

chris marker immemory 1997 silent movie 1995



anarhija/ blok 45
PORODIČNA BIBLIOTEKA



Chris Marker
IMMEMORY / SILENT MOVIE
1997 / 1995.

Immemory (1997), CD-ROM, Coproduction Centre Pompidou, Musée national d'art moderne & Les films de l'Astrophore, Direction des Editions du Centre Pompidou, 1998.

„The Rest is Silent“, monografija *Silent Movie, La Petite Illustration Cinématographique*, Wexner Center for the Arts, Ohio State University, 1995, str. 15–18.

Preveo i priredio Aleksa Golijanin, 2018.

aleksa.golijanin@gmail.com
<http://anarhija-blok45.net>

ZAJEDNIČKA ARHIVA
<http://anarhisticka-biblioteka.net>



s v a k o m e n j e g o v a m a d l e n a



Kris Marker u svom pariskom studiju, u ulici Courat br. 3.

Foto: J.-F. Dars, 2000.



Chris Marker, arhive:

<https://chrismarker.org>

<http://chrismarker.ch>

<http://www.markertext.com/index.htm>

Uvod 3

Immemory 7

Silent Movie 17

—I forgot...
—In another life,
I was a martian princess
Her friendly perfume...
—Haven't I been here before?
—But should we fail?
—Thou hast murdered sleep'...
In a silent mood...

She bore that distracted look
women bear,
who have been loved by kings
Then suddenly
a hand appears...
While, in quite
different circumstances...

And when they had crossed the bridge...
Breathless...
Listening to the sea
when it was beating
like a heart
That night,
in a silent house...
Did you say your name
was Laura?

She woke up,
and the world had changed

And the train rolls on, toward an uncertain future

Poslednji pano s Markerovim „međutitlovima“.

Svakome njegova madlena (uvod)

Dva teksta iz Markerove poznje, „digitalne“ faze, koji daleko nadmašuju same radove koje najavljuju: CD-rom *Immemory* i instalaciju *Silent Movie*. Na neke razloge za taj raskorak vredi se osvrnuti.

Poznato je s kakvim je entuzijazmom Marker dočekao pojavu digitalnih tehnologija. Bila je to reakcija čoveka koji je oduvek radio pomoću „štapa i kanapa“, kako je to sam govorio¹, ne samo iz oskudice već i zato što mu je to pružalo ono najdragocenije: mnogo veću autonomiju, u poređenju s autorima koji su zavisili od velikih studija i produkcija. Pitanje je, međutim, koliko se o „štalu i kanapu“ u slučaju filma uopšte može govoriti. Film je oduvek bio skup, izuzetno složen i ekskluzivan medij, čak i posle pojave prvih jeftinijih filmskih kamera (oprema za snimanje, obrada filma, montaža, studiji, bioskopi, televizija). Filmadžije i filmofili su, uz vrlo retke izuzetke, i veliki tehnofili: ukupna cena njihovih omiljenih igračaka uglavnom ih ne zanima. U tom smislu, prelaz na digitalne tehnologije u svetu filma i fotografije možda nije delovao tako naglo, kao u drugim oblastima. Nova čuda su se prizivala, anticipirala, da bi onda počela i da se dešavaju. Kao neko koga je uvek više zanimalo živo iskustvo, a ne puka sredstva, Marker je očekivao da će se neke stvari od sada raditi lakše, s još više autonomije u odnosu na tradicionalne gospodare produkcije i distribucije (što je naravno tačno, posmatrano iz čisto korisničkog ugla i u ravni neposredne proizvodnje, i potpuno netačno, ako se ima u vidu ceo sistem posredovanja koji omogućava našu malu praksu), samo što, kao pravi zanatlija, nije odoleo ni mnogim

¹ Chris Marker, „Notes on Filmmaking (Working on a Shoestring)“, jedan od tekstova iz bukleta uz DVD izdanje filmova *La Jetée* i *Sans Soleil* (Criterion, 2007), str. 41.

alatkama, makar probe radi. Poverovao je u „demokratski potencijal“ novih medija, koristio ih nemilice i bez pardona – njegov odnos prema celoj digitalnoj Zoni bio je i ostao blaženo nekriticčki – isprobavao njihove „izražajne mogućnosti“, u nekima bio i pionir (*Immemory*), ali nikada nije grozničavo pratio razvoj novih opcija. (Na dostupnim fotografijama, njegov pariski studio izgleda kao skladište antikvarne filmske, video i kompjuterske opreme, koje samo što ne eksplodira, ali daleko od toga da je pokušavao da u svemu bude u toku.) Odatle prilično grub izgled njegovih čisto digitalnih radova iz poslednje dve decenije života, što ga očigledno nije ni najmanje zabrinjavalo; još uvek ga je, pored draži igre, više zanimalo sadržaj. U novu sferu stupio je kao čovek starog kova – ne „staromodan“ već snažnije formiran – što je prosto moralо da izaziva stalne kuršluse. Krajnji ishodi su uglavnom bili nezanimljivi ili frustrirajući, gledano sa strane (njegovo iskustvo, kao „autora“, sigurno je bilo drugačije), ali ponekad bi iz svega toga sevnulo i nešto jače od obične varnice.

Bio je to susret između klasične dubine – iz današnje perspektive, ceo period pre opšte digitalizacije mogao bi se nazvati „klasičnim“, iako se erudicija, lucidnost i senzibilitet jednog Markera ni tada nisu mogli naći na svakom koraku – i medija-alata koji su, kako se pokazalo, u generacijama novih korisnika izbrisali dubinu kao kategoriju. S Markerom, međutim, ostajemo u dodiru s tom dimenzijom, čak i kada bi medij ili kontekst, koji bi izneverili svakog, izneverili i njega: CD-rom, krcat divnim fragmentima, ali, kao i svaki CD-rom, zamonjan i posle nekoliko klikova zatupljujući (*Immemory*); hermetična galerijska instalacija, za galerijsku publiku koja ne mora uvek biti pasivna, ali koju sama postavka prosto gura u takvo stanje (*Zapping Zone*, *Silent Movie*); kompjuterski video monolozi, opet s nekim sjajnim krhotinama, ali koji ne vode nikud (*Level Five*). Ali onda nađemo na neke prateće tekstove, o nekim od tih radova, od početka do kraja briljantne; na dobro, staro pripovedanje, i dalje zasićeno tehnološkim posredovanjem (kao i svaki tekst, kao i celo naše okruženje), ali opet mnogo sadržajnije i bliže neposrednom ljudskom obraćanju od svakog galerijskog ili kompjuterski generisanog laverinta.



Projekat braće Vesnin, 1924.
Korice monografije.
Kula iz jedne novije postavke.



Chris Marker, „The Rest is Silent“, monografija *Silent Movie, La Petite Illustration Cinématographique*, Wexner Center for the Arts, Ohio State University, 1995, str. 15–18.

Kompletan monografija: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_462_300063141.pdf

Francuska verzija teksta je objavljena kasnije i razlikuje se od engleske u nekim detaljima, iako je suštinski identična. Na osnovu nekih formulačija (objašnjenja izraza „tapeur“ ili „cinéma muet“, između ostalog), pretpostavljam da je obe verzije priredio sam Marker: englesku je prilagodio američkom kontekstu, u kojem se tekst prvi put i pojavio; u francuskoj verziji nije striktno prevodio samog sebe već je slobodno varirao tekst u raznim detaljima: „The Rest is Silent“ (naslov je i dalje na engleskom, kao i naziv cele instalacije, *Silent Movie*), u zbirci *La vie nous fait voir de toutes les couleurs*, urednici Georges Roque i Claude Gudin, 1998, str. 190–198; takođe, „The Rest is Silent“, filmska revija *Trafic*, n° 46, été 2003, str. 54–62.

Instalacija: pet monitora od 25 inča, 3,5 metra visoka kula od metalnih montažnih polica, pet CD plejera, kompjuter, audio zapis, 18 uramljenih video kadrova, 10 kompjuterski generisanih filmskih plakata (za imaginarnе filmove, između ostalog i „U potrazi za izgubljenim vremenom“). Filmske i video snimke, u nizovima od po 20 minuta, koji se ponavljaju i ukrštaju na dva gornja i dva donja monitora (kadrovi iz starih filmova, ne uvek nemih, i snimci Katrin Belkodža, „zvezde“ *Silent Movie*), na srednjem monitoru, pored slika oka, prate 94 međutitla, po uzoru na međutitlove iz nemih filmova.

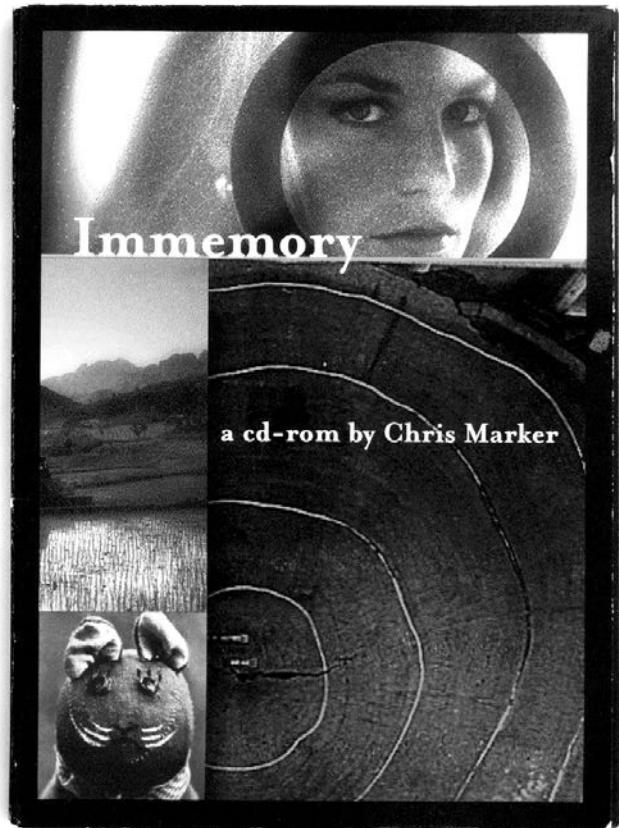
Montažna polica je po originalnoj zamisli trebalo da bude urađena po uzoru na neostvareni projekat braće Vesnin (Leonid, Viktor i Aleksandar) za zgradu *Pravde* u Lenjingradu (1924). U konačnoj postavci upotrebljene su obične metalne montažne police.

Pored navedene monografije, detaljan opis instalacije može se naći u tekstu, Joe McElhaney, „Primitive Projections: Chris Marker's *Silent Movie*“, *MFJ* (Millennium Film Journal) No. 29, Fall 1996: <http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ29/McElhaneyMarker.html>

Drugi prikazi mogu se naći i u nekoliko Markerovih biografija: Catherine Lupton, *Chris Marker: Memories of the Future*, 1994, str. 192–196, videti i 178–179; Nora M. Alter, *Chris Marker*, 2006, str. 118–119.

U ovim tekstovima Marker nas u nekoliko navrata poziva da njegove slike, sećanja ili reference slobodno zamenimo svojim, u najboljoj nameri, i sasvim u duhu očekivanja koja su pratila prve „interaktivne“ medije. Ali nije teško zamisliti kakva bi bila njegova reakcija na taj predlog da se nekim slučajem našao s druge (naše) strane. Kretanje kroz vlastiti život nalaže vlastite okvire, za šta upravo Marker može da posluži kao jedan od najboljih primera. Ali to može da znači i dijametralno suprotan pristup samom pitanju pamćenja i iskustva. Umesto Potrage za izgubljenim vremenom, što uvek podrazumeva neko gomilanje – odbacivanje, rasipanje, prepuštanje habanju, „umeće zaborava“ (sigurno ne puko poricanje), sve dok se ne dođe do onoga što nas se zaista tiče ili dok ne račistimo prostor za ono što nas još čeka, ali što nas možda i ne dočeka, ako samo nastavljamo da preturamo po sve većoj gomili sentimentalnog ili autoanalitičkog krša. To, naravno, nije opis Prustovog ili Markerovog metoda (koji, između ostalog, nisu ni identični), ali jeste jedan od rizika kojem ljudi često podležu. Uglavnom, i to je možda jedan od puteva: „Zaboravlja svoju mladost pomalo svakog dana“ (Pjer Reverdi, *Odlazak*, 1915); „Kažu da je zaborav njihova najveća strast. Hteli su da svakog dana stvore sve iz početka, da postanu jedini gospodari i vlasnici svojih života“ (Debor, *O prolasku*, 1959). Ni to verovatno nisu najbolje ili dovoljne formulacije, ali opet dočaravaju drugačiju orijentaciju, pokušaj da se dođe u dosluh sa samim sobom i stvarnošću na neki manje komplizivan, neakviziterski način. Ali tu već počinjemo da radimo isto što i Marker – ili njegova muza iz *Sans Soleil*, Sei Šonagon, autorka *Zapis pred san* (X–XI vek): da na svoj način probijamo put ka „stvarima od kojih srce kuca brže“. Svako ko je već na tom putu, sigurno će uživati u ovim tekstovima i pronaći u njima nove podsticaje.

AG, 2018.



koje nam suviše lako obezbeđuje spoljašnji prostor? Panhromatski film bi onda bio muzika naših plastičnih duša, način da ponovo izmislimo zavođenje, svojim golim, crno-belim rukama. Kada sam počeо da se poigravam crno-belim filmskim snimcima i da sam snimam crno-beli film za ovaj eksperiment, htio sam samo da na svoj način, u lakom, nepretencioznom stilu, obeležim stogodišnjicu filma, i bože me sačuvaj ako ovde o svemu tome teoretišem previše ozbiljno: radim to samo iz uživanja, ili iz „slatke tuge“¹⁹, da bih se oprostio od već propale slave te epohe. Ali, još prostije rečeno, zar nije zabavno osloboditi se zavisnosti stare tri milijarde godina?

U Meksiku nisam otkrio samo istrajnost tradicije *benšija*. U tim danima pre televizije, i radio je bio retkost, a ono što sam tamo otkrio bio je skoro oltarski status nekih tehničkih naprava, totalni raskorak između predvidene svrhe nekog medija i njegove prave uloge. U svakoj kući u tom seocetu u kojem sam živeo, radio je treštao iz sve snage, po ceo dan, dok bi vlasnik odlazio da radi u polju. Njegovo je bilo da prosto bude tu, a ne da se sluša, kao vatrica je jedina svrha da gori, a ne da osvetljava ili ugreje. Možda ova instalacija samo pokušava da bude takav oltar: puko izlaganje magiji filma, oslobođeno anegdote ili direktnih emocija, u kojem gledalac može da luta, uzme nešto od tog večnog plamena, utone u misli nad tim avanturama u crno-belom, možda zameni moje slike svojim, ili zameni lepo lice Katrin Belkodža (Catherine Belkhodja) nekim bližim i dražim likom, i ode s nekom imaginarnom slikom koja će se odmotavati u njegovoj ili njenoj najdubljoj sali za projekcije, s tim neprevodivim osećanjem koji mi Nemci zovemo *Sehnsucht*, a mi Brazilci *saudade*, a ostalo je tišina.

Kris Marker, 1995.

¹⁹ U francuskoj verziji Marker ovde piše „sweet sorrow“: „Parting is such sweet sorrow (Rastanak je tako slatka tuga).“ William Shakespeare, *Romeo and Juliet* (1597), drugi čin, scena druga.

jem je manje više, a gubitak dobitak. Pošto su odbacili jalovi prestiž kolorizovanog univerzuma, film i fotografija su počeli da iscrtavaju mapu novog carstva u kojem su nijanse sive ukazivale na različite stepene ljudskosti. („Kraljevstvo senki“, koje je Gorki opisao posle prvog gledanja Limijerovog filma u Nižnjem Novgorodu 1896.)¹⁶ A ljudi su počeli da sanjaju crno-bele snove. Svako zna za fazu, „da li sanjaš u boji?“ I zašto bih, molim vas, sanjao svet drugačije nego što ga vidim, da nije bilo filma, koji je doneo nov način gledanja na snove? Ubeden sam da su do približno 1900. ljudi sanjali u boji, i plašim da će posle godine 2000. opet sanjati tako. U međuvremenu, menadžeri su ovladali nesvesnim. Sve što nam je ovaj strašni dvadeseti vek doneo, pored genocida, side i sapunica, bio je vek sitnozrnastih, visokokontrastnih, panhromatskih crno-belih personalnih snova. (Postavlja se pitanje: da li Ted Turner sanja crno-belo? Džejn, ako čitaš ovo, nazovi me.¹⁷)

Tačnije, to odbijanje boje seže mnogo dublje od samog Ur-Kina. To je prosto odbijanje prvobitnog prirodnog sistema zavođenja. Ako prihvatimo ono što kaže Klod Gidan, da se „pre oko tri milijarde godina, kada su Slučaj i Nužnost upravljali stvarima, iz procesa zavođenja, koji se oslanjao na boje i mirise, među nekim mikroorganizmima koji su migoljili pod suncem, razvila fotosinteza“¹⁸, onda je izbor crno-belog ništa manje nego oholo poricanje našeg biološkog nasleđa, način da se čovekovi unutrašnji resursi nametnu naspram pouzdanih rekvizita prirode. Ali kada Gidan ide čak dotle da kaže (sažeto rečeno) kako je „boja seks“, da li to onda znači da je crno-belo asekualno? Ili nas to naglo ukazivanje sveta potpuno lišenog naših uobičajenih (i osnovnih) sistema referenci možda samo dovodi bliže potrebi da te sisteme pronađeno u sebi – kao što nas muzika primorava da izmislimo neki unutrašnji prostor, za razliku od slikarstva,

¹⁶ Максим Горький, као M. Pacatus, „Синематограф Люмьера“, Нижегородски листок, бр. 182, 4. (16) VII 1896. (AG)

¹⁷ Ted Turner, američki medijski magnat osnivač CNN; Jane Fonda, u to vreme njegovog supruga. (AG)

¹⁸ Claude Gudin, „Les Voies de la Couleur ne sont pas Impénétrables“, *Art Cognition*, 1993.

Immemory

U trenucima megalomanskih sanjarija, skloni smo da svoje pamćenje vidimo kao neku vrstu istorijske knjige: dobijali smo i gubili bitke, otkrivali i napuštali carstva. U najmanju ruku smo kao junaci nekog epskog romana („Kakav roman, moj život!“, rekao je Napoleon). Skromniji i možda plodniji pristup bio bi da se fragmenti pamćenja razmotre u okvirima geografije.² U svakom životu možemo pronaći kontinente, ostrva, pustinje, močvare, prenaseljene teritorije i *terrae incognitae*. Mogli bismo iscrtati mapu jednog takvog pamćenja i iz njega izvući slike lakše nego iz bajki i legendi. To što bi subjekt ovog pamćenja trebalo da bude fotograf ili filmski stvaralač ne znači da je njegovo pamćenje suštinski zanimljivije od pamćenja bilo koje osobe već samo da je ostavio tragove s kojima se može raditi, obrise za crtanje njegovih mapa.

Imam oko sebe na stotine fotografija, od kojih većina nije nikada prikazana (Vilijam Klajn je rekao da bi pri brzini od pedesetog dela sekunde po snimku kompletan opus najslavnijeg fotografa trajao manje od tri minuta). Imam te „restlove“ koje neki film ostavlja za sobom kao rep komete. Iz svake zemlje koju sam posetio donosio sam razglednice, isečke iz novina, kataloge, ponekad i plakate skinute sa zidova. Došao sam na ideju da se bacim u taj vrtlog slika i utvrđim njegovu *Geografiju*.

Moja radna hipoteza bila je da je svako pamćenje malo bolje strukturirano nego što izgleda. Pošto pređu određenu količinu, naizgled

² Anri Langlua (Henri Langlois, 1914–1977, osnivač Francuske kinoteke) pričao je da kao dete nije razumeo vreme. Kada je čitao kako je „Jovanka Orelanka opsedala Pariz“, mislio je da je to bio neki drugi Pariz i da, dakle, postoje Pariz Jovanke Orleanke, Pariz njegovog oca, itd., na beskonačnoj mapi sveta. (Nap. Marker)

nasumične fotografije, razglednice izabrane na osnovu prolaznog raspoloženja, počinju da iscrtavaju putanju, da prave mapu zamišljene zemlje koja se širi pred nama. Bio sam siguran da će ako je prodem sistematicno otkriti da prividni haos mojih slika krije kartu, kao u pričama o piratima. A cilj ovog diska trebalo bi da bude predstavljanje „vođene ture“ pamćenja, ali tako da u isti mah posetiocu nudi priliku za nasumičnu navigaciju. Prema tome, dobrodošli u „Memoriju, zemlju kontrasta“ – ili kako sam je radije nazvao, *Immemory* (*Immémoire*).



„Ali kad od neke davne prošlosti, posle smrti bića, posle uništenja stvari, ne ostane ništa, ipak još dugo ostaju samo miris i ukus, krhkiji, ali dugovečniji, nematerijalni, ali uporniji, verniji, kao duše, da se sećaju, da čekaju, da se nadaju, na ruševinama svega ostalog, da nose bez klonuća, na svojim gotovo neopipljivim kapljicama, ogromno zdanje uspomena.“ — Marsel Prust, *U potrazi za izgubljenim vremenom*, I, *Kombre* (*À la recherche du temps perdu*, 1913–1927, prva knjiga, *Du côté de chez Swann: Combray I*, 1913)

Svakome njegova madlena. Za Prusta je to bila ona tetke Leoni, za koju Vedijeva poslastičarnica (Védie) iz Iljea (Illier-Combray) tvrdi da je i dalje priprema prema originalnom receptu. (Ali što je s onom drugom poslastičarnicom, na suprotnoj strani ulice, koja za sebe takođe tvrdi da je „čuvarka madlena tetke Leoni“? Put sećanja već počinje da se račva.) Za mene je to jedan Hičkokov lik. Junakinja *Vrtoglavice*. Priznajem da bi verovatno bilo usiljeno videti neku nameru u izboru njenog imena (Madlen – Madeleine Elster, koju igra Kim Novak), na početku priče koja u suštini govori o čoveku u potrazi za izgubljenim vremenom, ali svejedno: podudarnosti su pseudonimi draži za one koji ih inače ne bi prepoznali.

Možda je, strogo govoreći, to preistorijsko stanje filmske memoarije ono što me je navelo na ovu evokaciju, možda i više nego moje *amours enfantines* (dečije zaljubljenosti) u Klaru Bou i Simon Ženevoa. Ta ideja o stanju percepcije koje prethodi razumevanju, koje prethodi svesti, koje milenijumima prethodi filmskim kritičarima i analizi. Neka vrsta Ur-Kina, izvornog filma, bliža Afroditi nego Greti Garbo. I čija glavna crta sigurno nije bila tišina – mislim da sam to dokazao – već druga vrsta nemosti, prigušeno slanje druge vrste signala, mnogo smislenijih od reči: brisanje boja, crno-belo.

Svi znamo da je tada bilo i boje, kao i muzike. Sistemi za kolorizaciju su bili razvijeni i ponekad se koristili radi sticanja prestiža. Neke scene iz pomenutog filma Freda Nibloa, *Ben Hur*, bile su obojene. Mozžuhinov *Kazanova* (1934, ruski glumac Ivan Mozžuhin, režija René Barberis) bio je toniran. Noćne scene su često bile presvučene plavom bojom, a istorijske sekvene snimljene u sepiji. Ipak, tokom pola veka film je ostao veran crno-belom, a ja nisam dovoljno marksista da bih to objasnio samo ekonomskim faktorima. Kao da je industrija kolektivnog nesvesnog zadržala dah, zaustavila korak, kao Angelopoulosova roda¹⁴, da bi uživala u privilegovanim stanju percepcije pre nego što se pridruži mejnstrimu realističke reprezentacije, kao dete koje se opire da odraste previše brzo, da bi sačuvalo privilegije detinjstva. Kao i fotografija, u kojoj je boja bila odmah dostupna, zahvaljujući neočekivanim svojstvima kriški krompira, film je rešio da do daljeg ostane u tom srećnom stanju novog bezbojnog sveta.¹⁵ U zanatu kojim se bavili ljudi koji su bili sve samo ne askete, odjednom se srećemo s izborom koji ima sve karakteristike čiste askeze, po ko-

¹⁴ Teodoroas Angelopoulos, *To meteoro vima tou pelargou*; eng., *The Suspended Step of the Stork*, 1991. (AG)

¹⁵ „Autochrom“ (*autochrome*), postupak koji su braća Limijer izumeli 1907, koristio je krompirovo brašno kao „zrno“ za filtriranje tri osnovne boje. To zrno je u promeru imalo 16 hiljaditih delova milimetra i bilo je potrebno 140 miliona zrnaca da bi se pokrila površina 13 x 18 cm. Neka dobra duša bi mogla reći da nije čudo što je s takvim izumom čovečanstvo čekalo da „Ektahrom“ („Ektachrome“, Kodak) olakša opštu upotrebu boje, ali tamo gde ima volje... (Nap. Marker)

scena koje su mi ostale u pamćenju. Uz jednu razliku: iako u pogledu glavne ženske uloge nisam imao nikakvih dilema (Clara Bow), na muškoj strani sam kao zvezdu upamtio Garija Kupera. Ali otkrio sam da je mladi Gari imao samo jednu scenu i da je poginuo već na kraju prve rolne. Pretpostavljam da je to ono što čini zvezdu: jedan gest, jedan osmeh, i on je taj koga se sećate, a ne neki magloviti mladić koji je bio zadužen da osvoji devojku.

Onda idu Gastinova *Jovanka Orleanka* (*La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, 1929, Marco de Gastyne) i krupni kadrovi Simon Ženevoa (Simone Genevoix). To je verovatno bilo prvi put da sam lice neke dame video uvećano na ekranu 13,5 x 10 m (čak ni Klara Bou nije dostigla te proporcije), ali mislim da taj kvantitativni fenomen sam po sebi ne može objasniti ushićenje koje me je obuzelo. Ne mogu ga opisati drugačije osim onomatopejama iz stripova, „Wham!“, „Thud-thud!“, „Bum-bump!“, „Shudder! (Strava!)“ – što je bio još jedan način da su u film unese zvuk, uglavnom nedokučiv za sedmogodišnjeg dečaka, ali u čemu sam kasnije jasno prepoznao simptome Romanse. A kada je pre nekoliko godina Francuska kinoteka objavila predivno restauriranu kopiju *Čudesnog života Jovanke Orleanke*, zatekao sam sebe kako sedim nedaleko od šarmantne starije dame, koja nije ni slutila da je na jedan minut bila, doslovno, moja prva ljubav.

Takve uspomene očigledno svedoče o fascinaciji erom takozvanog nemog filma. Ali tim preciznim, prepoznatljivim filmskim sećanjima, kao i u svakoj kosmogoniji koja drži do sebe, prethodi period haosa, nejasnih slika bogova i boginja, ujedinjenih, razjedinjenih, pun pukotina i crnih rupa, doba senki koje uvek prethodi strukturiranoj mitologiji. U uspomenama iz svog ranog detinjstva pronalazim takve senke. Nisam mogao da zamislim da su to pravi ljudi (kako sam mogao da shvatim proces nastanka filma?) već neke vrste mašina, složeni sklop poluga i koturova koji je trebalo da pokreće te figure Indijanaca i kauboja (uobičajena građa od koje su sazdane takve uspomene) – čime sam, podsećam vas, samo izmišljao koncept današnjih animiranih sintetičkih slika; prilično dobro predviđanje za jednog klinca.

U vreme *Potrage (za izgubljenim vremenom)* fotografija je još bila u povoju, a ljudi su se često pitali „Da li je to umetnost?“³ – sama umetnost je za Prusta i njegovu generaciju imala mnogo uzvišeniju ulogu od skromne dužnosti stražara: to je trebalo da bude spona s drugim svetom, delić Vermerovog žutog zida.⁴ Ali da li je danas, paradoksalno, vulgarizacija, demokratizacija slike ono što joj omogućava da stekne manje ambiciozan status draži koja nosi sećanje, vidljive varijacije mirisa i ukusa? Imamo snažniju (u svakom slučaju drugačiju) emociju pred nekom amaterskom fotografijom koja ima veze s nekom epizodom iz našeg života nego pred delom nekog Velikog Fotografa, zato što njegov domen pripada umetnosti, dok svrha predmeta-suvenira ostaje u visini lične istorije.

Žan Kokto je to duhovito parafrazirao, kada je pisao da je Ko-zimu Vagner u njenim poznim godinama više dotala Ofenbahova *Lepa Jelena* (Jacques Offenbach, *La Belle Hélène*, 1864) nego *Prsten njenog muža*:

,Zigfrid, Rajnsko zlato, Majstori pevači, to je ono što produžava čoveka, što ga sprečava da umre. Ali Ofenbah je bio moda, mladost, sećanje na Tribšen (Vagnerov letnjkovac u mestu Triebischen, u blizini Lucerna), na trenutke radosti, to je Niče koji piše Reu (Paul Rée), 'idemo u Pariz, da gledamo kako plešu kankan'. Gospoda Vagner je mogla da sluša *Sumrak bogova* i da ostane potpuno

³ Rudyard Kipling, „The Conundrum of the Workshops“, 1890, prva strofa: „When the flash of a new-born sun fell first on Eden's green and gold, / Our father Adam sat under the Tree and scratched with a stick in the mould. / And the first rude sketch that the world had seen was joy to his mighty heart, / Till the Devil whispered behind the leaves : 'It's pretty, but is it Art?'“ (Napomena iz engleske verzije.) Prepričano: Adam u Edenu žvrlja štapom po prašini i pravi prvi grubi crtež, koji ga oduševljava. Skriven iza lišća, Đavo mu šapuće: „To je lepo, ali da li je to umetnost?“ (AG)

⁴ „Petit pan de mur jaune...“: opsivni motiv Prustovog junaka Bergota (*U potrazi za izgubljenim vremenom*, VI, Zatočenica), pisca koji na samrti priziva detalj s Vermerove slike *Pogled na Delft* (Johannes Vermeer, *Gezicht op Delft*, c. 1660–1663). (AG)

mirna. Na Marš kraljeva bi zaplakala („Marche des rois“, iz operete *La Belle Hélène*).⁵

Zalažem se za pravo slike na skromnost i moć madlene.⁶

Struktura *Immemory?* Za istraživača je teško da iscrta mapu teritorije koju upravo otkriva... Mogu samo da pokažem neka svoja sredstva za istraživanje, svoj kompas, durbine, zalihu vode za piće. Što se tiče kompara, otisao sam prilično daleko u istoriju da bih odredio svoju poziciju. Začudo, nije neposredna prošlost ta koja nam nudi modele za ono što bi mogla biti kompjuterska navigacija na temu pamćenja. Njome suviše dominiraju arogancija klasičnog narrativa i pozitivizam biologije. „Umeće pamćenja“ je, s druge strane, veoma stara disciplina, koja je pala u zaborav (kakva ironija!) s ko-

⁵ Jean Cocteau, *Carte blanche : articles parus dans Paris-Midi du 31 mars au 11 août 1919*, Paris, La Sirène, 1920, članak 4, 21. IV 1919, str. 28–29. U francuskoj verziji, koja kruži internetom, ovaj odlomak iz Koktoovog članka je očigledno prenet pogrešno (za razliku od engleske verzije, zakinute samo za naziv opere *Majstori pevaci*), odnosno nepotpuno, tako da se smisao gubi. Treba da glasi ovako: „Siegfried, l’Ohr du Rhin, les Maitres Chanteurs, voilà qui prolonge un homme, l’empêche de mourir. Mais Offenbach, c’était la mode, la jeunesse, le souvenir de Triebischen, des heures joyeuses, Nietzsche écrivant à Réé: ‘nous irons voir danser le cancan à Paris’. Mme Wagner aurait pu entendre le Crépuscule des Dieux sans trouble. Elle pleurait à la Marche des Rois.“ (AG)

⁶ Ovaj pasus je već bio napisan kada se pojavila očaravajuća Brasajeva knjiga *Marsel Prust pod uticajem fotografije* (Brassaï, *Marcel Proust sous l’emprise de la photographie*), u izdanju Gallimarda (1997). Odgovor daje sam Prust: „Kada se pogledaju ti snimci, može se reći da je fotografija zaista umetnost“ (M. Proust, *Essais et articles*, 1906). A Brasai piše: „Kada ga pogodi neki zvuk ili ukus, s tajanstvenom moći da oživi neki utisak ili osećanje, on oseća neodoljiv poriv da taj fenomen poveže s pojavljinjem latentne slike u posudi s razvijačem“ (*Marcel Proust sous l’emprise de la photographie*, str. 19). Ali zaista treba pročitati celu knjigu, u kojoj se *U potrazi za izgubljenim vremenom* upoređuje s „džinovskom fotografijom“ (*ibid.*, str. 20). (Nap. Marker) Izvor za Prustov članak: Marcel Proust, „John Ruskin, Les Pierres de Venise, Traduction de Mme Crémieux“, *La Chronique des arts et de la curiosité*, 5. V 1906; kasnije u tomu *Contre Sainte-Beuve (précédé de) Pastiches et mélanges (et suivi de) Essais et articles*, Paris, Gallimard, 1971, str. 521–522. (AG)

nategnuto da za svoj zamišljeni film *U potrazi za izgubljenim vremenom* smislim sledeću najavu: „Prvi film u kojem titlovi zauzimaju više prostora nego slika.“

Istina, sviranje muzike nije bilo jedini način da se spreči da nemi filmovi budu i doslovno nemi: kada publika prosto ne bi razumela titlove – zato što je bila nepismena ili strana – onda bi se pojavljivao lik koga mi Japanci zovemo *benši* (benshi ili katsudō-benshi), „narator“, koji je stajao pored ekrana da bi prevodio, preuređivao ili tumačio štampani tekst. Kurosavin brat je bio jedan od tih naratora, a prestiž njegove uloge imao je udela i u Maestrovoj ranoj fascinaciji filmom. Naime, kao što je pisao u svojoj autobiografiji, *benši* „nisu samo prepričavali radnju filma, oni su obogaćivali emocionalni sadržaj glasovnim i zvučnim efektima, kao i živim opisima zbivanja i slika na ekranu – slično naratorima iz *bunraku* lutkarskog pozorišta“.¹² Mogli ste se zakleti da ste slušali hor s početka *Henrija V*¹³ – i sanjati da ste gledali *Put na istok* (*Way Down East*, D. W. Griffith, 1920) dočaran na takav način...

(Pedesetih godina imao sam slično iskustvo u Meksiku: titlovani američki filmovi, na engleskom, bili su zagonetka za običnog seljaka koji nije govorio engleski, niti mogao da čita titlove. Tako bi svake subotnje večeri jedini član zajednice koji se smatrao pismenim stajao i komentarisao projekciju, manje ili više kao neki *benši*. Pošto je njihovo vladanje holivudskim jezikom bilo nesigurno, morali su da se oslanjaju na „snagu mašte“, da se ne bi osramotili pred publikom. Ishod je često bio osvežavajući.)

Krila sigurno nisu prvi film koji sam gledao: to je prvi film kojeg se sećam i to veoma živo. Kada sam ga pogledao opet, posle pauze od pedeset godina, bio sam zapanjen kristalno jasnom slikom nekih

¹² Akira Kurosawa, *Gama no abura: Jiden no yō na mono*, 1982; *Something Like An Autobiography*, 1983; *Nešto kao autobiografija*, Institut za film, Beograd, 1986. (AG)

¹³ Nije jasno na koju verziju Marker misli; u eri nemog filma, od 1895. do 1929, u Engleskoj, Francuskoj, Nemačkoj i Sjedinjenim Državama snimljeno je nekoliko stotina filmova prema Šekspirovim komadima. (AG)

Huru (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, 1925, Fred Niblo). Ima nekog crnog humora u tome što je sagu o jevrejskom princu ukrašavalu Hitlerova omiljena muzika, što opet objašnjava zašto se u nemačkim filmskim novostima iz Drugog svetskog rata često mogao čuti Wagner – ali prelazio sam preko toga...

Ah da, pijanista. *Tanëp*¹⁰, kako to kažemo mi Rusi, od francuskog *taper* (lupiti, udariti), da bismo tako skovali reč koja ne postoji u čistom francuskom jeziku (*tapeur*), osim u žargonu, gde znači „grebatör“ (ili „parazit“). Dakle, kao što vidite, već imamo dve nepostojćeće stvari. Kao da se sve što ima veze s pojmom „nemog filma“ našlo na udaru, ne nekog *tapera*, već neke vrste kinematografske antimaterije. *Silent movie, silent era*¹¹... Bilo je mnogo manje tištine u nekoj bioskopskoj dvorani iz dvadesetih godina nego, recimo, kod zrelog Antonionija. Ljudima je već bila potrebna muzika da bi fiksirali svoje emocije (muzika ne stvara emocije, ona ih fiksira, kao što se fiksira boja); posao pijaniste bio je da fiksira emocije, a ljudi čije emocije ne bi bile adekvatno fiksirane (neki pogrešan akord, na primer) mogli su i da pucaju na njega: još se sećam Žuvea (glumac i reditelj Louis Jouvet), s njegovim nepogrešivim stakatom: „... le pianiste sur lequel on était prié de ne pas tirer, c'était moi (pijanista za koga su se molili da ga neko ne upuca, bio sam ja)“ (film *Le Corsaire*, 1939). Možda smo mi Francuzi bliži suštini stvari sa izrazom „cinéma muet“: *nemi film*, što prosto znači da ljudi ne govore, tako da je pitanje muzike ostajalo otvoreno. Ali čak ni to nije tačno. Ljudi su govorili i to mnogo, artikulisali su rečenicu za rečenicom, jedino što se nisu mogli čuti, ali to je, u krajnjoj liniji, bilo manje do nemog filma, a više do gluve publike. (Svi ti beskrajni titlovi upravo u *Krilima*... Nije mi izgledalo nimalo

¹⁰ Ili samo „тапер“; izraz koji se od polovine devetnaestog veka do početka dvadesetog zaista koristio u Rusiji za „muzikanta“, unajmljenog pijanistu, koji je svirao u plesnim dvoranama, kafanama i kasnije na projekcijama nemih filmova. (AG)

¹¹ Marker ovde ukazuje na razliku između izraza „Silent movie (silent era)“, koji aludira na tišinu, odsustvo zvuka, i francuskog izraza „cinéma muet“, koji aludira na nemost (kao i kod nas, „nemi film“), što objašnjava i u nastavku. (AG)

načnim razdvajanjem fiziologije i psihologije. Neki drevni autori su imali mnogo funkcionalniju predstavu o krivudanjima duha, a Filipo Gesualdo u svojoj *Plutozofiji* (Filippo Gesualdo, *Plutosofia*, 1592), predlaže sliku pamćenja u okvirima „arborescencije“ (*arborescentia*, razvijanje u obliku drveta), koja je savršeno softverska, ako smem da upotrebim taj izraz (smem). Ali najbolji opis jednog kompjuterskog projekta, kao što je ovaj koji pripremam, pronašao sam kod Roberta Huka (Robert Hooke, 1635–1702), čoveka koji je pre Njutna naslutio zakon gravitacije:

„Sada će konstruisati mehanički model i čulnu reprezentaciju pamćenja. Prepostaviću da postoji određeno mesto ili tačka u čovekovom mozgu u kojem se nalazi glavno sedište duše. Kada je reč o preciznom položaju te tačke, sada neću reći ništa i postuliraću samo jedno, a to je da postoji mesto u koje se svi utisci čula prenose i pripremaju za kontemplaciju, kao i da su utisci samo kretanje čestica i tela.“⁷

Drugim rečima, kada sam pokušao da regione pamćenja prenemam u geografske, a ne u istorijske zone, nehotično sam se spojio sa shvatanjem bliskim nekim umovima iz sedamnaestog veka i potpuno stranim onim iz dvadesetog.⁸

⁷ Ovaj citat dugujem, pored ostalog, čudesnoj knjižici Jacquesa Roubauda, *L'invention du fils de Leoprepes: poésie et mémoire* (Izum Leoprepovog sina: poezija i pamćenje, Saulxures, Circé, 1993). (Nap. Marker) Marker prenosi francuski prevod odlomka iz Hukovog teksta, pisanih na engleskom iz XVII veka, koji je tu malo sažet i prenet u savremeniji idiom: *The Posthumous Works of Robert Hooke, etc.*, Samuel Smith and Benjamin Walford, London, 1705, „Lectures of Light“ (1682), str. 141. (AG)

⁸ Nemački lingvista Harald Vajnrih uvodi suptilnu ideju o „ratu između pamćenja i razuma“ i piše kako je prosvjetiteljstvo ozvaničilo trijumf ovog drugog. „Emil neće ništa učiti napamet.“ (Nap. Marker) Harald Weinrich, *Lethe: Kunst und Kritik des Vergessens*, 1997, str. 100, 90; *Leta: Umeće i kritika zaborava*, Fabrika knjiga, Beograd, 2008, s nemačkog prevela Drinka Gojković; eng., *Lethe: The Art and Critique of Forgetting*, 2004, str. 73, 65. U engleskoj verziji ova fusnota je pomerena uz poslednji pasus. (AG)

Iz tog shvatanja proistiće struktura diska, podeljenog na „zone“, a primer koji sam naveo na početku, s madlenom koja postaje Madlen, može poslužiti da se iscrta skica jedne topografije. Madlenina „tačka“ (rekao bi Huk) nalazi se na preseku Prustove i Hićkokove zone. Svaka od njih se sa svoje strane preseca s drugim zonama, koje čine sva ta silna ostrva ili kontinenti čiji se opisi nalaze u mom pamćenju, a ilustracije u mojoj arhivi. Ovaj rad, naravno, nije autobiografija, a sebi sam dopustio kretanje u svim pravcima, ali u istraživanju delovanja pamćenja svako se može osloniti na ono kojim uvek i sam raspolaže.

Ali ono što bih najviše voleo jeste da se ovde može naći dovoljno bliskih kodova (slika s putovanja, porodični album, totemska životinja), tako da čitalac-posetilac može neosetno zameniti moje slike svojim, moje pamćenje svojim, i da moja *Immemory* posluži kao odskočna daska za njegovo vlastito hodočašće u Pronađeno vreme.

Kris Marker, 1997.

Immemory, CD-rom, kompletan sadržaj diska na engleskom i francuskom: <http://www.gorgomancy.net/>

„Zone“ *Immemory* (engleska verzija): Cinema — Travel — Museum — Photography — War — Poetry — Memory (na disku ima i drugih sadržaja)

Immemory, CD-ROM, MacOS/ Windows PC, Coproduction Centre Pompidou, Musée national d'art moderne & Les films de l'Astrophore, Direction des Editions du Centre Pompidou, 1998.

O disku: „Understanding *Immemory* with a little help from Raymond Bellour“, <https://chrismarker.org/chris-marker-2/immemory/>

Reč je o odlomcima iz zbirke eseja i komentara, Laurent Roth, Raymond Bellour, *Qu'est-ce qu'une madeleine? A propos du CD-ROM Immemory de Chris Marker*, Yves Gevaert Editeur & Centre Georges Pompidou, Paris, 1997 (tekstovi na engleskom i francuskom).

Ostalo je tišina

Prateći tekst za Markerovu instalaciju *Silent Movie*, priređenu povodom obeležavanja stogodišnjice filma, u Veksnerovom centru za vizuelne umetnosti (Wexner Center for the Visual Arts, Ohio State University, Columbus, 29. I – 9. IV 1995). (AG)

Silent Movie je posvećen uspomeni na Gijoma Egipćanina (Guillaume-en-Égypte).⁹

Silent Movie, Nemi film. Dati jednoj instalaciji naziv po nečemu što nikada nije postojalo verovatno je manje nedužno nešto bi neka obična mačka mogla zaključiti. Nikada nije postojalo nešto što bi se moglo nazvati nemim filmom, osim na samom početku ili u filmskim arhivama, ili kada bi pijanista navukao težak grip. Uvek je tu bio makar pijanista, a uskoro i orkestar, pored „Vurlicera“ – i raznih drugih naprava, koje su u vreme mog detinjstva služile da bi iste filmove pratila uvek ista muzika. Verovatno sam poslednji među Zemljanimima – „poslednji“, kaže moja mačka – koji se seća koje su melodije pratile koje filmove: *San letnje noći* (Felix Mendelssohn, *Overture*, 1826) u *Krilima* (vazdušne bitke) (*Wings*, 1927, William A. Wellman), Listovi *Preludijumi* (Franz Liszt, *Les préludes*, 1854) u *Ben*

⁹ Dodajmo tome makar još jednu posvetu Markerovom najboljem drugaru, opet njegovim rečima: „Nikson ne izgleda dobro na stepenicama Notr Dama, zabrinut je. U stvari, ceo taj skup državnih poglavara (na sahrani Žorža Pompidua 1974) deluje bolesno. Vlast mora da je loša po zdravlje. Pogledajte ih samo. Uporedite njihov izraz s bistrim pogledom mačke. To je vrhunski dokaz. Mačka nikada nije na strani vlasti (Jamais un chat n'est du côté du pouvoir).“ Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge: Scènes de la Troisième Guerre mondiale (1967–1977)*, Deuxième partie: *Les Mains coupées*, 1977. (AG)



CHRIS MARKER
S i l e n t M o v i e

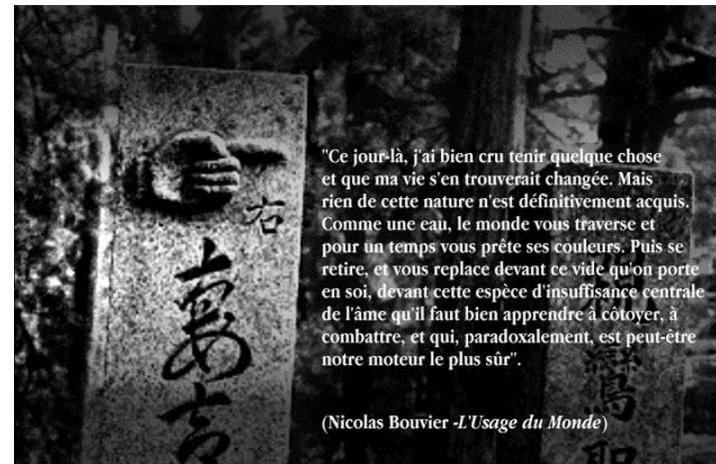
starring Catherine Belkhodja



WEXNER CENTER for the ARTS
THE OHIO STATE UNIVERSITY



Le paragraphe que j'aurais aimé écrire...



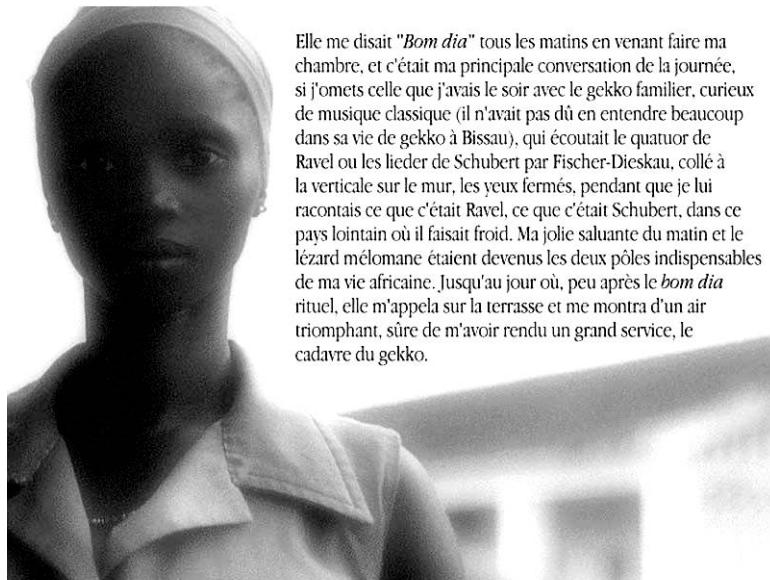
"Ce jour-là, j'ai bien cru tenir quelque chose et que ma vie s'en trouverait changée. Mais rien de cette nature n'est définitivement acquis. Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. Puis se retire, et vous replace devant ce vide qu'on porte en soi, devant cette espèce d'insuffisance centrale de l'âme qu'il faut bien apprendre à côtoyer, à combattre, et qui, paradoxalement, est peut-être notre moteur le plus sûr".

(Nicolas Bouvier - *L'Usage du Monde*)

Pasus koji bih voleo da sam napisao...

„Tog dana sam zaista poveravao da sam došao do nečeg i da će se moj život promeniti. Ali tako nešto se ne stiče zauvek. Kao voda svet prelazi preko tebe i neko vreme ti poprimaš njegove boje. Onda se povlači i ostavlja te s tom prazninom koju nosiš u себи, s tom središnjom nedovoljnošću duše s kojom moraš naučiti da živiš, da se rveš s njom, i koja je, paradoksalno, možda naš najpozdaniji pokretač.“

(Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, 1963; Nikola Buvije, *Upotreba sveta*, Geopoetika, Beograd, 1997, prevela Eleonora Prohić; ovde AG.)



Elle me disait "*Bom dia*" tous les matins en venant faire ma chambre, et c'était ma principale conversation de la journée, si j'omets celle que j'avais le soir avec le gekko familier, curieux de musique classique (il n'avait pas dû en entendre beaucoup dans sa vie de gekko à Bissau), qui écoutait le quatuor de Ravel ou les lieder de Schubert par Fischer-Dieskau, collé à la verticale sur le mur, les yeux fermés, pendant que je lui racontais ce que c'était Ravel, ce que c'était Schubert, dans ce pays lointain où il faisait froid. Ma jolie saluante du matin et le lézard mélomane étaient devenus les deux pôles indispensables de ma vie africaine. Jusqu'au jour où, peu après le *bom dia* rituel, elle m'appela sur la terrasse et me montra d'un air triomphant, sûre de m'avoir rendu un grand service, le cadavre du gekko.

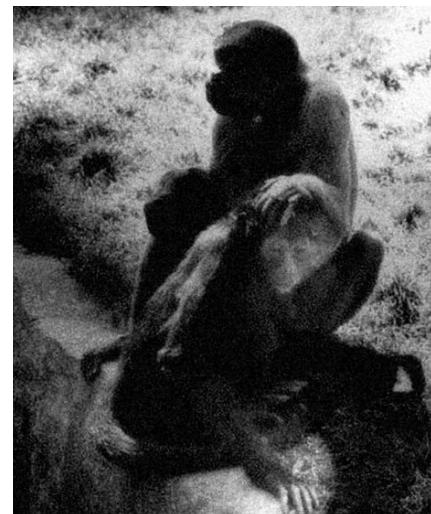
Rekla bi mi *Bom dia* svakog jutra kada bi došla da pospremi moju sobu, i to bi bio moj glavni razgovor preko dana, ako ne računamo onaj koji bih vodio uveče s jednim prijateljskim gušterom, koji se zanimao za klasičnu muziku (koja se sigurno nije mogla često čuti u životu jednog *geka* iz Bisaoa). Sklopljenih očiju, zapepljen vertikalno za zid, slušao bi Ravelov kvartet ili Šubertove pesme u izvođenju Fišer-Diskaua, a ja bih mu pričao šta je značio Ravel, šta je značio Šubert, u tim dalekim zemljama u kojima je uvek hladno. Taj veseli pozdrav i moj muzikalni gušter postali su dva nerazdvojna pola mog afričkog života. Sve dok me jednog dana, posle ritulanog *bom dia*, ona nije pozvala na balkon, da bi mi s trijumfalnim gestom, sigurna da mi je učinila veliku uslugu, pokazala leš malog *geka*.

Nekoliko panoa iz „zona“ *Putovanje i Fotografija*.



Tu aimais l'idée que ce soient les arbres qui disent *Non*...

Svidela ti se ideja da bi drveće moglo reći *Ne*...



Et toujours les bêtes

I uvek životinje

De chaque voyage
tu ramènes
un regard
une pose
un geste

Sa svakog putovanja
donosiš
neki pogled
neku pozu
neki gest

qui te renvoie
au plus vrai des humains
mieux
que l'image des humains

koji ti dočaravaju
pravu ljudskost
bolje
nego slike ljudi