą ir namus, kuria jų sutaptį: „Galų / gale // viskas tik / raidės // ant / balto / popierio“ (Mekas, 2007, 27). Gilų namų ir Tėvynės apmąstymą Meko poezijoje keičia santykis su vieta, kuri yra universali, tačiau ne visuotinė. Meko kalbantysis eilėraštyje „Atvažiuk“ prabyla apie fizinio judėjimo, kelionės beprasmybę: „Atvažiuk. / Pas mus vis / tas pats. // Pamatysi / viską -- / nors čia ir / nieko / nėra“ (Mekas, 2007, 35). Meko Tėvynė yra visiškai decentruota, netraktuojama kaip tam tikra geografinė vieta, iš kurios būtų kalbama likusiems geografinėje Tėvynėje ar jos pasiilgusiems egzilams. Rinkinio „Žodžiai ir raidės“ vienintelė fizinė bei geografinė Tėvynė – tai poezijos eilučių sukuriamas vaizdas, atspausintas lape; tokio vaizdo neįmanoma traktuoti kaip simbolinės verbalinės kalbos. Hieroglifas yra vienintelė kalba, kuria daiktai nehominizuojami. Meko hieroglifas akcentuoja ideograminę kalbą kaip įrankį, leidžiantį įveikti laiko ir erdvės dimensijas. Taip randasi tekstai, kuriuose nesvarbi net idėja. Šioji būtų reiškiamą tik tuomet, jei kalbantysis kaip subjektas būtų centre, peržengtų buvimo šiapus horizontą, už kurio būtų pažadėtoji Tėvynė ir namai; būdamas Amerikoje, Mekas gyvena net labiau Tėvynėje, nes jam, kaip ir dienoraštyje-romane „Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“, nereikia grįžti – jis tam tikru požiūriu niekur neišėjo: „Antra valanda / ryto, / Niujorke. // Aš dabar sėdžiu savo / vienišam / kambary // ir kalbu apie / rudenį // Bet ruduo tik mano / atminty // aplinkui knygos / muzika / popierių chaosas // Niekas neįtaria / kad kažkur / galbūt krinta / lapai // Aš visai kitur / užu laiko / kasdieniškų / ribų“ (Mekas, 2007, 59). Poezijos rinkinio kalbantysis yra save decentravęs, nes praradęs žmogiškumą: nesieja savęs su laikiškumu, erdve ir kalba, bet eilėraštyje tvirtina filotopinę būties galimybę – akcentuoja būties „čia“ ir „dabar“ svarbą, myli konkrečią ir daiktišką eilėraščio užrašymo grafiniu vaizdu vietą – popieriaus lapą, kuris svarbus kaip daiktas, įveikiantis Niekį, besireiškiantį kalba ir žmogiškumu.

Meko „Žodžiai ir raidės“ atveria universaliją vietą, hieroglifas – tai ne simbolinė, o filotopinė XXI amžiaus globalizacijos veikiamo žmogaus galimybė neprarasti namų ir Tėvynės, megzti santykį su eilėraščiu, kurio kalba ir žmogiškumas svarbūs minimaliai – eilėraštis čia turi daikto kaip būties fenomeno statusą.

2.5.2. Subjekto decentracija ir medialumo įveika filme „Requiem rašomajai mašinėlei“

Meko „Requiem rašomajai mašinėlei“ nėra pirmasis kino istorijoje bandymas eksperimentuoti sutapatinant save su filmuojančiuoju ir filmuojamuoju. Didžiausią įtaką Mekui padarė amerikiečių poetų Jacksono Mac Low ir Richardo Foremano patirtys – jie, kaip ir Mekas, poeziją bei literatūrą traktuoja kaip dokumentuojamą performansą, įvykstantį konkrečiu metu tam tikroje vietoje ir fiksuojamą pačių skaitančiųjų, pastačius kamerą ir niekam jos nevaldant. Mekas iš minėtų autorių perima poezijos ir kūno, reiškiamo skaitančiojo balsu, sutaptį – verbalinę, oralinę ir vizualinę medijos susilieja į nedalomą vienį.

Filmą „Requiem rašomajai mašinėlei“ (nufilmuotas ir sumontuotas 2000 metais) galima suprasti ir kaip performansą, artimą „Fluxus“ akcijoms. Mekas unikalus tik tuo požiūriu, kad skaito ne kalbinių eksperimentų tekstus, o mašinėle beveik beprasmio teksto prispausdintus lapus, kuriuose nesėkmingai bandė rašyti romaną – filmo žiūrovai paverčiami šio bandymo dalyviais, kadangi išnyksta riba tarp skaitančiojo ir klausančiųjų. Už Meko skaitomų prispausdintų lapų slypi materialiai rašomoji mašinėlė, už jos – Meko kūnas su savo fiziniu balsu. Rašomoji mašinėlė, rašytinis ir oralinis tekstas bei filmo atvaizdai neatskiriami – išsaugoma materialioji, daiktiška, fizinė egzistencija, priešinga šizofreniškam postmodernaus žmogaus pasimetimui tarp ženklų, kurie nuolat dauginasi ir nekontroliuojamai užplūsta, verčia tarnauti idėjoms.

Aptariamame filme skaitomas tekstas ir to skaitymo filmavimas yra Meko atsisveikinimas su rašomąja mašinėle, nes atėjo kompiuterių laikai – už kompiuterio klaviatūra parašyto žodžio nėra materijos, raidė, atvaizdas yra virtualūs. „Requiem rašomajai mašinėlei“ Mekas skaito savo tekstą mechaniška intonacija, pabrėždamas kirčius, taip sukurdamas dar vieną tautologiją – tarp spausdinimo raštu ir skaitymo balsu veiksmų. Už Meko bandymą nesėkmingai aprašyti romano reikšmės filme „Requiem rašomajai mašinėlei“ svarbesnis yra bandomo parašyti teksto skaitymo ritmas, įtraukiantis žiūrovus į filmo veiksmą. Meko skaitymas filme „Requiem rašomajai mašinėlei“ nekuria reikšmių – yra tik atsitiktine tvarka skaitomi linijinės ir priežastinės sekos neturintys lapai ir balsas. Simuliakrinės reikšmės kūrimo procesą pakeičia rašymas apie rašymo procesą. Šiuo požiūriu Meko tekstas yra bereikšmis.

Mekas filme „Requiem rašomajai mašinėlei“ kalba apie savo gyvenimą kaip nuolatinį rašymą. Filmo žiūrovas ir klausytojas yra atviri nuostabai, nes negali pagal jokias naratyvumo taisykles, šablonus nustatyti, ką filmuojantysis perskaitys kitame skaitomame lape. Mekas šaiposi ir ironizuoja tuos romanų autorius, kurie išlaiko atstumą tarp savęs ir skaitytojų, dirbtinai kuria kontaktą su įsivaizduojamu skaitytoju, bando jį sudominti, išlaikyti jo dėmesį

parašytam tekstui. Atsisakant šio naratyvinio tikslo, „Requiem rašomajai mašinėlei“ yra toks filmas, kurio žiūrovas, klausytojas ir filmuojantysis sutampa, sudaro nedalomą visumą. Mekas tvirtina, kad gyvenimas iš tiesų neturi naratyvinės struktūros, žmogus dažniausiai veikia spontaniškai, primenančiai rašymą, nes eilutės popieriaus lape, kaip ir gyvenimo įvykiai, seka vienas po kito, bet nebūtinai yra tarpusavyje susiję priežasties santykiais. Aptariamo filmo filmuojantysis nekelia sau grandiozinių siekių sukurti epopėją – prisipažįsta, kad jo bandymas rašyti romaną yra ne daugiau, nei butelį vyno išgėrusio žmogaus žodžių srautas. Didiesiems užmojams priešingas rašomosios mašinėlės kaip daikto intymumas, kuris neįmanomas be kūniškumo. Meko „Requiem rašomajai mašinėlei“ yra filmas apie medijų išnykimą ir būtent dėl medialumo šiuolaikiniame pasaulyje didėjantį žmonių bendravimo atstumą.

Meko kaip rašančiojo, skaitančiojo ir filmuojančiojo vieta, kaip jis pats tvirtina, yra universali. Namai jam yra fizinis buvimas vietoje, kurios konkreti geografinė charakteristika nėra svarbi – savo bandymą rašyti romaną Mekas, nepriklausomai nuo geografinės vietos, galėtų skaityti bet kur, todėl reikalingas akimirkos, kai rodoma ir skaitoma, dokumentavimas, žiūrovas su filmuojančiuoju ir jo buvimo vieta per kiną gali susiliesti bet kur ir neprarasti konkretybės patyrio galimybės.

Parašytu ir filme skaitomu tekstu Mekas tvirtina, kad visos gyvenimo kryžkelės ir apsisprendimų didingumas yra dirbtiniai, nes gyvenimas yra filotopinės būties potyris konkrečią akimirką. Tik iš ideologinių paskatų subjektui kyla poreikis kalbėti ir filmuoti atvaizdus apie tikslus. Alternatyva tokiems žodžiams ir atvaizdams – betarpiškas bendravimas. Meko filmas yra priešingas šiuolaikinei tendencijai, pagal kurią šiaipus kino objektyvo ir ekrano yra ideologinis subjektas, kurį reikia paveikti anapus objektyvo ir ekrano esančia simuliakrine tuštuma – Mekui nelieka skirstymo į šiaipus ir anapus, filotopinės būties tikrovė yra nedaloma; tai, kas pagal Vakarų kultūroje šiuo metu vyraujančias nuostatas būtų vadinama anapus objektyvo ir ekrano esančiais objektais, Mekui nėra nei subjektyvu, nei objektyvu.

Meko eilėraščių rinkinys „Žodžiai ir raidės“ yra poeto bandymas būti laisvam, atsisakant savo kaip subjekto centriškumo. „Žodžių ir raidžių“ poezija yra išvaduota nuo laikinumo tuo požiūriu, kad neatstumia skaitytojo, nes tarp jo ir tekstų nėra jokio atstumo – visa akimirkos patirtis yra nedaloma į vidinę ir išorinę, fiksuojamas vientisumas. Meko eilėraščių kalbantysis atsisako ne tik laiko, bet ir erdvės tradicinių kategorijų, skirstymo į prarastą, esamą ir atrastą erdvę. Poezijos eilučių ir kino filmo vieta, kurioje kalbama ir filmuojama, yra namai ne todėl, kad joje užaugta ir subręsta, o todėl, kad ji yra universali ir pakankama, jos nereikia peržengti, geisti kitos vietos ir kitokio buvimo.

2.6. Autobiografiniai pasakojimai knygoje „Mano naktys“ ir poezijos rinkinyje „Dienų raštai“, filmuose „Žmogaus, kuris nešėsi praeitį savo akyse, autobiografija“, „Judėdamas į priekį, atsitiktinai mačiau mažus grožio fragmentus“

2.6.1. Užrašyti sapnai knygoje „Mano naktys“

Iki Meko knygos „Mano naktys“ sapnai lietuvių literatūroje dažniausiai buvo vaizduojami metaforiškai – kaip tikresnė nei būdravimas būseną, kurios metu pasakojime įvyksta lemtingų įvykių ar apsisprendimų (Vydūno, Žemaitės, Šatrijos Raganos ir kitų prozininkų kūrinuose). Mekui knygoje „Mano naktys“ svarbesnė ne tikrumo / dirbtinumo, o sapno įvykių praeities (taigi Niekio) ir sapnavimo situacijos kaip dabarties (filotopinio buvimo „čia“ ir „dabar“) antinomija. Sapnas kaip filotopinio išsivadavimo nuo praeities priemonė lietuvių literatūroje iki Meko nebuvo užrašomas.

2007 metais Lietuvoje išleista Meko sapnų užrašų knyga „Mano naktys“ pirmiausiai buvo parašyta anglų kalba. Po lietuviškojo leidimo „Mano naktys“ netrukus išverstos į prancūzų bei italų kalbas. Šiame „naktiraštyje“ Mekas fiksuoja savo 1978-1979 metų sapnus. Kaip pats teigia vaizdiniame atvirlaiškyje, siųstame Tarptautinės Vilniaus knygų mugės organizatoriams ir svečiams bei leidyklos „Baltos lankos“ vadovui Sauliui Žukui, atsiminti ir užrašyti sapnus pradžioje nebuvo lengva. Prie savo lovos Mekas tuomet laikė popieriaus lapą ir pieštuką, kad, pabudęs po sapno, iškart galėtų pasižymėti kelis žodžius, kurie dieną primintų sapno turinį. Po kelių savaitių prisiminti sapnus darėsi vis lengviau. Pasak Meko, 1979 metų gegužę registruoti sapnus jam tiesiog nusibodo, ir jis liovėsi tai daręs.

Sapnas pagal klasikinę ir postmoderniąją psichoanalizę yra visada susijęs su praeityje žmogaus išgyventais įvykiais, jausmais. Paprastai sapnai parodo įvykius, kurie sapnuojančiajam kelia kančią (Milašiūnas, 2004, 144). Taigi sapnas – tai būdas prisiminti, o po to ir pamiršti trauminę praeitį.

Mekas kaip sapnuojantysis ir užrašantysis sapno patirtis nesiekia savo sapnų analizuoti, aiškinti, ieškoti jų reikšmių. Reikšmių paieška jį paverstų psichoanalitiku. Sapnuose Mekas dažniausiai prisimena jam vis dar svarbią buvimo priverstinio darbo stovykloje Antrojo pasaulinio karo pabaigoje praeitį. Ne kartą sapne pasirodo sunkaus laikotarpio Mekui – pokario – Vokietija, ypatingai šios šalies miestas Hamburgas, per kurį teko keliauti broliams Jonui ir Adolfui Mekams: „man reikėjo kiek pailsėti tai numėčiau savo drabužius į kertę ir norėjau gulti į savo seną karinę DP lovą nes aš buvau labai pavargęs po kelionės bet Adolfas sako reikia stumtis toliau“ (Mekas, 2007, 95). Pokaris kaip kančios laikas knygoje dažnai susiejamas su

Meko tėvais ir broliais. Jie yra bene dažniausiai knygoje figūruojantys veikėjai. Karas ir pokaris Meko praeityje yra bene daugiausiai kančios sukėlę įvykiai, kuriuos jis kaip įmanydamas siekia kuo tiksliau prisiminti net tada, kai šis psichinis turinys yra jau pasąmonėje – tik ištraukus šią patirtį į sąmonę, įmanoma būti laisvam nuo praeities. Net rašydamas dienoraščius Mekas neišvengė psichologinio išstūmimo, kančios išgyvenimų pasitraukimo į pasąmonę – užmaršties ir Niekio. Suprasdamas, kad galės būti filotopiškai laisvas „čia“ ir „dabar“ tik tuomet, kai praeitis nekankins, Mekas užrašo sapnus ir įveikia pasąmonę ir Niekį kaip mirtį. Praeities, kuri glūdėjo sapnuose, užrašymas – tai kraštutinė literatūrinės autobiografijos galimybė, reiškianti bet kokių savo asmens koncepcijos konstravimo tikslų atsisakymą, maksimalų patikimumą, dėl kurio net nesirūpinama, ir sapno virsmą filotopiniu daiktu – knyga.

Ir vizualiuose, ir daugiau žodiniuose sapnuose Mekas, užrašydamas naktinę patirtį, nesileidžia į jos interpretavimą. Knygos pradžioje užrašantis sapnus pripažįsta sapnuose neturįs savimonės ir savivokos, kuri būtų svarbi psichologiniam nagrinėjimui. Sunkiais momentais sapnuose Mekas save regi tarytum iš šalies, lyg kitą žmogų. Dar labiau košmariškuose sapnuose asmuo pripažįsta esąs miręs. Kaip atsvara šiems sunkiems pačiam sapnuojančiajam sapnams, esama ne vieno fragmento, kur Mekas jau žvelgia į save iš distancijos ir taip suvokia esąs gyvas žmogus. Dažniausiai išsivaduoti iš sunkių konfliktinių sapno situacijų sapnuojančiajam padeda skridimo potyris, priešinamas toms scenoms, kuriose sapnuojantysis atsiduria uždaroje erdvėje, suvaržytas, lyg įkalintas. Šiose scenose juntamos pastangos išsiveržti iš uždarų erdvių: „tai aš pradėjau skristi bet tada savo kairėj pamačiau šviesą tai žinojau jie bandys mane sustabdyti bet aš turėjau atlikti savo misiją nes tai buvo susiję su mano likimu tai aš pasikėliau į orą ir tuoj kai jie pastebėjo į kurią pusę skrendu jie pradėjo pulti bet aš skridau toliau visom savo jėgom“ (Mekas, 2007, 71). Sapnuojantysis dažnai junta kančią nuolat keliaudamas, keisdamas erdves – tai darskart patvirtina, kad erdvėlaikis yra grynojo santykio, Niekio ženklas.

Meko sapnai dažnai turi daug bendra su socialine užraššančiojo sapnus gyvenimo plotme – tokie naktiraščio įvykiai dažniausiai yra susiję su bendravimo aktualijomis ir kartoja, tiesa, kiek kitaip, praėjusios dienos socialinę patirtį, kurios viena iš esminių skirčių driekiasi tarp sapnuojančiojo ir minios, su kuria susidurta dieną. Atsiskyrimas nuo beveidės, Niekio nešėjos minios vyksta sapnuose. Labai dažna Meko sapnų situacija, kurioje sapnuojantysis įsijaučia į kitą asmenį, kuris taip pat sapnuoja, po to pabunda sapnuojamąjį sapnuojantis, o vėliau ir pats sapnuojantysis. Ši sapno „hierarchija“ leidžia įsitikinti, jog ne vien sąmonės, bet ir pasąmonės lygmenyje žmogus nėra tapatus pats sau, todėl išnyksta galimybė kalbėti apie tapatybę, kuri būtų tradicinės literatūrinės autobiografijos pagrindas.

Taigi Meko knyga „Mano naktys“ yra radikalus rašančiojo bandymas išsivaduoti nuo praeities, kuri dažniausiai yra priešinga filotopinei būčiai – Mekas siekia nespapuodamas filotopiškai būti dabartyje. Sapno užrašymas – tai dar vienas žingsnis filotopinio santykio su daiktais ir kitais žmonėmis link. Užrašytus sapnus galima traktuoti kaip bandymą pasakoti netradicinę savo autobiografiją – tekstus apie savo praeitį, – ir siekį nuo tos praeities išsivaduoti.

2.6.2. Kūrybinė autobiografija eilėraščių rinkinyje „Dienų raštai“

Meko poezijos rinktinę „Dienų raštai“, išleistą Lietuvoje 1998 metais, sudaro į ankstesnius poeto rinkinius nesudėti eilėraščiai. Šioje knygoje Mekas negrupuoja eilėraščių pagal temas, motyvus ir problemas. Tekstai surikiuoti chronologine tvarka, Mekas tarytum pasakoja vientisą savo biografiją. Knygos kreipimėsi į skaitytojus autorius ragina žiūrėti į joje publikuojamus eilėraščius kaip į „kelionę per gyvenimą“ (Mekas, 1998, V), pagal juos galima nustatyti Meko poetikos raidą. Nagrinėjant šios knygos eilėraščius, ryškėja tokios Meko poezijos tendencijos ir kryptys: nuo kanoninės Vakarų filosofinės lyrikos ir jos mąstymo išsižadėjimo iki orientacijos į daiktą ir Kitą bei subjekto decentracijos užuomazgų. Šios poezijos dominantės Meko „Dienų raštų“ tekstuose nuolat persipina ir nesudaro tvarkingos, priežastiniais ryšiais pagrįstos, sistemos: daug lemia tos dienos, kai eilėraštis parašytas ir įtrauktas į poezijos rinktinę, nuotaikos ir situacijos „čia“ ir „dabar“ aplinkybės. Eilėraštyje „Medžių šakose“ skleidžiasi akimirkos unikalumas: „Medžių šakose / paukšteliai gieda. / Stoviu ir klausaus, / ir ašaros rieda. // Niekad nemačiau aš / tokių medžio lapų. / Niekad negirdėjau / tokių paukščių giedant“ (Mekas, 1998, 238).

Mekas „Dienų raštais“ darkart teigia, kad Vakarų modernybės krizės akivaizdoje civilizacijos į priežastinę, raidos principais pagrįstą istoriją išprausti jau neįmanoma; kaip ir visos civilizacijos, taip ir pavienio žmogaus gyvenimo istorija neturi nei priežasčių, nei tikslų. Įmanomas tik pasakojimas, kuriame svarbus atsitiktinumas, įvykių ir aplinkybių sampynos. Joms nebūdingas naratyvumas, įvykiai ir daiktai kaleidoskopiškai keičia vieni kitus: „Langai – sienos – // a, vijokliai, / draugai... // Va, žolėlė, / sutrupinta, / pilka“ (Mekas, 1998, 249).

Jau pirmuosiuose knygos eilėraščiuose Mekas prabyla ne tik apie Vakarų modernybės, bet ir (prisimindamas savo poezijos rinkinį „Pavieniai žodžiai“) Vakarų filosofijos krizę, kurią atskleidžia knygos skyriuje „Kierkegaard'ui“: „Šaukiu, ir balsas vėl atgal atšoka, / ir vienas tik kalbuosi su savim, / bandydamas atspėti, ką šimtmečiai išmokė / ir vėl uždengė naktim“ (Mekas, 1998, 249). Klasikinis kanoninis mąstymas priėjo petrūki: laikas atsiverti šios akimirkos patyrimui jutimais ir prisiminimais, kurie netampa pagrindu kalbėti apie vertybes ar idėjas.

„Dienų raštai“ Mekas darskart patvirtina seną savo įsitikinimą: būtis kaip tyla ir prasmė slypi daiktuose, kurie neretai yra gamtoje. „Dienų raštų“ pirmųjų skyrių kalbantysis, primindamas „Semeniškių idiles“ ir būdamas filotopas, atskleidžia savo santykį su gamta: čia nėra nei vartojimo (jis būtų artimas tik-žmogiškajam interesui), nei izoliacijos nuo aplinkos (tai reikštų negebėjimą įveikti savo egoizmą) – kuriamas gamtos ir žmogaus paralelizmas, padedantis žmogui įveikti savo ribotumą. „Dienų raštuose“ žmogus per pojūčius patiria daiktiškąjį santykį su žeme: „Aš – alksnio lapas, / girtas saule, žalia / trapuma, jaunas aš, // kol ruduo mane numes / rudom saujom, vėjas / nuraus lapus nuo manęs, / ir, išibėgėjęs, / pūs per šlapius laukus“ (Mekas, 1998, 263). „Dienų raštuose“, kaip ir „Semeniškių idilėse“ bei ypač „Gėlių kalbėjime“, svarbiau ne tai, kas pasakoma apie gamtą, o jos suvokimas pojūčiais. Mekui gamta yra ne plati, panoraminė, o (tai artima ir „Semeniškių idilėms“) būties sanakaupa, mazgas, kuriame ir įvyksta eilėraščiai. Kalbantysis orientuojasi į aplinką, atsisako utilitarinio intereso, yra gamtoje, už kurią atsako.

Nors poezijos rinktine Mekas savotiškai pasakoja savo autobiografiją, jis svarbus tik kaip patiriantysis gamtą (rinktinėje yra daugybė eilėraščių, kuriuose kalbantysis net neužsimena apie save – tiesiog stebi aplinką ir ją fiksuoja), kalbantysis decentruojasi ir patiria santykį su daiktais, kurie yra ne-žmogiški: „Ir triūsia / ir juda ir dirba / visa gamta, // ir skruzdėlė / ir bitė ruda“ (Mekas, 1998, 191). Mekas „Dienų raštai“ primena, jog jis nėra nei egoistas, nei narcizas – jis visas orientuojasi į Kitą. Kita vertus, su daiktais nesiekiamas susiliesti, ištirpti juose – tai būtų Rytų poezijos pamokos, – išlaikomas toks atstumas, kuris leidžia kalba kaip diskursyviu daiktų sužmoginimu ir sukalbinimu tik globoti daiktus. „Dienų raštai“ darskart atskleidžia, kad Mekui rūpi ne analizuoti, jausti, galvoti, valdyti, o tik globoti kalba. „Dienų raštuose“ kaip kūrybinėje autobiografijoje susitinka visi Meko poezijos kontekstai: nuo senovės graikų filosofijos iki postmoderniosios amerikiečių poezijos, kuri yra performatyvi ir deklamuojama tik balsu. Tarp šių dviejų diskurso įtakų įsiterpia gausus Meko kaip daiktiškosios poezijos skaitytojo patyrimas.

„Dienų raštai“ nėra tradicinis pasakojimas apie savo asmeninę kūrybinę praeitį: tai yra pati praeitis, o ne tekstas apie ją. Mekas darskart nutrina savo poezijos ir tikrovės ribas. Apie tikrovę nereikia pasakoti, nes ji gyva teksta. Po „Dienų raštų“ lietuvių kalba Mekas parašė ir išleido tik vieną poezijos rinkinį – „Žodžiai ir raidės“, kurio filotopinės ypatybės dar tik mezgėsi „Dienų raštuose“. Prieš daugiau nei dvidešimt metų išleistoje rinktinėje dar nėra eilėraščių-hieroglifų, tačiau jau gana aiškiai pastebimas siekis mažinti atstumą tarp kalbančiojo, teksto ir skaitytojo: „Dienų raštai“ baigiami poetiniais laiška.ais draugams, kurie yra ne teksto adresatai, o lygiaverčiai jo dalyviai.

„Dienų raštų“ eilėraščiai leidžia teigti, kad Meko praieityje glūdi individualumo pradai,

neigiantys siaurą susirūpinimą savimi, nes eilėraštis – tai ne grynojo santykio idėjos raiška be daiktinio pavidalo, o substancialus daiktas, ikūnijamas rašančiojo ir popieriaus lapo, kuriame eilėraštis užrašytas ar išspausdintas. Kai subjektas decentruojasi, tokia praeitis visada yra dabartis, svarbi individo kaip tarpininko tarp diskurso ir Meko aplinkos daiktų terpė. Mekui, išleidusiam poezijos rinktinę „Dienų raštai“, ir skaitytojui visi Meko praeities kūriniai yra ne retrospekcinė autobiografija, o visas laikas kaip dabartis, įveikianti mirtį.

Ir poezijos rinkinyje „Dienų raštai“, ir eksperimentinės sapnų užrašų prozos knygoje „Mano naktys“ Mekas sugriauna tradicinę pasakojimo apie savo praeitį tvarką, atmesdamas siekį dirbtinai konstruoti savo tapatybę, nukrypti nuo faktinės tiesos, ją pakreipti asmens koncepcijai reikalinga linkme. Meko tekstai apie save yra maksimaliai patikimi, nes juose nėra retrospekcijos – būnama dabartyje konkrečioje vietoje, kuri yra filotopiškai mylima. Savo praeitį Mekas paverčia daiktiška, pasakojant apie save naudodamas praeities daiktus: eilėraščius, sakinius, kurie užrašyti popieriuje, todėl turi substanciją. Dirbdamas su šiais daiktais – sudarydamas iš eilėraščių poezijos rinkinį – Mekas nepasiduoda saviinterpretacijai. Kategoriškai ir radikaliai atsisakoma kreipti dėmesį į save ir susireikšminti: Meko autobiografija – tai filotopinio buvimo mylimoje vietoje su daiktais ir žmonėmis patirtys, kurios nesutalpinamos į siužeto, diskurso ir galios tvarką. Eilėraščiai Mekui yra būdas prisiminti, labai įtemptai bandant išvengti nostalgijos. Kadangi Meko gyvenimas yra nuolatinė filotopinė dabartis, praeitį verčiant dabartimi, sentimentaliam ilgėtis praeities nelieka jokios priežasties. Dabarties momentas knygoje „Mano naktys“ talpina visą praeitį, todėl išvengia mirtį nešančios užmaršties ir pasiekia nuolatinį sąmoningumą ir atsakomybę už vietas, daiktus ir žmones.

2.6.3. Autobiografijos galimybės filmuose „Žmogaus, kuris nešėsi praeitį savo akyse, autobiografija“, „Judėdamas į priekį, atsitiktinai mačiau mažus grožio fragmentus“

Filmą „Žmogaus, kuris nešėsi praeitį savo akyse, autobiografija“ Mekas sumontavo 2000 metais iš atvaizdų, kuriuos filmavo nuo pat savo atvykimo į Jungtines Amerikos Valstijas, kai nusipirko pirmąją vaizdo kamerą, iki montavimo. „Žmogaus, kuris nešėsi praeitį savo akyse, autobiografija“ svarbus kaip Meko filotopinis estezinis pasakojimas apie save.

Laukiama nuoseklumą, chronologiją, asmens koncepciją Mekui keičia atvaizdus nuolat pertraukiantys tamsos akimirkos ir blyksniai – rodoma nuolatinė filotopinė gyvenimo ir mirties sandūra, būseną prieš miegą, kai dar nemiegama, bet jau nebūnama sąmoningu. Estezė kaip juslinė būseną, kurioje filotopiškai balansuojama tarp prasmingos būties ir Niekio, nebūties, yra

pirmiausia susijusi su rega. Filme „Žmogaus, kuris nešėsi praeitį savo akyse, autobiografija“ apie gyvenimą ir mirtį nėra svarstoma maštant, gyvenimo ir mirties sandūra patiriama tiesiogiai – gyvybė randasi iš tamsos, mirties įveikos. Kaip ir kiekvieno filotopo, taip ir Meko visa autobiografija – tai nuolatinė kova dėl gyvybės. Meko filmas – konkretus, jutimams prieinamas estezės pavyzdys. Greimas teigia: „Regimybė kaip galėjimas būti – ar galimybė būti (galbūt?) – yra vos ne vos pakeliama“ (Greimas, 2004, 13). Mekas įveikia mirties trauką.

Atvaizdai, kuriuose užfiksuoti susitikimai su draugais, šventės, daiktai, Meko filme kuria ritmą, primenantį kasdienybę, jos tolydumą, tačiau blyksniai ir tamsa pertraukia beveik chronologinį autobiografinį pasakojimą – Mekas parodo, kad vientisas, tvarkingas, siužetinis autobiografijos pasakojimas yra dirbtinis ir neturi prasmės, nes filme „Žmogaus, kuris nešėsi praeitį savo akyse, autobiografija“ svarbesnis yra ne tolydumas, o pertrūkiai. Kasdienybė ir daiktinė tikrovė yra labai trapi ir įmanoma tik dėl momentų, kurie artimi religiniam nušvitimui.

Savo gyvenimą Mekas rodo kaip estezės momentų patyrimą – būtent tada filotopiškai įsitvirtinama „čia“ ir „dabar“, išvengiama retrospekcijos. Gyvenimo įvykiai, kurie rodomi filme, byloja ne apie laiko eigą, o apie to laiko sustabdymą. Filotopinė kino autobiografija Mekui kaip filotopui – tai galimybė praeitį patirti kaip visada aktualią dabartį. Kiekvienas filmo atvaizdas susijęs ne su kitais atvaizdais, o parodo, kad momentas yra nepakartojamas: Mekas šiame filme filotopiškai sujungia praeitį ir dabartį. Dabartyje telpa visa praeitis. Kadangi kiekvienas filmo fragmentas yra beveik savarankiškas, tarp fragmentų išnyksta ryšiai, kurie leistų analizuoti Meko gyvenimą, lyginant vieną periodą su kitu, pastebint panašumus ir kontrastus.

Filmas „Žmogaus, kuris nešėsi praeitį savo akyse, autobiografija“ yra daiktiškoji autobiografija, nes jame nėra jokios abstraktybės, viskas, kas nufilmuota, bei pats filmuojantysis yra substancialūs: Mekas nesiekia perteikti savo gyvenimo idėjų, nes svarbesnis yra filotopinis regimasis tikrovės patyrimas.

Nuo 1970 iki 1999 metų filmuotus autobiografinius atvaizdus Mekas 2000 metais sumontavo filme „Judėdamas į priekį, atsitiktinai mačiau mažus grožio fragmentus“. Šis Meko pasakojimas apie save iš tiesų yra vizualusis filotopinis tekstas apie matytus daiktus ir sutiktus žmones. Filme nėra nė vienos surežisuotos scenos, kurios filmavimo intencija būtų dokumentinio kino pasakojimas. „Judėdamas į priekį, atsitiktinai mačiau mažus grožio fragmentus“ vaizdinė plotmė ir verbalinis komentaras už kadro beveik nesusiję: Mekas aiškiai pareiškia, kad filmuodamas atvaizdus buvo filotopiškai „čia“ ir „dabar“, o montuodamas jau nėra tose vietose, kurias filmavo: balsas už kadro trumpai apibūdina montažo metu Meką supančią buitinę tikrovę, santykius su darbo kambario daiktais ir artimais žmonėmis, kurie svarbūs ir filme, tačiau komentuojantysis nesieja filmo atvaizdų su montavimo situacija.

Filmo pradžioje Mekas teigia, kad iš pradžių norėjo sumontuoti chronologinį autobiografinį pasakojimą, tačiau netrukus šio sumanymo atsisakė: tikrovė pernelyg nesuprantama, netvarkinga, nedėsninga ir nekonceptuali, kad tilptų į chronologinę schemą. Šios tikrovės charakteristikos taikomos ir montuojant filmą: atvaizdų, komentarų ir muzikinio fono seka yra atsitiktinė, Mekas paragina neieškoti filme siužeto principais pagrįstos tvarkos. Filmo „Judėdamas į priekį, atsitiktinai mačiau mažus grožio fragmentus“ neveikia jokios literatūrinės ar vizualiosios autobiografinių pasakojimų tradicijos.

Remiantis Lejeunne'o autobiografinės sutarties apibrėžimu, Meko autobiografija yra maksimaliai patikima, dėl filotopinio kino specifikos išvengianti retrospekcijos ir įtvirtinanti minėtą sutartį. Formalusis autobiografinės sutarties ženklas yra nuolat kadre pasirodantis filmuojantysis: žiūrovas mato substancialų asmenį, kuris paradoksaliai, save fiksuodamas, išvengia orientacijos į save. Tikriausi gyvenimo momentai, pasak Meko, buvo tie, kada pavyko trumpam pamiršti apie save, siaurą susirūpinimą savo interesais ir filotopiškai peržengti savo ribas – pasiekti transcendenciją. Mekas šiame filme nekonstruoja geidžiamos savo tapatybės, nes filotopiškai atsisako kreipti dėmesį į save. Su filmuojamais daiktais ir žmonėmis Mekas mezga ne geismo ar vartojimo santykį, o daiktiškąją patirtį, kurios būta ne tiek ir daug. Mekas teigia, kad pretenduojantys į absoliutumą momentai yra patiriami, kai atsiveriama meilei vietai, daiktui ir žmogui. Apie gyvenimo pradžią ir pabaigą gyvendamas žmogus iš tiesų nieko nežino, visos žinios apie tai tėra racionalistiniai teiginiai, kurie autentiško žmogaus neveikia. Meko autobiografija filme „Judėdamas į priekį, atsitiktinai mačiau mažus grožio fragmentus“ yra filotopinė vietų, daiktų ir žmonių, kuriuos Mekas patyrė, biografija. Buvimą tose mylimose vietose su mylimais daiktais ir žmonėmis Mekas vadina Rojumi šioje Žemėje, o ne anapus – filotopiškai atsisakoma bet kokių metafizinių idėjų ir teorijų. Meko patirties neveikia netikrumas dėl ateities (kadangi apie ją nieko nežinoma, tai nereikia dėl jos ir jaudintis). Mekui, rodančiam savo praeitį, joje nėra jokio skausmo ar traumos, jo autobiografija yra tokia, kurioje beveik niekas nevyksta, sumontuota savotiška „ramybės autobiografija“. Savo santykį su filmo žiūrovu Mekas įvardija kaip filotopinį dalijimąsi šia ramybe ir taika. Tokios būsenos pagal Meką visada patiriamos vaikystėje, o vėliau užmiršamos – randasi kaltė. Mekas teigia, kad savo gyvenime dėl nieko nėra kaltas, nieko nesigaili ir nenorėtų keisti savo praeities. Atmintis filme veikia be vertinimo ir taisyklių, pasiduodama savaiminei minčių ir jausmų sekai, kurios nėra poreikio kaip nors kontroliuoti. Taigi Mekas filme „Judėdamas į priekį, atsitiktinai mačiau mažus grožio fragmentus“, pasakodamas savo autobiografiją, grožį traktuoja kaip tikriausią, labiausiai filotopinę, nedirbtinę, todėl patikimą ir nesumeluotą patirtį.

Ir poezijos rinkinyje „Dienų raštai“, ir eksperimentinės prozos knygoje „Mano naktys“, ir autobiografiniuose filmuose Mekas sugriauna tradicinę pasakojimo apie savo praeitį tvarką,

atmesdamas siekį dirbtinai konstruoti savo tapatybę, nukrypti nuo faktinės tiesos, ją pakreipti asmens koncepcijai reikalinga linkme. Meko tekstai apie save yra maksimaliai patikimi, nes juose nėra retrospekcijos – būnama dabartyje konkrečioje vietoje, kuri yra filotopiškai mylima. Savo praeitį Mekas literatūroje ir kine paverčia daiktiška, pasakojimui apie save naudodamas praeities daiktus: eilėraščius, sakinius, vaizdus, kurie užrašyti popieriuje arba nufilmuoti kino juostoje, todėl turi substanciją. Dirbdamas su šiais daiktais – iš eilėraščių sudarydamas poezijos rinkinį arba iš atvaizdų montuodamas filmą – Mekas nepasiduoda saviinterpretacijai. Kategoriškai ir radikaliai atsisakoma kaupti dėmesį į save ir susireikšminti: Meko autobiografija – tai filotopinio buvimo mylimoje vietoje su daiktais ir žmonėmis patirtys, kurios nesutalpinamos į siužeto, diskurso ir galios tvarką. Eilėraščiai ir kino atvaizdai Mekui yra būdas prisiminti, bandant išvengti nostalgijos. Kadangi Meko gyvenimas yra nuolatinė filotopinė dabartis be praeities traumų ir skausmo, sentimentaliam ilgėtis praeities nelieka jokios priežasties. Dabarties momentas knygoje „Mano naktys“ ir autobiografiniuose filmuose talpina visą praeitį, todėl išvengiama mirtį nešančios užmaršties ir pasiekiamas nuolatinis sąmoningumas ir atsakomybė už vietas, daiktus ir žmones.

IŠVADOS

Kompleksinis Meko kūrybos tyrimas atskleidė, jog Mekas savo asmenine ir kūrybine laikysena yra filotopinę žiūrą steigiantis literatūrinėje ir kino kūryboje: Mekas yra išsivadavęs iš prievartinės istorinės ir ideologinės galios santykių, todėl yra filotopinis individas, kuris užima mediatoriaus poziciją tarp literatūrinio bei kino diskurso ir bekalbių daiktų (ne filotopinėje literatūroje ir kine visada svarbesnis žodis arba atvaizdas nei daiktas). Kai kuriuose literatūros tekstuose Mekas yra atsakęs savo kaip subjekto centriškumo, nes išvengia kultūrinio bei politinio diskurso įtakos, kuri dažniausiai Vakarų filosofijos paradigmoje ir formuoja subjekto centriškumą.

Modernybės krizė Meko literatūrinėje kūryboje (poezijos rinkinyje „Pavieniai žodžiai“, dienoraštyje-romane „Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai“ ir smulkiosios prozos rinkinyje „Žmogus prie lyjančio lango“) yra susijusi su Antrojo pasaulinio karo įvykiais, kai susvyravo kelis šimtmečius puoselėtas Vakarų civilizacijos pasitikėjimas mokslu, menu, filosofija. Meko literatūros tekstų kalbantysis yra laisvas nuo modernybės filosofinės logikos, etikos, estetikos, istorijos filosofijos. Atsakydamas žodžiais reikšti savo egzistencinius klausimus ir taip spręsti vidinius konfliktus, Meko poezijos ir prozos kalbantysis atsiduria tylos akivaizdoje, kai nebelieka klausimų, nes į juos nėra atsakymų – atsiveriama transcendencijai, kuria peržengiama ne riba tarp žemiškojo ir anapusinio pasaulio (tai būtų metafizinės religijos filosofijos siekinys), o tik įveikiamas savo ribotumas ir egoizmas, taip tampant atviru bekalbiams daiktams. Meko kalbančiajam aišku, kad tiesa slypi ne žmoguje, jo svarstymuose, kančioje, o bekalbiuose daiktuose. Tiesa neišreiškia žodžiais. Poezijos ir prozos tekstai neišreiškia transcendencijos – jais tik fiksuojama riba, už kurios nebelieka verbalinės kalbos.

Meko pokario publicistikos, kartu su broliu Adolfu rašytų pasakų, publicistinių laiškų kalbantysis yra atviras Kito patirčiai, nes atsisako unifikuojančio simbolinio pasaulio taisyklių, pagal kurias nediskursyvumas yra deviacija, sukianti terapiją arba naikinimą. Meko literatūros tekstai kardinaliai priešinasi simbolinio pasaulio taisyklėms, nes jie visi yra deviacija. Taip tai, kas nepaklūsta normai, negyvai taisyklei, atveria kitokios patirties galimybę. Meko literatūroje Kitas – tai Vakarų civilizacijos kultūrinė savastis, kuri pokario lietuvių tremtiniams buvo gana svetima ir menkai pažįstama. XX amžiaus paskutiniojo dešimtmečio Meko literatūros tekstų Kitas nesikeičia – tai laisvojo pasaulio kitoniškos patirtys, kurios sovietų spaudos sąlygomis gyvenusiems Lietuvos skaitytojams buvo mažiau suprantamos ir pažįstamos nei vakariečiams.

Poezijos rinkiniuose „Semeniškių idilės“ ir „Gėlių kalbėjimas“ Mekas yra mediatorius tarp lietuviškojo realistinio diskurso (Žemaitės, Donelaičio ir kitų autorių tekstų) ir savo

daiktiškosios patirties, kuri arba prisimenama ir užfiksuojama, nesistengiant jos interpretuoti, arba patiriama jutimais „čia“ ir „dabar“ ir perteikiama, atsisakant interpretuoti tai, kas matoma, liečiama, užuodžiama ir girdima.

Mekas kaip subjektas decentruojasi tik poezijos rinkinyje „Žodžiai ir raidės“. Pirminė patirtis ir galutinis atsisakymas ją perkurti Meką išvaduoja iš subjektinių-objektinių santykių dominavimo ir įkurdina tekste, kurio kalba yra ne linijinė, o pagrįsta hieroglifo ypatybėmis: eilučių išdėstymu formuojamo vaizdo, verbalinės kalbos ir daiktinės patirties sutapimu. Kiekvienas rinkinio eilėraštis yra būties fenomenas, nes svarbi ne jo kalbinė raiška, o substancialus ir regimasis pavidalas.

Meko bibliografijoje nėra nė vieno teksto, kuriuo būtų siekiama pasakoti savo autobiografiją, nes tai reikalautų retrospekcijos, atsisakymo būti „čia“ ir „dabar“. Meko žvilgsnis į savo asmeninę praeitį ją padarytų interpretuojamą, nepatikimą, todėl netikslingą. Vienintelė Meko autobiografijos galimybė – tai jo kūrybinė biografija, kuri nėra vientisas pasakojimas, o tik substanciją knyginiu ar rankraščių pavidalu turinti poezija (eilėraščių rinkinys „Dienų raštai“) ir sapnų užrašai knygoje „Mano naktys“.

Meko literatūrinės kūrybos tyrimas parodė, jog šio autoriaus tekstų filotopinės ypatybės leidžia formuluoti filotopinės literatūros apibrėžimą. Filotopinei literatūrai būdingi visi filotopinės būties požymiai: vietiškumas, antlaikiškumas, Kito svarba, subjekto decentracija ir savo žmogiškumo nuvertinimas. Meko kūrybos tyrimas reikšmingai išplečia topofilinės literatūros apibrėžimą ir darskart patvirtina, jog filotopinė literatūra yra kur kas platesnė sąvoka nei topofilinė literatūra, kurią savo teoriniuose veikaluose conceptualizavo prancūzų ir rusų literatūrologai bei kultūrologai.

Meko kino tyrimas parodė, kad filmuose „Prarasta, prarasta, prarasta“, „Ar buvo karas?“, „Prisiminimai iš kelionės į Lietuvą“, kuriuose pasakojama apie pirmuosius XX amžiaus vidurio pokario dešimtmečius, filmuojantysis užima triksterio vaidmenį – stebi karnavalinį kolektyvą, masę, kuri su autentiška filotopine būtimi neturi nieko bendra. Būdamas triksteris, Mekas demaskuoja lietuvių tremtinių susirinkimų, švenčių, mitingų, minėjimų beprasmybę ir karnavališkumą. Dar XX amžiaus penktajame dešimtmetyje filmuotuose atvaizduose matyti, jog Mekas jau tada suprato, kad buvimo tiesa visada yra individuali ir asmeniška. Ši pozicija nulėmė daugelį dešimtmečių trunkantį Meko nutolinimą nuo lietuvių bendruomenės Jungtinėse Amerikos Valstijose.

Antrojo pasaulinio karo pabaiga ir jo padariniai lėmė Jungtinių Amerikos Valstijų virsmą imperine valstybe, kuriai Mekas, kaip ir išgyvendamas minėtą karą bei ankstyvąjį pokarį, priešinasi filmais „Medžių ginklai“, „Daboklė“, „Laikas ir laimė: Vietnamo naujienos“,

užimdamas kairiojo triksterio poziciją. Kairioji ideologija traktuojama kaip tokia, kuri leidžia žmogui nemeluoti sau ir netapti visuomenės įrankiu, nes naikina galios ir prievartos santykius pagrįstą tikrovę. XXI amžiaus pradžios tragiški įvykiai Niujorke Mekui kaip filmuojančiajam filmus „Senų laikų pasaka“ bei „Pasaulio prekybos centro haiku“ yra liūdnas karnavalas, kurio, išsiliejant į masines niujorkiečių nuotaikas, jau neįmanoma išgyventi egzistenciškai – ši patirtis pernelyg stipri, sukrečianti, todėl atrodo esanti nereali.

Meko kaip kino individo atvirumas Kito patirčiai – tai pirmiausiai pastangos filmuose „Zefiro Torna“, „Vaizdai iš Andy Warholo gyvenimo“, „Johno Lennono gimtadienis“ bei „Vaizdai iš paskutiniųjų trijų Alleno sielos dienų Žemėje“ fiksuoti draugų gyvenimą, jo nepaverčiant meno istorijos medžiaga, perteikiant draugystę kaip pagarbą ir toleranciją kitoniškai patirčiai. Mekas biografiniuose filmuose beveik nedalyvauja filmuojamose scenose, taip leisdamas atsiskleisti filmuojamiems žmonėms. Filmai apie Mačiūną, Warholą, Lennoną, Ginsbergą – tai Meko kaip žmogaus nereikšmingumo asmeninis liudijimas.

Mekas kaip mediatorius savo filmuose „Voldenas“, „Pastabos apie cirką“ bei „Cassis“ – tai akimis globojantis filmuojamą vietą asmuo: tarpininkaujant tarp literatūrinio ir neorealistinio ar avangardinio vizualiojo diskurso bei filmuojamų vietų daiktiškumo, realizuojama filotopinė būtis kaip meilė konkrečiai vietai, atsisakant ją analizuoti, talpinti į naratyvumo, siužetiškumo rėmus. Fiksuojamos dažniausiai tos vietos, kurios, kaip jaučiama, netrukus gali būti užmirštos, tie daiktai, kurie artimoje ateityje bus sunaikinti. Tokio filmavimo tikslas – tai ne istorinio dokumento apie mirusią tikrovę kūrimas, o siekis tai tikrovei suteikti amžinos gyvasties statusą.

Kinas Mekui kaip subjektui filme „Requiem rašomajai mašinėlei“ leidžia decentruotis, nes filme sutampa filmuojantysis, filmuojamasis, balsas už kadro, atvaizdas ir žiūrovas – pasiekiamas filotopinis vienis, kuris neskaidomas į jokių elementus, todėl Meko filotopinė decentracija kine yra nesisteminės, netematizuotos tikrovės galimybė. Ši tikrovė Meko kine įgauna ribas tuomet, kai netradiciškai bandoma atvaizdais pasakoti savo autobiografiją: pažeidžiamos visos autobiografinio kino taisyklės, autobiografinės sutarties principai, išskyrus tai, kad filmo pavadinime nurodoma, jog vizualųjį tekstą reikėtų traktuoti kaip autobiografiją. Autobiografiniuose Meko filmuose dominuoja estezės potyriai – Niekio įveika per šviesos blyksnius, kurie artimi filotopiniam Esmo žaibui.

Meko literatūros ir kino filotopijos ypatybės leidžia giliau ir labiau pagrįstai vertinti Meko kūrybos istorinių ir poetikos tyrimų išvadas: paaiškėja daugelio Meko nuostatų, teiginių, laikysenos priežastys, atskleidžiančios, jog jo literatūra ir kinas – tai mylinčios filotopinės būties universalioji vieta.

Meko filotopinės literatūros ir filotopinio kino ontologijos tyrimai naudingi bandant jo

kūrinius gretinti su kitų realizmo paradigmos meno kūrinų ypatybėmis. Šliogerio filotopinė žiūra yra perspektyvi tiriant filotopinės literatūros ir filotopinio kino ypatybes ir nustatant vieno ar kito kūrinio ontologinį statusą, jo vietą kultūroje. Filotopinės žiūros ypatybių kūrinyje tyrimas teikia labai plačių galimybių kritikuoti anachronistinę, siaurai kalbinę, subjektyviają, dirbtinai priežastingą, autobiografinę meninę kūrybą ir jos interpretacijas.

ŠALTINIAI

- Adamkevičius-Lėtas L. Atkritumi // Modernioji lietuvių egzilio proza. Vilnius: Versus aureus. 2006.
- Mekas A. Ištrauka iš romano // Žvilgsniai. 1948. Nr. 4.
- Mekas A. Piūvis skersai // Žvilgsniai. 1947. Nr. 3.
- Mekas A., Mekas J. Iš pasakų krašto. Vilnius: Dominicus Lituanus. 2014.
- Mekas A., Mekas J. Knyga apie karalius ir žmones. Vilnius: Humanitas. 1994.
- Mekas A., Mekas J. Trys broliai ir kitos pasakos. Wiesbaden: Giedra. 1946.
- Mekas J. Apie kūrybą ir karališkas rankas // Mintis. 1947.
- Mekas J. Apie Povilą, jo išėjimą ir grįžimą // Proza. Kassel: Žvilgsniai. 1949.
- Mekas J. Dienų raštai. V.: Baltos lankos. 1998.
- Mekas J. Gėlių kalbėjimas. Chicago: Lietuvių studentų santara. 1961.
- Mekas J. Laiškai iš Niekur. Vilnius: Baltos lankos. 1997.
- Mekas J. Mano naktys. Vilnius: Baltos lankos. 2007.
- Mekas J. Menas yra laisvas // Mintis. 1947. Nr. 251.
- Mekas J. Naktigonė // Žvilgsniai. 1946. Nr. 1.
- Mekas J. Pavieniai žodžiai. Chicago: Algimanto Mackaus vardo knygų leidybos fondas. 1967.
- Mekas J. Semeniškių idilės. Vilnius: Baltos lankos. 1997.
- Mekas J. Spalva ir judesys // Mintis. 1946. Nr. 129.
- Mekas J. Ūkininkai // Žvilgsniai. 1947. Nr. 3.
- Mekas J. Vienas gimimas // Žvilgsniai. 1948. Nr. 4.
- Mekas J. Žemės kvėpalai // Aidai. 1950. Nr. 7.
- Mekas J. Žmogus be vietos: nervuoti dienoraščiai. Vilnius: Baltos lankos. 2000.
- Mekas J. Žmogus prie lyjančio lango. Vilnius: Baltos lankos. 2010.
- Mekas J. Žmogus su šiaure akyse, Apie karalių sode // Aidai. 1947. Nr. 6.
- Mekas J. Žodžiai ir raidės. Vilnius: Baltos lankos. 2007.

LITERATŪRA

1. Adomavičienė L. Avangardinė Žvilgsnių laikysena // Žvilgsniai: faksimilinis leidinys. Vilnius: LLTI. 2013. p. 1-10.
2. Aitken I. European Film Theory and Cinema. Edinburgh. 2001.
3. Aleksandravičius E. Egzilis ir avan(t)gardas // Praeitis, istorija, istorikai. Vilnius. 2000. p. 245-254.
4. Andrijauskas A. Kultūros, filosofijos ir meno profiliai (Rytai-Vakarai-Lietuva). Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas. 2004.
5. Argentieri M. Pastabos apie filmą „Guns of the Trees“. [Medžiaga iš Jono Meko asmeninio archyvo].
6. Aristotelis. Poetika // Aristotelis. Rinktiniai raštai. Vilnius: Mintis. 1990.
7. Arthur P. Routines of Emancipation // To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground. Princeton. 1992.
8. Bachelard G. Svajonių džiaugsmas. Vilnius: Vaga. 1993.
9. Bachelard G. Poetika prostranstva. Maskva: Rosspen. 2004.
10. Bachtin M. Dostojevskio poetikos problemos. Vilnius: Baltos lankos. 1996.
11. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Эпос и роман. Санкт-Петербург: Азбука. 2000.
12. Бахтин М. Слово о романе // Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература. 1975.
13. Bannon A. Mekas Film Touching, Refreshing // Buffalo Evening News. 1972 12 12.
14. Baranova J. Filosofija ir literatūra. Priešpriešos, paralelės, sankirtos. Vilnius: Tyto alba. 2006.
15. Barthes R. The Death of the Author. 1967.
Prieiga: http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf
16. Barthes R. The Rhetoric of the Image. 1964.
Prieiga: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Barthes-Rhetoric-of-the-image-ex.pdf>
17. Baudrillard J. Simuliakrai ir simuliacija. Vilnius: Baltos lankos. 2002.
18. Belovodskaja A. Internetinės parodijos kaip lingvokognityvinis fenomenas. Vilnius. 2012. [Daktaro disertacijos santrauka].
19. Berger P., Luckmann Th. Socialinis tikrovės konstravimas. Vilnius: Pradai. 1999.
20. Bernotienė G. Pasaulis iš žvilgsnio ir garso: Vlado Braziūno ir Leonardo Gutausko poezijos sąskambiai // Žmogus ir žodis. 2009. T. 2.

21. Binkytė R., Kaminskaitė L. Jonas Mekas: Venecija – Niujorkas – Vilnius // Naujasis Židinys-Aidai. 2006. Nr. 1-2.
22. Birmantaitė I. Rašyti žvilgsnius ant lyjančio Jono Meko lango. 2011.
Prieiga: <http://www.bernardinai.lt/straipsnis/2011-06-10-ieva-birmantaite-rasyti-zvilgsnius-ant-lyjancio-jono-meko-lango/64258>
23. Bleizgys G. Gyventi, o ne atvirksčiai // Metai. 1998. Nr. 10.
24. Buber M. Dialogo principas I. Vilnius: Katalikų pasaulis. 1998.
25. Bucevičiūtė L. Meninė intelektualinė kūryba egzilyje // Oikos. 2006. Nr. 2.
26. Camper F. Notes on the Circus by Jonas Mekas. [Medžiaga iš Jono Meko asmeninio archyvo].
27. Camper F. Unfixing the Image // The Soho Weekly News. 1976 09 16.
28. Canby V. An Evening with Jonas Mekas // Cineprobe. 1970 06 23.
29. Canby V. Film: Mekas's Very Personal Journey to Lithuania // The New York Times. 1974 03 08.
30. Cockrell E. As I Was Moving Ahead I Saw Brief Glimpses of Beauty. [Medžiaga iš Jono Meko asmeninio archyvo].
31. Dabartinės lietuvių kalbos žodynas. Vilnius: Lietuvių kalbos institutas. 2012.
32. Dargis M. Living through the lens // Los Angeles Times. 2002 12 13.
33. Dargis M. Lost, Lost, Lost // The New York Times. 2005 08 12.
34. Deleuze G. Cinema. London: The Athlone Press. 1989. T. 2.
35. Eagleton T. Įvadas į literatūros teoriją. Vilnius: Baltos lankos. 2000.
36. Eder R. Screen: Pain of Exile Is Detailed // The New York Times. 1976 09 15.
37. Freeman J. Awakening of Spring: „Guns of the Trees“. [Medžiaga iš Jono Meko asmeninio archyvo].
38. Freud S. Anapus malonumo principo. Vilnius: Vyturys. 1999.
39. Frye B. As I Was Moving Ahead I Saw Brief Glimpses of Beauty. [Medžiaga iš Jono Meko asmeninio archyvo].
40. Gaidamavičienė I. Homo Creator: sąmonė ir būtis. Vilnius: Technika. 1997.
41. Garrett S. As I Was Moving Ahead I Saw Brief Glimpses of Beauty. [Medžiaga iš Jono Meko asmeninio archyvo].
42. Gelley O. National Identity and Realism // Trifonova T. European Film Theory. New York, London: Routledge. 2009.
43. Giddens A. Modernybė ir asmens tapatumas. Vilnius: Pradai. 2000.
44. Glinskis R. XX amžiaus lietuvių dienoraščiai. Vilnius: LLTI. 2006.
45. Greimas A. J. Apie netobulumą. Vilnius: Baltos lankos. 2004.

46. Greimas A. J. Iš arti ir iš toli. Vilnius: Vaga. 1991.
47. Hayward S. Cinema Studies. London and New York: Routledge. 2006.
48. Halter E. Lost and founder: Mekas's restored record of exile and longing // Village Voice. 2005 08 10.
49. Hansen J. Of The Homeless. [Medžiaga iš Jono Meko asmeninio archyvo].
50. Hegel G. W. F. Filosofijos istorijos paskaitos. Vilnius: Alma littera. 1999. T. 1.
51. Heidegger M. Būtis ir pasaulis. Vilnius: VGTU leidykla Technika. 2014.
52. Heidegger M. Rinktiniai raštai. Vilnius: Mintis. 1992.
53. Hoberman J. The Forest and The Trees // To Free the Cinema: Jonas Mekas & the New York Underground. Princeton. 1992.
54. Hoberman J. Zefiro Torna or Scenes From the Life of George Maciunas // Voice Film Special. 1992 12 01.
55. Husserl E. Karteziškosios meditacijos. Vilnius: Aidai. 2005.
56. James D. E. To Free the Cinema: Jonas Mekas and New York Underground. New York. 1992.
57. Jonynas V. A. Jono Meko pavieniai žodžiai. 1968. Prieiga: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:KxzdMYQS1E8J:www.epaveldas.lt/vbspi/showImage.do%3Fid%3DDOC_O_205660_1%26biRecordId%3D37208+V.+A.+Jonynas+Pavieniai+%C5%BEod%C5%BEiai&cd=2&hl=lt&ct=clnk&gl=lt
58. Juknaitė V. Jonas Mekas: „Stoviu tvirtai ant savo pagrindų“ // Teksto slėpiniai. 2011. Nr. 14.
59. Jung C. G. Psichoanalizė ir filosofija. Vilnius: Pradai. 1999.
60. Jurgutienė A. Literatūros suvokimo menas: Hermeneutikos tradicija. Vilnius: LLTI. 2013.
61. Juzefovič A. Arvydo Šliogerio fenomenas šiuolaikinėje Lietuvos filosofijoje // Filosofija. Sociologija. 2009. T. 20.
62. Karmalavičius R. Žvilgsnis į „Žvilgsnius“. Kaunas: Naujasis lankas. 2004.
63. Keblys K. Juoda avis baltoj bandoj // Kultūros barai. 1997. Nr. 7.
64. Kmita R. Poezija yra žodžio siela // Metai. 2002. Nr. 7.
65. Kubilius V. Du dienoraščiai – du literatūrinio gyvenimo paminklai // Naujasis Židinys-Aidai. 2001. Nr. 4.
66. Kubilius V. Žanrų kaita ir sintezė. Vilnius: Vaga. 1986.
67. Kuizininė D. Lietuvių literatūrinis gyvenimas Vakarų Europoje 1945-1950 metais. Vilnius: Versus aureus. 2003.

68. Kuiziniėnė D. Po ekspresyvosios dinamikos ženklų // Modernioji lietuvių egzilio proza. Vilnius: Versus aureus. 2006.
69. Landsbergis V. V. Orvidų sodyba – Lietuvos brandos klausimas. 2012 08 16. Prieiga: http://www.lrt.lt/naujienos/nuomones/10/3567/vytautas_v_landsbergis_orvidu_sodyba_1_lietuvos_brandos_klausimas
70. Laurušaitė L. Baltic Novels of Exile: A Postcolonial Analysis. Vilnius. 2011. [Daktaro disertacijos santrauka].
71. Lavery D. Film's Le Pacte Autobiographique. 1991. Prieiga: http://www.davidlavery.net/writings/Movies/Le_Pact.pdf
72. Lesner S. ‚Guns of the Trees‘ is a Boring Diatribe. [Medžiaga iš Jono Meko asmeninio archyvo].
73. Levi-Strauss C. Mitų struktūra // Mitologija šiandien. Vilnius: Baltos lankos. 1996.
74. Lyotard F. Postmodernus būvis. Vilnius: Baltos lankos. 2010.
75. Lubytė E. Apie pasirinkimus // Elena Urbaitytė Urbaitis. Pasirinkimai. Vilnius. 2012.
76. Manovich L. Naujųjų medijų kalba. Vilnius: Mene. 2009.
77. McLuhan M. Kaip suprasti medijas. Vilnius: Baltos lankos. 2003.
78. Mekas J. Films – Videos – Installations (1962-2012). Paris: Paris Experimental. 2012.
79. Michelson A. New Forms in Film. [Medžiaga iš Jono Meko asmeninio archyvo].
80. Milašiūnas R. Psichoanalizė: 100 klausimų ir atsakymų. Vilnius: Tyto alba. 2004.
81. Maumėnaitė B. [Mumėnaitė B.]. Naktinis Jono Meko gyvenimas (Jonas Mekas, Mano naktys, 2007) // Metai. 2008. Nr. 7.
82. McGowan T., Kunkle Sh. Lacan and Contemporary Film. New York: Other Press. 2004.
83. Naujokaitis A. Du tekstai apie Joną Meką // Literatūra ir menas. 1997 02 01.
84. Parkinson D. Kino istorija. Vilnius: R. Paknio leidykla. 1999.
85. Parulskis S. Dvi Jono Meko knygos // Šiaurės Atėnai. 1998 11 21.
86. Ragaišienė I., Žakevičienė I., Višomirskytė V., Ekokritikos akivarai. Kaunas: VDU leidykla. 2007.
87. Raginis A. [Vaičiulaitis A.]. Semeniškių idilės. 1955. Prieiga: <http://www.tekstai.lt/tekstai-apie-tekstus/449-m/4471-augustinas-raginis-semeniskiu-idiles-jonas-mekas-1955.html>
88. Rich R. Mekas' ‚Lost Lost Lost‘ Opens Whitney Series // New York Post. 1976 09 15.
89. Sartre J. P. БЫТЪЕ и Ничто. Москва: Республика. 2000.
90. Siemons M. Still Art, Despite Everything // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2001 02 19.
91. Siskel G. ‚Reminiscences‘: Recommended // Chicago Tribune. 1973 05 11.

92. Skrupskelytė V. Egzodo poezijos šuoliai. Jonas Mekas. 1989. Prieiga: <http://www.tekstai.lt/tekstai-apie-tekstus/449-m/4760-viktorija-skrupskelyte-egzodo-poezijos-suoliai-jonas-mekas-1971.html>
93. Sobchack V. The Address of the Eye. Princeton: Princeton University Press. 1992.
94. Соболев Д. „Топофилия“: Культурная география как жанр художественной прозы // International Journal of Cultural Research. Eidos. 2011. T. 4 (5).
95. Speičytė B. Naujasis istorizmas // XX amžiaus literatūros teorija. Vilnius: VPU leidykla. 2000.
96. Staknienė A. Žaismingi sugretinimai ir priešpriešos Juliaus Kaupo pasakoje // Metmenys. 1987, T. 53. p. 88-104.
97. Starr C. New York Letter. [Medžiaga iš Jono Meko asmeninio archyvo].
98. Subačius P. Postkolonijinė kritika // XX amžiaus literatūros teorijos. Vilnius: VPU leidykla. 2006.
99. Sverdiolas A. Steigtis ir sauga. Vilnius: Baltos lankos. 1996.
100. Šarkauskienė S. Motiejus Kazimieras Sarbievijus ir Baroko emblema // Respectus Philologicus. 2006.
101. Šilbajoris R. Keturi poetai, neužmirštą Jeruzalės. Jonas Mekas. 1992.
102. Šliogeris A. Bulvės metafizika. Vilnius: Apostrofa. 2010.
103. Šliogeris A. Būtis ir pasaulis: tyliojo gyvenimo fragmentai. Vilnius: Margi raštai. 2006.
104. Šliogeris A. Daiktas ir menas. Vilnius: Mintis. 1988.
105. Šliogeris A. Niekis ir Esmas. Vilnius: Apostrofa. 2005. T. 1, 2.
106. Šliogeris A. Transcendencijos tyla. Vilnius: Pradai. 1996.
107. Tarptautinių žodžių žodynas. Vilnius: Alma littera. 2013.
108. Taubin A. An Avant-Garde Master // The New York Times.
109. Tolson A. Mediations. Text and Discourse in Media Studies. London: St. Martin's Press. 1996.
110. Tūtlytė R. Jonas Mekas: „pasaulio, kuriuo galėčiau džiaugtis“ apologija // Colloquia. Nr. 31.
111. Vaitkevičiūtė E. J. Mekas – trumpai apie pasaulį // Literatūra ir menas. 2002 10 04.
112. Valienė E. Jonas Mekas: braidys po ekokritikos pievas // Akiračiai. 2008. Nr. 5.
113. Vanagaitė G. Autobiografijos teorijos pagrindai. Vilnius: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla. 2008.
114. Vedrickaitė I. Vieta ir tapatumas Jono Meko dienoraščiuose // Metai. 2001. Nr. 7.
115. Vilimaitė S. Poezija išliks // Literatūra ir menas. 2008 02 15.
116. Žukas S. Jono Meko filmai ir poezija // Baltos lankos. 1998. Nr. 10.

117. Watts A. *In my Own Way*. New York: Vintage Books. 1972.
118. Wetzsteon R. Film: *The Diaries of Jonas Mekas // Village Voice*. 1970 01 01.
119. Williams A. *Diaries, Notes and Sketches*. [Medžiaga iš Jono Meko asmeninio archyvo].
120. Williams A. *Notes on the Circus by Jonas Mekas*. [Medžiaga iš Jono Meko asmeninio archyvo].

PRIEDAI

Priedas nr. 1

Jono Meko filmografija⁴

- „Guns of the Trees“ – 1962.
- „Film Magazine of the Arts“ – 1963.
- „Dali Oster Newsreel“ – 1964.
- „Award Presentation to Andy Warhol“ – 1964.
- „The Brig“ – 1964.
- „Cassis“ – 1966.
- „Notes on the Circus“ – 1966.
- „Report from Milbrook“ – 1966.
- „Hare Krishna“ – 1966.
- „When“ – 1967.
- „Time and Fortune Vietnam Newsreel“ – 1968.
- „Walden“ – 1969.
- „Reminiscences of a Journey to Lithuania“ – 1972.
- „Lost Lost Lost“ – 1976.
- „In Between“ – 1978.
- „Notes for Jerome“ – 1978.
- „Paradise Not Yet Lost“ – 1979.
- „Self-Portrait“ – 1980.
- „Robert Haller's Wedding“ – 1980.
- „Cup / Saucer / Two Dancers / Radio“ – 1983.
- „Erick Hawkins: Excerpts from „Here and Now with Watchers“ Lucia Długoszewski performs“ – 1983.
- „Street Songs“ – 1983.
- „He Stands in a Desert Counting the Seconds of his Life“ – 1985.
- „Mob of Angels: a Baptism“ – 1990.
- „Scenes from the Life of AndyWarhol“ – 1990.
- „A Walk“ – 1990.

⁴ Šaltinis: Mekas J. Films – Videos – Installations (1962-2012). Paris: Paris Experimental. 2012.

„Dr. Carl G. Jung or Lapis Philosophorum“ – 1991.
 „Quartet Number One“ – 1991.
 „The Education of Sebastian or Egypt Regained“ – 1992.
 „Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas“ – 1992.
 „Imperfect 3-Image Films“ – 1995.
 „On My Way to Fujiyama I Met...“ – 1995.
 „Cinema is not 100 Years Old“ – 1996.
 „Happy Birthday to Jonh“ – 1996.
 „Memories of Frankenstein“ – 1996.
 „Birth of a Nation“ – 1997.
 „Letters to Friends... From Nowhere... Video Letter #1“ – 1997.
 „Scenes from Allen’s Last Three Days on Earth as a Spirit“ – 1997.
 „Letter from Nowhere – Laiškai iš Niekur nr. 1“ – 1997.
 „Song of Avignon“ – 1998.
 „Laboratorium Anthology“ – 1999.
 „Notes on Film-Makers’ Cooperative“ – 1999.
 „A Few Notes on the Factory“ – 1999.
 „This Side of Paradise: Fragments of an Unfinished Biography“ – 1999.
 „As I Was Moving Ahead I Saw Brief Glimpses of Beauty“ – 2000.
 „Autobiography of a Man Who Carried his Memory in his Eyes“ – 2000.
 „Mozart & Wien and Elvis“ – 2000.
 „Remedy For Melancholy“ – 2000.
 „Requiem for a Manual Typewriter“ – 2000.
 „Silence, Please“ – 2000.
 „A Letter to Penny Arcade“ – 2001.
 „Ein Maerchen aus Alten Zeiten“ – 2001.
 „Mysteries“ – 2002.
 „Williamsburg, Brooklyn“ – 2002.
 „Ar buvo karas? Was There a War?“ – 2002.
 „Travel Songs“ – 2003.
 „A Visit to Hans Richter“ – 2003.
 „A Letter from Greenpoint“ – 2004.
 „Father and Daughter“ – 2005.
 „Notes on an American Film Director at Work: Martin Scorsese“ – 2005.
 „Notes on Utopia“ – 2005.

„The First Forty“ – 2006.
„365 Day Project“ – 2007.
„Lithuania and the Collapse of the USSR“ – 2008.
„I Leave Chelsea Hotel“ – 2009.
„A Daydream“ – 2010.
„WTC Haikus“ – 2010.
„Correspondences: Jonas Mekas – Jose Luis Guerin“ – 2011.
„First Class Flight“ – 2011.
„Re: Maciunas and Fluxus“ – 2011.
„Keep Singing“ – 2011.
„Sleepless Nights Stories“ – 2011.
„My Paris Movie“ – 2011.
„Mt. Ventoux“ – 2011.
„My Mars Bar Movie“ – 2011.
„Reminiszenzen aus Deutschland“ – 2012.
„Outtakes from the Life of a Happy Man“ – 2013.

Ramūnas ČIČELIS

JONO MEKO KŪRYBOS FILOTOPINĖ ŽIŪRA

Daktaro disertacija

Išleido ir spausdino – Vytauto Didžiojo universiteto bibliotekos Leidybos skyrius
(S. Daukanto g. 27, LT-44249 Kaunas)

Užsakymo Nr. K14-115. Tiražas 15 egz. 2015 01 13.

Nemokamai.