



Z: Jonas Mekas; **A :** Peter Beard, Ed Emshwiller, Ken Jacobs, Adolfo Mekas, Jonas Mekas, **Z/B** eta **Kolorea, 180 min. DCP**

Lost, Lost, Lost

1976, AEB

“Ulertzen ez dena da konturik ederrena, denbora gehien eskatzen duena interesgarriena, eta barregarritzat jotzen ez dena dibertigarriena”.

P. C.

Denbora luzean zehar, kontatu izan duten zinemaren historia dimidia-tua izan da. Alde batetik, substantzia guztia kendu zieten egileen eta filmen izen eta data mordo amaigabe batera murriztuta zegoen. Beste alde batetik, bere begirada, gerora zenbaitzuek “zazpigarren artea” deitu ziotenaren aurrean, etorkizuneko iragaite-aukeren alderdi batean kontzentratu zuen, kontzienteki edo inkontzienteki. Hain zuzen ere, bi baldintza aldi berean biltzen ziren zinema hartan. Lehenengo eta behin, filmek merkataritza-bokazio sendoa izan behar zuten, Lumière anaiek, zinematografoa asmatu ostean 1895eko Inuzentean Eguneke saio gogoangarrian, jendaurrean asmakuntza erakutsi zuteneko une hartan hasitako dinamika garatuz. Beste era batera esanda, jendaurrean erakutsi behar zenak hura ikusteagatik ordaindu beharra justifikatu behar zuen¹. Bigarrena, orduan hartuko zen bideak –ez alde aurretik finkatua, aipatutako saioan proiektatu zituzten pelikulatxoen multzoak agerrarazten duen bezala– zinema fikzio-kutsu handiko istorioak kontatzeko bidetik eramango zuen, hemeretzigarren mendeko literaturak, kausalitatez eta psikologiaz konbinatutako jokoaren hain zalea izanik, prestatutako patroien gainean modelatuta.

Horren ondorioa izan zen orain historialari moderno askok, zinemaren historia “berriak” idazterakoan, alde edo moldez saihestu izan duten zerbait: antzinako –edo ez hain antzinako– historien ikuspuntutik pribilegiatu izana ikerlari nabarmen batek “zinema narratibo, adierazgarri eta instituzional” deitu ziona. Horren eraginez, adierazpide filmikoaren segmentu zabalak kapitulu bazterreko bihurtu ziren, edo, areago, kontakizun kanonikoaren oin-ohar huts ere bai. Segmentu horiek nola edo hala bizirik irauteko borrokan zebiltzan, objektu zinematografikoa irudikatze modu batek kolonizatu zuen munduan, eta ez zirudien antolamendu horrek begiak guztiz zabalik zeuzkanik ez errentagarri bihurtzen zailak ziren lurraldeekiko, ez bereganatzen nekezak ziren alorrekiko; azkar batean esanda, antolamendu hori guztia XX. mendearen puska on batean, entretenimenduaren munduko industria hegemoniko ez ezik, iruditeria kolektiboaren funtsezko modelatzaile ere bihurtu zen.

Edonork argi ikus dezake gertakari horiek zinemaren kalte muinekoa eragingo zietela hiru arlori. Bat, jakina, “abangoardiako zinema” izan da –izendapen lauso horrekin ulertu nahi duguna edozer dela ere–. Zalantzarik gabe, beste horrenbeste gertatu da “zinema dokumentala” deitutakoarekin –edozein produktu fotokimiko, gero bideografiko edo digital horixe bera bada ere²–, zinema ulertzeko modu horren beste biktima bat izan baita. Neurri batean, jitoan ibiltze horrek kalterik latzena eragin zion eremua “zinema amateurra” deitu ohi duguna izan zen; laster batean baztertu zuten familiako ekoizpenaren eta kontsumoaren ghettoan³.

Orain interesatzen zaigunari erreparatuz joateko, komeni da esatea *zine-ma amateurraren* lurraldea –esparru frankofonoan *film de famille* izena duena eta anglosaxoian *Home Movies* deitua– eremu pribatuetan kokatuta dagoen bizilekua dela. Aldiz, era traketsen “zinema dokumentala” deitzen zaiona ez dago leku berean kokatuta, nahiz eta harekin etengabeko harremana duen.

2022.03.25

Zinemako istorioak (III)

Zinema mota horren baitan, ez dezagun ahaztu, hainbat ezaugarri daude bilduta, eta ezaugarri horiek konbinatuta sortzen da haren berezitasuna, hau da, zinema konbentzional moduan ulertu ohi dugunetik kanpo kokatzeko daukagun arrazoia: izaera pribatua dauka –lehenago adierazi dugun bezala, familiarako esparrua du funtsezko habitata–; garai batean azpiestandar deitzen ziren formatuak erabiltzen ditu, 8 mm-koa eta super 8koa gehienbat, 16 mm-koa gutxiago, formatu erdiprofesionala; hala ere, gaur egun tramankulu horiek guztiak mini DV motako kamera digitalak erabiliz albora utzi dira, edo, areago, telefono mugikorrek maneiatuz, horrelako “produkzioetan” bai baitirudi saketakoak bertigoa eragiteko moduko abiaduran bihurtu direla irudiak eta soinuak hartzeko mekanismo pribilegiatu. Baina, batez ere, azpimarratu beharrekoa da aurrez aurre jotzen dugula ohiko zinematik kanpoko ekoizpenarekin; bestelako zinema da, ez darabil ikusteko txarteldegitik pasarazten gaituen zinemaren kontakizuna antolatzen diren narrazio-konbentzioen modukorik. Muntza berezikoa da, halaber, azpimarratzea hitz oker samarrez hizkuntza zinematografikoa deitzen den horretan aplikatu ohi den “zuzentasun gramatikala” zehazteko arautzat jotzen direnak –baldin eta zinematografian horrelakorik balego– arrotzak zaizkiola muinean zinema horri.

Dena den, beste kontu bat ere bada hor, *establishment* kritikoak artista zinematografiko onenen gradura igotako sortzaile multzo bat *zinema amateurren* esparruan ibili izan baita. Horixe gertatu izan da jatorri lituaniarreko Jonas Mekas zinemagile iparramerikarrarekin (1922-2019). Munduko zinemagintzan figura handienetako bat izanik, haren ibilbide berezi bezain luzean argi irudikatuta dago zinema amateur xumeko “keinuak” abangoardiaren espazioan ere erabil daitezkeela eta, zinez funtsezkoa dena, poesia filmikoan sublimatu daitezkeela. Hain nabarmen ageri du hori, ezen esan baitaiteke zinemagilearen obran zentzu erabatekoa beretu duela “amateur” izendapenak, irudiekiko harremana poetika bat eraikitzea ebartziz agerian uzten duen neurrian; bere poetika eraikitzeke, afektuak jarri zituen beste edozein kontsiderazioaren gainetik. Mekasentzat, filmatzea eta muntatzea arnasa hartzearekin eta munduarekin elkarreaginean aritzearen hari berekoak ziren.

Mekasen lanaren zati muineko bat humus bikoitz baten gainean hazia da: alde batetik, zinemagilearen eguneroko bizitzak berak eskaini ziona, haren zinema-lanaren funtsezko lehengai gisa; eta, beste alde batetik, zinema amateurren definitzen duten estilema guztiak bereganatzea, horiek etxekotu eta zentzu berri batez kargatzeko. Zentzu horrekin, ardurapeko material erreferentziakoarekin egoki konbinatuta, estilemak proiektatu egiten dira, norbere abiapuntutik oso urrun dauden horizonteetarantz, harik eta azkenean abiapuntuaren aurkaratze bihurtzen diren arte, diskrezioagatik transzendentziarik galdu gabe.

Hori azalduta, Jonas Mekasen sormenaren beste dimentsio bati balioa eman behar diogu, zeinak hirurogeita hamar urte baino gehiagoko bizitza artistikoa bete zuen. Jonas Mekasen biografia profesionaleko alderdi batzuk kontuan hartzea komeni da, horietako batzuk *Lost, Lost, Lost* honetan zuzenean agertzen baitira gainera: egilearen zinema-lan berealdikoaz gain (zertaz ari garen jakiteko lagungarria izan daiteke haren *websitean* sartzea –jonasmekas.com–) ezin da alboratuta utzi kultura-animatzaile lanetan bete zuen rola –1954an eragin handiko *Film Culture* zinema-aldizkariaren sortzailea, *Village Voice* astekari alternatiboan zutabegilea 1959tik 1971ra bitartean, eta New Yorkeko Anthology Film Archiven bultzatzaile erabakigarria–, horri erantsirik lituanieraz eta ingelesez poesia-liburu ugaritan mamitu zuen ekarpen poetikoa. Beste era batera esanda, Mekasen itzala ohiko zinemagileak definitzeko erabiltzen diren parametroetatik oso bestelako parametroetan kokatzen da. Bazen nor bateko edo besteko konpartimentu estankoetan kokatzeari uko egiteko, artisten lana mugatu ohi duten mugarrak etengabe gaudituz –haren iritziz, literatura eta zinema hainbat tresnarekin arazo estetiko berberei aurre egiteko bi modu ziren, ikusiko dugun bezala–, baztertu gabe betiere nola kultura-aztoratzaile zereginetan jardutea, hala proiektu aurreratuenetan eta askotarikoetan laguntzeko prest zegoen kolaboratzaile lana.⁴

Haren biografia –*Lost, Lost, Lost* zer den ulertu ahal izateko bereziki garrantzitsua– Lituaniako herri txiki batean hasi zen. 1944an alde egin zuen handik, Adolfas anaiarekin batera (1925-2011), egun haietan Lituanian gertatu zen inbasio bikoitzetik ihesi: Alemaniako nazien inbasioa, bata, eta Errusiako sobietarra, bestea. Bai naziek eta bai sobietarrek erabakia zuten, norbere proiektuaren arabera, Romanov dinastia eroritakoan eta Lehen Mundu Gerra amaitu zenean independentzia urria lortu zuten Baltikoko herrialde txikien autonomia printza guztiak ezabatzea. Horrenbestez, ia bost urteko erromesaldi luze bat hasi zuten Mekas anaiek Bigarren Mundu Gerrak suntsitutako Europar barrena. Hasteko, formalki gerrako preso izan gabe, Alemaniako gerra-industrian lan behartuak egin zituzten, ondoren errefuxiatu-eremu batean sartu zituzten, harik eta Aliatuek, lehenik, eta Nazio Batuek, gero, emandako babesean gelditu ziren arte. Azkenean, 1949an Mekastarrak AEBetara joateko ontziratu ziren, Chicagon okin moduan lan egiteko bisekin.⁵ Hala ere, bi anaiek New Yorken geratzea erabaki zuten, Brooklyngo Williamsburg auzunean, Algirdas Landsbergis herrikide adiskideak eskaini zien abegi ona baliatuz. Han, ezin konta ahala lanbidetan aritu ziren bi anaiak, biziraun ahal izateko⁶. 1951ko urtarrilean, Jonas mandatari lanetan hasi zen, lehenik, eta teknikari moduan ondoren, Graphic Studios argazki-estudioan. Enpresa horretan jardun zuen bitartean, gizarte-ekitaldi ugari –bataioak, ezkontzak, hiletak– jaso zituzten filmak ekoizten lan egin zuen laguntzaile gisa; filmazio horietarako erabiltzen ziren kamerek egoki funtzionatzea zen haren ardura nagusia. Bi alderdi horiek erabakigarriak izango ziren gerora haren langintza artistikoan: Mekas zinemagileak ez zion muzin egingo errealtateko alderdi bakar bati ere, ezta itxuraz hutsala zirudienari ere; ez da ahaztu behar New Yorkeko lankide eta lagunak askotariko proiektuetan izan zuten inplikazioa, betiere artisauaren ikuspuntuko zehaztasunez lan eginez: zinemagilea autore oso gisa, dimentsio horretan eragiketa tekniko ilun bezain hutsalenak ere sartuta. Mekasen arabera, idazketa poetikoa bezain banaka sortzen joateko artea da zinema –irudien eta soinuaren bitartez egindako idaztearen aldaera bat da soilik–, nahiz eta iritzi hori kolaboratzaile talde estu batekin zeukan adiskide-konplizitatez bateratu ahal izan zuten; haren obra luze bezain zabala da alderdi horren erakusgarri.

Baina *Lost, Lost, Lost* (1976) ganoraz ulertzeko, ez da gaizki etorriko filmak egilearen lan luzeko kronologian daukan lekuan ibilalditxo bat egitea. Nahiz eta berehala aipatuko ditudan filmetan agertzen diren irudi edo eszena asko –izendatzea saialdi hutsa da, geroxeago ikusiko dugun bezala– zinemagileak ezin konta ahala aldiz erabili zituen lantxo laburragoetan eta askotariko helburuekin, testu honek izan ditzakeen ondorioei begira, iruditzen zait Mekasen zinema-egunerokoen corpusa lau film handik osatzen dutela, adierazpen horri eman nahi zaion edozein zentzutan: *Walden: Diaries, Notes and Sketches*, 1970; *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972; *Lost, Lost, Lost*, 1976; eta *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000.

Bi arrazoigatik egin dut banaketa hori; lehenik eta behin, *Lost, Lost, Lost* ez zen izan Mekasek “konposatu” zuen era honetako lehen filma. Izan ere, *Walden* lanean –bai izenburuan bai erakusten duen bizitzarekiko eta naturarekiko jarreraren Henry David Thorearen izen bereko klasikoari erreferentzia egiten diona– 1964tik 1969ra bitartean filmatu eta urte horren amaieran muntatutako materialak daude (fotograma gutxi batzuetatik hasi eta hamar minututik gorako iraupena duten blokeetara, tartean segundo gutxi batzuetako atalak direla). Kontuan izan arren Mekasek, haren zinemagintzan beti bezala, irudiak soinurik gabeko Bolex ospetsuarekin (horietako “batekin”⁷) filmatzen zituela eta ez zuela inolako zuzeneko soinurik grabatzen, *Walden*-i dagokionez materialaren sonorizazioak badu irudiekiko nolabaiteko hurbiltasun bat⁸. *Lost, Lost, Lost* filmak, berriz, denbora tarte askoz ere zabalagoa hartzen du, eta egilearen Ameriketako esperientziaren hasieretan barna sartzen da, irudien eta “iruzkinaren” arteko “distantzia” horrek beste hedadura bat hartzen du, aintzat hartu beharrekoa izango dena.

Zinemagileak behin eta berriz azaldu duenez, eguneroko idatzi bat daranean atzera begirako prozesu bat gertatzen da beti –memoriaren lana–, eta filmazioa, berriz, berehalakoaren aurreko erreakzioa da, kameraren begi aurrean gertatzen ari den errealtatea jasotzekoa, nahiz eta, laster ikusiko dugun bezala, gure artistak filmazioetan gogoeta-distantzia batean kokatzeko modua egiten zuten. Soinu-materialei dagokienez, haren film guztietan aldi berean erregistratutako soinuak erabili ziren filmatzean, baita *Lost, Lost, Lost* pelikulan ere. Soinuen katalogo hori osatzen duen hots multzoa askotarikoa eta aski aberatsa da, hainbat eratako lokalizazioetan eskuratua –Brooklyngo eta Manhattango kaleetan, manifestazioetan, ezkontzetan eta festetan, artistekin eta lagunekin egindako bileretan, zinemagileak berak bere bertsoak errezitatzen dituen bitartean edo akordeoia jotzeaz bat, bai eta natura zaballean ere–, eta zalaparta horri gerora maite zituen zenbait musika txertatuko zitzaizkion –esate baterako, Lituaniako kantu herrikoiak, Chopin, film honetan zabal entzundako Wagner edo Frank Sinatra–. Aparteko kapitulua mereziko luke Mekasen beraren *voice-over* audioak, bere eztarri eta azentu imitazinekin –filmaren lehen biribilkian hala entzungo diogu ikusleari esaten: "nondik datorren ez dakizun azentuarekin hitz egiten dut"–, orainaldian ordurako lehenaldi ziren irudiak komentatu zituen.

Décalage horrek zinema garaikideko zentzumen-efekturik nabarmenentakoa bat sortzen du, distantzia bat ezarrita irudiaren eta soinuaren artean. Distantzia hori ezartzearen eraginez, soinuak –egilearen beraren ahozko iruzkinek aski modu berezian– sedimentazio-une moduko bat bideratzen du, aldez aurretik jasotakoari buruzko hausnarketa-tarte bat, ikuslea bi denbora aldi berean bizitzen kokatuz (*iraganeko orainaldi* bat –irudian– aurrez aurre jartzen da *orainaldiko orainaldi* batekin –soinu-bandarekin–, *irudi-denbora* deitu izan zaion horren bertasio berezientakoa bat sortuz)⁹. *Walden*-en (1969) bete-betean funtzionatu zuen efektu hori nabarmen agertzen da ondorengo lanetan ere, hala nola *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) filmean¹⁰, eta *Lost, Lost, Lost* (1976) lanean lortu zuen eraginkortasunik handiena, iruzkina egindako unearen eta irudiak filmatzeko unearen artean distantzia handiagoa zegoelako, esate baterako, azken film horretan, kasu batzuetan 1949ko azarokoak baitziren. Hori gutxi ez, eta areago: soinuak eta irudiak elkarri erantsita jartzea askatasun handiena izateari dagokio, inoiz ez baitago erreferentzia motako eragiketa bati lotuta, halako moldez non irudi-bandaren eta soinu-bandaren arteko korrespondentzia eza baita, ia une oro, eraiki ahal izateko araua. *Lost, Lost, Lost* filmean bakarrizketa tonua da nagusi, eta hori argi erakusten du, bestelakorik behar izan gabe, pelikulako hirugarren “argazki-filma” ixteko unea (behean ikusi). Zinemagilea New Yorkera itzultzen ari zen, hurbileko herri batean Robert Frank lagunaren film labur baten filmaketan izan ondoren; film laburra gerora *The Sin of Jesus* (1962) izenez ezagutuko zen. Mekasen kamera bidaia batean autoaren barrutik leihatilen atzean jarraian agertzen doan paisaia filmatzen ari den bitartean, zinemagilearen ahotsa irudien gainean ezartzen da, hamabost urte geroago ibilbide hori atzera begira “koloreztatzeko”:

“Egun hartan, New Yorkera itzuliz gidatzen nindoan, paisaiari begira. Bane-kien Ameriketara nengoela. Zertan ari naiz hemen?, galdetu nion neure buruari. Ez zen erantzunik izan. Paisaiak ez zidan erantzun. Ez zen erantzunik izan”.

Azken batean, zinemagileak nola edo hala bildu duen materiala –ikusia eta soinua– film erraz bat egiteko –edo gehiago egiteko– erabili zuten: filmaketa horiek gehienetan filmatzeko unearen kronologia errespetatuz agertzen dira; ez diote uko egin zatikako dimentsioari; une publikoak eta pribatuak bildu dituzte. Edonola ere, sofistikatua izateari eutsi zion: poema batean gertatzen den antzera, Mekasek zatien luzerarekin jolas egiten zuten, errimak eraginez, batzuetan urrunetik, irudi batzuen –edo soinu batzuen– eta besteen artean, figuratiboa eta abstraktua konbinatzea baztertzeke, filmatzeko teknika espezifikoeekin, zinema-irudiak ohiko eremuetatik kanpora bideratuz.

Mekasen lanari aplikatuta, muntatzearen nozioa ulertzeko badira lehenaz gain zehaztu beharreko kontu batzuk. Mekasek sarritan errepikatu izan du filmetako irudietan dagoela berehalako errealtate baten aurreko zuzendariaren

erreakzioa. Hainbestera, ezen nolabait hark une hartan zeukan aldarreak ziprirtindu baititu irudiok. Hori dela eta, gertatu zena errespetatzeko modurik onena da gertaera haiek berregiteko materiala “kameratik atera zen bezalaxe” erakustea. Beste era batera esanda, zinemagileak zeukan uste sendoaren arabera, baldin eta filmatutako materialak muntatze-aretotik igarotzen baziren, material horien forma eta edukia suntsitu egingo ziren ezinbestean, eta horregatik aukeratzen zuen kameran zuzenean hartutako irudiak “mihizatzea” –hori izango litzateke haren bateratze-lanerako izenik onena–, filmazioaren hasierako unean bertan jaso ziren bezalaxe.

Jakinaraztea komeni da gure zinemagilearentzat ez zuela balio “ondo zuzendutako zinema” definitzen duten ustezko arauetako bakar batek ere: haren irudiak, izan ere, desenfokatuak izan daitezke, enkoadratu gabeak, fotograma oso gutxiko planoen bidez lortutako estetika keinukaria –azkenean ikusiko dugun bezala, Mekasek uste osoz zioen zinemaren nukleo gogorra ez zego-kiola planoari, fotogramari baizik–, plano-aldaketan batere ageriko logikarik ez izatea, beti guztiz aske jokatuz, balizko gramatika-kode guztiak alde batera utzita. Beste horrenbeste gertatzen da soinu-muntaiarekin ere, manipulatzeko prozesuko arrastoak dauden moduan gordetzen baititu –zaratak, ebaki tupustekoak, ustekabeko isiltasunak, soinu-hartzeen kalitate irregularra–. Baina oker ibiliko ginateteke irudien dimentsio inpresionistaren inguruan geure burua engainatuz, sarritan zuri-beltza eta kolorea askatasun osoz konbinatzen dituzten irudi horiek ez baitute arte figuratiboa eta abstraktua bereizten dituen muga gainditzen. Ez dugu inoiz ahaztu behar *aztergai dugun proposamena ez dela abalegintzen eguneroko zinema deseraikitzen, baizik eta bere buruari bai-mena ematen diola zinema horri batere jaramonik ez egiteko*. Hain zuzen ildo horren arabera, Mekasen lana argi eta garbi dagokio “zinema amateurra” deitzen zaion horri, baina gainditu egiten du estetikaren esparrurantz, ikusteko modu bizi eta/edo sutu gisa definitzen duena lortuta. Haren hitzetan:

“Poesia izatearen egoera bat da, jarrera bat. Bizitze-egoera bat da, existitzekoa, ikustekoa, asaldatuta esperimintatzekoa, estasiskoa: errealitatea ikusteko eta hautemateko modu bizi da, nola artean, hala bizitzan. Poesia literaturan bizi da, zineman, dantzan, edozein artetan”¹¹.

Mekasek era horretan beretu zuen artea ulertzeko ideia bat: “haren laguntzarik gabe ikusiko ez genukeena ikusarazten duena”. Aurrekoa esanda, lan hori edo errebelazio hori gauzatzeko moduaren inguruan, oker ibiliko ginateteke artistak noizbait xalotasunez jokatu duela ondorioztatuta:

“Artea ez da demokratikoa. Ikusten, entzuten, hautematen ikasi behar duzu. Baina hor dago, eta edonork du eskura. Horixe da artearen dimentsio demokratikoa. Lanabes guztiak –idazmakinak, pintzelak, arkatzak, gorputzak, kamerak, ordenagailuak– eskura izan ditzake edonork, edo ia edonork. Hori ona dela uste dut, baita YouTube ere. Eta tresna horiekin egiten den ia guztia berdina da. Baina, batzuetan, nonbait, norbaitek, aski modu ikusezinean, lanabesak, gorputzak, bitartekoak gainditzen dituen zerbait egiten du, paradisuko xuxurlaz, estasis edo antzekoz betea...”¹²

Sar gaitezen, sarrerako horiek begien aurrean dauzkagula, *Lost, Lost, Lost*-en materialtasunean. Film horretan Mekasek bere 16 mm-ko Bolex kamera xumearekin filmatutako materialak daude bilduta, hasieran berak 1950eko urte goiztiar hartan osatzen hasi zen “eguneroko filmatua” deitu zuenerako zirenak. Aipatzekoa da 1949. urtearen amaieran New Yorkera iritsi berritan, Mekas anaiek Bolex markako lehen kamera zinematografikoa alokatu zutela (16 mm-ko soka zeukana) Manhattango 32. kaleko argazki-denda batean. Handik hilabete gutxira, laster jakingo dugunez, alokatu ez ezik, eurentzako kamera bat erosi zuten. Horrenbestez, filma hasteko zerbaitegatik hautatu zuten gertaera hori, Jonas Mekasen ibilbidearen “jatorrizko eszena” izanik, ez baita halaxe behar zuelako gertatutako zerbait. Era berean, ez da halaxe behar zuelako gertatua eszenak, ikus dezakegunaren arabera, bi une desberdinen “muntatze” kontzeptuala irudikatzea.

Baina jarraitu baino lehen, parentesi labur bat egingo dugu, eta azalduko filma ez dagoela banatuta ohiko “eszenatan” edo “sekuentzian” –nahiz eta batere eragozpenik gabe identifikatzen diren itxuraz intertituluak agertzeak eusten dien konbentzio horiei erantzun diezaieketen segmentuak–; aitzitik, “argazki-filmez” osatutako egitura dauka, batetik seira bitarteko zenbaki-zerrendan, bakoitza ordu erdi ingurukoa. Horren arabera, filmaren iraupen osoa hiru ordukoa da, zenbaki biribiletan emanez gero. Konbentzioak hauste hori alderdi guztiak aurkezteko uneraino iristen da. Ez soilik “profesional” itxura emateko tentazio guztiak baztertzen dituen letra mota batean eginda daudelako –beste hainbeste gertatzen da filma esmaltatzen duten intertitulu ugariekin–, baizik eta aukeraketa ere ez delako homogenea lehen argazki-filmetik azkenekora. Horrez gain, “reel” bakoitzak bere copyright berezia dauka, eta azken argazki-filmetan (laugarrena, bosgarrena eta seigarrena) nabarmendu egiten da obra irismen handiagoko proiektu baten atala dela: *Diaries, Notes and Sketches* du izena –*Walden* izendatzeko 1969an erabili zuen izen bera–. Gainera, erreferentzia horrekin ikusleak ikusiko duenari buruzko argibide gehigarri bat dauka: aurrean daukana, “eguneroko filmatua” ez ezik, “oharren” eta “zirriborroen” forma guztiz askeko “egunerokoa” da. Horrela, lausotu egiten dira amaitutako obraren eta egiten ari den obraren arteko oztopoak, “garbira pasatutako” lanaren eta zirriborroaren zimurrekin dirauen lanaren arteko trabak.

Orain “hasierako eszena” horretara itzul gaitezke, memoria literarioetan eta zinematografikoetan desberdin islatzen den horretara. Idatzitako bertsioan, bi zatitan banatuta dago: lehenengoa, *I Had Nowhere to Go* filmeko 9. kapitulu hasteko sarreretako bat gehiago bezala –“egileak kamera zinematografiko bat erosi du”, 293. or.–; bigarrena, 1950eko maiatzaren leku data duen ohar laburra, hauxe dioena: “Larunbatean, azkenean, gure Bolex 16a lortu genuen. Klybasek 200 \$ eman zizkigun maileguan. Kavolisek, 20 \$. Orain arte, kamera alokatu bat erabili dugu” (316. or.). Egun batzuk geroago, ekainaren 4an, aztergai dugun filmari buruzko lehen aipamena irakur dezakegu: “Saia-tu nintzen Pudovkin irakurtzen, baina, hogeita hamar orrialde irakurrita, utzi egin behar izan nuen. Ezin nuen kontzentratu. Mistral irakurtzen saiatu nintzen. Gero *Lost Lost Lost*-erako lanean jardun nuen, baina azkenean utzi egin nuen” (316. or.).

Aldiz, bertsio filmikoa askoz sofistikatuagoa, malenkoniatsuagoa eta epikoagoa da, aldi berean. “Reel One” / *Lost Lost Lost* / “by Jonas Mekas” aipamenen ostean, filmeko lehen irudia intertitulu bat da, eta honako hau irakur dezakegu bertan: “Ameriketara –Brooklynera– iritsi eta astebetara, dirua maileguan eskatu genuen, eta gure lehenengo Bolexa erosi”.¹³ Testu horren ondoren, Jonasek eta Adolfasek keinu gehiegizkoak eginez euren burua filmatu zuteneko irudi-sorta dago, horietako batzuetan gerra-arma duten kamera eskuan hartuta. Soinu-bandan Jonasen ahotsa entzuten dugu, rapsoda modernoa bailitzan, erbesterauaren gorabeherak abestuz: “Kantatu Ulises, kanta itzazu zure bidaiak! Kontatu non egon zaren, kontatu zer ikusi duzun eta kontatu etxea sekula utzi nahi izan ez zuen gizonaren istorioa! Zoriontsu zen han, bere hizkuntzan mintzo zen jende artean! Kanta ezazu nola zuten mundura!”. Beste bi intertitulu gehiago eszena kokatzeko: “1949an zen” / “Lorimer Street-en”. Euria ari du Brooklyngo kaleetan, eta soinu-banda erantsiak trumoi berrunba txertatu du, bai eta zoruan, teilatuetan, ibiltarien gainean isuri den euri-uraren soinua ere. Zinema-denboran, bi minutu eskas.

Oraintxe zehaztu beharra dago Mekas ez zela saiatu AEBetara iritsi aurreko bidaia ikus-baliabidez berreraikitzen. *I Had Nowhere to Go* lanean barne hartutako Europako ibileren inguruko material grafiko eta fotografiko eder-ederra ikusita –neurri handi batean Jonas Mekasek berak ondua–, konturatzeko gara gure gizonarentzat Amerika eta zinema bata bestearentzat eginak direla: mugitzen diren irudiz soilik berpiztu daiteke bizileku zuen mundu berriaren aurrean poetak sentitu zuena. Argazkigintzak testu literarioari lagun diezaiokeen arren, zinematografoak bere buruarekin aski du.

Hortik aurrera, “hasierako eszena” asmatu edo berregin horretatik, filmeko lehen bi “argazki-filmek” erbestea eta herri-mina bizitzearen akta osatu

zuten –“Kantatu Ulises, kanta ezazu erbesteko etsipena, kanta ezazu herrialde txikien etsipena”; bigarren argazki-filma–. Baina baita gertaera hauek iluntasunean ez uzteko borondatearena ere –“hau beste batzuentzat filmatu dut, historiarako, erbesteko minak ezagutzen ez dituztenentzat”; bigarren argazki-filma–. Hori dela eta, zinemagilea erbestealdi horren, etsipen horren lekuko pribilegiatu bihurtu zen ezinbestean: “begi filmatzaile” bihurtu beharko zuen –*the recording eye*–, kronista, “han nengoen nire kamerarekin, eta begi-kamera zen”, “guztia filmatu zuen lekukoa” –bigarren argazki-filma–. Hala, argazki-film horietako eszena askotan ageri dira Errusiak euren aberria anexionatzeari aurre egiten dioten Lituaniako erbesteratuen taldeak, Ameriketako lituaniar sugarra bizirik iraunarazi zuten alderdiek eta talde kulturalak egiten zituzten bilerak erakutsiz.

Baina hori guztia iragazita dago beti, zinemagileak kontzientzia pertsonalez filmatu zituelako kamerari begira zeuden haur xaloak, Williamsburgeko kale kantoietan jende anonimoaren elkarriketak, Brooklyngo gauak zeharkatzen dituzten trenak. Kale biluzietan zehar bere burua filmatu zuen poeta, soinu-bandan Lituania urrunaz hitz egiten digun abesti malenkoniaitsu bat entzuten den bitartean¹⁴. Mekasen zineman, kolektiboa banakakoa da beti:

“Brooklyngo kaleetan zehar / Brooklyngo kaleetan zehar / Brooklyngo kaleetan zehar / oinez zebilen / oinez zebilen nire bihotza / bakardadez negarretan” (lehenengo argazki-filma).

Hirugarren argazki-filma aldaketa funtsezko batekin hasten da. Anaiak East River ibaia zeharkatu zuten 1953ko udaberrian, eta Manhattanen bizitzaren jarri ziren¹⁵. Hirugarren argazki-filmaren sarreraren gainean, doinu bat entzuten hasten da, eta, une horretatik aurrera, filmaren gainerako ataletako *leitmotiv* bihurtuko da ia; Richard Wagnerren *Parsifal* laneko preludioa da¹⁶. Orchard Streeteko etxe berriko leihotik, Mekasek inguruko teilatuak eta Manhattan gaineko ilargia filmatu zituen. Bi anaiak dotore jantzita zeuden bizi-espazio berrian, Adolfas soldadutzatik itzuli ondoren. Grialaren bila abiatu ziren, baina Mekasi zegokionez, bila ibiltzea xedea lortzea baino garrantzitsuagoa izango zen. Uhartean ugari zeuden abangoardiako zirkuluetan –abangoardietan, pluralean– sartu zeneko urteak dira. *Film Culture* plazaratu zeneko urteak –filmak Mekasen irudiak utzi zizkigun, kale gorrian aldizkari-rako dohaintzak jasotzen edo lehenengo aleak inprimatzen–. *Guns of the Trees* lehenengo film luzea filmatzetik –1962koa, bitxia bada ere, fikziozkoa–, Charles Levineren filmazioei esker jasotakoa, lehen aipatu dugun Robert Franken filmaketara igaroko gara. Baina hirugarren argazki-film horrek baditu une barenkoiagoak ere, hala nola “A Walk in Central Park” ederra, zeinetan tokiko irudi sotilen gainean –euria orbel gainera erortzen– zinemagileak egun haie-tako bakardadea gogoratzen duen, edo Jonasek idazten dituen orriak irudien egitura abstraktuan desagertzen ari direla dirudien beste unea. Edertasun soil bateko planoak ere bai: apartamentu kaxkar batean gosea eta hotza jasandako egunak jasotzen dituztenak edo 13. kaleko arloteen bizitza erakusten dutenak, orobat zinemagileak emakume adiskide xarmant batekin egindako gosaria. Frank Sinatraren ahotsez lotutako irudiak, 1947an egin zuen Irving Berlinen *How Deep is the Ocean* abestiaren bertsio gogoangarria abesten.

Aldiz, laugarren argazki-filmak aurkaratze politiko betean murgilduko gaitu. Horren zati handi bat era guztietako protesta-manifestazioak filmatzeari eskainitakoa da, egun haietan Radar Air Test izenekoan aurka Udaletxearen aurrean antolatu zirenak barne –musika elektronikoko moderno batekin sonorizatuta–, edo 1961ean eta 1962an gauzatu ziren *First International Strike for Peace* garrantzitsuak.

Lehen argazki-filmeko Mekas itzuli zen, gizarte bizitzaren lekuko zena. Bizitza ordurako ez zen herrikide zituen emigratuena. Zinemagilea gizarte amerikarrekiko noraez politikoaren aurkako erantzunaren pandemoniumean murgildu zen, egunean zeharreko manifestazio amaigabeekin eta gaueko martxekin, lekuko izatetik ekineko parte hartzaile izatera igarotzen joan zela agertuz, betiere independente izaten jarraituz:

“Hor izan nintzen. Puntu horretan. Leku horretan. Haizeak ekarri ninduen hona. Eta ikusi egin zintuztedan nik. Eta filmatu egin zintuztedan. Ez dakit ulertu zintuztedan. Han zergatik zeundeten ulertu nuen ez dakit. Han izan nintzenean, han zehar zioan norbait soilik nintzen. (...) Guztia filmatu nuen, horixe kontua. Ez dakit zergatik (...) Ez dakit ez zer ametsek gidatzen nauten, ez norantz. Baina bide hau hautatu nuen nik. Bere ekintzarik gabeko bide hau. Nik bakarrik hautatu nuen, eta hemen nago. Utzidazue jarraitzen. Ez dut atzera begiratu nahi (...)”.

Eta gertaera horiek ere haren lirismoa aktibatu dute. Ikustekoak dira gau eta egun 42. kaleko izkina batean dauden emakume talde bati eskaini zizkion irudiak, pankarta baten atzean proba nuklearren aurkako panfletoak banatzen, Whitmanen erresonantziak dituen oda bat abestu zien bitartean:

“Ikusi zaituztet / emakume panfleto banatzaileak / ezezagunak / euripean, elurpean, hotzaren azpian / udako egun sargorietan / Zuei egiten dizuet kantu nik, emakume panfleto banatzaileak”.

Argazki-filmaren amaieran, zinemagileak aitortzen du orduan berezko joera bihurtu zaiola hori guztia filmatzea eta gordetzen saiatzea, bitartekotzat baliatuta bizi izan duena; bizitakotik gorde dituen atalek aukera ematen diote artean ere galdu dituen hainbat atal eskura izateko. Argazki-filma amaitzeko, Hudson ibai izoztuaren irudi eder batzuk agertzen dira, eta D. W. Griffith-en 1920ko *Way Down East* (Espainian *Las dos tormentas*) filmeko izotz-urtzearen eszena famatura garamatzate atzerantz¹⁷.

Bosgarren argazki-filmaren hasierak *Lost, Lost, Lost*-en bihotz poetikora garamatza zuzenean. Aipatu behar ditudan irudiak Vermonten filmatu ziren 1962ko neguan, Adolfasek leku horretan *Hallelujah The Hills* (1963) pelikula filmatzen zuen bitartean¹⁸. Japoniako literatura klasikoko *haiku* formatuaren transposizio zeharo askea da¹⁹, 56 mikrosekuentzia labur eta errepikakor – plano bakarrekoko gehienak –, paisaien eta pertsonen filmazioak, adiskidetasunari eta naturaren edertasunari egindako kantuak dira, artistaren bizitzeko filosofiaren zati handi bat laburbiltzen duen apologo bat bere baitan hartzeaz gain²⁰. Horren izenburua ospetsu bihurtu da: “Rabbit Shit Haikus”.

Bete-bete huts egingo genuke baldin eta Mekasen haikuetan aldi berean hain poetikoa eta sinplea den modu baten zuzeneko itzulpena ikusi nahiko bagenu. Zinemagile lituaniar-amerikarraren irudi eta soinueta bilatu behar duguna zeharkako inspirazio iturri baten emaitza da, zeina hark bere modu berezian moldatzeko gaitasuna zeukan. Esate baterako, ikusleak ez du espero behar zinemagilearen irudiak, letik 56ra zehatz-mehatz zenbatuta egon arren, literatura kutsuko ideia bat gogoraziko digun zerbaiten emaitza izatea, ezta bertsoen oina imitatzen saiatzeko imintzio txikienik ere²¹. Gainera, 56 mikrosekuentziako fluxuaren barruan, gorago aipatu dudan apologoa birritan txertatzen da –38. zenbakitik 41.era; 56. zenbakia–, eta horrek haikuaren antzina-ko praktika arautzen duten arau idatzi gabeak hautsiko lituzke. Osterantzean, irudiek askotan aipatzen dituzte anaia Adolfas filmatzen ari zen filmean parte hartzen duten pertsonak eta egoerak, eta horrek panorama zaildu egiten zuen azken batean.

Parabola honetan, bidearen amaieran zer zegoen jakin gabe bizi ezinean zebilen gizon baten istorioa kontatzen da. Eta iritsi zenean, hauxe jakin ahal izan zuen: han zegoen bakarra untxi-kaka pilo txiki bat zela –aztergai ditugun haikuei bere titulua ematen dien “untxien kaka” horixe bera–. Handik urte askotara bidaiatik itzuli zenean, inork ez zion sinetsi. Baina berak argi utzi zuen: bide amaieran untxien kaka pilotxoak besterik ez zegoen, horiexek soilik. Untxirik ere ez zuen aurkitu batere. Azkenean, bideak ez zeraman inora²².

Kontakizuneko estoizismo desliluratuaren tonuak ez du trabarik egiten zinemagileak berak jasotako une lirikoenetako batzuekin nahasteko. Zenbait alditan, ekialdeko tenplu askoren sarreran zintzilik dauden txilinen hotsak entzuten dira, bai eta Mekasek berak jotzen duen akordeoi diatonikotik ateratzen den soinua bera ere. Beste batzuetan, artistaren ahotsa da begien aurrekoa hitz sotilez izendatzen duena, gehienetan baita hiru aldiz errepikatuz ere:

leihoa, ibaia, adiskidetasuna, muinoak, elurra, antzizarra, haizea, haurtzaroa, zelaia, hodeiak, ilunabarra.

Mekasek eta AEBetan abangoardiako zinema zabaltzeko asmoz “zinema esperimentalarekin” lotutako beste zinemagile batzuek –Stan Brakhage, Shirley Clarke, Maya Deren, Gregory Markopoulos, Lloyd Michael Williams– 1962an sortutako *Film-Makers’ Cooperative* elkartearen filmatutako irudi batzuen ondoren, zinegileak bidean jarraitzen duela adierazi du:

“Nora noan ez dakit. Dagoeneko ez daukat fidagarria zaidan burmuinik. Etxea utzi nuenez geroztik, utzi egin diot beste burmuinez fidatzeari. (...) Hau da nire belaunaldiko burmuin onenek markatu zidaten bidea, amaierarik gabeko ibilbidea. Ibilbide hau, amaierarik ez daukan bide hau”.

Ez da harritzekoa, testuinguru horretan, *Lost, Lost, Lost*-eko seigarren argazki-filmean jasota egotea Mekasen zinemagintzak zinema garaikidean dagokion lekua definitzeko une onenetako bat. Zinemagilea Vermontera joan zen *Film-Makers’ Cooperative*eko lankideekin, *Robert Flaherty Film Seminar* ospetsuko saioretan parte hartzera; Ameriketako abangoardiako zinemagileak elkartzen ziren han. Hara joan, eta kanpoan utzi zituzten. Mekasen ahotsa entzuten da, seminarioa antolatzen den etxearen inguruko zelaietan furgoneta zarpailduetan kanpatuta dauden gazteen irudien gainean:

“Gonbidatuak, zinemagile eta dokumentalista agurgarriak, ohe beroan lo zeuden bitartean, goiza arakatzen ari ginen gu, gaueko hotza artean ere gure hezur-haragietan itsatsita geneukala. Flaherty goiz bat zen. Poliki-poliki esnatu ginen. Ez, ez genuen lo onik egin. Baina ederra zen. Behelainoa zegoen. Gaueko izerdia zerion lurrari. Eguzkia han zegoen ordurako. Lurraren eta goizaren hurbileko sentitu ginen. Hango etxe haietan lo zegoen jendea baino askoz gehiago. Lurraren eta goizaren atal bagina bezala sentitu ginen. Dena lasai-lasai zegoen. Eliza batean bageunde bezala, eta zinemaren ordenako monjeak ginen gu”.

Beti dago kanpoaldearen kanpoalde bat. “Abangoardisten” eta “zinemagile esperimentalen” artean ere badira klaseak. Mekasen zinemagintzan une gutxi dira ederragoak zinemagilea, behelainotan, erdi ezkutuan, antzizarrez estalitako zelai batean korrika erakusten duten plano horiek baino, manta batekin babestuta, Bolexarekin belarrak eta loreak laztantzen ari dela dirudien bitartean. Horrelako eszenetan, berehalako *home cinema* itxura duen zerbaiten atzean lotsatuta ezkutatu den artista aurkituko dugu, gauzen hutsaltasunaren pitzaduretara ezkutatu den edertasun horren distirak aletzeko, “gauza arrunten poesia ezohikoa” harrapatuz –haren aurreko Etienne-Jules Mareyren hitzetan–. Horrela, egileak berak “eguneroko idatzi, ohar eta apunte” huts gisa kalifikatu zituenak metatzearen gainean eraikitako lan horrek balioetsi egiten du, “etxeko zinema” izenarekin estalirik gehienetan ahaztuta egon ohi den ikus-entzunezko eduki hori ez ezik, zinemagintzaren praktika ulertzeko modu bat, norbere borondatez eguneroko zinemak ibilitako bide handiei dagokienez eszentrikoa izan nahi duena. Hala eta guztiz ere, esamolde hori da –“eguneroko zinema”–, hain zuzen, zinemagile lituaniar-amerikarraren praktika filmikoa bizkor eta zehatz deskribatzeko guk ongien erabil dezakeguna.

Dena den, *Lost, Lost, Lost* guztiz urrun dago munduaren ikus-entzunezko estaldura soil moduan aurkezten diren lanetatik edo neo-naturalismo zorrotzaren lokatzetan sartzen diren filmetatik. Lehenik eta behin, jarreragatik, joan den mendeko hirurogeiko hamarkadan lehertu ziren abangoardien –ez bakarrik zinematografikoen– jarrera apurtzaile eta aurkalarien arrastoan, Mekasen zinemak “ez zuen nahi onespentik” jaso zalantzarik gabe “ustel eta itxuragabea” iruditzen zitzaion ikusle jendearengandik²³.

Eta batez ere, errotoik banakakoa zen proposamen estetikoaren kontzeptu-sakonera garrantzitsuagatik, zeinak, ezohiko praxi filmikoaren bitartez, aldarrikatu baitzuen zinematografoaren lehengaia ez zela plana, fotogra-

ma baizik. Eta fotogramaren pisu espezifikoa oinarrituta, lehendik zegoen errealitatea berregiteko tentazio orotatik urrundu zen, eta haren zineman dena betetzen du sumatzearen ideiak, iheskortasunarenak, tximista argiztaz-zaile laburrarenak.

Ez da harritzekoa zinema-ibilbideko heldutasun garaian filmetako baten izenburua lehendik sortua zuen poetika bereziaren sintesi perfektutik hartu izana: *Bidean aurrera nindoala, noizik eta behin, edertasun izpi laburrak ikusi nituen* (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000). Era berean, ez da harritzekoa Mekasek aldarrikatu izana bere filma ez dela ezeri buruzkoa –haren zinema, oro har–, funtsean “ezerezaren inguruko maisulana” baita. Itxurazko *boutade* horretan, ezin da XX. mendeko artearen ahots nagusi batzuen oihartzuna entzun gabe gelditu –eskulturarena, pinturarena, literaturarena, arkitekturarena, eta orain zinemarena ere bai–.

ERANSKINA

Lost, Lost, Lost Jonas Mekasen hitzetan laburtuta

Re-voirren Frantziako edizioiko DVDaren liburuxkan Mekasek berak filmaren inguruan egin zuen laburpena jaso dut. Itzulpena neuk egin dut.

“Nire eguneroko zinematografikoen sei argazki-film hauek 1949tik 1963ra bitartekoak dira. New Yorkera iritsi nintzenean hasi nintzen horiek lantzen, 1949ko azaroan.

Lehenengo bi argazki-filmak lotuta daude Brooklynen Poeta Gazte eta Pertsona Desplazatu gisa izan nuen bizitzarekin. Lituaniako emigranteen komunitateari erakusten diote lurralde berri batera euren kabuz egokitze ahalegina, bai eta jaioterriaren independentzia lortzeko ahalegin tragikoa ere. Orobat erakusten dituzte neure frustrazioak eta estutasunak, baita Brooklyn-dik alde egin eta Manhattanera joateko erabakia ere.

Hirugarren eta laugarren argazki-filmak Orchard Streeten eta Ekialdeko 13. kalean bizi izan nuenarekin lotuta daude. New Yorkeko komunitate poetiko eta zinematografikoekin izandako lehen harremanak. Robert Frank *The Sin of Jesus* filmatzen. LeRoy Jonesen, Ginsbergen eta Frank O ‘Hararen irakurketak Living Theatre-n. Berrogeiko urteen amaierako eta hirurogeiko urteen hasierako protesta politikoak dokumentatzen dituzte. Esnaldia Times Squaren. Emakumeak bakearen alde. Air Raiden aurkako protestak.

Bosgarren argazki-filmean, “Rabbit Shit Haikus”, Vermont-en filmatutako haiku sorta bat; Film-Maker’s Cooperative-ko eszenak, *Hallelujah the Hills*-en filmaketa; New York hiriko eszenak.

Seigarren argazki-filmean daude Flaherty Seminaria egindako bidaia bat, Stony Brooks-eko kostaldera egindako bisita bat, Tiny Tim-en erretratu bat, *Twice a Man*-en estreinaldia [Gregory J. Markopoulos-en 1963ko filma]; bi ikuspuntu desberdinetatik hartutako landa-txangoak: bata neurea, Ken Jacobsena bestea, zeinen filmazioak argazki-film honetan txertatu genituen.

Argazki-film hauetan jorratu nuen aldia etsipenekoa izan zen; lur berri batean sustraiak ezartzeko, memoria berriak sortzeko ahalegin etsiko aldia. Sei film-atal mingarri horietan, erbestean nola sentitu nintzen erakusten saiatu nintzen. *Lost, Lost, Lost* dute izenburua, anaiak eta biok 1949an egin nahi genuen film bati eman nahi geniona, eta egun haietan geneukan aldartea adierazten du. Pertsona Desplazatuaren aldartea da, artean ere jatorrizko lurra gogoan izanik, lur berrian txertatu gabe daudenena. Seigarren argazki-filmak trantsizioa izatera du, eta nolabaiteko erlaxazioa sumatzen hasten da hor, zoriontsu sentitzeko uneren bat aurkitzen hasia bainintzen. Bizitza berri bat hasi zen niretzat. Ondoren gertatu zena, ikusleak argazki-filmaren bilduma berri batean ikusi beharko du...”

NOTAK

- 1 Egun hartan leku hartan gertatu zenaren laburpen on bat Jean-Luc Godardek eskaini zuen, 1995ean Frantziar Zinema Jaiotzearen Mendeurrenako ospakizunak zuzendu zituen Michel Piccolini gogora ekarri zionean benetan Inuzenteen Egunean ospatu behar zena ez zela zinematografoa sortu izana, baizik eta sarreraren leihatila ezarri izana (bien arteko elkarrizketa ikus daiteke hemen: *Deux fois cinquante ans de cinéma*, J.-L. Godard/ A.-M. Miéville, 1995). Era berean, gogoan izan behar da Atlantikoaren beste aldean Edisonek banaka ikusteko Kinetoskopioa diseinatu zuela, bost zentaboko pieza bat sartuz funtziona zezan, eta 1894ko apirilaren 14an New Yorken tramankulu berriaz gozatzeko lehenengo *Parlor* izenekoa zabaldu zela.
- 2 Baieztapen horrekiko inplikazioen erakustaldi zabalago Santos Zunzunegui eta Imanol Zumalderen liburuki honetan: *Vér para creer. Avatares de la verdad cinematográfica* (Cátedra, 2019).
- 3 Badakit azken aldiar zinema hori –edo horren zati bat behintzat bai– nola sortzaileen hala mota guztietako adituen arretagunea izan dela. Jakina, kontsiderazio horren gorabeheretako bat lotuta dago “aurkitutako metraje” edo “*found footage*” izenez ezagutzen denarekin, bai eta egia soziologikoa askotan sektore “pribatuaren” mundu ezkutuan datzala uste izatearekin. Baina hori beste kontu bat da.
- 4 Adibide bakar bat: Andy Warholen *Empire* (1964) filma errodatzean parte hartu zuen, 16 mm-ko Auricon kamera erabiltzearen ardura bere gain hartuta; 1.200 oineko bobinak erabiltzeko aukera ematen zuen horrek, 48 mn-ko 16 fps-ko iraupenarekin, 4 mn-ko kamera konbentzionalen orde. Alberte Pagánen hitzetan (informazio horiek *Andy Warhol* liburu bikainetik hartu ditugu, Cátedra, 2014): “Bosgarren bobinaren hasieran, leihoko kristalean Jonas Mekasen isla izan daitekeena agertzen da ekintzan, nahigabe...” (130. or.).
- 5 Europar zegoen garaian, 1948an osatu zuen Jonasek bere lehen poema liburua, lituanieraz, anaia Adolfasek 2007an *Idylls of Semeniskiai* izenez ingelesera itzuli zuena; jaioterria zuen aipagai hor, zinetara ez zen itzuli hirurogeita hamarreko lehen urteetara arte, bizirik zirauen ama zaharra bisitatu zuenean. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* lana bidaia horren testigantza da. Zer-nolako bizi-jarrera zeukan argi utzi zuen *I Had Nowhere to Go* liburuaren hasierako orrialdeetan (Black Thistle Press, 1991; Spector Books-en berrargitaratua 2017an; gaztelaniazko edizioa, *Ningún lugar adonde ir*, Caja Negra, 2018). “Ez naiz ez soldadua, ez partianoa. Ez nago bizitza horietarako prestatuta, ez fisikoki, ez mentalki. Poeta bat naiz” (aurrerantzean Spector Bookseko 2017ko argitalpeneko aipua, 21. or.; neuk itzultakoak dira).
- 6 1991n Mekasek bere literatura-memorien lehen liburukia argitaratu zuen *I Had Nowhere to Go* izenburuarekin. 1944tik 1953ra bitarteko aldiaren memoriak dira. Beraz, 1949tik 1963ra bitarteko denbora-tarteari dagozkion *Lost, Lost, Lost*-en filmatutako “memorien” gainean ezartzen dira hein batean. 2016an Douglas Gordon zinemagile esperimentalak *I Had Nowhere to Go: A Portrait of a Displaced Person* izeneko filma egin zuen, Mekasen testua oinarritzat hartuta.
- 7 Ikusi Mekasek 2012/09/24an webgunean eskegi zuen *The Story of My Bolex*, bertan kontatzen baita zinemagileak bere lanetan bideora igaro bitartean erabili zituen bost Bolexekin (eta filmazioan harrotasunez erakusten dira) izan zuen harremana (<https://es-la.facebook.com/jonasmekas/videos/the-story-of-my-five-bolexes/10151174358588919/>).
- 8 Irakurleari koherentea irudituko zaio *Walden. Diaries, Notes and Sketches* lanera hurbiltzea *Lost, Lost, Lost* dela eta honako honetan egiten denarekin: “Vislumbres en el mundo material”, in S. Zunzunegui & I. Zumalde, *Vér para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*, Madril, Cátedra, 2019, 305-315. or.
- 9 Bide batez, Deleuzek irudi-denborari eskaini zizkion ia lauhun orrialdeetan ez dago Jonas Mekasi buruzko aipamen bakar bat ere.
- 10 Gogoratu film honetan agertu zirela lehen aldiz gero *Lost, Lost eta Lost*-en berriz erabiliko ziren irudiak.
- 11 Monica Uszerowicz: “Jonas Mekas on the Poetry of Filmmaking and Living”, hemen: hyperallergic.com/285397/jonas-mekas-on-the-poetry-of-filmmaking (neuk itzulia da). 2016ko martxoaren 24an jasotako adierazpenak dira.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Baldin eta mekastarrak New Yorkera 1949ko urriaren azken egunetan iritsi baziren, badirudi ez dela zuzena intertituluan “astea” aipatzea, gero Jonasen memorien bidez jakingo dugunarekin lotuz gero. Seguru asko, filmeko aipamena anaiek lehen aldiz kamera alokatu bat erabili zuteneko uneari dagokio, lehenago adierazi dugun moduan eurentzakoa erosi zuten arte erabili zutena. Edo are hobeto, agian sorrerako gertaera baten berregite konplexu baten aurrean gaude –erdia erreala, erdia fikziozkoa–.
- 14 Mekasek 1991n une honetako fotograma batzuk txertatu zituen *I Had Nowhere to Go* lanean, honako idatzi honekin: “Williamsburg, Brooklyn, 1949ko abendua”(300. or.).
- 15 2004an, Manhattanen –SoHo– hogeita hamar urtez bizi ondoren, Mekas Brooklynera –Greenpointera– aldatu zen berriro. *A Letter to Greenpoint* izeneko 80 minutuko bideo batek gertaera horren testigantza jaso du. Gainera, 15 minutuko film labur bat ere badago, *Williamsburg Brooklyn, 1949-2002* izeneko.
- 16 Ulisesi buruzko hasierako aipamenek Mekasen kontakizuna bidaia amaigabearen mito epikoz tindatzen duten era berean, Parsifal aipatzeak dimentsio lirikoa eta erromantikoa eransteko dio.
- 17 Soinu-bandan *Parsifal*-eko preludearen konpasak –funtsezko musika laugarren biribilkian zehar– eta Mekasen irudien gainean ezartzeak zine-musikaren eta zinemaren dagoen musikaren arteko desberdintasunaz gogoeta egiteko bide ematen du.
- 18 “Eszena” luze hori baino lehenago, Mekasek *Screen Test* deitu ziona txertatu zuen filmean, kameraren aurrean jarri ziren hainbat lagun filmazioak. Jakina denez, Warholek 1964tik 1966ra bitartean filmatu zituen bere *Screen Test* ospetsuak, Factoryn ugari zebilen faunari eskainitako filmazio mutuak –ikusi dagoeneko aipatu dugun Alberte Pagán-en *Andy Warhol* liburuko 106-126. orrialdeak–.
- 19 *Haikua* –Fernando Rodríguez-Izquierdoren definizio ederrean “sentimeneko poema laburra”– Japoniako konposizio tradizionala da, hurrenez hurren 5-7-5 silabako hiru bertso-lerroz osatua, jaiotzen den kultura lotuta dagoena artifiziotik ihes egitearekin, intuizioarekin, bat-batekoarekin eta freskoarekin, urtaroekin estekatua, egitatezko egia bitartez egia poetikoa bilatzea, bai eta interpretatzeko polisemia ere.

2022.03.25

Zinemako istorioak (III)

- 20 Argazki-film berean beste haiku sorta laburrago bat daukagu, letik 13rako zenbakien zerrendan –hamabia, “txikleen eszena”, koloretan–, “Fool Haikus” izeneko; funtsean Central Parken filmatuak dira, eta horietan zinemagileak baieztatzen du “aurreikusituz ezin denean, ezezagunean” barneratuz doala.
- 21 Era berean, argitzea komeni da “sekuentzia” neurtzeko zenbaki-zerrenda hurrenez hurreneko erabiltzearen eta zenbakien “estasioko” erabileraren artean –zenbakien zerrenda hazi egiten da haren irudizko aurkezpenaren tamainarekin batera– dagoen edozein lotura, eta horri heldu zion S. M. Eisensteinek *Lo viejo y lo nuevo* (1929) filmeko esnegain-kentzailearen sekuentzian. Azken gai horretaz, ikusi Pietro Montani, “Pathos. L'estetica dell'ultimo Eizenstein”, hemen: *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*, Urbino, Quattro Venti, 1993, 9-44. or.
- 22 Mekasek apologo horri eman zion garrantzia argi erakusten du hori txertatu izanak *I Had Nowhere to Go*-ko hirugarren eta hamaikagarren kapituluetan (1991, 117. eta 399. or.), “Pertsona Desplazatuaren esparru batean bizitzen”, eta “Szillaren eta Karibdisen artean” izenekoetan, hain zuzen. “Ipuin bat” epigrafearekin, letra etzanez, era honetan aurkezten da: “Ezagutzen al duzu bidearen bukaeran zer zegoen jakin gabe bizitzen jarraitu nahi ez zuen gizonaren istorioa, eta azkenean zer aurkitu zuen han? Bidearen amaieran, untxi-kaka mordoxka txiki bat aurkitu zuen. Eta itzuli egin zen. Eta jendeak galdetzen zionean, ‘Aizu, bide hori nora doa?’; hala erantzuten zuen hark: ‘Inora ere ez, ez doa inora ere, eta bidearen amaieran ez dago ezer, untxi-kaka pilo txiki bat besterik ez’. Horixe esaten zien. Baina ez zion inork sinetsi. (Jarraituko du) / Bide luzea egin zuen irtendako lekura itzultzeko. Ibilbide luzea egin zuen, 10.000 milia. Bidea nora zihoan jakin nahi izan zuen beti. Baina bukaerara iritsi zenean, untxi-kaka fresko mordoxka bat besterik ez zuen ikusi. Orduan konturatu zen bide bukaeran zer zegoen jakin nahiaren eromenaz, bizitza osoan horren alde apustu egiteaz, eta egindako bidaia luzeaz pentsatu zuen, egindako ahaleginaz, eta barre egin zuen. Barrez aritu zen, kexatu gabe eta sentimendu txarrik gabe. Engainatzea gustatzen zitzaion norbaitek engainatu zuela konturatu zen. Lipar batez, absolutuarekin lotuta sentitu zen, distira batean soilik izan bazen ere. Eta itzultzeko bidaia luzeari ekin zion orduan”.
- 23 *Film Culture* aldizkariaren 1962ko 24. zenbakian argitaratu zen “Unas cuantas declaraciones sobre el nuevo artista americano como hombre” izeneko testuaz ari naiz. 2012an Intermediok plazaratu zuen *Jonas Mekas* sortako liburuxkan dagoen gaztelaniazko itzulpenetik egingo ditugu aipua –Vanessa G. Cazorlak eta Miguel García egindako itzulpena–.

BIBLIOGRAFIA

Jonas Mekasen liburuak eta testuak:

- Alberto Arbasino eta Jonas Mekas, *Entre el "underground" y el off-off*, Bartzelona, Anagrama, 1970.
- Diario de cine. El nacimiento del New American Cinema*, Madril, Fundamentos, 1994 (Mangos de Hacha-n berragitaratua, 2013).
- Idylls of Seminskiai* (Adolfas Mekasek lituanieratik ingelesera itzultitako poemak), A Hallelujah Publications, 2007.
- À Petrarque: Qui traversa les collines de Provence à pied* (liburua+CDa), Paris, Dis-Voir, 2009.
- "Antimanifiesto del centenario del cine", hemen: *Caimán. Cuadernos de cine*, 11. zk. [62], 2012, 19. or. [jatorriz hemen: *Point d'ironie*, 1. zk., 1997].
- Scrapbooks of the Sixties: Writings 1954-2010*, Leipzig, Spector Books, 2015.
- Cuaderno de los sesenta. Escritos 1958-2010*, Buenos Aires, Caja Negra, 2017.
- Ningún lugar adonde ir*, Buenos Aires, Caja Negra, 2018 (jatorrizko edizioa *I Had Nowhere to Go*, New York, BlackThistle Press, 1991; berragitaratzea: Leipzig, Spector Books, 2017).
- Conversation with Filmmakers: Movie Journal Columns 1961-1975*, Leipzig, Spector Books, 2018.
- I Seem to Live: Diaries (1950-1969)*, 1. lib., Leipzig, Spector Books, 2019.
- Words Apart and Others* (Vyt Bakaitis-ek lituanieratik ingelesera itzultitako poemak), Rail Editions, 2019.
- There is no Itbaca* (Vyt Bakaitis-ek lituanieratik ingelesera itzultitako poemak), New York, Black Thistle Press, 2021.
- I Seem to Live: vol. 2.: The New York Diaries (1969-2011)*, Leipzig, Spector Books, 2021.

Jonas Mekasekin elkarrizketak

- ALGARÍN NAVARRO, F., GARCÍA DE VILLEGAS, F. eta MONTIANO, M., "Ritmos y notas. Entrevista con Jonas Mekas" (2009), *Lumière*, 3. zk., d/g, 171-178. or. (online kontsultatu eta deskargatu daiteke hemen: http://www.elumiere.net/numeros_pdf/Lumiere_num3.pdf).
- GRISSEMAN, S., "Entrevista con Jonas Mekas", *Caimán. Cuadernos de cine*, 11. zk. [62], 2012, 10-14. or. [jatorriz hemen: Rouge -www.rouge.com-, 12. zk., 2008].
- G. R. SMULEWICZ-ZUCKER (arg.), *Jonas Mekas: Interviews*, University Press of Mississippi, 2020.

Jonas Mekasi eta *Lost Lost Lost*-i buruzko liburuak eta artikulak

- JAMES, D. E. (arg.), *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, Princeton University Press, 1992.
- DANNIEL-GROGNIER, M., "Les haikus de Mekas dans *Lost Lost Lost* (assemblé et sorti en 1976)", hemen: Nicole Cloarec (arg.), *Lettres de cinéma. De la mise au film-lettre*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 239-254. or. (kontsulta daiteke hemen: <https://books.openedition.org/pur/877?lang=es>).
- ADAMS-SITNEY, P., "Jonas Mekas. Incesante vitalidad", *Caimán. Cuadernos de cine*, 11. zk. [62], 2012, 6-8. or.
- ROLLET, P., *Diaries, Notes and Sketches de Jonas Mekas: D'un paradis l'autre (côté films)*, Yellow Now, 2014.
- MAZZAFERRO, F., *Mekas Between Experimental Cinema and Art Literature. Part One and Two*, <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2018/03/jonas-mekas27.html>, 2019.
- ZUNZUNEGUI, S. eta ZUMALDE, I., "Vislumbres en el mundo material", hemen: *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*, Madril, Cátedra, 2019, 305-315. or.