

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Erik Hedling
2014-01-16/17

Anton Larsson
FIVK01

Den professionella amatören

**en närstudie av Jonas Mekas's Diaries, Notes, and Sketches
(1969)**

Innehållsförteckning

1.	Inledning.....	S. 1
2.1.	Frågeställning.....	S. 3
2.2.	Syfte.....	S. 3
2.3.	Metod.....	S. 3
3.	Presentation av filmen.....	S. 4
4.1.	Estetik.....	S. 5
4.1.1.	Kopplingen till filmens begynnelseår.....	S. 5
4.1.2.	Emersoniansk estetik.....	S. 7
4.1.3.	Estetikens ideologiska anknytningspunkter.....	S. 9
5.1.	Tematik.....	S. 13
5.1.1.	Naturen.....	S. 13
5.1.2.	Det amerikanska avant-gardet.....	S. 17
5.1.3.	Mekas's självrepresentation.....	S. 20
6.	Sammanfattning.....	S. 22
7.	Käll och litteraturförteckning.....	S. 23

Inledning

Jonas Mekas föddes på julafton år 1922 i Semeniskai; en fridfull lantbruksort på den litauiska landsbygden. Under den nazistiska ockupationen redigerade han en underground-tidning. Så småningom blev han dock arresterad och placerad i arbetsläger. Efter krigsslutet levde han i ett flertal flyktingläger och år 1949 lyckades han ta sig till USA, med hjälp av FN:s flyktingorgan, och bosatte sig i Williamsburg, New York.¹

Mekas köpte sin första kamera (en Bolex) redan två veckor efter anländandet till New York. Han började genast att filma små fragment av sin vardag. Detta tidiga material kom senare att användas i hans självbiografiska epos *Lost, Lost, Lost* (1976). Han tittade vid denna tidpunkt även på mycket film, europeiska filmer, amerikansk genrefilm, avant-garde program, och blev involverad i New York's film community. År 1953 började han att anordna visningar för avant-garde film, vid flera olika biografier i staden, vilket han fortsatte med under hela 1960-talet. År 1954 grundade han filmtidsskriften *Film Culture* och 1958 började han skriva en filmkolumn i *Village Voice*. Mekas fokuserade på icke-narrativa filmer i sin journalistik och gav kritisk uppmärksamhet åt New American Cinema. Mekas hjälpte till att institutionalisera rörelsen; etablera distributionsagenturer och permanenta visningsställen; vilket var betydelsefullt. År 1962 grundade han distributionsagenturen *Film-Makers' Cooperative* och etablerade 1964 *Film-Makers Cinematheque* som var en biograf specialiserad på oberoende/avant-garde film. År 1970 grundades *Anthology Film Archives* vars uppgift är att bevara, studera, och visa avant-garde samt oberoende film. År 1971 skapade organisationen en filmisk kanon där de mest betydelsefulla verken valdes ut. Dessa filmer ingår i serien *Essential Cinema* och visas kontinuerligt på dess biodukar.²

Det kan vara värt att poängtera att hans speciella dagboksform kom till av en slump. På grund av sina aktiviteter som kritiker, organisatör, och sin allmänna support för produktion av independentfilm... så hade han ytterst begränsad tid över till sitt eget filmskapande. Han filmade därför säg 10s en dag, 40s en annan dag, och kanske 2min en tredje dag. Han filmade små fragment av sitt eget liv, som han betraktade som betydelselösa, och syftet med exercisen var att förbättra den tekniska kompetensen. Det var först när han omkring år 1962 tittade på materialet som han insåg att det hade egenvärde. Mekas förklarar att det visade sig att det fanns sammanlöpande trådar mellan de olika fragmenten och att han filmade olika saker av en anledning.³

1 Yue, Genevieve, "Jonas Mekas", <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas> , (hämtat: 12/12/2013) + <http://jonasmekas.com/bio.php> (hämtat: 12/12/2013)

2 ibid

3 Mekas, Jonas, *Jonas Mekas: dagboksfilmen = the diary film*, Moderna Museet, Stockholm, 2005. S. 11-12

Mekas dagboksfilmerna handlar om händelserna i hans egna liv och fokuserar på vardagliga detaljer. Mekas dokumenterar naturen, kulturen, sina vänner och olika sammankomster; middagar, bröllopp, protester etc. De olika tagningarna är ofta single-frame, av varierande exponering, och i bland dubbelexponeras bilderna på varandra, vilket får bilderna att fladdra delikat på scenen, i fragment. Mekas klipper inte sitt filmade material (enbart i vilken ordning fragmenten kommer) och reagerar på händelser i nuet. Detta är anledningen till att tempot upplevs som ryckigt och att de spatiala relationerna är något disorienterade. Varje film består av en serie scener som är sammankopplade med musik eller narration, och avbryts ideligen av kontextualiserande textskyltar av typen man hittar i fotoalbum.⁴

Mekas är en respekterad filmskapare bland nätcinefiler⁵ vilket är anledningen till att jag upptäckte honom. Jag uppskattar Mekas's säregna filmskapande och speciellt filmdagbokens intertextualitet och meta-aspekter. Det är intressant, i alla fall för obotliga cineaster som mig själv, att stifta bekantskap med det amerikanska avant-gardet. För att illustrera "tyngden" i detta porträtt så kan det nämnas att följande filmskapare medverkar: Marie Menken, Stan Brakhage, Hans Richter, Andy Warhol, Ken Jacobs, Shirley Clarke, Gregory Markopoulos, Tony Conrad, Jerome Hill, Standish Lawder, Storm De Hirsch (urval). Även andra kulturpersonligheter och filmskapare dyker upp under resans gång: Carl Th. Dreyer, John Lennon & Yoko Ono, Velvet Underground, Nico, Jean Cocteau, Peter Kubelka (urval).⁶

Slutligen kanske det vore en bra idé att förklara namnet på min kandidatuppsats. Det är en paradox (professionell står i ett motsatsförhållande till amatör) som kan användas för att beskriva Jonas Mekas's filmskapande. Hans filmskapande bygger inte på ekonomisk nödvändighet utan det är snarare hans sätt att leva. Mekas använder sig av amatörfilmsteknologier och följer inte några industriella konventioner. Samtidigt så kan man diskutera i fall detta förändras när han förvandlar sin filmdagbok (praktiken) till en dagboksfilm (produkt). Mekas som är väl etablerad i filmindustrin (*Diaries, Notes, and Sketches* tillhör kanonbildningen som AFA etablerade) är inte nödvändigtvis 100 % amatör, trots att Mekas gärna beskriver sig själv som enbart en "filmare" snarare än filmskapare. Hur som helst, det är mest ett försök till en kreativ titel.

4 Yue, Genevieve, "Jonas Mekas", <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas>, (hämtat: 12/12/2013) + <http://jonasmekas.com/bio.php> (hämtat: 12/12/2013)

5 Nätcinefilier och dess olika strömningar kartläggs utmärkt i kandidatuppsatsen "They watch pictures don't they? - Om Cinefilier på nätet" (Dino Demiraca, 2013) <http://www.lu.se/lup/publication/3602324>

6 http://www.imdb.com/title/tt0196499/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm

Frågeställning

Vad är det som kännetecknar dagboksfilmen? Vad har den för sorts estetik, tematik, och vad för slags ideologi genomsyrar filmerna? Utifrån detta underlag går det att konstruera Jonas Mekas som en auteur?

Syfte

I denna uppsats ska jag göra en närstudie av Mekas's första dagboksfilm: *Diaries, Notes, and Sketches* (1969). Mekas's dagboksfilmer har få filmiska föregångare och hans minutiösa dokumentation av sitt eget liv är unikt. Han är en centralgestalt inom den amerikanska experimentfilmen, har fått en hel del utmärkelser, och *Reminiscences* blev invald till National Film Registry. Trots detta är han en okänd figur för många (även bland filmintresserade) och skulle inte må illa utav ökad kritisk/akademisk uppmärksamhet. Jag tänker undersöka vad hans dagboksfilm har för tematik, stil, ideologi, narration, och filmiska/teoretiska anknytningspunkter. Målsättningen är helt enkelt att få en ökad förståelse för dagboksformen och hur den fungerar.

Metod

Det känns naturligt att tillämpa auteurteorin som en arbetsmetod i denna närstudie. Dels för att dagboksfilmen är högst självbiografisk och dels för att de är producerade nästan enbart av Mekas själv. Jag kommer även att tillämpa ett ideologikritiskt perspektiv för att belysa den filmiska texten. Jag har inte tänkt tillämpa marxistisk terminologi i någon större utsträckning eller för den delen ta upp auteurteorins teoretiska ramverk. Däremot har jag tänkt använda två specifika texter, "*Amateur Versus Professional*" (Maya Deren) och "*The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde*" (Tom Gunning), vilka kontextualiserar och ökar förståelsen för Mekas's filmskapande. Mitt primärmaterial är Mekas's filmer som jag sett i digitalt format. Och mitt sekundärmaterial består av vetenskapliga artiklar, teoretiska texter, en essä, och facklitteratur. Jag har valt att fokusera på enbart på *Diaries, Notes, and Sketches* därför att den är representativ för hela projektet. Det skulle behövts mer sidutrymme och tidåtgång för att kunna göra en fullständig auteurstudie av Mekas's filmskapande.

Presentation av filmen

Diaries, Notes, and Sketches (1969) var Jonas Mekas's första dagboksfilmen och den är ett kollage av material som Mekas filmade under åren 1964-1968. Skisserna i filmens titel refererar till material som tidigare hade klippts och släppts som enskilda filmer. Filmen är organiserad i sex delar (så kallade *reels*) som är strukturerade (ungefärligt) kring naturens kretslopp. I de första två delarna skildras Mekas's liv i New York; vänner, olika resor, aktiviteterna vid de filmiska institutionerna. De nästa två delarna inkluderar olika vinterscener och den längsta sekvensen är *A Visit to Stan Brakhage* (1966) som är inspelad i filmskaparen Brakhage's hem i Boulder, Colorado. De sista två delarna inkluderar mer material av hans vänner, bröllopp, vår och höst, samt en satir av oberoende (underground) filmskapande. Detta är bara ytterst generella sammanfattningar av innehållet. Jag kommer att försöka gå mer på djupet i min tematiska analys av filmen.⁷

Alla delar består av en handhållen dokumentation av händelser som Mekas bevittnar och textskyltar som kontextualiserar detta bildflöde. Filmen innehåller tre olika typer av ljud: miljöljud (mest frekvent är ljud från tunnelbanan), narration, och musik.⁸ Den ursprungliga idén var att presentera New York genom en kvinnlig tonårings ögon. Mekas studerade brev/dagböcker och gjorde några provfilmningar. Detta skulle följas upp med en film baserad på fiktionella dagböcker tillhörande 30 år äldre kvinnor. Provfilmningarna användes i filmen trots att den ursprungliga idén inte realiserades. Fast kvinnorna blir enbart flyktiga objekt för filmskaparens uppmärksamhet, i stället för protagonister vars subjektiva seende vi tar del av. Deras betydelse förminskas även av det faktum att textskyltarna inte identifierar dem. Men de hemsöker filmen som tyngda laddningar, knutpunkter av emotionell placering, som filmskaparen inte förklarar. Deras semiotiska betydelse och koppling till filmens centrala metafor; Walden; ska jag undersöka senare i uppsatsen.⁹

7 Yue, Genevieve, "Jonas Mekas", <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas> , (hämtat: 12/12/2013) + <http://jonasmekas.com/bio.php> (hämtat: 12/12/2013)

8 Scott Macdonald, "The Country in the City: Central Park in Jonas Mekas's Walden and William Greaves's Symbiopsychotaxiplasm: Take One", *Journal of American Studies*, 1997: 31. S. 341-342.

9 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 84

Estetik

Kopplingen till filmens begynnelseår

Den första textskylten i hela filmen är "DEDICATED TO LUMIÈRE" och det finns vissa paralleller som är relevanta. Lumière's tidiga filmer var en inspiration för många oberoende filmskapare vid tidpunkten. Det hade etablerats en idealisering av den relativa enkelheten och direktheten i dessa filmer. Filmskapare intresserade av att kritisera kommersiell kultur, specifikt den audiovisuella överbelastning som karaktäriserade filmindustrin, såg i deras filmer ett användbart alternativ. Den dokumentära skildringen av urbana miljöer och vardagsögonblick är den fundamentala anknytningspunkten. Fast på det stilistiska planet finns det stora skillnader. Lumiere's filmer var formellt kontrollerade, de bestod av en statisk tagning som var noggrant kompositionerad, och färdigställda artefakter. Mekas's filmskapande däremot består av tagningar med handhållen kamera som hanteras reaktivt fritt. Filmen är dessutom fragmentarisk i sin struktur och uppnår inte samma enhetlighet. Mekas använder sig av en metod som kallas single-framing vilket skapar ett ryckigt bildflöde. Tempot är en effekt av att kompositioneringen (klippningen) av enskilda fragment sker i kameran. Denna metod används oberäkneligt vilket gör att bildflödet, i bland, pendlar mellan stillhet/rörelse och vid andra tillfällen skapar ett kaleidoskop av färger/former. Det är ironiskt att Mekas filmskapande, med dess single-framing och användande av dubbelexponeringar, innehåller betydligt fler bilder per minut än ens den snabbaste TV-reklamen.¹⁰

Det finns dock en koppling till filmens tidiga år som känns relevant. Den kopplingen är en artikel, "*The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator, and the Avant-Garde*" skriven av Tom Gunning, som betecknar tidig filmproduktion som attraktionsfilm. Gunning argumenterar i sin text att tidig film var icke-narrativ och att den inte enbart bör studeras för dess bidrag till utvecklandet av klassiskt filmberättande. Attraktionsfilm är exhibitionistisk i sin natur, det är alltså dess förmåga att visa någonting som premieras, och filmerna för en öppen dialog med åskådaren. Filmmediumet i sig själv med dess olika tekniker var en attraktion i filmens begynnelseår. I attraktionsfilmer finns det ingen narrativ försjunkhet utan i stället domineras de av teatralisk uppvisning.¹¹ Tom Gunning sammanfattar själv begreppet på följande sätt: "To summarise, the cinema of attractions directly solicits

10 Scott Macdonald, "The Country in the City: Central Park in Jonas Mekas's *Walden* and William Greaves's *Symbiopsychotaxiplasm: Take One*", *Journal of American Studies*, 1997: 31. S. 342

11 Grainge, Paul, Jancovich, Mark & Monteith, Sharon, *Film histories: an introduction and reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007. S. 15-16

spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself.”¹²

Jag anser att estetiken i Mekas's filmer påminner om attraktionsfilm på olika sätt. Hans staccato-kinematografi skapar ett visuellt spektakel vilket är en attraktion i sig själv. Estetiken, som är impressionistisk¹³ och skildrar ett subjektivt seende¹⁴, är alltså i sig själv en attraktion. När man tar hänsyn till innehållet så förblir analogin till attraktionsfilm passande. Det etableras inget narrativ, baserat på kausalitet, och ingen sluten fiktionell värld. De olika fragmenten fungerar faktiskt som enskilda attraktionsfilmer. Det handlar inte så mycket om att berätta en historia utan fokuset ligger ofta på att visa någonting. Det är först när han förvandlar sin filmdagbok till en dagboksfilm¹⁵, när han lägger till textskyltar/ljud, som ett form av narrativ konstrueras.

De olika personporträtten av filmskapare, exempelvis “CARL TH.DREYER” och “GREGORY MARKOPOULOS SHOOTS BACKGROUNDS FOR GALAXIE “, är tydliga exempel. I dessa personporträtt berättas ingenting, utöver kontextualiseringen som textskyltarna erbjuder, och de är exhibitionistiska i sin natur. Personporträttet av Dreyer består av handhållna kamerarörelser som fungerar som penseldrag och en kombination av närbilder på enskilda kroppsdelar och profilbilder. Det är en relativt osammanhängande sekvens, i alla fall är de spatiala relationerna inte lika väldefinierade som i klassiskt filmberättande, och dess styrka ligger i dess förmåga att visa någonting. Ett tredje exempel är homaget till den kvinnliga filmskaparen Marie Menken (en stor inspirationskälla för Mekas och även en föregångare inom dagboksgenren) vilket introduceras av textskylten “FLOWERS FOR MARIE MENKEN” och följs av ett snabbt montage på olika blommor. Sekvensen “WENDY'S WEDDING” är ett annat utmärkt exempel där analogin till attraktionsfilm dras till sin spets. Sekvensen visar oss intensiteten på ett dansgolv genom att kombinera ett staccato-kinematografi med ett kontinuerligt flashande blått ljus. Inte enbart är sekvensen fokuserad på att visa någonting i stället för att konstruera ett narrativ. Utan även de filmiska uttrycksmedelen blir ett spektakel i sig själv.

12 Ibid.

13 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 154-155

14 ibid

15 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992.

Emersoniansk estetik

Det är en form av estetik som kan spåras tillbaka till Ralph Waldo Emerson. Attraktionsfilm har många likheter med så kallad emersoniansk estetik vilket Sitney förklarar i sin bok *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*. Det är en estetik som fokuserar på överlägsenheten av det synbara och det transformativa värdet av rörelse.¹⁶ Emerson presenterar ett scenario, i sin bok *Nature* (1836), som berör hur accelerering skapar visuella upplevelser. Emerson poängterar att minsta variation i synvinkel förser världen med en bildmässig känsla. I fall en person som sällan rider bestämmer sig för att korsa sin hemstad i en droska; så förvandlas gatan till en dockföreställning. Personerna på gatan blir omedelbart orealiserade eller åtminstone fullständigt isolerade av all relation till åskådaren. Han nämner även upphetsningen av att se familjära landskap i snabb rörelse från en tågsvagn.¹⁷ Mekas's estetik anammar i allra högsta grad det transformativa värdet av rörelse. Det finns inneboende i hans estetik då staccato-kinematografi är en accelerering som skapar en visuell upplevelse. Det finns även en del tågresor, exempelvis "COMING HOME FROM ST. VINCENT COLLEGE", och under dessa får vi se landskapet svिसcha förbi framför våra ögon. Dessa fragment skulle kunna beskrivas som poetiska i sin natur; exempelvis får vi se soluppgången över Manhattan i fragmentet "COMING BACK TO NEW YORK FROM BUFFALO". Det finns även andra sekvenser där detta estetiska perspektiv efterliknas; exempelvis i fragmentet "WHAT LESLIE SAW THRU THE COOP WINDOW". Sekvensen består av ett antal abrupta kameraåkningar över gatumiljöer. Precis som med estetiken i allmänhet, i synnerhet när fordon tillämpas för att dubblera effekten, så skapar accelerering i detta fragment en visuell upplevelse.

Mekas var den första att fullt artikulera följande kombination av imperativ; behovet att reagera omedelbart med kameran i nuet och behovet att göra den inspelningen personlig; som de grundläggande förutsättningarna för dagboksfilmen.¹⁸ Mekas själv beskriver sitt filmskapande och sätt att filma på följande sätt:

To keep a film (camera) diary, is to react (with your camera) immediately, now, this instant: either you get it down now, or you don't get it at all. To go back and shoot it later, it would mean restaging, be it events or feelings. To get it now, as it happens, demands the total mastery of one's tools (in this case, Bolex): it has to

16 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 5-6

17 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 8

18 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 154

register the reality to which I react and also it has to register my state of feeling (and all the memories) as I react. Which also means, that I had to do all the structuring (editing) right there, during the shooting, in the camera. All the footage you'll see in the Diaries is exactly as it came out from the camera.¹⁹

Det är denna arbetsmetod som utgör grunden för estetiken. Filmernas temporalitet och subjektivitet är alltså det essentiella. Mekas tillämpar ett expressivt användande av exponering, bildkomposition, slutartid, och handhållet kameraarbete för att ge bilderna (som han själv uttrycker det) en förändligad verklighet av rörelse och ljus. De korta utbrotten av kinematografi med dess single-framing involverar snabba anpassningar av fokus samt exponering vilket transformerar färgerna samt formerna av ett naturligt objekt eller scen. Den ständigt resande kameran skapar ett kontinuerligt flöde av visuella glimptar.²⁰ Sekvensen "BARBARA'S FLOWER GARDEN", precis som många andra, består av olika glimptar – en blomkruka, ett par händer, ansikten, gatubild, blomsterfrön, - vilket ger materialet en energisk intensitet. Estetiken skapar med andra ord filmens temporalitet och presenterar bildflödet genom ett subjektivt seende. Vi får ta del av den sinnestämning som Mekas kände vid filmandet och ta del av materialet genom hans ögon.

Men det är ett seende som inte överrenstämmer med ögats optik utan är medium-specifikt. Det är ett seende som är teknologiskt och ideologiskt förmedlat. Vilket följer neoformalistiska principer – som sträcker sig tillbaka till Vertov's Kino-Eye – där konst är förstådd som defamilisering; inte en inspelning av visuell sensation utan transformationen av den. Det slutgiltiga målet är inte transcendens över kameran utan identifikation av det mänskliga subjektet med verktyget. Mekas filmer ofta utan att kolla genom kamerans sökare.²¹ Estetiken har många filmiska anknytningspunkter; fransk impressionism, cinema verité, attraktionsfilm, amatörfilm, essäfilm, amerikanskt avant-garde; och är en personlig kombination av dessa metoder. Det är värt att utforska dessa filmiska anknytningspunkter och kartlägga de ideologiska dimensioner som genomsyrar estetiken.

19 ibid

20 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 157

21 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 158

Estetikens ideologiska anknytningspunkter

Det är ovanligt att amatörfilmare använder klippning och deras material presenteras vanligtvis i kronologisk ordning. Andra kännetecken är överexponering/underexponering, variationer i fokus, avsaknad av etableringsbilder, handhållen kamera, ovanliga kameravinklar, abrupta förändringar i tid och rum, avsaknad av karaktärsutveckling, och minimalt narrativ.²² Mekas's filmer har många anknytningspunkter till amatörfilmen. Både när det gäller estetiken (felaktig exponering, handhållen kamera, variationer i fokus, m.m.) och dess fokus på vardagslivet, familj, och vänner. Dessutom är både amatörfilmen och Mekas's dagboksfilmer beroende av kontextuell kunskap. Alltså en viss förkunskap om människorna och händelserna i filmen är nödvändig. När det gäller *Diaries, Notes, and Sketches* (1969) förlitar sig filmen på åskådarens kunskap om amerikansk experimentfilm och avant-garde rörelsen.²³ Samtidigt kan det vara värt att poängtera några skillnader mellan praktikerna. De flesta amatörfilmer har en begränsad publik. Mekas's film fokuserar på betydelsefulla gestalter inom New York's konstscen och därför har den en potentiellt mycket större publik. Dessutom så tenderade de flesta amatörfilmer att efterlikna Hollywood's standarder.²⁴

Vilket var något som medvetet konstruerades; bland annat genom reklam och instruktionsmanualer som placerade amatörfilmsskapande i en familjekontext. Patricia Zimmermann beskriver i sin bok *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, den gradvisa avpolitiseringen av amatörfilms-teknologier som en historisk process av social kontroll över representation. Vilket hon argumenterar omplacerade amatörfilmsskapande inom en romantiserad vision av den borgerliga kärnfamiljen, vilket amputerade dess mer motståndskraftiga ekonomiska och politiska potential för kritik.²⁵ Filmdagboken uppstod som en adaptation av estetiken och de sociala funktionerna av amatörfilmen. Mekas efterliknar dock inte professionella standarder utan hans filmskapande är aggressivt personlig; handhållen kamera, en öppet gestuerande stil, och staccato-kinematografi med single-framing; vilket alltså skiljer sig från amatörfilm som tenderar att undertrycka personlig stil för att hedra kärnfamiljen.²⁶ Det är värt att poängtera att det amerikanska avant-gardet i stor utsträckning tillämpade en estetik som härstammar

22 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 297

23 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 302-303

24 Scott Macdonald, "The Country in the City: Central Park in Jonas Mekas's Walden and William Greaves's Symbiopsychotaxiplasm: Take One", *Journal of American Studies*, 1997: 31. S. 346

25 Rethinking the Amateur: Acts of Media Production in the Digital Age. Broderick Fox, editor, *Spectator* 24:1 (spring 2004). S. 6

26 Scott Macdonald, "The Country in the City: Central Park in Jonas Mekas's Walden and William Greaves's Symbiopsychotaxiplasm: Take One", *Journal of American Studies*, 1997: 31. S. 346

från romantisk poetik, antingen i dess ursprungsform eller traditionen av litterär transcendentalism. De har ärvt både den typiska situationen av den moderna konstnären och kategorierna av konstnärlig praktik: konstverket som en organisk sammanhållning, formellt självständig, och skapat antingen i en gemenskap av andra konstnärer eller i lantlig avskildhet; vilket antogs vara lindringsmedlet mot alienationen av avmytologiserad modernitet i allmänhet och industriell kultur i synnerhet.²⁷

Mekas tillämpar en antiborgerlig kulturell praktik (som kritiserar och befinner sig i opposition till industriell kultur), i sin filmdagbok, vilket delvis kan förklaras av denna contextualisering; amerikanska avant-gardet och dess romantiska rötter. Dagboksformen premierar en oorganisk konstruktion av heterogena delar i stället för en estetisk enighet. Dessutom är det en privat händelse där konsumtion, speciellt av andra, är olovlig: ett rent användningsvärde.²⁸ Det är intressant att notera att det finns fullgjorda artefakter i filmen och att dessa blir en del av heterogeniteten. Mekas har inkluderat tidigare kortfilmer i filmen; *Hare Krishna* (1966), *Cassis* (1966), *Notes on the Circus* (1966), *Report from Millbrook* (1966), *A Visit to Stan Brakhage* (1966). Dagboksfilmen befinner sig dock i en ekonomi som premierar den färdigställda artefakten som en helhet och Mekas's antimodernistiska projekt skapades inom de sociala betingelserna av det modernistiska avant-gardet.²⁹ Mekas filmpraktik befinner sig alltså i ett motsatsförhållande till Hollywood. Han ignorerar traditionen av att undertrycka filmskaparens identitet och processen bakom produktionen. Beslutet att göra en 3h lång film går i mot fundamentala företagsstrukturer inom så väl amerikansk som europeisk film. Dessutom ignorerar han konceptet att filmer ska konsumeras i sin helhet i ett publikt forum kontrollerat av distributörer/utställare. I stället skall individuella åskådare själva avgöra hur mycket av filmen de vill uppleva under en valfri tidsperiod. Åskådaren skulle alltså ha samma sorts tillgänglighet som läsare har till litterära texter.³⁰ Dagboksfilmen ignorerar mediumets grundläggande tradition (att film är offentlig) därför att publiken konfronteras med självbiografiska verk och mediumet används för att berika personlig perception.³¹

Alla idéer om en utopisk film (medium) måste tillämpa produktion utanför och i mot varurelationer. Och en riktig antiborgerlig kulturell praktik måste motsätta sig det borgerliga samhällets mest fundamentala distinktion; den mellan industriell/amatör; mellan arbete och fritiden som förnyar den.³²

27 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 145

28 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 147

29 ibid

30 Scott Macdonald, "The Country in the City: Central Park in Jonas Mekas's *Walden* and William Greaves's *Symbiopsychotaxiplasm: Take One*", *Journal of American Studies*, 1997: 31. S. 345

31 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 161

32 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press,

Under 1960-talet fick amatörfilmsskapande en annan status och termen amatör började betraktas som något positivt. Dess kännetecken blev erkända som ett utvecklat vokabulär med inneboende etiska konsekvenser: glimtar av vardagslivet premierades över konventionella spelfilmer; ett fragmentariskt, obetydelsefullt, och ofullkomligt bildspråk uppskattades. Dessutom valoriserades 16mm/8mm utrustning över professionella verktyg.³³ I filmen *Paradise Not Yet Lost* erbjuder Mekas oss en gnostisk myt om fragmentation. Scenen börjar med Hollis/Oona vilandes vid ett fönster; den fortsätter utomhus med barn som leker, kvinnor som hämtar vatten vid en brunn, och en grupp av män som meja korn med lier. Alltså ytterligare en idyllisk skildring av natur och på soundtracket berättar Mekas:

But there is this tale I was told once that when Adam and Eve were leaving the paradise and Adam was sleeping in a shadow of a rock, Eve looked back and she saw the globe of paradise exploding into millions of tiny bits and fragments. And it rained. It rained into her soul and that of the sleeping Adam: the little bits of paradise. The rest was gone. The paradise was gone. I don't think Eve ever told this to Adam.³⁴

Dagboksstilen, som Mekas hjälpte till att utveckla, antyder att tagningar i dagboksfilmerna är glimptar av världen och utlösare till minnen. Den hemliga teologin av fragmentation förädlar dessa glimptar till "millions of tiny bits and fragments" av ett annars förlorat paradiset. I fall vi skulle missa implikationen så kommer det en textskylt i mitten av sekvensen; "These are the fragments of Paradise".

Maya Deren's essä "*Amateur Versus Professional*" är ett utmärkt exempel på valoriseringen av amatören och amatörfilmsskapande. Deren, som är en av centralgestalterna inom det amerikanska avant-gardet, skriver i sin essä:

"The major obstacle for amateur film-makers is their own sense of inferiority vis-a-vis professional productions. The very classification "amateur" has an apologetic ring. But that very word - from the Latin "amateur" - "lover" means one who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity. [...] The amateur should make use of the one great advantage which all professionals envy him, namely, freedom – both artistic and physical. Artistic freedom means that the amateur film-maker is never forced to sacrifice visual drama and beauty to a stream of words, words, words, words, to the relentless activity and explanations of a plot, or to the display of a star or a sponsor's product; nor is the amateur production expected to return profit on a huge investment by holding the attention of a massive and motley

Princeton, N.J., 1992. S. 146

33 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 156

34 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 96

audience for 90 minutes. Physical freedom includes time freedom [...]. But above all, the amateur filmmaker, with his small, light-weight equipment, has [...] a physical mobility which is well the envy of most professionals [...]. Don't forget that no tripod has yet been built which is as miraculously versatile in movement as the complex system of supports, joints, muscles, and nerves which is the human body, which, with a bit of practice, makes possible the enormous variety of camera angles and visual action. You have all this, and a brain too, in one neat, compact, mobile package. Cameras do not make films; film-makers make films.”³⁵

Det huvudsakliga narrativet i dagboksfilmen (vilket min tematiska analys kommer att visa) är försöket att återvinna Litauen. Det är ett uppdrag som har flera komponenter vars ismorfi och ombytlighet förser den massiva energin av Mekas myt. Vilket har en psykoanalytisk beståndsdel – återhämtningen av modern, en social beståndsdel – återhämtningen av den organiska by-gemenskapen; en miljöbetingad beståndsdel – återhämtningen av den lantliga miljön, och en filosofisk-estetisk beståndsdel – återhämtningen av en kulturell praktik lämplig för dessa. Den praktiken kan inte vara det modernistiska avant-gardet, vilket var konstruerat i antitetisk komplementaritet till industriell kultur, utan det måste vara ett antimodernistiskt och anti-estetiskt avant-garde som vill återvända till tiden före konstens industrialisering.³⁶ Praktiken måste överskrida konst, vara helt okritisk och bli anti-konst; anti-film, och för Mekas är den mest lämpliga metaforen folkkonst:

The day is close when the 8 mm home-movie footage will be collected and appreciated as beautiful folk art, like songs and the lyric poetry that was created by the people. Blind as we are, it will take us a few more years to see it, but some people see it already. They see the beauty of sunsets taken by a Bronx woman when she passed through the Arizona desert; travelogue footage, awkward footage that will suddenly sing with an unexpected rapture; the Brooklyn Bridge footage; the spring cherry blossoms footage; the Coney Island footage, the Orchard street footage – time is laying a veil of poetry over them.³⁷

Vilket oundvikligen leder till ett avvisande av den vedertagna filmen. Konventionella amatörfilmer, det estetiska avant-gardet, och komersiella filmindustrin är alla otillräckliga. Mekas's filmskapande refuserar rationaliseringarna som dessa praktiker i olika stor utsträckning stod för.³⁸

35 Deren, Maya. 1965. "Amateur versus Professional." *Film Culture* 39: 45-46.

36 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 158

37 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 159

38 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 176

Tematik

Naturen

Faktumet att Thoreau's litterära verk *Walden* (även en alternativ titel för filmen jag diskuterar) var del av ett specifikt kulturellt ögonblick när författare/målare insåg hur mycket industrialisering hotade USA's tillgång till vildmarken och kopplingen till Gud tillgänglig genom naturen, gjorde det särskilt relevant för Mekas vars personliga historik hade hotats av en jämförbar förlust. Han förlorade kontakten med nationen, familjen, och sin försjunkhet i naturen som han upplevt under sin uppväxt. Det förlorade tillträdet till hemlandet och dess konsekvenser är en central tematik i Mekas's dagboksfilmer. *Lost, Lost, Lost* (1976) skildrar Mekas's personliga utveckling från en exil-Litauer till en amerikansk konstnär och *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) dokumenterar filmskaparens återkomst till sin mor/hemland för första gången på 27 år. Thoreau's beslut att lämna Concord och bosätta sig vid Walden Pond för två år, i förhoppningen om att avskildheten och lugnet skulle tillåta honom att utforska djupet av sin själ, var ett försök att försvara sin psykiska hälsa från vad han såg som den genomträngande tendensen i den moderna människan; nämligen att hon inte har tid att vara något annat än en maskin. En mänsklig maskin som var beroende på barmhärtigheten av industrialiseringens maskiner. Som det antyds i Mekas introduktion av Central Park som Walden (vilket bekräftas under filmens gång) så är den naturliga miljön i parken ett sätt att komma i kontakt med sina landsbyggds-rötter och källan till sin identitet. Mekas hade blivit separerad från detta av industriella maskiner tillhörandes moderna Tyskland och Sovjetunionen.³⁹

Thoreau och Mekas betraktar naturen som en flykting i från det industrialiserade samhället. Det moderna ögat är mindre imponerad av Central Park i sig själv än spektaklet av natur omringat av skyskrapor och länken mellan park – stad. Dess placering så dramatiskt inuti staden försåg Mekas med sin *Walden* den mest essentiella insikten angående natur:

In general I would say that I feel there will always be Walden for those who really want it. Each of us lives on a small island, in a very small circle of reality, which is our own reality. I made up a joke about a Zen monk standing in Times Square with people asking, ``So what do you think about New York ± the noise, the traffic? " The monk says, ``What noise? What traffic? " You *can* cut it all out. No, it's not that we can have all this today, but tomorrow it will be gone. It *is*

39 Scott Macdonald, "The Country in the City: Central Park in Jonas Mekas's *Walden* and William Greaves's *Symbiopsychotaxiplasm: Take One*", *Journal of American Studies*, 1997: 31. S. 347

threatened, but in the end it's up to us to keep those little bits of paradise alive and defend them and see that they survive and grow.⁴⁰

Filmens centrala metafor; användandet av olika Central Park sjöar i samband med textskylten "WALDEN" är i grund och botten en paradox. De långt i från isolerade vattenmassorna och den frenetiska aktiviteten av fotgängare, skridskoåkare, och roddare på dessa är motsatsen till Thoreau's Walden. På denna nivå kan referensen te sig som en form av humoristisk ironi. Det är ett vanligt antagande att Walden Pond's isolering från omvärlden och Thoreau's ensamhet är kärnan i boken. Men det är värt att poängtera att Thoreau inte var en nedskrivare av vildmark. Walden Pond's isolering är kompromissad, dock inte på ett sätt Thoreau ogillade, av tågspår. En av de utförligaste beskrivningarna i boken fokuserar på upptiningen av sand/lera på sidorna av en djup inskärning "*on the railroad through which I passed on my way to the village, a phenomenon not very common on so large a scale, though the number of freshly exposed banks of the right material must have been greatly multiplied since railroads were invented*". Vad som hände på denna sluttning "*illustrated the principle of all the operations of Nature. The Maker of this earth but patented a leaf*". Alltså, essensen av kreativitet och handen av det gudomliga är lika närvarande i de platser där vi känner naturen/teknologi korsas som i en orörd vildmark.⁴¹

I början av filmen får vi se Mekas liggandes i sin säng med problem att sova. Det som antyds är att smärtan av exilen har hållit honom vaken. Detta antyds genom textskylten "I THOUGHT OF HOME" vilket plötsligt introducerar en idyllisk scen med roddbåtar i en damm (Central Park) vilket omedelbart följs av textskylten "WALDEN" och den första av tonårsflickorna smekandes en blomma i parken. Klippningen sätter likhetstecken mellan hem och Walden och antyder att de förenas i en avlägsen, otillgänglig, eller försvunnen plats, utstrålad av ett idealiserat ljus av minnet.⁴² Mekas förklarar att om man som flykting separeras från sitt hem av omständigheternas våld så vill man alltid återvända. Det lämnar inte ens tankar; det romantiseras och växer till något stort.⁴³ Vid det andra tillfället får vi se en närbild av Mekas när han kärleksfullt skådar någonting utanför bildrutan. Detta följs av textskylten "WALDEN" och återigen en idyllisk scen med roddbåtar i en damm. Den tredje gången följs textskylten utav en sekvens med skridskoåkare i Central Park. I slutet av filmen får vi se Mekas läsa en bok i sin säng och detta följs av textskylten "I THOUGHT OF HOME". Vi får sedan se en hand som

40 Scott Macdonald, "The Country in the City: Central Park in Jonas Mekas's Walden and William Greaves's Symbiopsychotaxiplasm: Take One", *Journal of American Studies*, 1997: 31. S. 347

41 Scott Macdonald, "The Country in the City: Central Park in Jonas Mekas's Walden and William Greaves's Symbiopsychotaxiplasm: Take One", *Journal of American Studies*, 1997: 31. S. 348-349

42 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 88

43 Mekas, Jonas, *Jonas Mekas: dagboksfilmerna = the diary film*, Moderna Museet, Stockholm, 2005. S. 20

håller i en blomma, text från boken *Walden* (1854), och slutligen en blond och barbant Bibbe Hansen (en av tonårsflickorna). Hon tittar med kärleksfulla ögon på träden, njuter av solen, smeker gräset med sina fötter, och kameran delar hennes eufori genom en snabb kameraåkning genom gräset. Sedan får vi se henne leende och studerandes en liten blomma i hennes händer. Sedan dyker textskylten "WALDEN" upp igen och filmen tar slut. Central Park i dessa sekvenser är en metafor för det lantliga Litauen, som verkligen utstrålas av ett idealiserat ljus av minnet, och Bibbe i sin oskuldfullhet är en symbol för den litauiska bondeflickan. Den romantiska musiken (Chopin) på soundtracket förstärker idealiseringen.

Modernitet är oftast utanför hans synfält och i filmen *Reminiscences of a Journey to Lithuania* förklarar Mekas att inte är intresserad av det teknologiska framåtskridande under sovjetiseringen, i stället åtrår han sin barndoms Litauen, och anger sin oförståelse för Mayakovsky's och Sandburg's förtroende för industrin. Mekas representerar modernitet genom att antingen filma urbana landskap i en "naturaliserad form" (exempelvis snöfyllda gator: "WINTER SCENE", "SNOWFIGHT ON BLEECKER STREET", "DEEP OF WINTER" etc.) eller genom att placera modernitet i en naturlig kontext. Det främsta exemplet på det sistnämnda är de fyra tågresorna som tillämpar det emersonianska perspektivet vilket får naturen att framträda i gnistrande skönhet. Ljudet från tunnelbanan, som är vanligt förekommande på soundtracket under filmens gång, är ett annat exempel på denna naturalisering; ljudet låter som vinden.⁴⁴

Mekas har själv kommit underfund med att han ej fört en objektiv filmdagbok och att specifika detaljer filmades av en anledning. Han kommenterar att han egentligen filmade sin barndom vilket är en subjektiv vision av New York.⁴⁵ Det är alltså ingen slump att fragmenten genomsyras av natur, trots bristen på sådan i New York, och att filmen följer naturens årstider. Jag tänkte gå igenom filmens tredje del (som enbart är 22 minuter lång, men representativ för filmen som helhet) för att illustrera hur vanlig naturaliseringen av det urbana landskapet är. Den första textskylten är "DEEP OF WINTER" vilket är en sorts poetisk formulering som är vanligt förekommande i hela filmen. Exempelvis i de första minuterna av filmen återfinns textskyltarna "BUT THE WIND WAS FULL OF SPRING" och "I WALKED ACROSS THE PARK. THERE WAS A FANTASTIC FEELING OF SPRING IN THE AIR.". Inledningen domineras av snöfyllda urbana landskap (bland annat på gator och hustak) och vi får se bilder på när Naomi rulla runt i snön insvept i en amerikansk flagga. Sedan kommer ett utmärkt exempel på naturalisering; "WALKING NAOMI BACK TO BELLEVUE, ON MY WAY TO THE

44 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 160

45 Mekas, Jonas, *Jonas Mekas: dagboksfilmerna = the diary film*, Moderna Museet, Stockholm, 2005. S. 12

TEK, IN SNOWSTORM”); och detta följs av bilder på barn vid en flod som åker pulka, snöfyllda gator, gatuarbetare som jobbar på i kylan, och blommor i ett fönster. Mekas visar hos även bilder på en ekkorre samt en fågel i Central Park och gatuarbetare i gula regnrockar som försöker hålla eld brinnande i tunnor. Det finns fler sekvenser där denna naturalisering tillämpas (“WEINBERGS IN WIND AND SLUSH”, “LATE WINTER SLUSH”) och i dessa dokumenteras även den annalkande våren. Vi får även se sparvar sittandes på kalla kvistar (“SPARROWS FOR FLO WHO IS STILL SICK”) och tidigare hade bilder på hennes katt dykt upp. Det hela avslutas med en traditionsenlig vandring genom skogen (“OLMSTEDT HIKE”) där naturen framhävs på olika sätt. Vi får se ett rovdjur, observera vindens effekt på landskapet, och kylan. De naturaliserade urbana landskapen och förkärleken för naturen är alltså en metafor för det lantliga Litauen.

Mekas blir dock cynisk i en av sina monologer när han diskuterar Walden's framtid. I samma monolog så kommenterar han dagboksfilmens triviala natur och åskådarens eventuella uttråkning:

And now dear viewer as you sit and you watch and as the life outside in the streets is still rushing, maybe a little bit slower but still rushing from inversion. Just watch these images. Nothing much happens. The images go, no tragedy, no drama, no suspense, just images for myself and for a few others. One doesn't have to watch, one doesn't, but if one feels so one can just sit and watch these images which I figure, as life will continue, won't be here for very long. There won't be small peaceful cities on the shores of oceans. There won't be no boats in the mornings and maybe not even threes nor flowers, at least a not in such an abundance. This is Walden, this is Walden, what you see.⁴⁶

46 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 88

Det amerikanska avant-gardet

Mekas ser i sitt filmade material (vilket förmedlas via narrationen) traumat av förlorad barndomsgemenskap och dess återhämtning i konst samt gemenskapen av konstnärer, vilket är en sekulariserad, internaliserad myt av kristendom som är allestädes i romantiken.⁴⁷ Filmens inledande sektion etablerar den tematiska kärnan av filmen. Manhattan har blivit identifierat som Walden vilket för Mekas betyder platsen där konst, vänner, och natur sammanfaller. Filmen tillkännager vad som kommer att bli dess väsentliga reflexivitet; dokumentationen av vänskap och andra aspekter inom den oberoende filmindustrin; vilket legitimerar den och förser den med en kontext där den är meningsfull. De vardagliga händelserna i filmen är konstruktionen av den oberoende filmens institutioner, hans vänner är dess företrädare, och allt runtomkring är vackert.⁴⁸ Det finns många sociala sammankomster och särskilt scener runt middagsbordet i *Diaries, Notes, and Sketches* och skildringen av detta kan tolkas som en återhämtning av den organiska bygemenskapen. Redan i de inledande minuterna av filmen får vi stifta bekantskap med vänner ur den oberoende filmindustrin ("BREAKFAST AT STONES" och "SUNDAY AT STONES") och dessa gemytliga sammankomster är vanligt förekommande i filmen. Vi får exempelvis i den andra delen ta del av en intensiv/euforisk festsstämmning där bland annat Jack Smith & Mario Montez dyker upp, sociala interaktioner i samband med filmteoretikern P. Adams Sitney's bröllopp, och ytterligare en social sammankomst vid filmskaparna Stone's middagsbord.

Fast det finns även mörkare undertoner trots all positiv energi i filmen. Sekvensen (även släppt som enskild film) *A Visit to Stan Brakhage* är strategiskt placerad i mitten av filmen och är kärnan i dess etiska system. Vi får bland annat se Mekas försöka hugga ned ett träd i skogen, skottning av ett snöfyllt tak, och en observation av den smältande snön i landskapet. Det sistnämnda följs av textskylten "SUDDENLY IT LOOKED LIKE SPRING" vilket förser händelsen med en emotionella tyngd; optimism. Sektionen skildrar familjens gemenskap, sociala ritualer, och deras vardagliga liv; exempelvis får vi se familjen äta frukost tillsammans. Barnen springer även runt och filmar sin omgivning med 8mm utrustning.

Mekas har alltså återhämtat det lantliga landskapet, den organiska bygemenskapen, och genom att dela familjen Brakhage's deltagande/husliga filmskapande har Mekas blivit integrerad in i den utopiska filmen (medium). Men det är samtidigt inte en helt oproblematisk situation vilket nästa fragment

47 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 167

48 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 169

illustrerar. Narrationen blir mer dystert i sin ton och Mekas berättar att:

I haven't dreamed lately. I don't seem to be able to remember my dreams any-longer. I'm afraid to walk barefooted even in the room. As if some terrible microbes were waiting for me, or I will step on glass or splinters. Television voices outside, the window open all night. Am I really slowly losing everything that I had brought with me from the outside.

Juxtapositionen av spåren från barndomens landskap med den ideala formen för dess återskapande är det som utlöser krisen. Mekas känner att han håller på att förlora sin litauiska identitet vilket skapar dessa negativa tankegångar.⁴⁹ Stanley Cavell sammanfattar denna problematik på ett koncist sätt: "Like any grownup, he has lost his childhood; like any American he has lost a nation and with it the God of the fathers. He has lost Walden; call it Paradise; it is everything there is to lose. The object of faith hides itself from him. He knows where it is to be found, in the true acceptance of loss, the refusal of any substitute for true recovery".⁵⁰

I en intressant sekvens mot slutet av del 5 kanske Mekas rentav kritiserar avant-gardet? Vi får se Adolfas Mekas regissera scener för sin film *Hallelujah the Hills* (1963) i förmån för ett tyskt TV-team som gör en dokumentär om underground film. Mekas berättar via narrationen att:

Gideon said to Adolfas; Okay. Arrange your scene the way you would be doing an underground movie. So Adolfas climbed up in a three and down and out of the three. Again in to the three and Hella went up the three. And Adolfas said: hm, hm: Okay here I am directing an underground movie. And the German television kept shooting, kept shooting. Who knows for TV we said, who knows in Germany. Let them believe that is how an underground movie is being made. We are having a good time in New Jersey, an autumn day, and look at the colors; fantastic. We found some kind of dugout and Adolfas said: Now I will make. I will show how a socialist engaged film is being made. Don't show them the surrounding, just show them this dugout. Tell them that I am shooting a movie in the south against exploitation of the black people. You know you can put some kind of narration; you know underground cinema is a socialist engaged cinema. That is what Europe wants to know about us, so give them, give that to them. And the German television team moved in, moved in. I ran around with a camera pointing at the grass, at the ground. Underground movies! Underground movies! And Hella went, Hella went, click-click-click with her still camera.

49 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 175

50 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 83

David E. James har tolkat denna sekvens som en kritisk parodi av underground film. Han menar att sekvensen avslöjar att avant-gardet blivit kommersialiserat och sensationaliserat.⁵¹ P. Adams Sitney påpekar att ironin i sekvensen har misstolkats av James. Det är enligt Sitney viktigt att poängtera att det inte är vilken tysk producent som helst utan specifikt Gideon Bachmann. Mekas satiriska uppsättning av en "underground film" är en metonym för sin egna tröghet inför det amerikanska avant-gardet vid tidpunkten när han samarbetade med Bachmann. 2 ½ timme in i filmen presenterar alltså filmskaparen indirekt sin kritiska hållning, till gemenskapen han skildrar, före sin konvertering. Men genom hela filmen finns det porträtt av hans mentorer – Marie Menken, Stan Brakhage, Hans Richter – och filmskapare som han beundrar: Andy Warhol, Gregory Markopoulos, Naomi Levine, Ken Jacobs, Shirley Clarke.⁵²

Filmen innehåller två flashbacks och den första leder oss sju år tillbaka i tiden. Där får vi se skådespelerskan Judith Malina och hennes vänner demonstrera för fred på Times Square. Mekas kommenterar via narrationen att befolkningen tycks vara likgiltig (ingen stannar för att ta del av pamfletterna) och han berömmar deras framhårdande:

I think it was just before Christmas. They stood there, they stood there all day, all night. It was cold. It was the coldest day of the year. They stood there, every woman for peace. I stood at corner of 42nd street and watched them. There where people passing by, hurriedly, nobody stopped. They where passing by.

Vi får se en komposition där Judith Malina, som försöker dela ut pamfletter, placeras i förgrunden samtidigt som en gigantisk reklamtavla för cigaretter dominerar bakgrunden. Detta mönster upprepas i (även släppt som enskild film) sekvensen *Hare Krishna* där en blomma placeras i förgrunden och en Coca Cola symbol i bakgrunden. En möjligt semiotisk analys är att industriell kultur/kapitalism är det dominerande i samhället och att mer idealistiska praktiker marginaliseras. I den andra flashbacken får vi se dessa människor protestera utanför Förenta Nationerna. I den tredje delen finns det en annan sekvens med detta tema ("PEACE MARCH AT NIGHT") och denna gång är Mekas en aktiv deltagare i rörelsen och inte enbart en distanserad observatör. Han fångar protestens intensitet med sin karaktäristiska estetik och befinner sig mitt i händelsernas centrum. Sekvensen slutar med att protestanterna blir arresterade ("POLICE VIOLENCE ERUPTS IN TIMES SQUARE MARCHERS JAILED") och musiken som ackompanjerat bilderna (*Velvet Underground*) dör ut.

51 James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992. S. 176

52 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 86

Denna tematik når sitt klimax när låten "Give Peace a Chance" ackompanjerar ett kollage med bilder på John Lennon & Yoko Ono hållandes ett pyjamaspart för fred i Montreal.

Mekas's självrepresentation

Mekas formella förebilder är de stora amerikanska självbiografiska verken och i dessa sker själens upp/ned-gångar plötsligt.⁵³ Mekas skildrar sig själv som djärv/munter med melankoliska ögonblick. I bland inträdde han sig rollen som clown vilket det ironiska cogito-citatet i början av filmen är ett exempel på:

I live, therefore I make films. I make films, therefore I live. Light. Movement. I make home movies, therefore I live. I live, therefore I make home movies," and then sings: They tell me I should be searching. But I am only celebrating what I see. I am searching for nothing. I am happy.⁵⁴

Att denna glädje var defensiv hade redan antytts av en tidigare textskylt "MORBID DAYS OF NEW YORK & GLOOM". I den sekvensen äter Mekas middag ensam på en sjabbig restaurang och på soundtracket berättar Barbara Stone att hon drömt om hans död. Det finns flera melankoliska konfigurationer av ensamhet; exempelvis när Mekas spelar dragspel på sitt rum i Chelsea Hotel; och dessa står i kontrast mot resten av bildmaterialet som ofta genomsyras av upprymdhet. Fast monologerna blir allt mer dystra under filmens gång, vilket den sista monologen tydligt illustrerar:

I wanted to take the subway. They don't take five-dollar bills now. I walked into the Hector's. They have a minimum. I took a pie, a terrible pie. . . . The place was so sad my whole body trembled. The pie stuck in my mouth.⁵⁵

Frånvaron av självbiografisk information blir en trop för intimitet. Det första av flera bröllopp, ca 8 minuter in i filmen, är det enda som lämnas oidentifierat trots att det är det mest betydelsefulla. Det är hans brors giftemål och denna händelse följs av textskylten "AL MOVES OUT" och bilder på en tom lägenhet. I nästa scen befinner vi oss i Frankrike ("BREAKFAST IN MARSEILLES") där Mekas delar

53 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 86

54 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 85

55 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 85

sin måltid med en katt. På ett elliptiskt/anti-dramatiskt sätt representerar han den förändringen, i sitt liv, som är den fundamentala grunden för filmen; för första gången lever Mekas ensam.⁵⁶ Filmens ackumulation av bröllopp understryker Mekas alldagliga ensamhet och hans beslutsamhet att fira det. Och därmed att höja det, som om att förvandla till visuell form; Thoreau's metafor i kapitlet "Where I Lived and What I Lived For".⁵⁷

Det speciella med denna ensamhet är att den presenteras som en reflektion av ett ovanligt aktivt socialt liv, bland en uppsjö av bekanta, och i sällskapet av berömda/glamorösa personer. Mekas berättade i en intervju att han var exceptionellt blyg och hade ytterst lite social kontakt. Men att han utvecklade tekniker för att dölja sin blyghet och den kanske mest radikala och framgångsrika tekniken var att filma det samhälle han stötte på. Han lyckas i *Diaries, Notes, and Sketches* låta kameran agera som en sköld; försvara hans blyghet i från miljön han filmar. Och genom att avlägsna den sociala atmosfären i från ljud/konversationer, ersätta det med musik/buller, och framförallt kapitalisera på disjunktionen mellan bilder/ljud; så stimulerar Mekas en serie tropes för ensamheten av en observatör, som sällan känner sig hemma i samhället.⁵⁸

56 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 89

57 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 91

58 Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008. S. 90

Sammanfattning

Jonas Mekas är en auteur vilket min uppsats har visat. Det finns biografiska detaljer som är relevanta och som i allra högsta grad format filmskapandet. Dessutom så kretsar dagboksfilmen kring Mekas's egna liv och de är personliga projekt. Han har en karaktäristisk estetik och de är producerade av honom själv. Alltså kan man enligt de riktlinjer som ges i *Understanding Film Theory*⁵⁹ med enkelhet konstruera Mekas som en auteur. Man kan så klart problematisera det faktumet att jag enbart analyserat en film och inte flera stycken. Jag har förvisso analyserat ett antal kortfilmer som är inkluderade i *Diaries, Notes, and Sketches*.

Jag har även i uppsatsen behandlat vad som kännetecknar dagboksformen. Jag kom fram till att estetiken har tydliga kopplingar till både emersoniansk estetik och attraktionsfilm. När det gäller tematiken så kom jag fram till att naturen har en betydelsefull roll i Mekas's världsbild. Vilket har en självbiografisk och kontextuell komponent vilket jag diskuterar i uppsatsen. Det är en säregen filmform som kan ses som en föregångare till samtidens "overshare culture" på olika sociala medier.

Uppsatsen består av en ideologikritisk analys av filmskapandet samt en auteurteori för att underbygga de fundamentala resonemangen. Det finns ingen utstuderad teoretisk terminologi som jag använt vilket kanske inte är nödvändigt; alla känner ändå till auteurteorin och är bekanta med ideologikritik. Antalet källor är inte speciellt många, vilket speglar hur forskningssituationen ser ut på ämnet, men de är av god kvalitet. Jag kunde förvisso ha använt någon intervju i uppsatsen, men då det fanns mycket av den varan i böckerna var det inte nödvändigt.

59 Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth, *Understanding film theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011. S. 12

Käll och litteraturförteckning

Primärmaterial

1. *Diaries, Notes, and Sketches*
2. USA. 1969.
3. Jonas Mekas
4. Jonas Mekas
5. -
6. Jonas Mekas
7. Jonas Mekas
8. Chopin, Buxtehude, Velvet Underground, Mekas, John Lennon & Yoko Ono m.fl.
9. -
10. 180 minuter. Färg samt i två sekvenser s/v.

Sekundärmaterial

Deren, Maya. 1965. "Amateur versus Professional." *Film Culture* 39: 45-46.

Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth, *Understanding film theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011.

Fox, Broderick, "Rethinking the Amateur: Acts of Media Production in the Digital Age", *Spectator*, 24:1

Graninge, Paul, Jancovich, Mark & Monteith, Sharon, *Film histories: an introduction and reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007.

<http://smironne.free.fr/NICO/FILMS/waltdm.html> (för textskyltar)

www.imdb.com (för allmänna produktionsuppgifter)

James, David E. (red.), *To free the cinema: Jonas Mekas & the New York underground*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1992.

Macdonald, Scott, "The Country in the City: Central Park in Jonas Mekas's *Walden* and William Greaves's *Symbiopsychotaxiplasm: Take One*", *Journal of American Studies*, 1997: 31.

Mekas, Jonas, *Jonas Mekas: dagboksfilmen = the diary film*, Moderna Museet, Stockholm, 2005.

Sitney, P. Adams, *Eyes upside down: visionary filmmakers and the heritage of Emerson*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

Yue, Genevieve, "Jonas Mekas", <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas>

