

Pristanište

(La jetée)

Chris Marker

1962.

Sadržaj

Kris Marker	3
Pristanište	7
Filmska sećanja: Pateorama	13
Šindžuku, Golden Gai	15
Odgovor na upitnik	16
Podaci o filmu	17
Bibliografija Krisa Markera (izbor)	17
O Krisu Markeru	17

Kris Marker

„Stvarnost je retko kada bila takva da je treba toliko zamišljati.“ – K. Marker (1996)

Pravo ime Krisa Markera bilo je Kristijan Fransoa Buš-Vilnev (Christian François Bouche-Villeneuve). Po svemu sudeći, rođen je 1921. Procene mesta rođenja variraju; od prozaičnog pariškog predgrađa Belvil i luksuzne četvrti Neji na Seni, do mitskog Ulan Batora. U biografskoj crtici sa korica svog prvog i jedinog romana, *Le coeur net* (1949), tome je dodao još jednu tajanstvenu lokaciju: bretonsko ostrvce Il-o-Muan (Îlle-aux-Moines, Ostrvo monaha). Za vreme Drugog svet-skog rata, bio je aktivni pripadnik najmilitantnije frakcije francuskog pokreta otpora, „Makija“ („Maquis“, FTP, Francs-Tireurs et Partisans). Bio je nezavisni komunista, saradnik hrišćanskih socijalista iz časopisa *Esprit*, neprijatelj autoritaraca i cenzora svih fela, i veliki ljubitelj mačaka. Imao je i jednu sovu.¹ Svoj odnos s ljudima – prijateljima, brojnim saradnicima, usvojenom kćerkom – držao je podalje od očiju javnosti, kao i samog sebe, koliko god je to bilo u njegovoj moći. Umro je prošle godine, 2012, 29. jula, u devedeset prvoj godini. I to je otprilike sve što bi se na taj način moglo reći o Krisu Markeru, koliko-toliko pouzdano – pored onoga o čemu svedoči njegovo obimno delo i činjenice da je reč o jednom od najvećih inovatora u oblasti dokumentarnog i eksperimentalnog filma.

Mnogi ga asociraju s filmovima kao što su *La jetée* i *Sans Soleil* – da bi onda odmah dodali još desetak drugih, u zavisnosti od ličnih sklonosti ili raspoloženja. Ipak, obično se pored te dve kardinalne tačke navodi još jedna: dokumentarac *Le fond de l'air est rouge*, iz 1977.² Taj film se smatra za jedno od najsnažnijih svedočanstava o periodu 1968–1977, tako prelomnom i za ovo naše doba. Od rasplamsalih nada iz šezdesetih, preko njihovog gušenja ili kooptiranja već krajem iste decenije i tokom sedamdesetih, do ovoga što imamo danas. Izuzetan dokument, bez uobičajene naracije (koju zamenjuju, recimo, lucidne intervencije), tako da sva autentična svedočenja i najoprečnije pozicije, tipične za to vreme, kao i njihove zagovornike, gledate i slušate praktično direktno, iz prve ruke (što nije uvek lako podneti). Iz današnje perspektive sve deluje možda još potresnije: koliko je toga nestalo zajedno s nekim iluzijama, kojih se svakako trebalo osloboditi? Taj zamah, polet, ti džinovski sudari unutar društvenog tela koje se prosto otimalo iz sopstvene kože. Sukobi se danas nastavljaju, svuda, ali oko pitanja od kojih ni jedno ne vodi na drugu stranu, izvan celog tog konteksta. Veliko otimanje, koje je trajalo tokom cele moderne epohe, kao da je prestalo. Ili samo prikuplja novi dah? Dok se to ne pokaže, dok se drugi ne nakane, pojedinci, sami ili po manjim grupama, nastavljaju da se čupaju iz stiska. To već nije iz filma, ali ga opet treba pogledati.

Nešto pre toga, od kraja šezdesetih, Marker se svesno odrekao „ličnog pristupa“ i posvetio politički angažovanom filmu, u najeksplicitnijem smislu, u kolektivima koje je sam osnovao, SLON

¹ „Sova je za mačku ono što je anđeo za čoveka“; Markerova „omiljena izreka“ iz filma *Chats perchés* (The Case of the Grinning Cat, 2004). (Sve napomene, AG.)

² Engleski naslov, „A Grin Without a Cat“, na koji ćete često naići, pozajmljen iz „Alise u zemlji čuda“ i motiva mačke koji se provlači kroz film, nema veze sa originalom, koji otprilike znači: „Vazduh je objektivno (u osnovi) crven“;

i ISKRA (1968–1974).³ Posle sumiranja tih iskustava u filmu *Le fond de l'air est rouge*, započeo je s drugim eksperimentima, među kojima je najpoznatiji onaj iz 1983, *Sans Soleil* (Bez sunca).

Pristanište je njegov prvi autorski, nedokumentarni film, i ujedno „njegov jedini izlet u čistu fikciju“ (C. Lupton, str. 7). Odmah je privukao pažnju i do danas zadržao legendarni status. Bez broj prikaza, tumačenja, pozajmica, citata, od drugih filmova i video radova, do književnosti i esejistike.

Ovaj „film“ je u stvari foto-roman ili filmski roman (ciné-roman), kako ga je definisao sam Marker. Niz fotografija, praćenih tekstom (pričom „o čoveku obeleženom jednom slikom iz detinjstva“) i muzikom. U njemu ima samo jedan kadar snimljen filmskom kamerom, koji možda nećete ni primetiti, pošto ste se do tada već navikli na nizanje fotografija (sićušan, ali majstorski ubačen detalj). Sve izgleda kao recept za dosadu, za nešto suviše statično. Ali, reč je o jednom od najuspelijih filmskih eksperimenata. Nije moglo biti jednostavnije – postupak je zaista lako oponašati – ali je opet, pokazalo se, bilo neponovljivo.

Najpoznatiji omaž ovom delu je film *12 majmuna*, Terija Gilijama (Terry Gilliam, 1995).⁴ Gilijam je preuzeo osnovnu ideju i razne detalje, što je u nekoliko navrata potanko objašnjavao (između ostalog, i u prilogu za DVD izdanje ovog filma). Ali, ono za šta su Markeru bile dovoljne samo fotografije, manje od pola sata i svega nekoliko stranica teksta, Gilijam je razvio u dvosatni barokni spektakl. I tu otprilike možemo da vidimo šta radi neka umetnička zamisao razvijena u detaljnu, zasićenu projekciju: kako plodovi imaginacije osobe koja u toj podeli rada ima ulogu „autora“, ubijaju maštu onih koji se nalaze u ulozi primalaca, publike (koja u tom odnosu, zbog svoje uporno negovane pasivnosti, sigurno nema status potpuno nedužne žrtve). Naime, taj film, sam po sebi neodoljiv (ako ste raspoloženi za gledanje takvih filmova), možete samo da gledate. Ali, na neki način, u njemu nemate šta da tražite. Tako se na kraju i rastajete s njim: utisak je snažan, ali nema trajnijih posledica. Iste glumce videćete uskoro u nekoj sapunici ili u reklami za sapun. Sve u vama i oko vas ostalo je na svom starom mestu.

S druge strane, *Pristanište*, ma koliko osobeno, urezuje se u vas kao slika iz sna – nekog vašeg sna ili toka misli, budući da se dodirne tačke sa svačijim iskustvom, naizgled uzgredne, odakle asocijacije obično i polaze, nude od samog početka. Na primer, sećamo se da je Surčinski aerodrom u početku bio kopija pariskog Orlija i da smo tada još mogli da gledamo avione i mašemo putnicima sa one velike terase. Aerodrom je onda „modernizovan“, prema novim standardima, u kojima su prioritet, nagađam, imali „bezbednosni razlozi“, a ispraćaji i dočeci su prebačeni doslovno pod zemlju (kao što se i u *Pristaništu*, posle nuklearnog holokausta, preživeli tiskaju u starim katakombama). Pogled sa uzdignute platforme, vidik, nebesa, prostranstvo, ljudska lica u daljini,

ili, malo bliže našem idiomu: „Revolucija je u vazduhu“.

³ Akronimi podužih naziva na francuskom, koji namerno imaju oblik slovenskih reči. SLON: *Société pour le lancement des oeuvres nouvelles*. ISKRA: *Images, Sons, Kinescope, Réalisations, Audiovisuelles*. Naziv ovog drugog kolektiva je verovatno aluzija i na Lenjinov predrevolucionarni časopis *Iskra* (1900–1905).

⁴ Tačnije, rimejk, dok je pravi omaž *Pristanište*, u odnosu na Hičkokovu *Vrtoglavicu* (*Vertigo*, 1958). Za razliku od Gilijama, koji je od Markera preuzeo praktično celu priču, Marker je od Hičkoka preuzeo samo nekoliko diskretnih motiva. Kasnije se, u svojim člancima i esejima, nekoliko puta vraćao na taj film, između ostalog i u filmskom eseju *Sans Soleil* (1983): „... Madlenina kosa“, kao i kosa glavne junakinje iz *La jetée*, u nekim scenama, „uvijena u spiralu vremena“; „... sekvoja, kao ona iz Botaničke bašte u Parizu, i ruka koja pokazuje negde izvan godova drveta, izvan vremena“, itd. (http://www.markertext.com/sans_soleil.htm) Još opširniji osvrt na *Vertigo*, nezavisno od *La jetée*, nalazi se u eseju „A free replay (notes on Vertigo)“, *Positif 400* (June 1994) 79–84; eng., *Projections 4½*, London and Boston, Faber & Faber, 1995, str. 123–130. Engleska verzija je potpunija: <https://chrismarker.org/chris-marker/a-free-replay-notes-on-vertigo/>

sve to je nestalo. Bila je to jedna od onih naglih, varvarskih promena – očigledno poružnjavanje, čije utilitarne motive nikako ne možemo da dokučimo ili prihvatimo – zbog kojih obično kažemo, „kraj sveta je blizu“, ili dobijamo napade besa, koji nas guše utoliko jače što nikome ne možemo da objasnimo razloge za takvu buru, povodom nečeg tako „sporednog“, u odnosu na svakodnevicu većine ljudi, ili čak vlasititu (detinjstvo sigurno nisam proveo po aerodromima; ali, opet, koliko uništenih ili unakaženih mesta, zazidanih pogleda, zabranjenih pristupa). Ni aerodromi nisu nedužni, kao čvorišta jedne cirkulacije koja sigurno ne postoji samo zato da bi dečije srce zakucalo brže. Ali, prosto, izbezume vas to nasilje, samovolja, degradacija. Prastarom ritualu dočeka i rasantanaka, jednom od najdirljivijih u ljudskom svetu, oduzeto je i ono malo dostojanstva koje je na tom čudnom mestu još uživao. To je sam početak filma. Kreću i druge misli, svaki kadar puca kao Prustova madlena.⁵ I to vas onda, bez suvišnih sugestija i detalja, vodi dalje, budi ili menja nešto u vama, tako što vas spaja sa sopstvenim razlozima, umesto da vas samo uljuljka u još jednu puku fantaziju. Ostavljen vam je sav prostor. Nekog će to možda samo lagano omamiti, prijatno, svakako, jer je samo izlaganje, nezavisno od ishoda, veličanstveno; ali, neko će u tome možda pronaći i neki jači podsticaj.

Marker je skoro celog života radio sa skromnim sredstvima i osnovnom opremom, verovatno zato što mu je to bilo dovoljno. Ipak, pod stare dane, otkrio je digitalnu tehnologiju i njene igračke. Prihvatio ih je sa entuzijazmom i ubrzo ovladao, za to vreme, nekim vrlo naprednim mogućnostima. Ali, da ovog puta preskočimo sve što bi se o tome moglo reći s kritičkih pozicija. Ima neke povezanosti u tome, ako se ima u vidu Markerova povučenost u privatnom životu. Možda je sasvim svesno, i još naglašenije, zaronio u svoju sferu, uz pomoć nove opreme, naročito u godinama kada kretanje ne ide tako lako (iako je, ako je suditi po filmu *Chats perchés* i nekim još kasnijim fotografijama, promicao pariskim ulicama, na vrlo aktivan način, sve do najpoznije dobi). Skoro ništa od toga nisam gledao, ne zato što je delovalo odbojno već zbog same ogromnosti tog materijala. Od početka devedesetih, Markerov opus se rasipa na masu najrazličitijih radova, dužih i kraćih, koje je prosto teško popisati, kamoli pogledati. Za sada, kao okosnicu njegovog filmskog opusa, pored *Pristaništa*, predlažem *Le joli mai* (1963), *Le fond de l'air est rouge* (1977), *Sans soleil* (1983) i *Chats perchés* (The Case of the Grinning Cat, 2004). Takođe, prateći tekst za cd-rom *Immemory* (jedan od tih poznijih radova, iz 1997; ne znam kakav je sadržaj diska, ali esej je izuzetan).⁶

Pored niza filmova i nekoliko fotografskih monografija, napisao je i jedan roman i cele tomove eseja i članaka, o filmu, politici, muzici, svetu. Držao se pravila da nikada ne daje intervju (koje je prekršio jednom ili dvaput) i da o sebi ne otkriva ništa (nikada). Sarađivao je s velikim brojem ljudi, ali o njemu lično opet je procurila tek po neka informacija. „Pojavljivao se i iščezavao u svakom kutku sveta, kao Chris Villeneuve, Fritz Markassin, Sandor Krasna, Jacopo Berenzi, Chris. (tačka) Marker i Chris Marker“⁷ (C. Lupton, str. 12). Čuveni režiser Alen Rene,⁸ s kojim je Marker sarađivao na nekoliko filmova, ozbiljno je sumnjao da je reč o izaslaniku iz svemira, iz naše budućnosti (inače jedan od motiva iz *Pristaništa*). Fotograf, režiser, koji je prosto bežao

⁵ „Svakome njegova madlena“, napisaoće Marker, dosledni komunista, u filmu *Immemory* (2004), još jednom briljantnom eseju o prirodi sećanja, osećajnosti i iskustva.

⁶ Ovaj izbor čini veliku nepravdu prema Markerovom ranom opusu, do filma *La jetée*. Za detaljnu filmografiju videti Catherine Lupton, *Chris Marker: Memories of the Future*, 2004 (filmografija se proteže na skoro deset stranica).

⁷ Marker je priredio i celu seriju putničkih vodiča o raznim zemljama, uključujući i Jugoslaviju (izdanje iz 1961; edicija *Petite Planète*, 31 zemlja, 1954–1964).

⁸ Alain Resnais (1922). *Hiroshima mon amour* (1959), *L'Année dernière à Marienbad* (1961), itd.

od kamere. Kada bi od njega tražili da za neki članak ili retrospektivu priloži svoju fotografiju, slao je fotografiju svog mačora, Gijoma Egipcánina. „Živimo u svetu ogledala“, pisao je u svom romanu *Le coeur net*, iz 1949: „Ako ih razbijemo, nestajemo i mi, istog trena.“

Kada sam poslednji put gledao *Pristanište*, pomislio sam kako je to možda najčistiji izraz onoga što je do pre nekog vremena u umetnosti bilo nepisano pravilo, u inače raznorodnim pokušajima. U celoj toj epohi, koju nazivamo „modernom“, bilo je prostora za svakakve eksperimente i ispade, samo izgleda nije bilo mesta za cinizam, najočigledniju površnost, isprazno recikliranje. A tu su, u jednom delu tog talasa, bile i te velike, iščezle životinje, o kojima je skoro nemoguće pričati: osećanja; mali, neobjašnjivi detalji, koji vode u najdublje proživljena iskustva; ta ideja, prilično opasna, o „životu kao neprekidnom zanosu“ (Breton), od koje se nije odustajalo tako lako. I neka borba, otpor, otimanje iz stega jednog sveta koji nije zadovoljavao nikog. Bilo je dobrih priča, ljudi su još uvek znali da prenesu neka iskustva ili ideje dragocene za svačiju potragu. Bilo je, naravno, i drugačijih, manje slavnih ishoda; razvio se i odgovarajući manirizam, s bezbrojnim derivatima namenjenim tržištu. Ali, ovde su, bez imalo buke i besa, zastupljeni skoro svi elementi onog „romantičnijeg“ ili „lirskog“ krila moderne – iako je Markerova generacija sebe smatrala izrazito nesentimentalnom, u odnosu na paroksizam prethodne epohe (recimo, od romantičara do simbolista). Ovde je to poprimilo oblik priče o pobuni protiv jednog nemogućeg sveta i tiranije njegovog vremena. Put napolje, usred ruševina i opšteg pomora, vodi preko najnežnijih stvari. Na prvi pogled, junak nije nikakav buntovnik, on je samo u bekstvu. Ali, u realnom vremenu i prostoru, stvari stoje toliko loše, da čak i bekstvo – radikalno autistični manevar koji naš Orfej pokušava da izvede, suprotno planovima svojih tamničara (ne uspeva, ali ovo je priča, koja nas poziva da se o nečemu odredimo, umesto da samo navijamo za hepi end) – izgleda kao potpuno legitiman ljudski izbor.

Film je i dalje u opticaju, u više izdanja. Ako budete proveravali te verzije, obratite pažnju na onu koju je priredio *Criterion* (zajedno sa filmom *Sans Soleil*, iz 1983), koja se inače distribuira s napomenom „Guillaume-approved special edition“. Odobrio Gijom, Markerov mačak. Ta je najbolja.

Aleksa Golijanin (2017),
na osnovu žurnala anarhije/ blok 45, od 23. I 2013.

Pristanište

Ovo je priča o čoveku obeleženom jednom slikom iz detinjstva.

Prizor nasilja, koji ga je potresao, i čije će značenje shvatiti tek mnogo kasnije, odigrao se na glavnom pristaništu aerodroma Orli, nekoliko godina pre izbijanja Trećeg svetskog rata.

Roditelji su nedeljom vodili decu na Orli, da gledaju poletanje aviona.

Te nedelje, dečak, o kome govori ova priča, zauvek će upamtiti nepomično sunce, prizor na kraju pristaništa i lice jedne žene.

Ništa ne izdvaja uspomene od ostalih događaja: one se prepoznaju tek kasnije, po ožiljcima koje ostavljaju.

Pošto je to lice bilo jedina slika iz vremena mira koja je preživela rat, često se pitao da li ga je zaista video; ili je taj nežni trenutak izmislio da bi tako potisnuo pometnju koja će uslediti, s tom iznenadnom bukom, ženinim gestom, telom koje se tetura, kricima ljudi na pristaništu, prigušenim strahom.

Kasnije je shvatio da je video smrt nekog čoveka.

Nešto posle toga, Pariz je bio uništen.

Mnogi su umrli.

Neki su sebe videli kao pobednike. Drugi su postali zarobljenici.

Preživeli su se povukli u podzemne hodnike Šajoa.

Na površini zemlje, u Parizu, kao i u većem delu sveta, nije se moglo živeti, zbog trovanja radijacijom.

Pobednici su držali stražu nad carstvom pacova.

Zarobljenici su bili podvrgnuti eksperimentima, očigledno veoma važnim za one koji su ih izvodili.

Ishod je za neke bio razočaranje, za neke smrt, a za neke, opet, ludilo.

Jednog dana su među zarobljenicima izabrali novo zamorče. Bio je to čovek o kome govori ova priča.

Bio je uplašen. Čuo je za šefa istraživanja. Očekivao je nekog ludog naučnika, dr Frankenštajna. Ali, sreo je jednu razumnu osobu, koja mu je smireno objasnila kako je čovečanstvo osuđeno na propast, kako je Prostor postao nedostupan i kako jedina šansa za opstanak leži u Vremenu. U otkrivanju neke pukotine u Vremenu, kroz koju bi se onda, možda, moglo doći do hrane, lekova, izvora energije.

To je bila svrha eksperimenata: poslati izaslanike u Vreme, da bi od prošlosti i budućnosti zatražili pomoć za sadašnjost.

Ali, ljudski um se opirao toj ideji.

Probuditi se u nekom drugom vremenu, značilo bi ponovo se roditi, ali kao odrasla osoba. To bi bio prevelik šok.

Pošto su prethodno, u razne zone Vremena, slali beživotna ili neosetljiva tela, naučnici su se sada okrenuli ljudima sa veoma snažnim mentalnim slikama.

Ako bi ovima uspelo da zamisle ili sanjaju neko drugo vreme, možda bi uspeli da u njemu i žive.

Logorska policija je nadzirala čak i snove. Taj čovek je bio izabran među hiljadama drugih zbog svoje opsednutosti jednom slikom iz prošlosti.

U početku ništa, osim ogoljavanja stvarnosti i izmicanja svih njenih oslonaca.

Počinju.

Čovek ne umire, ne ludi.

Pati.

Nastavljaju.

Desetog dana, slike počinju da cure, kao priznanja.

Jutro u vreme mira.

Soba iz vremena mira, prava soba.

Prava deca.

Prave ptice.

Prave mačke.

Pravi grobovi.

Šesnaestog dana je na Pristaništu.

Prazno.

Ponekad uspeva da ponovo pronade neki srećan dan, ali neki drugi, da ugleda lice sreće, ali neko drugo.

Ruševine.

Devojka koja bi mogla biti ona koju traži.

Prolazi pored nje na pristaništu.

Ona mu se osmehuje iz automobila.

Javljuju se i druge slike i onda spajaju, u tom muzeju, koji je možda samo onaj njegovog sećanja.

Tridesetog dana dolazi do susreta.

Sada je siguran da je prepoznaje.

U stvari, to jedino u šta je siguran, u tom svetu bez datuma, koji ga u prvi mah zapanjuje svojim obiljem.

Svuda oko njega, samo velelepni materijali: staklo, plastika, frotir.

Kada se povratu iz transa, žena nestaje.

Oni koji izvode eksperimente pojačavaju kontrolu i ponovo ga šalju na zadatak.

Vreme se još jednom zakotrljalo i trenutak se vraća.

Ovog puta je pored nje, obraća joj se.

Ona ga pozdravlja, bez iznenađenja.

Nemaju uspomena, nemaju planova. Vreme se bezbolno gradi oko njih, a jedini orijentiri su ukus trenutka koji žive i crteži na zidovima.

Kasnije odlaze u park. Seća se da je nekada bilo parkova.

Ona ga pita za ogrlicu, vojničku ogrlicu, koju je stavio oko vrata na početku rata, koji tek treba da se dogodi.

On izmišlja neko objašnjenje.

Hodaju.

Zastaju kod stabla sekvoje, s godovima obeleženim istorijskim datumima. Ona izgovara neko englesko ime, koje on ne razume.

Kao u snu, pokazuje joj na neku tačku iza drveta i čuje se kako joj govori, „Dolazim odande...“

... i pada unazad, iznuren.

Onda ga preplavljuje još jedan talas Vremena. Posledica još jedne injekcije, naravno.

Ona sada spava na suncu.

On pomišlja kako je u svetu iz kojeg se upravo vratio, samo zato da bi ponovo bio s njom, ona mrtva.

Ona se budi. On joj opet priča.

U nečemu suviše fantastičnom da bi u to mogla da poveruje, ona razabire glavno: neku daleku zemlju, veliko rastojanje koje treba preći.

Sluša ga, ne podsmeva mu se.

Da li je to isti dan? On ne zna.

Nastaviće tako, s bezbrojnim šetnjama, u kojima će se među njima razvijati prećutno poverenje, poverenje u najčistijem izdanju.

Bez uspomena, bez planova.

Sve do trenutka kada, negde ispred njih, ne oseti barijeru.

Tako se završio prvi niz eksperimenata.

Usledio je period pokušaja u kojem se viđao s njom u raznim trenucima.

Ponekad je zatiče ispred njihovih crteža na zidu.

Ona ga dočekuje tako prirodno. Zove ga svojim Duhom.

Jednog dana deluje uplašeno. Jednog dana se privija uz njega.

Ne zna da li i se on naginje ka njoj, da li se njime tako upravlja, da li sve samo zamišlja ili sanja.

Negde oko pedesetog dana, sreću se u muzeju s bezvremenim životinjama.

Sada je sve savršeno usklađeno. Kada se prebaci u izabrani trenutak, može da ostane tamo i kreće se bez napora.

I ona deluje ukroćeno. Dočekuje ga kao neku prirodnu pojavu, kao posetioca koji dolazi i odlazi, koji je stvaran, priča, smeje se zajedno s njom, sluša je, i onda ponovo nestaje.

Po povratku u sobu za eksperimente, oseća da se nešto promenilo.

Tu je sada i komandant logora. Iz razgovora koji se vodi oko njega, razaznaje da posle sjajnih rezultata eksperimenata s Prošlošću, sada nameravaju da ga pošalju u Budućnost.

Od uzbuđenja za trenutak zaboravlja da je onaj susret u muzeju bio i poslednji.

Budućnost je bila bolje zaštićena od Prošlosti.

Posle niza pokušaja, ovog puta mnogo napornijih za njega, uspeo je da uhvati odjeke sveta koji će doći.

Prolazio je potpuno preobraženom planetom, ponovo izgrađenim Parizom, s deset hiljada nedokučivih avenija.

Drugi ljudi su ga očekivali.

Bio je to kratak susret.

Ovi su, očigledno, odbacili sve ostatke nekih drugih epoha.

Izrecitovao im je svoju lekciju. Pošto je čovečanstvo preživelo, ono ne može da svojoj prošlosti uskrati sredstva za opstanak.

Taj sofizam je bio prihvaćen kao prerušeni znak sudbine.

Dali su mu energetske jedinice dovoljno snažne da pokrene celu ljudsku industriju i vrata Budućnosti su se ponovo zatvorila.

Malo posle povratka, prebacili su ga u drugi deo logora.

Znao je da ga njegovi tamničari neće poštediti. Bio je oruđe u njihovim rukama; njegovu sliku iz detinjstva iskoristili su kao mamac, da bi ga uslovlili; ispunio je njihova očekivanja, odigrao svoju ulogu.

Sada je samo čekao da, u nekom delu njega, ubiju sećanje na taj dvaput proživljeni delić vremena.

Ali onda je, duboko u tom limbu, primio poruku od ljudi iz budućnosti.

I oni su putovali kroz vreme, samo mnogo lakše.

Sada su bili tu i predložili mu da ga prihvate kao jednog od svojih.

Ali, on je imao drugačiji predlog: umesto u tu pacifikovanu budućnost, hteo je da se vrati u svet svog detinjstva, i toj ženi, koja ga je, možda, i dalje čekala.

Evo ga opet na glavnom pristaništu Orlija, usred tog vrelog nedeljnog popodneva, pre rata, u kojem je sada mogao da ostane.

Zbunjeno je pomislio kako je i dečak, koji je nekada bio, sigurno tu negde i posmatra avione.

Ali, prvo što je potražio, tamo na kraju pristaništa, bilo je lice žene.

Potrčao je ka njoj.

I kada je prepoznao čoveka koji ga je pratio još od podzemnog logora, shvatio je da nema načina da umakne Vremenu i da je taj trenutak koji mu je bilo dato da posmatra kao dečak i koji nikada nije prestao da ga opseda, bio trenutak njegove sopstvene smrti.

(kraj)

Filmska sećanja: Pateorama

Bio je to jedan predmet čudnog oblika. Mala limena kutija, nepravilno zaobljenih ivica, s pravougaonim otvorom na sredini i malim objektivom na suprotnoj strani, veličine metalnog novčića. Morali ste da u gornji deo pažljivo uvučete komadić filmske trake – prave filmske trake, sa sve zupcima i ostalim – gde bi je stegao tanki, gumeni kotur, i film bi onda počeo da se odmotava, kadar po kadar, tako što biste okretali odgovarajuće dugme. Istina, svaki kadar bio je poseban snimak, tako da je sve više ličilo na projekciju slajdova nego na kućni bioskop; ali snimci su bili lepo štampane scene iz čuvenih filmova: iz Čaplina, *Bena Hura*, *Napoleona* Abela Gansa (Gance)... Ako ste bili bogati, mogli ste da taj mali komad trake ubacite u neku vrstu laterne magike (preteča projektora) i projektujete je na zid (ili na ekran, ako biste, dakle, bili bogati). Ja sam morao da se zadovoljim minimalnom verzijom: da prilepim oči uz prozorče i gledam. Ta zaboravljena naprava zvala se *Pateorama* (Pathéorama). To je bilo ispisano zlatnim slovima na crnoj pozadini, s legendarnim *Pateovim* pevcem, koji kukuriče naspram izlazećeg sunca.

Egoistično uživanje u samostalnom gledanju slika, koje su dolazile iz nedokučive Zemlje filma, uskoro je dobilo svoj dijalektički nusproizvod: iako nisam mogao ni da zamislim kako imam bilo kakve veze s procesom pravljenja filma (čiji su osnovni principi bili, naravno, daleko van mog domašaja), ipak je tu bilo nečeg od samog filma što mi je bilo u dometu, komadići celuloidne trake koji se nisu mnogo razlikovali od fotografskih negativa kada dođu iz laboratorije. Nešto što sam mogao da dodirnem i osetim, nešto stvarno. I zašto onda (nabacivao mi je moj vlastiti dijalektički Cvrčak Cvrča)¹ ne bih mogao da sam napravim nešto slično? Bili su mi potrebni samo neki providni materijal i prave proporcije. (Zupci su bili tu samo zato da bi sve izgledalo lepo; gumeni kotur ih je prosto ignorisao.) I tako sam uz pomoć makaza, pauza i lepka uspeo da dobijem pristojnu kopiju prave *Pateoramine* trake. Onda sam počeo da crtam nekoliko poza svoje mačke (koga drugog?), kadar po kadar, s natpisima između. I odjednom, mačka je pripadala istom univerzumu kao i likovi iz *Bena Hura* ili *Napoleona*. Prošao sam kroz ogledalo.

Među mojim školskim drugarima, najviše se isticao Žonatan: imao je smisla za mehaniku i bio vrlo inventivan; napravio je maketu pozorišta, sa zavesom koja se podiže, svetlima i minijaturnim big bandom, koji je izranjao iz ambisa, dok je škripavi gramofon svirao „Pozdrav osvajaču“.² Prema tome, bilo je prirodno to što sam hteo da prvo njemu pokažem svoje remek delo. Bio sam prilično zadovoljan ishodom i onda sam mu odmotao avanture svoje mačke Riri, koje sam predstavio kao „moj film“. Žonatanu je uspelo da me otrezni. „Pokretne slike treba da se mrđaju, glupane“, rekao je. „Niko ne može da napravi film s nepokretnim slikama“.

Od tada je prošlo trideset godina. Onda sam napravio *La jetée*.

Film Quarterly, Vol. 52 No. 1, Autumn, 1998, bez posebnog naslova, u okviru priloga „Filmic Memories“, deo „Chris Marker, filmmaker“, str. 66. Takođe, u okviru bukleta za

¹ Diznijev junak, Jiminy Cricket.

² „Hail the Conquering Hero“ (ili „See, the Conquering Hero Comes!“); „Canticorum jubilo“, marš iz Hendlovog oratorijuma *Juda Makabejac* (Georg Friedrich Händel, *Judas Maccabaeus*, 1747).

DVD izdanje *La jetee – Sans Soleil*, The Criterion Collection, 2007, „The Pathéorama“, str. 16–17. Objavljeno i u bukletu francuskog DVD izdanja *La jetee – Sans Soleil*, 2003, pod naslovom „C’était un drôle d’objet“, s nekim malim varijacijama u odnosu na originalnu verziju, koja je u ovom slučaju bila engleska.

Šindžuku, Golden Gai

Odlomak iz intervjua (2003)

Duer i Rivoar: *La jetée* je nadahnuo jedan Bouvijev video (*Jump They Say*, 1993) i film Terija Gilijama. U Japanu ima i jedan bar koji se zove *La jetée*. Kako gledate na taj kult? Da li se imaginacija Terija Gilijama preseca s vašom?

Marker: Terijeva imaginacija je dovoljno bogata da se ne moramo igrati s poređenjima. Što se mene tiče, *12 majmuna* je svakako veličanstven film (neki ljudi misle da mi laskaju kada tvrde suprotno, da je *La jetée* mnogo bolji, bizaran je ovo svet). To su prosto dobri znaci, koji su pratili čudnu sudbinu tog filma, kao Bouvijev video ili taj bar u Šindžukuu. (Pozdravljam te, Tomojo!¹ Sama pomisao da već nekih četrdeset godina Japanaci svake noći blaženo pijuckaju ispod mojih slika, za mene vredi više nego svi „Oskari!) Film je nastao kao automatski tekst. Snimao sam (dokumentarac) *Le joli mai* (proleće 1962, objavljen 1963), potpuno zagnjuren u stvarnost Pariza 1962. i u otkriće „direktnog filma“ (nikada me nećete nagovoriti da kažem „cinema verité“...). Kada je ekipa imala slobodan dan, snimio sam jednu priču koja mi nije bila sasvim jasna. Tek u montaži delići slagalice počeli su da se povezuju; nisam ja bio taj koji se osmislio tu slagalicu, bilo mi je teško da sebi pripišem bilo kakvu zaslugu. To je prosto došlo, to je sve. (...)

Samuel Douhaire et Annick Rivoire, „Rare Marker“, *Libération*, Paris, 5. III 2003.
[http://next.liberation.fr/cinema/2003/03/05/rare-marker_457649; eng., <http://documentaryisneverneutral.com/words/markerinterview.html>

¹ Tomoyo Kawai, vlasnica bara *La jetée*, otvorenog 1974, u tokijskoj četvrti Šindžuku (Shinjuku), u delu poznatom kao „Golden Gai“. Pojavljuje se i u Vendersovom dokumentarcu *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1983), u jednoj sceni sa Krisom Markerom (01:03:00 – 01:03:36). Marker ovde pravi malu omašku, pošto je u vreme ovog intervjua bar *La jetée* bio na pragu svog tridesetog, a ne četrdesetog rođendana. Stranica bara: <http://lajetee.org>

Odgovor na upitnik

iz antologije *Zamišljanje stvarnosti* (1996)

Poglavlje 13, „Goruća pitanja“ (upitnik)

Zamolili smo probrane dokumentariste, starije i mlađe, da odgovore na dva pitanja:

1. Šta, u najopštijim crtama, pokušavate da postignete u svojim dokumentarcima?
2. Kakva je budućnost dokumentarnog filma?

Drugo pitanje smo postavili i nekolicini televizijskih rukovodilaca – ljudima koji obezbeđuju sredstva za većinu savremenih dokumentaraca.

Ovo su odgovori koje smo dobili...

(Slede odgovori sedamnaest reditelja i producenata.)

Kris Marker

Pisanje je za mene uvek noćna mora. A pisanje o tome koliko mi je teško da pišem, samo je udvostručava, naročito kada treba da se izrazim na neki učtiv način. Zato sam vam od srca zahvalan što ste mi sve olakšali tako što ste mi postavili pitanja na koja prosto ne mogu da odgovorim (zaista ne znam da li bi na prvo pitanje neko mogao da odgovori iskreno). Bavio sam se filmom, kao što sam bavio i drugim stvarima, manje vidljivim, i nikada nisam mislio da bi trebalo da razbijam glavu o tome. Nikada ne objašnjavaj, nikada ne kukaj...

Pored toga, ne osećam da spadam u krug dokumentarista.

Žao mi je ako sam vas razočarao... Ali siguran sam da ćete me razumeti. Želim vam sve najbolje s vašom knjigom: stvarnost je retko kada bila takva da je treba toliko zamišljati.

Mark Cousins and Kevin Macdonald, *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, Faber & Faber, 2006 (1996), str. 381.

Podaci o filmu

La jetée (un photo-roman).

28 minuta, crno-beli, *Argos films*, France, 19. 02. 1962.

Scenarij i režija: Chris Marker.

Fotografije: Chris Marker.

Snimatelj: Jean Chiabaut.

Montaža: Jean Ravel.

Zvuk: Antoine Bonfanti.

Producent: Anatole Dauman.

Uloge: Jean Négroni (narator), Hélène Chatelain (žena), Davos Hanich (muškarac), Jacques Ledoux (šef istraživanja), Pierre Joffroy (čuvar iz logora), Ligia Branice (navedena kao Ligia Borowczyk, žena iz budućnosti), Janine Klein (žena iz budućnosti), William Klein (naveden kao Bill Klein, čovek iz budućnosti), Germano Facetti (čovek iz budućnosti), Etienne Becker, Philbert von Lifchitz, Jacques Branchu.

Scenografija i kostimi za „svet iz budućnosti“: Jean-Pierre Sudre.

Muzika: Trevor Duncan (Leonard Charles Treblicock): *The Girl (Prologue)*, *The Girl (Theme)*, *Vastness of Space*; *Hymne a la Croix* (Himna krstu), iz *Liturgije Velike Subote*, u izvođenju Hora crkve Svetog Aleksandra Nevskog iz Pariza (dirigent Petar V. Spaski).

Bibliografija Krisa Markera (izbor)

Le Coeur Net (1949, Editions du Seuil, Paris)

Giraudoux Par Lui-Même (1952, Editions du Seuil, Paris)

Commentaires I (1961, Editions du Seuil, Paris)

Coréennes (1962, Editions du Seuil, Paris)

Commentaires II (1967, Editions du Seuil, Paris)

Le Dépays (1982, Editions Herscher, Paris)

Silent Movie (1995, Ohio State University Press)

Staring Back (fotografska monografija, 2007, MIT Press, Cambridge)

Immemory (CDROM) (1997; 2008, Exact Change, Cambridge)

La jetée: Ciné-Roman (2008, Zone Books; fotografije i tekst iz filma)

O Krisu Markeru

Catherine Lupton, *Chris Marker: Memories of the Future*, 2004. (ima na Webu)

Nora M. Alter, *Chris Marker (Contemporary Film Directors)*, 2006.

Sarah Cooper, *Chris Marker (French Film Directors)*, 2008.

Janet Harbord, *Chris Marker: La jetée*, 2009.

Chris Marker: A Grin Without a Cat, Whitechapel Art Gallery, London: Exhibition Catalogues, Chris Darke and Habda Rashid (eds), 2014.

Chris Darke, *La Jetée*, BFI Film Classics, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2016.

Maroussia Vossen (usvojena kćerka Krisa Markera), *Chris Marker (Le livre impossible)*, Le Tripode, Paris, 2016.

Obimna arhiva posvećena Markeru: *Notes from the Era of Imperfect Memory*
<https://chrismarker.org>

Druga velika arhiva: <http://chrismarker.ch>

Još jedna arhiva, s malim izborom Markerovih tekstova:
<http://www.markertext.com/index.htm>

Anarhistička biblioteka
Anti-Copyright



Chris Marker
Pristanište
(La jetée)
1962.

La jetée: Ciné-Roman, Zone Books, 2008. Ostali izvori su navedeni uz tekstove.
Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2012–2013 (2017). anarhija-blok45.net1zen.com

anarhisticka-biblioteka.net