



anarhija/ blok 45
PORODIČNA BIBLIOTEKA



Chris Marker
BEZ SUNCA
1982.

Chris Marker, *Sans Soleil*, dokumentarni film, Argos Films, 1982.
Trafic, n° 6, Revue de Cinéma, printemps (proleće) 1993, P. O. L. Paris,
str. 79–97. Ostali izvori su navedeni uz tekstove.

Preveo i priredio: Aleksa Golijanin, 2018.

aleksa.golijanin@gmail.com
<http://anarhija-blok45.net1zen.com>

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

SANS SOLEIL



BEZ SUNCA SUN LESS

K R I S · M A R K E R

OD TOG ČASA, POEZIJU ĆE PRAVITI SVI, A U ZONI ĆE BITI EMUA.



ARGOS FILMS

SANS SOLEIL

„Udaljenost između zemalja donekle ublažava prekomernu blizinu u vremenu...“

Rasin, drugi predgovor za tragediju *Bajazet* (Jean Racine, *Bajazet*, 1672, epigraf iz francuske verzije filma)

„Jer znam da je vreme uvek vreme
A mesto uvek i samo mesto...“

T. S. Eliot, *Čista sreda* (*Ash Wednesday*, 1930, epigraf iz engleske verzije)

BEZ SUNCA (1982)

Podaci o filmu

O priči i autorima

Pismo Terezi: Iza velova *Sans Soleil* (1998)

Razgovor s Krisom Markerom (2010)

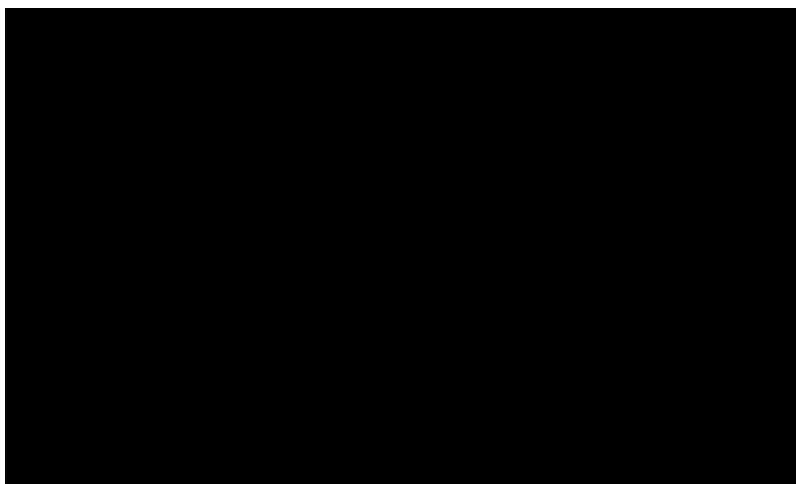
Za Krisa Markera, neposlato pismo (2012)



Uvertira

Prva slika o kojoj mi je pričao bila je ona s troje dece na nekom putu, na Islandu, 1965. Rekao je da je za njega to bila slika sreće i kako je nekoliko puta pokušao da je poveže s drugim slikama, ali da to nikada nije išlo. Pisao mi je:

„... jednog dana staviću samo to na početak filma, s dugačkim komadom crne trake posle toga. Ako u toj slici ne budu videli sreću, makar će videti crno.“



SANS



SOLEIL

Prvi čin

Pisao je:

„Upravo sam se vratio s Hokaida, Severnog ostrva. Bogati i užurbani Japanci idu avionom, ostali trajektom: čekanje, nepokretnost, isprekidan san, sve to me je na čudan način podsetilo na neki prošli ili budući rat: noćni vozovi, sirene, atomska skloništa... mali fragmenti rata ugrađeni u svakodnevni život.“

Voleo je krhkost tih trenutaka zaustavljenih u vremenu, tih sećanja čija je jedina uloga bila da za sobom ne ostave ništa osim sećanja.

Pisao je:

„Obišao sam svet nekoliko puta, ali jedino što me i dalje zanima je banalnost. Na ovom putovanju sledio sam njen trag s upornošću lovca na glave.“

„U zoru stižemo u Tokijo.“

Pisao mi je i iz Afrike. Upoređivao je afričko vreme s evropskim, ali i sa azijskim. Rekao je kako je u devetnaestom veku čovečanstvo izašlo na kraj s prostorom, a da će glavno pitanje u dvadesetom veku biti koegzistencija različitih shvatanja vremena.

„Kad smo već kod toga, da li znaš da u Il de Fransu ima emua?“¹

Pisao mi je da su na arhipelagu Bižagoš (Gvineja Bisao) devojke te koje biraju svoje verenike.

Pisao mi je da u predgrađu Tokija postoji hram posvećen mačkama.

„Voleo bih da mogu da ti prenesem jednostavnost, odsustvo svake afektacije, kod tog para koji je na groblje mačaka postavio daščicu sa ispisanim znakovima. Tako će njihova mačka Tora biti zaštićena. Ne, nije umrla, samo je pobjegla, ali na dan njene smrti niko neće znati kako da se pomoli za nju, kako

¹ Île-de-France, region na severu Francuske, u čijem se središtu nalazi Pariz; poznat i kao „région parisienne“, pariski region. Na taj naziv, koji doslovno znači „Francusko ostrvo“, Markerov pripovedač se osvrće i pri kraju filma.

da posreduje, tako da je smrt nazove njenim pravim imenom. Zato su njih dvoje morali da odu tamo, po kiši, da izvedu obred kojim će obnoviti tkanje vremena, tamo gde se pokidalo.“

Pisao mi je:

„Ceo život ću morati da provedem pitajući se o ulozi sećanja, koje nije suprotnost zaboravu već pre njegovo naličje. Ne sećamo se, mi ponovo ispisujemo sećanje, kao što ponovo ispisujemo istoriju. Kako upamtiti žed?“

Nije hteo da se zadržava na prizoru bede, ali u svemu što je hteo da prikaže iz Japana, bilo je jasno da njegov Model ima i svoje neusphe.

„Ceo svet klošara, prosjaka, otpadnika, Korejaca. Pošto nemaju para za drogu, nalivaju se pivom od fermentisanog mleka. Jutros, na Namidabašiju, dvadesetak minuta od sjaja gradskog centra, jedan od tih likova je krenuo u odmazdu nad društvom tako što je usmeravao saobraćaj na raskrsnici. Za njih bi pravi luksuz bila neka od onih velikih flaša *sakea* koje se prosipaju po grobovima na dan mrtvih.

„Častio sam jednu turu u baru na Namidabašiju. To je jedno od onih mesta koje ljudima dopušta da zure jedni u druge na ravnoj nozi; prag ispod kojeg svako vredi koliko i svako drugi – i to zna.“

Pričao mi je o pristaništu na ostrvu Fogo, na Zelenortskim Ostrvima.

„Koliko dugo su čekali na brod? Strpljivi kao kamenčići, a opet spremni da odskoče? To je narod lualica, navigatora, svetskih putnika. Nastali su mešanjem, na tim stenama koje su Portugalcima služile kao ranžirne stanice između njihovih kolonija. Ljudi od ničega, ljudi praznine, vertikalni ljudi. Iskreno, da li si čula nešto gluplje nego kad se ljudima kaže da ne gledaju u kameru, kao što uče u filmskim školama?“

(Snimci stanovnika Zelenortskih Ostrva, na nekom karnevalu, koji gledaju u kameru, osmehuju se, itd.)

Pisao mi je:

„Sahel nije samo ono što nam prikazuju kada je već kasno. To je zemlja u koju suša provaljuje kao voda u probušeni čamac. Životinje koje vaskrsnu u vreme karnevala u Bisau opet će se skameniti, čim novi udar pretvori savanu u pustinju. To je stanje preživljavanja koje su bogate zemlje zaboravile, s jednim izuzetkom – pogađaš, to je Japan... Moje neprekidno kretanje tamo-amo nije potraga za kontrastima, to je putovanje između dva ekstremna pola preživljavanja.“

Pričao mi je o Sei Šonagon (Sei Shonagon), družbenici princeze Sada-ko, s početka XI veka, iz perioda Hejan.

„Da li uopšte možemo znati gde se stvarala istorija? Vladari su vladali i služili se komplikovanim strategijama boreći se jedni protiv drugih. Prava vlast bila je u rukama porodice naslednih regenata; carski dvor je vremenom postao samo pozornica intriga i intelektualnih igara. Ali, dok je učila kako da izvuče neku melanholičnu utehu iz kontemplacije o najtananim stvarima, ta mala grupa dokoličara je ostavila mnogo dublji trag na japanskom senzibilitetu nego sve bučne kletve političke klase... Šonagon je imala maniju spiskova: spisak 'elegantnih stvari', spisak 'mučnih stvari' ili čak 'stvari koje nisu vredne truda'. Jednog dana je došla na ideju da sastavi spisak 'stvari od kojih srce kuca brže'. To nije loš kriterijum, shvatam to dok snimam. Klanjam se ekonomskom čudu, ali ono što želim da ti pokažem su ulični festivali.“

(Snimak neke velike tradicionalne svetkovine, s kostimiranim plesačicama, u Tokiju.)

Pisao mi je:

„Vraćam se preko obale Čibe... Razmišljao sam o Šonagoninom spisku, kako svim tim znacima treba samo izgovoriti ime, da bi srce zakucalo brže. Samo ime. Za nas, sunce nije sunce, ako nije sjajno, a izvor nije izvor, ako nije bistar. Ovde bi umetanje prideva delovalo prostački, kao kada bismo na stvarima ostavili etikete s cenom. Japanska poezija ne kvalifikuje. Postoji način na koji se govori o brodu, steni, izmaglici, žabi, gradu,

čaplji, hrizantemi, koji uključuje sve njih. Novine su ovih dana bile pune priča o jednom čoveku iz Nagoje: žena koju je voleo umrla je prošle godine i on se zagnjurio u svoj posao, u japanskom maniru, kao ludak. Izgleda da je čak došao do nekog značajnog otkrića u oblasti elektronike. A onda se, u maju mesecu, ubio: kažu da više nije mogao da čuje reč 'proleće'."

Opisao mi je svoj ponovni susret s Tokijom:

„Kao mačka koja se vratila kući s odmora i izašla iz svoje korpe, odmah sam počeo da njuškam poznata mesta.“

Požurio je da vidi da li je sve na svom mestu: sova na Ginzi (bilbord), lokomotiva na stanici Šimbaši, hram lisice na vrhu robne kuće Micukoši, koji je sada bio pun devojčica i rok pevača. Čuo je da su devojčice sada te od kojih zavisi slava ili propast, i da producenti drhte od straha pred njima. Čuo je kako je neka unakažena žena skidala masku pred prolaznicima i grebala ih ako bi mislili da nije lepa. Sve ga je zanimalo. Nije uopšte mario za Platinijeve golove ili ko je pobedio na konjskim trkama, ali se zato grozničavo raspitivao kako je Čijonofudži prošao na poslednjem turniru u sumo rvanju. Raspitivao se o carskoj porodici, o princu prestolonasledniku, o najstarijem tokijskom gangsteru, koji je redovno gostovao na televiziji i podučavao decu dobroti. O tim prostim radostima, kao što su povratak na rodnu grud, kući, porodičnom domu, nije znao ništa, ali dvanaest miliona anonimnih stanovnika moglo ga je snabdeti time.

Pisao je:

„Tokio je grad ispresecan vozovima, prošiven električnim žicama, on pokazuje svoje vene. Kažu da televizija čini svoju publiku nepismenom. Što se mene tiče, nikada nisam video da toliko ljudi čita na ulicama. Možda čitaju samo na ulici ili se samo pretvaraju da čitaju, ti žuti ljudi... Sastanke zakazujem u knjižari Kinokunija, u Šindžukuu. Grafički genije je omogućio Japancima da izmisle sinemaskop deset vekova pre filma, koji je donekle kompenzovao tužnu sudbinu junakinja iz stripova, žrtava priča bezdušnih scenarista i kastrirajuće cenzure. Pone-

kad pobegnem i onda ih vidimo na zidovima. Ceo grad je strip. To je planeta Mongo (Fleš Gordon). Kako ne prepoznati to kiparstvo, koje se kreće u rasponu od plastificiranog baroka do staljinističke lascivnosti, i ta džinovska lica čiji pogled osećamo na sebi – slike veće od ljudi, koje voajerišu voajere.

„S prvim sumrakom, velegrad se razbija na naselja. Svaki tokijski okrug, sa svojim seoskim grobljima u senci banaka, železničkim stanicama i hramovima, opet postaje malo naselje, naivno i uredno, skriveno u podnožju solitera.“

Mali bar u Šindžukuu podsetio ga je na onu indijsku frulu, čiji zvuk može čuti samo onaj ko je svira. Tamo je mogao da vikne, kao u nekom Godarovom filmu ili Šekspirovom komadu, „Odakle je ta muzika?“

(Scene iz bara La jetée, ukrašenog fotografijama iz filma, u Golden Gaiu, delu Šindžukua.)

Kasnije mi je pričao kako je jeo u restoranu u Niši-Niporiju, u kojem je g. Jamada upražnjavao svoju tešku umetnost „akcionog kulinartva“. Pričao mi je kako se na osnovu pažljivog posmatranja pokreta g. Jamađe i načina na koji je mešao sastojke, moglo lepo meditirati o nekim temeljnim konceptima zajedničkim slikarstvu, filozofiji i borilačkim veštinama. Smatrao je da je g. Jamada, na svoj zadivljujuće skroman način, posedovao suštinu stila – i zato je na njemu bilo da na tom prvom danu u Tokiju svojim nevidljivim kistom ispiše reč KRAJ.

„Dan sam proveo ispred televizora, te kutije sećanja. Bio sam u Nari, sa svetim jelenom; jednom sam ga fotografisao, ne pomišljajući da je u XVII veku Bašo pisao:

'Odraž čaplje
vrba vidi
naopačke.'²

„Reklame postaju neka vrsta haikua za oko naviknuto na zapadnjačke grozote u toj oblasti. To što su nerazumljive očigledno samo doprinosi uživanju. Na trenutak sam imao pomalo

² Ovaj haiku se pripisuje i drugim pesnicima, ali najčešće Bašou (Macuo Bašo, Matsuo Bashō, 1644–1694).

halucinatorni utisak da razumem japanski, kao g. Fenujar,³ ali to je bio neki kulturni program NHK⁴ (japanska nacionalna televizija) o Nervalu.

(Glas sa ekrana, kao sa razglasa: „Sećanje na obilazak groba Žan-Žaka Rusoa, jednostavan i dirljiv kameni spomenik, zaštićen visokim stablima.“ Nekoliko kadrova sa Rusoovim grobom na „Ostrvu topola“, u Ermenovilu.)

„U 8.40, Kambodža.

(Grubi crteži, s japanskim natpisima, koji prikazuju zverstva Crvenih Kmera.)

„Od Rusoa do Crvenih Kmera: podudarnost ili osećaj za istoriju? U filmu *Apokalipsa sada*, Brando izgovara nekoliko neopozivih – i neprenosivih – rečenica: 'Užas ima lice... moraš se sprijateljiti sa užasom.'

„Da bi isterao užas koji ima ime i lice, moraš mu dati drugo ime i drugo lice. Japanski horor filmovi odlikuju se pritajenom lepotom određenih leševa. Ponekad nas zapanji tolika količina okrutnosti; pokušavamo da joj pronađemo uzrok u dugoj bliskosti azijskih naroda s patnjom, koja nalaže da čak i bol bude ukrašen. A onda stiže nagrada: preko poraženih čudovišta, stupa Masako Nacume.⁵ Apsolutna lepota takođe ima ime i lice.

„Ali, što više gledaš japansku televiziju, sve ti se više čini da ona gleda tebe.

„To da se magična funkcija oka nalazi u središtu svih stvari, vidi se čak i u televizijskim vestima. Vreme je izbora: pobednički kandidati boje u crno prazno oko Darume, duha sreće, dok

poraženi kandidati, dostojanstveni i razočarani, odnose svog jednookog Darumu.⁶

„Najteže je dešifrovati slike iz Evrope. Gledao sam slike nekog filma koji će tek kasnije dobiti zvuk: za Poljsku mi je bilo potrebno šest meseci.

(Snimci iz Poljske, Leh Valensa, itd.)

„S druge strane, nemam nikakvih teškoća s lokalnim zemljotresima. Ali, moram da priznam da mi je onaj od sinoć mnogo pomogao da shvatim taj problem. Poezija nastaje iz nesigurnosti: lutajući Jevrejin, zaljuljani Japanac. Pošto žive na tepihu koji ćudljiva priroda uvek može da im izvuče ispod nogu, navikli su da se razvijaju u svetu krhkih, prolaznih, opozivih privida, svetu vozova koji putuju između planeta, samuraja koji se bore s nepromenljivom prošlošću: to je ono što se naziva prolaznošću stvari.

„Išao sam do kraja, sve do večernjih emisija, 'za odrasle'. Isto licemerje kao u stripovima, samo kodirano licemerje. Cenzura nije sakaćenje predstave, ona jeste predstava. Kod je poruka. On ukazuje na apsolutno tako što ga sakriva. To je ono što su religije oduvek radile.“

Te godine se među onim velikim licima koja krase ulice Tokija pojavilo jedno novo: lice pape. Dragocenosti koje nikada nisu napuštale Vatikan, bile su izložene na sedmom spratu robne kuće Sogo. Pisao mi je:

„Radoznalost, svakako, kao i sjaj industrijske špijunaže u očima. Zamišljam kako za dve godine izbacuju jeftiniju i efikasniju verziju katolicizma. Ali, prisutna je i fascinacija svetim, čak i ako je reč o tuđim svetinjama.

³ Lik iz stripa *Porodica Fenujar* (La Famille Fenouillard, od 1889), o običnoj četvoročlanoj porodici (otac, majka, dve kćerke), koja kreće na izlet, a završava na putu oko sveta.

⁴ NHK: Nippon Hōsō Kyōkai, Japanska nacionalna televizija.

⁵ Popularna japanska glumica, Masako Natsume, preminula u dvadeset sedmoj godini (1957–1985).

⁶ Daruma, tradicionalna lutka izrađena po liku Bodidarne, osnivača zen tradicije. Lutke se prave s neobojenim očima; jedno oko se boji kada se zacrti neki cilj, a drugo kada se taj cilj ostvari. Vremenom su postale obavezni deo dekora u štabovima političkih partija.

(Posetioci robne kuće posmatraju vaticanske relikvije izložene u staklenim vitrinama.)

„I dobro, kada ćemo na trećem spratu robne kuće Samariten (La Samaritaine, Pariz) moći da vidimo japanska sveta znamenja, kao što su ona iz Jonzakeija, na ostrvu Hokaido? U prvi mah se smejemo kada vidimo tu mešavinu muzeja, kapele i seks-šopa.⁷ Kao i uvek u Japanu, divimo se tome što su zidovi između svetova tako tanki, da u isto vreme možemo meditirati nad nekom statuom, kupiti lutku na naduvavanje i prineti boginji plodnosti mali milodar, što uvek prati njene figure (statue falusa i vagine), čija bi otvorenost učinila nerazumljivim trikove televizije, kada u isti mah ne bi govorila da seks može biti vidljiv samo ako je odvojen od tela... Voleli bismo da verujemo u svet pre Pada, nedostupan za komplikacije puritanizma, nametnutog američkom okupacijom, u kojem je postao parodija, gde bi ljudi koji se uz smeh okupljaju oko zavetne fontane i žena koja je nežno dodiruje, trebalo da učestvuju u istoj kosmičkoj nevinosti.

(Posetioci muzeja kod fontane u obliku džinovskog penisa, koji ejakulira.)

„Drugi deo muzeja, s parovima prepariranih životinja, trebalo bi da bude zemaljski raj, kakvim smo ga oduvek zamišljali. Ne bih rekao. Životinjska nevinost je možda dobar trik za zaoblazanje cenzure, ali može biti i ogledalo nemogućeg izmirenja, a taj raj je, čak i bez prvobitnog greha, možda izgubljeni raj. Pod blistavim sjajem dobroćudnih životinja iz Jonzakeija, čitam suštinski jaz koji u japanskom društvu razdvaja muškarce

od žena. U životu se on izgleda ispoljava na samo dva načina: kao krvoločno ubistvo i diskretna melanholija, slična onoj Šonagoninoj, koju japanski jezik izražava jednom, neprevodivom rečju... To srozavanje čoveka na nivo zveri, koje su crkveni oci tako žestoko osuđivali, ovde dakle postaje izazov koji životinje upućuju 'dirljivosti stvari', melanholiji koju bih mogao da dočaram s nekoliko redova Samure Koičija (Samura Koichi):

'Ko kaže da vreme leči sve rane? Pre će biti da vreme leči sve osim rana. Vremenom, bol zbog razdvajanja gubi svoje stvarne granice. Vremenom, željeno telo će uskoro prestati da postoji, a kada željeno telo prestane da postoji za drugog, ono što ostaje je rana bez tela.'

Pisao mi je kako japanska tajna, ta „dirljivost stvari“⁸, kako ju je nazvao Levi-Stros, podrazumeva sposobnost za zajedništvo sa stvarima, da se uđe u njih, da za trenutak budemo one. Normalno je da za trenutak i one budu kao mi: prolazne i besmrtno. Pisao mi je:

„Animizam je poznat koncept u Africi, ali se retko sreće u Japanu. Kako onda nazvati to rašireno verovanje po kojem svaki delić postojanja ima svog nevidljivog dvojnika? Kada se zida neka fabrika ili soliter, prvo se kroz obred umilostivi bog koji poseduje taj teren. Postoji obred za četkice, za računaljke, čak i za zardale špenadle. Postoji i jedan koji se svakog 25. septembra izvodi za pokoj duša polomljenih lutaka. Lutke se bacaju na gomilu u hramu Kijomizu, posvećenom Kanon, boginji saosećanja, našoj Kvan-Jin (*kin.*, Guanyin), i onda javno spaljuju. Gledao sam učesnike. Mislim da su oni koji su gledali kamikaze kako odlaze morali imati isti izraz lica.“

⁷ Sledi duža serija kadrova iz muzeja seksa ili „Muzeja skrivenih blaga“ u Jonzakeiju, na Hokaidu, koja počinje slikama velikih statua falusa i vagina, povezanih s drevnim kultom plodnosti, što bi trebalo da opravda „edukativnu“ funkciju muzeja (potražiti podatke o šintoističkom prolećnom festivalu „Kanamara Matsuri“). Narator u nastavku opisuje druge muzejske eksponate, od prepariranih životinja u kopulaciji, prikazanoj krajnje naturalistički, do raznih savremenih seksualnih predmeta i pomagala.

⁸ „Poignance des choses“: „Le Japon de Claude Lévi-Strauss“, entretien avec Catherine Clément, supplément spécial, *Le Matin de Paris*, 25–26. X 1980, str. 6–15. Videti i Klod Levi-Stros, *Druga strana meseca: Zapisi o Japanu; Antropologija i problemi modernog sveta*, XX vek, Beograd, 2013, u prevodu Slavice Miletić, naročito str. 46 i 145 (o pojmu „mono no aware“).

Pisao mi je kako bi uz slike iz Gvineje Bisao trebalo staviti muziku sa Zelenortskih Ostrva. Bio bi to naš doprinos jedinstvu o kojem je sanjao Amilkar Kabral (Amilcar Cabral).

„Zašto bi jedna tako mala zemlja, tako siromašna, zanimala ostatak sveta? Uradili su sve što su mogli. Oslobodili su se, odvojili od Portugalije, i traumatizovali portugalsku vojsku do te mere da je povela pokret koji je srušio diktaturu i za trenutak nas naveo da poverujemo u novu revoluciju u Evropi... Ko pamti sve to? Istorija baca svoje prazne flaše kroz prozor.

„Bio sam jutros na keju u Pidžiguitiju, gde je sve počelo, 1959, kada su pale prve žrtve.⁹ Koliko je teško, nema sumnje, prepoznati Afriku u toj olovnoj izmaglici, da bismo naslutili borbu u pomalo sumornoj aktivnosti tropskih dokera. Priča se da su svi lideri Trećeg sveta posle sticanja nezavisnosti izgovorili istu frazu: 'Sada počinju pravi problemi.' Kabral nije stigao da je izgovori, ubijen je pre toga (1973), ali problemi su počeli, nastavili se i nastavljaju se. Nimalo privlačni problemi, iz ugla revolucionarnog romantizma: da se radi, proizvodi, distribuira, prevlada iscrpljenost posledicama rata, odoli iskušenjima vlasti i privilegija... Ali, dobro, istorija je gorka samo onima koji očekuju da bude uvijena u šećernu oblandu.

„Moj problem je bio ograničeniji: kako snimiti dame iz Bisaoa? Magična uloga oka je očigledno radila protiv mene. Na pijacama Bisaoa i Zelenortskih Ostrva opet sam se sreo s ravnopravnošću pogleda i onim nizom figura tako sličnih ritualu zavodjenja: gledam je – primetila me je – zna da je gledam – upućuje mi jedan pogled, ali samo krajičkom oka, kao da u stvari ne gleda

⁹ Mirni štrajk lučkih radnika u Pidžiutiju (Pidjiguti, luka u Gvineji Bisao), 1959, koji su portugalske kolonijalne vlasti skriše silom i pri tom ubile oko 50 štrajkača. To je radikalizovalo do tada nenasilnu Afričku partiju za nezavisnost Gvineje i Zelenortskih Ostrva (Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde, PAIGC), pod vođstvom Amilkara Karbala, koja donosi odluku da započne oružanu borbu. Ta borba je okončana 1974, sticanjem nezavisnosti, posle izbijanja „Revolucije karanfila“ u Portugaliji (25. IV 1974).

u mene – i konačno pravi pogled, pravo u mene, koji je trajao dvadeset peti deo sekunde, vreme jednog frejma.

(Snimak sa pijace u Praji, na Zelenortskim Ostrvima.)

„Sve žene poseduju mali koren neuništivosti, a zadatak muškaraca je oduvek bio da učine sve da ga one budu što manje svesne. Afrički muškarci u tom poslu ne zaostaju za drugima, ali pošto sam dobro osmotrio afričke žene, ne bih se tako lako kladio na muškarce.“

Drugi čin

Pričao mi je o psu Hačiku:

„Jedan pas je svakog dana čekao svog vlasnika na železničkoj stanici. Vlasnik je umro, pas to nije znao i nastavio je da ga čeka do kraja života. Ljude je to ganulo i donosili su mu hranu. Kada je uginuo, podigli su mu kip, ispod kojeg mu i dalje ostavljaju suši i pirinčane kolače, tako da duša vernog Hačika nikada ne bude gladna.

„Tokio je pun takvih malih legendi i tih životinjskih posrednika. Micukošijev lav (Mitsukoshi, robne kuće) drži stražu na granici imperije g. Okade, velikog ljubitelja francuskog slikarstva, čoveka koji je zbog proslave stogodišnjice svojih robnih kuća iznajmio Versajsku palatu. Na odeljenju sa kompjuterima video sam mlade Japance koji su razvijali svoje moždane vijuge kao mladi Atinjani svoja tela u palestri. Vodili su rat u kojem je trebalo pobediti. Možda će u istorijskim knjigama budućnosti bitka za integrisana kola biti u istoj ravni sa bitkama kod Salamine ili Azenkura. Nesrećnom protivniku odaće počast tako što će mu prepustiti druge teritorije: ove sezone, muška moda je u znaku Džona Kenedija.“

(Animatronik Džona Kenedija, u elegantnom odelu, koji sedi i simulira razgovor sa kupcima u robnoj kući, pokreće glavu, ruke, osmehuje se, itd.)

Svakog dana je gledao kako g. Akao, predsednik Japanske patriotske partije, kao neka stara, zavetna kornjača, smeštena u uglu dvorišta, grmi sa svog mobilnog balkona protiv međunarodne komunističke zavere. Pisao je:

„Vozila ekstremnih desničara, s njihovim zastavama i megafonima, sastavni su deo tokijskog pejzaža, a g. Akao je njihova fokusna tačka. Mislim da će na kraju dobiti svoju statuu, kao pas Hačiko, na toj raskrsnici koju napušta samo zato da bi držao propovedi na bojnom polju. Šezdesetih je bio u Nariti. Bila je to Bitka za Larzak¹⁰, borba seljaka protiv izgradnje aerodroma na njihovoj zemlji, a g. Akao je osuđivao mešanje Rusije, koje je video u svemu što se mrđalo... Jurakučo je politički prostor Tokija. Ponekad bih tamo video nekog monaha kako se moli za mir u Vijetnamu. Danas, mladi desničarski aktivisti protestuju zbog ruske aneksije severnih (Kurilskih) ostrva. Ponekad im neko kaže kako su trgovinski odnosi Japana sa strašnim okupatorom sa severa hiljadu puta bolji od odnosa sa američkim saveznikom, koji se stalno žali zbog ekonomske agresije... Ništa nije tako jednostavno.

„Na drugoj strani trotoara, reč ima levica. Korejskom katoličkom opozicionom lideru, Kimu Da Džunu (Kim Dae Jung), koga je u Tokiju 1973. kidnapovao južnokorejski Gestapo, preti smrtna kazna. Jedna grupa je stupila u štrajk glađu, dok

¹⁰ Borba protiv proširenja vojne baze na visoravni Larzak, u jugozapadnoj Francuskoj, koja je trajala celu deceniju (Roissy au Larzac, Lutte du Larzac, 1971–1981), i koja se okončala pobedom demonstranata. Dolaskom socijalista na vlast, 1981, projekat je napušten. Bitka protiv izgradnje i kasnije proširenja tokijskog aerodroma u Nariti je trajala još duže, od 1966. do prve polovine osamdesetih, bila je i mnogo nasilnija, ali ne i uspešna. Videti članak, „Sanrizuka: The Struggle to Stop Narita Airport“, <https://throwoutyourbooks.wordpress.com/2014/02/11/narita-airport-protest-movement-sanrizuka/>

neki vrlo mladi aktivisti pokušavaju da prikupe potpise za njegovu podršku.

„Vratio sam u Naritu na godišnjicu smrti jedne od žrtava te borbe. Nestvarne demonstracije, imao sam utisak da sam se našao u Brigadunu¹¹, da sam se posle deset godina probudio među istim glumcima, među istim plavim policijskim uniformama, istim mladim ljudima sa šlemovima, istim parolama, istim transparentima i sa istim ciljem: borbom protiv izgradnje aerodroma. Tu je bio samo jedan dodatak: sam aerodrom. Ali, sa onom jednom pistom i okovan bodljikavom žicom, delovao je više kao da je pod opsadom, a ne pobednički.

„Moj drugar Hajao Jamaneko je pronašao rešenje: ako se slike sadašnjosti ne menjaju, onda promeni slike prošlosti... Pokazao mi je slike okršaja iz šezdesetih, koje je propustio kroz svoj sintesajzer. Manje varljive slike, rekao je s fanatičnom ubeđenošću, za razliku od onih s televizije. Ako ništa drugo, nude se samo kao što jesu, slike, a ne kao prenosiva i kompaktna forma jedne stvarnosti koja je već postala nedostupna.

(Elektronski obrađene slike, s naglašenim konturama.)

„Svet svoje mašine Hajao je nazvao Zona – Tarkovskom u čast.

„Ono što sam pronašao u Nariti, u netaknutom deliću, kao razbijeni hologram, bila je slika generacije iz šezdesetih. Ako voleti znači voleti bez iluzija, onda mogu reći da sam je voleo. Često me je izluđivala, nisam delio njenu utopiju, koja je bila u tome da se oni koji se bune protiv bede i oni koji se bune protiv bogatstva udruže u jedinstvenu borbu, ali ona je ispustila primordijalni krik koji oni bolje prilagođeni glasovi više nisu mogli ili se nisu usuđivali da izuste... Tamo sam sreo seljake koji su toj borbi otkrili sebe. Nisu uspeli u konkretnim ciljevi-

¹¹ „Brigadon“, čarobno škotsko selo, iz istoimenog mjuzikla, koje se ukazuje svakih sto godina, na samo jedan dan, da bi se tako sačuvalo od promene. *Brigadon*, Alan Jay Lerner (libreto), Frederick Loewe (muzika), Vincente Minnelli (režija), 1947 (kasnije i u drugim adaptacijama).

ma. U isto vreme, sva saznanja koja se stekli o svetu i o samima sebi, mogli su steći samo kroz tu borbu.

„Što se tiče studenata, neki su završili masakrirajući jedni druge u planinama u ime revolucionarnog čistunstva, dok su drugi proučili kapitalizam tako dobro da ovaj danas među njima nalazi svoje najbolje kadrove. Pokret je, kao i svuda, imao svoje pozere i svoje karijeriste – uključujući i one koji su napravili karijeru od svog mučeništva – ali je sa sobom nosio i sve one koji su, kao i Če Gevara, umeli da 'zadrhte od ogorčenja svaki put kada se na svetu počinu neka nepravda'. Hteli su da daju politički smisao svojoj velikodušnosti, koja je na kraju nadživela njihovu politiku. To je razlog zašto nikada neću reći da dvadesete godine nisu najlepše doba života.

„Mladi koji se svakog vikenda okupljaju u Šindžukuu očigledno znaju da se ne nalaze na lansirnoj rampi za stvarni život, da su oni sami život, koji treba pojesti na licu mesta, kao ribizlu. To je vrlo prosta tajna, koju stariji nastoje da sakriju i koju mnogi mladi ne znaju. Desetogodišnja devojčica koja je svom malom školskom drugu svezala ruke i gurnula ga s trinaestog sprata, zato što je govorio loše o njenom odeljenju, još je nije otkrila. Roditelji koji traže više posebnih telefonskih linija za sprečavanje dečijih samoubistava malo su kasno shvatili da su je čuvali suviše dobro.

„Rok je jedan od jezika koji šire tajnu.

(Mladi na nekom trgu sedeći gledaju snimak koncerta Deep Purple ili Whitesnake, na velikom ekranu.)

„Drugi je specifičan za Tokio... Za takenoke¹², dvadeset godina je vreme za penziju. To su bebe Marsovci. Svake nedelje idem da ih gledam kako plešu u parku Jojogi. Pokušavaju da budu

primećeni, ali izgledaju kao da ne primećuju da su primećeni. Oni žive u paralelnom vremenu, nevidljivi akvarijumski zid razdvaja ih od gomile koju privlače, a ja mogu da provedem celo popodne razmišljajući o maloj takenoko, koja očigledno po prvi put uči običaje svoje planete.

(Jedna od devojčica iz velike grupe plesača, koja se uči plesu, tako što oponaša pokrete vođe grupe.)

„Pored toga, nose identifikacione kartice, odazivaju se na zvižduk pištaljke, mafija ih reketira, i sa izuzetkom jedne grupe sastavljene isključivo od devojčica, uvek je dečak taj koji komanduje.“

Jednog dana mi je pisao:

„Opis jednog sna... Sve više i sve češće snovi mi se odvijaju u tokijskim robnim kućama, u podzemnim galerijama kojima se produžavaju i koje se šire uporedo s gradom. Jedno lice se ukazuje i nestaje, neki trag se pronalazi i gubi. Ceo folklor sna je tako dobro namešten da sutradan, budan, shvatam da nastavljam da u podrumskom lavirintu tragam za prisustvom ukrađenim prethodne noći. Počinjem da se pitam da li su ti snovi zaista moji ili su deo neke celine, nekog džinovskog kolektivnog sna, i da li je ceo grad samo njegova projekcija. Dovoljno je podići bilo koju telefonsku slušalicu da bi se s druge strane začuo poznati glas ili otkucaji srca, kao na kraju *Večernjih posetilaca*¹³ – Sei Šonagon, na primer... Sve galerije završavaju se na železničkim stanicama; iste kompanije poseduju robne kuće i železničke linije, koje nose njihova imena; Keio, Odakju, to su nazivi luka. Voz pun spavača prikuplja sve fragmente snova, u stvari, pravi od njih jedan film, apsolutni film. Karte sa automatske biletarnice postaju ulaznice za predstavu.“

Pričao mi je o januarskom svetlu na stepeništima železničkih stanica. Rekao mi je da se taj grad mora dešifrovati kao partitura. Čovek se može izgubiti u tim velikim orkestarskim masama i akumulacijama detalja, i to je ono što stvara vulgarnu sliku o Tokiju: prenatrpanom,

¹² Takenoko-zoku, „Pleme mladog bambusa“, jedna od tokijskih supkulturnih grupa, sa svojim načinom oblačenja i plesovima, koja se pojavila u drugoj polovini sedamdesetih godina (mešavina tradicionalnih japanskih nošnji, kostima iz „Zvezdanih ratova“ i poznijeg disko stila, sve od najjeftinijih materijala).

¹³ Film *Les Visiteurs du soir*, Marcel Carné, 1942.

megalomanskom, neljudskom. Mislio je da u tome može razaznati mnogo tananije cikluse, ritmove, grupe lica uhvaćenih u prolazu, razgovetnih i preciznih kao što su grupe instrumenata. Ponekad se to muzičko poređenje poklapalo sa sasvim prostom stvarnošću: Sonijevo stepenište u Ginzi (trgovačka četvrt) i samo je muzički instrument, na kojem je svaki korak jedna nota. Sve to se uklapalo kao glasovi neke pomalo komplikovane fuge, ali bilo je dovoljno da uhvatite jedan i onda ga ne puštate: na primer, onaj sa televizijskih ekrana. Iscrtavali su putanje koje su ponekad pravile neočekivane petlje. Bila je sezona sumo rvanja, a navijači koji su dolazi da gledaju mečeve u vrlo elegantnim izlozima u Ginzi bili su oni najsiromašniji, toliko siromašni da nisu mogli imati ni televizor... Tamo je video neke izgubljene duše sa Namidabašija, s kojima je pio sake u jedno sunčano jutro. Koliko je vremena prošlo od tada?

Pisao mi je:

„Duboko u bazaru elektronskih delova, koje neki ekscentrici koriste kao nakit, u tokijskoj partituri može se razabrati jedna posebna linija, čija me retkost u Evropi osuđuje na pravo akustično izgnanstvo: muzika video igrice. Ugrađene su u stolove, za kojima se može piti i jesti, ne prekidajući igru. Izlaze na ulicu: ako ih poslušamo, možemo igrati po sećanju.

„Bio sam prisutan kada su se te igrice pojavile u Japanu. Kasnije sam nailazio na njih širom sveta, ali s jednom varijacijom: u početku je to bila dobro poznata igra, neka vrsta antiokološkog udaračkog instrumenta, gde je trebalo udariti u glavu, čim bi se pomolila iz otvora, neko stvorenje za koje još nisam utvrdio da li je bila nutrija ili beba foka. Sada je tu bila japanska varijanta: umesto životinjskih, iskakale su bezlične ljudske glave, koje su se razlikovale po natpisima. Na vrhu, generalni direktor. Ispod njega, zamenik generalnog direktora i niži direktori. Glavni među njima, šefovi sektora i šef personala. Tip koga sam snimio i koji je tu hijerarhiju razbijao sa zavidnom energijom, rekao mi je da ta igra za njega uopšte nije alegorična i da sasvim precizno misli na svoje pretpostavljene. To je verovatno razlog zašto je lutka

šefa personala bila tako često i tako jako udarana, da je ispala iz upotrebe, tako da se opet morala zameniti glavom bebe foke.

„Hajao Jamaneko smišlja igrice na svojoj mašini. Da bi mi ugodio, u jednu ubacuje moje kućne ljubimce, mačku i sovu. Smatra da se samo elektronski materijal može suočiti sa osećanjima, pamćenjem i maštom. Sa Mizogučijevim *Arsenom Lupenom*¹⁴, na primer, ili sa ništa manje imaginarnim Burakuminima.¹⁵ Kako uopšte predstaviti kategoriju Japanaca koji ne postoje? Da, tu su, video sam ih u Osaki; preko dana kuluče, noću spavaju na zemlji. Još od srednjeg veka obavljaju prljave i nezahvalne poslove, i mada ih još od perioda Meidži zvanično ništa ne razdvaja od ostalih, njihovo pravo ime, Eta, i dalje je tabu, reč koja se ne sme izgovoriti. Oni su ne-osobe. Kako ih prikazati, ako ne u obliku ne-slike?

„Video igrice su prva faza plana po kojem bi mašine trebalo da pomognu ljudskoj vrsti, jedinog plana koji inteligenciji nudi budućnost. U ovom trenutku, nenadmašna filozofija našeg doba sadržana je u Pak-Menu. Dok sam mu prinosio na žrtvu sve svoje novčiće od 100 jena, nisam znao da će osvojiti svet. Možda zato što je to najsavršenija grafička metafora ljudskog stanja. Ona uspostavlja pravu ravnotežu moći između pojedinca i okruženja, i trezveno nas opominje da iako ima nečeg hvale vrednog u tome da se postigne najveći mogući broj uspešnih napada, na kraju se to uvek loše završava.“

Svidelo mu se to što se na sahrane ljudi i životinja donose iste hrizanteme. Opisao mi je obred koji se u zoološkom vrtu Ueno izvodio u znak sećanja na životinje koje su uginule tokom godine:

¹⁴ Prvi film čuvenog japanskog režisera Kendžija Mizogučija: *Hachi ichi san* (ili *813*, poznat i kao *Avanture Arsena Lupena*), Kenji Mizoguchi, 1923.

¹⁵ Burakumin, doslovno, „ljudi iz sela“, koji su tradicionalno obavljali poslove smatrane za nečiste – klaničke, mesarke, strvinarske, dželatske, grobarske, kožarske – i koji su zato bili izloženi društvenoj i verskoj diskriminaciji. Zvanično su izjednačeni sa ostalim društvenim slojevima u periodu Meidži (1868–1912), ali su i dalje ostali na dnu društvene lestvice.

„Već dve godine zaredom ljudi na taj dan oplakuju smrt jednog pande – gubitak nenadoknadiviji nego nedavna smrt premijera, pišu novine. Prošle godine ljudi su stvarno plakali. Sada su se izgleda pomirili s tim da smrt svake godine odnese jednog pandu, kao što u bajkama zmajevi odnose mlade devojkice. Negde sam čuo tu rečenicu: 'Granica između života i smrti za nas nije tako čvrsta kao za nekog zapadnjaka.' Ono što sam najčešće viđao u očima umirućih bilo je iznenađenje. Ono što sada vidim u očima japanske dece je radoznalost. Kao da pokušavaju da shvate smrt životinje, da vide kroz zid.“

(„Smrt žirafe“, arhivski snimak Danijele Tesje, naveden u objavnoj špici.)

Treći čin

„Vraćam se iz zemlje u kojoj smrt nije zid koji treba preći već put koji treba slediti. Veliki predak arhipelaga Bižagoš opisao nam je putanju mrtvih, koji se kreću od ostrva do ostrva, prema rigoroznom protokolu, sve dok ne dođu do poslednje plaže, na kojoj će sačekati brod koji će bih prebaciti na drugi svet. Ako ih negde nehотиčno sretnemo, ne smemo ih prepoznati.“

„Ostrva Bižagoš su deo Gvineje Bisao. Na nekim starim dokumentarnim snimcima, vidi se kako Amilkar Kabral maše u odlasku ljudima na obali – bio je u pravu, više ih nikada neće videti. Petnaest godina kasnije, Luiz Kabral je izveo isti gest, na kanuu koji nas vraća nazad. U to vreme, Gvineja je postala država, a Luiz njen predsednik. Svako ko se seća tog rata setiće se i njega. On je Amilkarov polubrat, kao i on mešanac gvinejskog i zelenorskog porekla, kao i on jedan od osnivača te neobične partije PAIGC (f. 9), koja je povezavši dve kolonizovane zemlje u jedinstven borbenu pokret, htela da stvori federaciju dve države. Slušao sam priče bivših gerilaca, koji su se borili u

tako nehumanim uslovima, da su sažaljevali portugalske vojnike koji su morali da trpe isto što i oni – to je ono što sam čuo, kao i neke druge stvari, zbog kojih se treba postideti ako se reč gerila, makar samo jednom, makar nehottično, olako upotrebi za opisivanje određene vrste filmskog stvaralaštva... Reč koja se nekada vezivala za mnoge teoretske debate, ali i za strašne poraze na terenu. Amilkar Kabral je bio jedini koji je poveo pobjednički gerilski rat – ne samo u vojnom pogledu. Poznao je svoj narod, dugo ga je proučavao, hteo je da u oslobođenom regionu vidi skicu jednog drugačijeg društva. Socijalističke zemlje gledaju kako da naoružaju borbe, a socijaldemokratske kako da ljudima napune magacine. Ekstremna levica može da zaboravlja istoriju, ali ako je gerila bila kao riba u vodi, onda je to delom bila i zahvaljujući Švedskoj...¹⁶ Amilkar nije zazirao od ambivalentnosti i umeo je da prepozna klopke. Pisao je: 'Kao da smo se našli pred nekom velikom, ustalasanom rekom, ili usred oluje, s ljudima koji pokušavaju da je pređu i utapaju se. Ali oni nemaju drugog izlaza, osim da je pređu...'

„Scena se sada premešta u Kasaku – u 17. februar 1980. – ali da bismo je ispravno shvatili, moramo napredovati u vremenu.“

(*Snimci svečane dodele odlikovanja bivšim gerilcima, sada visokim oficirima vojske Gvineje Bisao.*)

„Za godinu dana, predsednik Luiz Kabral će biti u zatvoru, a čovek koga je upravo odlikovao i koji plače, komandant Nino (João Bernardo Vieira), preuzeće vlast. Partija će se pocepiti, a Gvinejci i Zelenorčani započće borbu oko Amilkarovog nasleđa.¹⁷ Saznaćemo da je iza te svečanosti unapređenja, koja je

¹⁶ Švedska socijaldemokratska vlada je u dužem periodu, naročito tokom prvog mandata Ulofa Palmea (1969–1976), pomagala mnoge oslobodilačke pokrete iz Trećeg sveta, najviše u medicinskom materijalu.

¹⁷ Misli se na zbivanja u samoj Gvineji Bisao, gde je došlo do podele po etničkoj liniji, na pretežno mulatsko krilo, poreklom sa Zelenorskih Ostrva, kojem su pripadali lideri oslobodilačkog pokreta, braća Kabral (obojsica rođeni na kopnu, u Gvineji), i na crnačko-gvinejsko, kojem je pripadao pučistički komandant

u očima posmatrača svedočila o bratstvu iskovanom u borbi, ključala ozlojeđenost ishodima pobeđe, i da Ninove suze nisu bile izraz osećanja starog ratnika već povređenog ponosa heroja koji nije dobio dovoljno priznanja u odnosu na druge. Ispod svakog od tih lica leži sećanje. I umesto da nas ubede kako je tu nastalo neko kolektivno sećanje, na hiljade ljudi paradira svojim ranama u velikoj rani istorije...

„U Portugaliji, koja se i sama uzburkala pod razornim talasom iz Bisaua, Miguel Torga, koji se celog života borio protiv diktature, pisao je: 'Svaka od umešanih marioneta predstavlja samo samu sebe... I umesto da teži promeni društvene panorame, svaka od njih samo želi da kroz revolucionarni čin uzdigne sopstvenu sliku...'

„To je, u opštim crtama, način na koji se razorni talas povlači, i to tako predvidljivo, da moramo poverovati u neku vrstu zaborava budućnosti, koju istorija, iz samilosti ili sračunato, dopušta onima koje regrutuje. Amilkara ubijaju članovi vlastite partije, oslobođene teritorije padaju pod jaram malih, krvožednih tirana, koje opet likvidira centralna vlast, čiju stabilnost svi uzdižu u nebesa, do prvog vojnog puča... To je način na koji istorija napreduje, tako što blokira sećanje, kao što se začepljuju uši. Luiz, u izgnanstvu na Kubi, i Nino, koji sada otkriva zavere protiv njega, mogu naizmenično da pozivaju jedan drugog pred sud istorije, ali ona ne čuje ništa, ona ima samo jednog saveznika, onog o kojem govori Brando u *Apokalipsi* – užas, koji ima ime i lice.

„Nino“. Prvobitni cilj oslobodilačkog pokreta bilo je ujedinjenje Zelenortskih Ostrva i Gvineje Bisao, ali do toga nikada nije došlo. Posle sticanja nezavisnosti 1974, Zelenortska Ostrva će ući u relativno stabilan period, dok će Gvineja Bisao proći kroz niz pučeva i još jedan građanski rat (1998–1999). Luiz Kabral, koga je komandant „Nino“ smenio u relativno mirnom puču, bez krvoprolića, otići će u izgnanstvo, prvo na Kubu, zatim u Portugaliju i kasnije se neće vraćati na političku scenu. „Nino“ će vladati Gvinejom Bisao punih 19 godina, preživeti dva puča, ali na kraju će ga ipak ubiti pobunjeni vojnici, 2009. godine – iste godine kada je u Portugaliji umro njegov bivši saborac i prvi rival Luiz Kabral.

„Sve ovo pišem iz drugog sveta, sveta privida. Na neki način, oba sveta komuniciraju. Sećanje je u jednom ono što je istorija u drugom. Nemogućnost. Legende nastaju iz potrebe da se dokuči nedokučivo. Sećanja se moraju zadovoljiti svojim delirijumom, svojim strujanjem. Svaki zaustavljen trenutak sagoreva kao filmska slika zaglavljena ispred užarenog projektora. Ludilo štiti, kao i groznica. Zavidim Hajau i njegovoj Zoni. On se igra znacima sopstvenog sećanja, pribada ih i ukrašava kao bube koje su izletele iz vremena i koje onda može da posmatra iz nekog ugla izvan vremena – jedina večnost koja nam je preostala. Gledam njegove mašine, razmišljam o svetu u kojem bi svako sećanje moglo da stvori sopstvenu legendu.“

Pisao mi je kako je samo jedan film uspeo da prikaže nemoguće sećanje, ludo sećanje. Hičkokova *Vrtloglavica*. U spirali uvodne špice video je Vreme koje zahvata sve veće polje, koje se sve više širi dok odmiče, ciklon u čijem se sadašnjem trenutku nalazi nepomično oko... U San Francisku je krenuo u hodočašće, do svih lokacija. Cvečara „Podesta Baldoki (Baldocchi)“, u kojoj Džejms Stjuart špijunira Kim Novak. On, lovac, ona, plen – ili je bilo obrnuto? Pločice (u cvečari) se nisu promenile. Obišao je automobilom sva brda u San Francisku, po kojima je Džejms Stjuart, Skoti, pratio Kim Novak, Madlen. Čini se da je o reč istrazi, misteriji, ubistvu – ali to je u stvari pitanje moći i slobode, melanholije i zaslepljenosti, tako pažljivo šifrirano u spiralu da vam to može promaći i da vam neće odmah biti jasno da je taj vrtlog Prostora u stvari vrtlog Vremena. Sledio je svaki trag, do groblja u Misiji Dolores, gde je Madlen otišla da se pomoli na grobu odavno mrtve žene, koju nije mogla poznavati. Pratio je Madlen – kao i Skoti – sve do muzeja u Palati Legije Časti, gde ju je zatekao ispred portreta jedne mrtve žene, koju takođe nije mogla znati. A na portretu, kao i u Madleninoj kosi, spirala vremena (*pundža*).

Mali viktorijanski hotel u kojem je Madlen nestala (McKittrick Hotel) i sam je nestao. Zamenio ga je beton (sada školsko igralište), na uglu ulica Edi i Gof. S druge strane, poprečni presek stabla sekvoje i dalje se nalazi u parku Mjur Vuds (Muir Woods). Madlen je na njemu poka-

zala malo rastojanje između dve koncentrične linije po kojima se meri starost drveta i rekla: „Moj život je bio na ovom malom prostoru.“¹⁸ Setio se još jednog filma u kojem je to bilo citirano (*La jetée*): sekvoja je bila ona iz Botaničke bašte u Parizu, a ruka je pokazivala negde izvan stabla – izvan vremena.

Drveni konj iz Misije San Huan Bautista, s onim jednim okom koje je izgledalo kao Madlenino... Hičkok nije izmislio ništa, sve je već bilo tamo. Jurio je zasvođenim hodnikom Misije kao što je Madlen jurila u sopstvenu smrt – ali da li je to zaista bila njena smrt? S tog lažnog tornja – jedine stvari koju je Hičkok dodao¹⁹ – zamišljao je kako Skotitone u ludilo „same ljubavi“, u nemogućnosti da živi sa sećanjem, osim ako ga ne iskrivi, izmislivši Madleninu dvojnicu, u drugoj dimenziji vremena, u Zoni koja će biti samo njegova, i u kojoj će moći da dokuči nedokučivu priču, koja je započela ispod Golden Gejta, kada je izvukao Madlen iz zaliva San Franciska, kada ju je spasio od smrti pre nego što je opet baci u nju – ili je bilo obrnuto?

„U San Francisku sam krenuo u hodočašće filmu koji sam gledao devetnaest puta. Na Islandu sam sastavio prvi komad imaginarnog filma. Tog leta sam na putu sreo troje dece, a jedan vulkan je izronio iz mora. Još jedan pucanj velikog Scenografa...²⁰ Američki astronauti su došli da treniraju na tom lunarnom terenu pre leta na Mesec, a ja sam u njemu odmah video dekor jednog naučno-fantastičnog filma, pejzaž neke druge planete – ili bolje, ove naše, samo viđene očima nekog posetioca iz velike daljine. Zamišljam ga kako sporo napreduje po toj vulkanskoj zemlji, koja se lepi za obuću, u teškom ronilačkom skafanderu. Odjed-

¹⁸ Madlen pokazuje na dve tačke između godina i kaže, ali kao da se obraća drvetu, a ne Skotiju: „Ovde negde sam rođena, a ovde sam umrla. Za tebe je to bio samo trenutak. Nisi ni primetio (primetilo).“

¹⁹ Završne scene filma snimljene su u unutrašnjosti Misije San Huan Bautista, ali njen toranj je bio srušen nekoliko meseci pre snimanja, tako da je rekonstruisan studijski.

²⁰ Erupcija vulkana koja je dovela po pojave malog ostrva Surtsej (Surtsey), nadomak južne obale Islanda. Erupcije su počele 1963. i tajale do 1967.

nom se saplete, a u sledećem koraku, već je prošlo godinu dana, i on korača uskom stazom nadomak granice sa Holandijom, duž rezervata morskih ptica.

„Eto polazne tačke. Ali, šta znači taj vremenski rez, taj spoj uspomena? To mu, naravno, nije jasno. On ne dolazi s druge planete već iz naše budućnosti. Godina je 4001, kada je ljudski mozak dostigao fazu pune iskorišćenosti. Sve funkcioniše savršeno, sve ono što sada puštamo da tavori, *uključujući i sećanje*. Logična posledica: celo sećanje je anestetizirano. Posle svih priča o ljudima koji su izgubili pamćenje, ovde imamo priču o čoveku koji je izgubio zaborav... – i koji, zbog svoje bizarne prirode, umesto da se postavi iznad i s prezirom gleda na to staro čovečanstvo i njegov mrak, želi da mu pođe u susret, najpre iz radoznalosti, onda iz saosećanja. U svetu iz kojeg dolazi, prizvati neko sećanje, biti ganut nekim portretom, potresen nekom muzikom, može ukazivati samo na neku dugu i bolnu preistoriju. On želi da shvati. Te slabosti vremena oseća kao nepravdu, i na tu nepravdu reaguje kao Če i mladi iz šezdesetih, sa ogorčenjem. On je stanovnik Trećeg sveta Vremena. Pomisao da je u prošlosti ove planete postojala nesreća neprihvatljiva mu je kao i njeno postojanje u sadašnjosti.

„Naravno, ne uspeva. Nesreća koju otkriva nepristupačna mu je kao što je i beda dece iz neke siromašne zemlje nepojmljiva onoj iz neke bogate. Izabrao je da se odrekne svojih privilegija, ali ne može ništa protiv privilegije što uopšte može da bira. Njegov jedini vijatikum (uteha, duševna hrana) bilo je ono što ga i gurnulo u tu apsurdnu potragu: ciklus pesama Musorgskog. One se i dalje pevaju u četrdesetom veku. Njihovo značenje je izgubljeno, ali tako je prvi put uočio prisustvo te stvari koju nije mogao da shvati, a koja je morala imati veze s nesrećom i sećanjem, i koju je po svaku cenu nastojao da dokuči, da bi se onda, sporo i mukotrpno, ustremio ka njoj.

„Naravno, nikada neću snimiti taj film. Ipak, pravim zbirku dekora, smišljam zaplete, imam u njemu svoja omiljena stvo-

renja, i dao sam mu naslov, upravo po pesmama Musorgskog: *Bez sunca*.²¹

„Dana 15. maja 1945, u sedam izjutra, 382. pešadijski puk američke vojske napao je jedno brdo na Okinavi, prekršteno u 'Dick Hil (Dick Hill)'.²² Pretpostavljam da su Amerikanci verovali kako osvajaju japansko tlo i da nisu znali ništa o civilizaciji Rjukju (Ryukyu). Nisam znao ni ja, osim činjenice da su mi lica dama s pijace u Itomanu govorila više u prilog Gogena nego Utamara.²³ Tokom nekoliko vekova pospanog vazalstva, vreme se nije doselilo na arhipelag, da bi onda došlo do prekida. Da li je osobenost tih ostrva to što su žene čuvarke njihovog pamćenja? Saznao sam da se, kao i na arhipelagu Bižagoš, magijsko znanje prenosi preko žena: svaka zajednica ima svoju sveštenicu, *noro*, koja predsedava svim ceremonijama, sa izuzetkom sahrana. Japanci su branili svoje položaje stopu po stopu. Na kraju dana, dva poluvoda formirana od ostataka čete 'L', napredovala su tek pola puta uzbrdo. Brda sličnog onom na kojem sam pratio povorku seljana koja je išla na obred pročišćenja. *Noro* opšti s bogovima mora, kiše, zemlje, vatre, obraća im se kao članovima porodice, koji nisu loše obavili svoj posao. Svi se klanjaju boginji Sestri, kao apsolutizovanom odrazu privilegovanog odnosa između brata i sestre. Čak i posle smrti, sestra zadržava duhovno prvenstvo. U zoru Amerikanci su se povukli; proći će još ceo mesec pre nego što će se ostrvo predati – i utopiti u moderni svet. Dvadeset sedam godina američke okupacije ponovo je uspostavilo sporni japanski suverenitet, dok dva kilometra dalje od kuglana i benzinskih stanica *noro* nastavlja svoj dijalog s

bogovima. Posle nje, taj dijalog će se prekinuti. Braća više neće znati da njihova mrtva sestra i dalje bdi nad njima.

„Dok sam snimao tu ceremoniju znao sam da prisustvujem kraju nečega. Čarobne kulture koje nestaju ostavljaju tragove onima koji dolaze posle njih, ali ova neće ostaviti nijedan. Istorijski prekid bio je suviše nasilan. Dotakao sam taj prekid na vrhu brda, kao što sam dotakao i ivicu jame u kojoj se dve stotine devojaka ubilo granatama, 1945, samo da ne bi pale žive Amerikancima u ruke.²⁴ Ljudi se fotografišu pored jame. Ispred se prodaju upaljači-suveniri, u obliku ručnih granata.

„Na Hajaovoj mašini rat izgleda kao pisma koja se spaljuju i kidaju na komade u ognjenom ramu. Šifra za napad na Perl Harbur je glasila 'Tora, tora, tora', što je ime mačke za koju se molio onaj par u hramu Gotokudži (Gotokuji). Sve će, dakle, početi imenom jedne mačke, izgovorenim tri puta.

„Kamikaze će se sa Okinave obrušiti na američku flotu. Ući će u legendu. Za to su, očigledno, bili pogodniji od pripadnika onih specijalnih jedinica koji su u Mandžuriji izlagali zarobljenike mrazu, a onda ih polivali vreloom vodom, da bi videli koliko se brzo meso odvaja od kostiju. Treba pročitati njihova oprostajna pisma, da bi se shvatilo da nisu svi bili dobrovoljci i da nisu svi bili fanatični samuraji. Pre nego što će ispiti poslednju šoljicu sakea, Rjodži Uehara će napisati:

'Uvek sam mislio da Japan mora živeti slobodno da bi živeo večno. Danas je možda idiotski reći tako nešto, pod jednim totalitarnim režimom... Mi kamikaze piloti smo mašine, mi nemamo šta da kažemo, osim da preklinjemo naše sunarodnike da od Japana naprave veliku zemlju iz naših snova. U avionu, ja sam mašina, parče namagnetisanog metala, koje će se zalepiti

²⁴ Učenice ženskih gimnazija Daiči (Daiichi) i Šihan (Shihan) iz Okinave, koje su za vreme invazije na Okinavu bile mobilisane kao bolničarke (Himeyuri Gakutotai). Većina ih je stradala u bombardovanju skloništa i poljskih bolnica, i to tek u poslednjim danima bitke, a manji deo se ubio ručnim granatama. Ali, na kraju, od 222 učenice i 18 profesora, preživelo je samo njih troje.

²¹ Ciklus pesama iz 1874, na stihove Arsenija Goleniščeva Kutuzova.

²² Bitka za Okinavu, 1. IV – 22. VI 1945.

²³ Kitagava (Kitagawa) Utamaro, jedan od najpoznatijih japanskih slikara i ilustratora (1753–1806). Ovde se misli na Gogenove slike s motivima i licima s „Južnih mora“, odnosno na urođeničko stanovništvo arhipelaga Rjukju, koje čini zaseban etnicitet, u odnosu na dominantni japanski.

za neprijateljski nosač aviona, ali dole na zemlji bio sam ljudsko biće, sa osećanjima i strastima... Nemojte mi zameriti zbog ovih zbrkanih misli. Ostavljam vam tužnu sliku, ali duboko u srcu sam srećan. Bio sam iskren. Oprostite mi.²⁵

Četvrti čin

Svaki put kada se vraćao iz Afrike, svraćao bi na ostrvo Sal (Zelenortska Ostrva), koje je u stvari samo jedna slana stena usred Atlantika. Na kraju ostrva, posle sela Santa Marija i njegovog groblja sa ofarbanim grobnicama, treba ići još samo malo napred da bi se došlo do pustinje. Pisao mi je:

„Shvatio sam vizije. Odjednom se nađeš u pustinji, kao u noći. Sve što nije pustinja, više ne postoji. Ne želimo da verujemo u slike koje nam se ukazuju.

„Da li sam ti već pisao da u Il de Fransu ima emua? Taj naziv, 'Francusko ostrvo (Île-de-France)', zvuči čudno na ovom ostrvu Soli (Ilha do Sal). Moje sećanje preklapa dve kule, ruševine zamka Montepiloa (Montépilloy), koji je jednom poslužio kao konačište Jovanki Orleanke, i svetionik na južnom kraju Sala, jedan od poslednjih, pretpostavljam, koji rade na petrolej.

„Svetionik u Sahelu deluje kao nalepljen, sve dok iza linije peska i soli ne ugledaš okean. Posade dugolinijskih aviona menjaju se na Salu. Njihov klub daje tom pograničnom ništavilu dašak morskog odmarališta, koji sve ostalo čini još nestvarnijim. Oni hrane pse lualice koji žive na obali.

²⁵ Ryōji Uehara; u scenariju, verovatno pogrešno, Uebara (1922–1945, 22 godine). Prevodi njegovog pisma značajno variraju, ponekad možda i tendenciozno (engleski prevodi koriste izraze kao što su „liberal“ i „liberalno“, za koje nije izvesno da ih je Uehara, i pored svoje kritike totalitarizma, imao na umu), ali opet sadrže vrlo snažnu poruku, ovde prenetu samo u odlomku, prema francuskom prevodu.

„Noćas sam ih zatekao prilično nemirne, moje pse. Igrali su se s morem kao što ih nikada ranije nisam video. Kada sam posle slušao Radio Hong Kong, shvatio sam: danas počinje nova lunarna godina, i po prvi put u šezdeset godina, znak Psa sreće se sa znakom Vode.

„A tamo, 18000 kilometara dalje, jedna senka stoji nepomična, usred izduženih senki koje januarska svetlost baca dok prelazi preko tokijskih pločnika: senka bonze (monaha) iz Asakuse.

„Godina psa, naime, počinje i u Japanu. Hramovi su puni poseetilaca koji dolaze da bace novčić i pomole se na japanski način: molitva koja samo sklizne u život, ne prekidajući ga.

„Nasukan na kraju sveta, u društvu mojih kočopernih pasa, prisećam se januara u Tokiju, ili pre, sećam se slika koje sam u januaru snimio u Tokiju. One su mi zamena za sećanje, one jesu moje sećanje. Pitam se kako su ljudi koji nisu pravili filmove, fotografije, video trake, kako je čovečanstvo uspevalo da se seća... Znam, napisali su Bibliju. Nova Biblija će biti beskonačna magnetna traka Vremena, koja će stalno morati da čita samu sebe, da bi znala da je postojala. U međuvremenu, dok čekamo na godinu 4001 i njeno totalno sećanje, evo šta nam na pragu nove godine mogu ponuditi proročanstva, kada ih izvučemo iz njihovih dugačkih šestougaoih kutija: malo više moći nad onim sećanjem koje ide od tabora do tabora, kao Jovanka Orleanka; kratkotalasne vesti iz Hong Konga, uhvaćene na Zelenortskim Ostrvima, projektovaće se u Tokijo; sećanje na tačno određenu boju, s neke ulice, odbijaće se na druge zemlje, druge udaljenosti, drugu muziku, beskonačno.

„Na kraju staze sećanja, u čudesnoj svetlosti nove godine, ideogrami iz Il de Fransa nisu ništa manje enigmatični od kandžija²⁶ u Tokiju. To je indijanska zima. Kao da je vazduh prvi element koji se pročišćava u bezbrojnim obredima u kojima Japanci spiraju sa sebe jednu godinu da bi stupili u drugu. Imaju jedva me-

²⁶ Kanji, kineski znaci u japanskom pismu.

sec dana da ispune sve obaveze koje nalaže pristojnost prema vremenu. Najzanimljivija među njima je nesumnjivo odlazak u hram Tendžin, po pticu Uso²⁷, koja prema jednom predanju jede sve vaše laži tokom godine, a po drugom ih pretvara u istine.

„Ali ono što u januaru daje boju ulici, ono što je odmah čini drugačijom, jeste pojava kimona. Na ulicu, u prodavnice, kancelarije, čak i na dan otvaranja berze, devojke iznose svoje zimске kimone s krznenim okovratnicima. U to doba godine, neko bi mogao da izmisli supertanki televizijski ekran, da se ubije motornom testerom, da osvoji dve trećine svetskog tržišta poluprovodnika, ali sve to je ništa: oko vidi samo njih...“

„Petnaesti januar je dan punoletstva: obavezna svečanost u životu mladih japanskih devojaka. Gradske vlasti im dele paketiće s poklonima, rokovnicima, knjigama saveta: kako biti dobra građanka, dobra majka, dobra supruga. Tog dana, svaka devojka od dvadeset godina može besplatno nazvati telefonom svoju porodicu, bilo gde u Japanu. Rad, porodica, otadžbina, to je predvorje zrelosti. Svet takenoka i rok pevača udaljava se kao raketa. Govornici im objašnjavaju šta društvo očekuje od njih. Koliko će im biti potrebno da zaborave Tajnu?“

„A kada sve svetkovine prođu, ostaje samo da se svi ukrasi, ceo pribor koji se koristi u svetkovinama, pokupi i spali – u još jednoj svetkovini.“

„To je Dondo-jaki. Šintoističko blagosiljanje ostataka koji takođe imaju pravo na besmrtnost, kao i lutke životinja iz zoološkog vrta Ueno. Poslednje stanje, pre konačnog nestanka, dirljivosti stvari. Daruma, jednooki duh, predsedava na vrhu lomače. Odbacivanje mora biti svetkovina, razdvajanje mora biti svetkovina, opraštanje od svega što je izgubljeno, polomljeno, iskorišćeno, mora se ukrasiti ceremonijom. To je Japan, koji bi

mogao da ispuni želju g. Monterlana (Henry de Montherlant) da i razvod bude sveta tajna.

„Jedini zbunjujući deo tog rituala bila su deca koja su u krugu oko lomače udarala po zemlji dugačkim motkama. Dobio sam objašnjenje, prilično čudno – meni je sve izgledalo kao neki mali, intimni ritual – da to rade da bi rasterali krtice.“

„I to je mesto na kojem se pojavljuju moja deca sa Islanda. Ponovo sam uzeo ceo snimak i dodao mu pomalo mutan kraj, kadar koji je podrhtavao od vetra koji je duvao na litici, koji sam prethodno isekao da bih sve 'malo doterao', ali koji je sada bolje od svega ostalog govorio šta sam video u tom trenutku, zbog čega sam ga i držao na dohvat ruke, na kraju zuma, sve do poslednjeg dvadeset petog dela sekunde... Ispod nas se prostirao gradić Hejmaej. A kada mi je pet godina kasnije moj prijatelj Harun Tazijev (Haorun Tazieff, vulkanolog) poslao film koji je snimio na istom mestu, nedostajalo mi je samo ime da bih shvatio kako je priroda ovde izvela svoj Dondo-jaki. Ostrvski vulkan se probudio. Gledao sam te slike i to je bilo kao da je celu 1965. godinu prekrio pepeo.²⁸“

„Trebalo je, dakle, samo čekati i sama planeta bi obavila posao Vremena. Video sam ono što je nekada bilo moj prozor, poznate krovove i balkone koji su štrčali iznad pepela, prepoznatljive detalje ulica kojima sam prolazio svakog dana, sve do litice na kojoj sam sreo onu decu. Mačka s belim soknama, koju je Harum ljubazno snimio za mene, prirodno je našla svoje mesto u svemu tome, a ja sam pomislio kako je od svih molitvi Vremenu koje su obeležile ovo putovanje, najlepša bila ona žene iz Gotokudžija, koja je jednostavno poručila svojoj mački Tori: 'Voljena mačko, gde god da si, neka u tvojoj duši vlada mir.'“

²⁷ Uso, „srećna ptica“, drvena amajlija urađena prema figuri zimovke, male ptice iz reda vrapčarki.

²⁸ Erupcija vulkana Eldfel na islandskom ostrvu Hejmaej (Heimaey), 23. I 1973, kada je lava uništila skoro polovinu naselja, a ostatak bio zatrpan debelim slojem pepela. U nekim medijskim izveštajima govorilo se o „nordijskoj Pompeji“.

„A onda je putovanje, sa svoje strane, zašlo u Zonu. Hajao mi je pokazao moje slike koje već zahvatila mahovina Vremena, oslobođene laži koja je produžavala postojanje tih trenutaka, uvučenih u vrtlog Spirale.

„Kada je došlo proleće, kada je svaki gavran najavio njegov dolazak za pola tona višim krikom, seo sam na zeleni voz kompanije Jamanote i otišao do tokijske stanice, blizu glavne pošte. Iako je ulica bila prazna, čekao sam na crvenom svetlu, u japanskom stilu, da bih propustio duhove slupanih kola. Iako nisam očekivao nikakvo pismo, zaustavio sam se kod šaltera za pošiljke, zato što treba odati počast duhovima pocepanih pisama, kao i kod šaltera za avionske pošiljke, da bih pozdravio duhove neposlatih pisama.

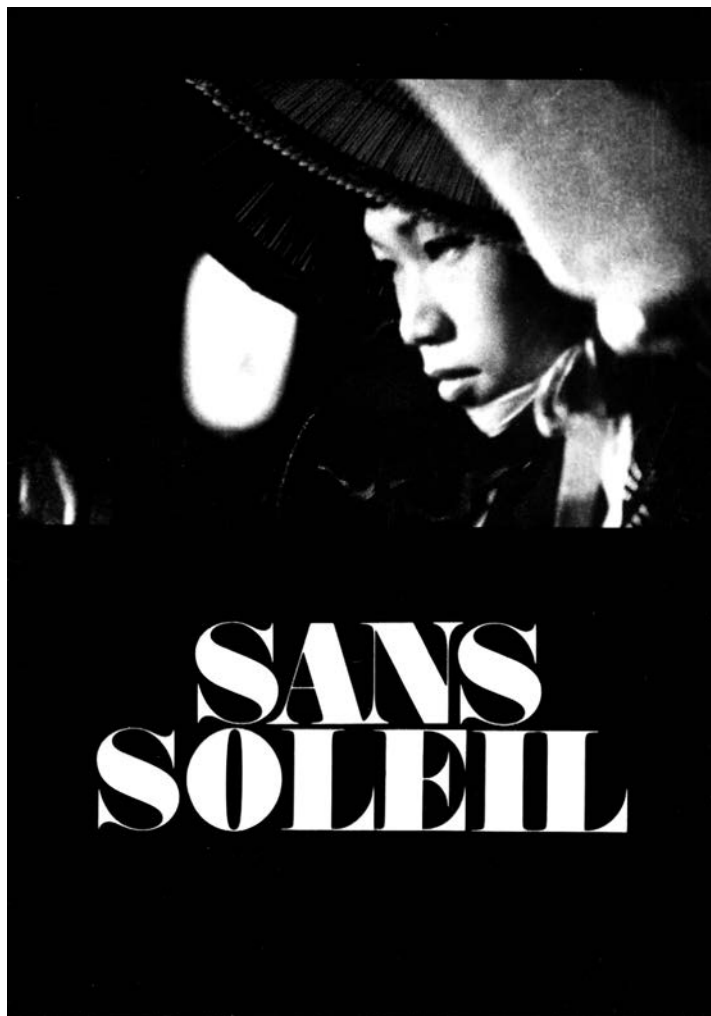
„Mogao sam da premerim nenasnosnu oholost Zapada, koji je oduvek davao prednost postojećem nad nepostojećim, rečenom nad neizrečenim. Šetao sam između malih tezgi trgovaca odećom i u daljini čuo glas g. Akaa, koji je odjekivao sa zvučnika, sada za pola tona viši. Na kraju sam otišao u podrum u kojem se moj drugar, manijak, bavio svojim elektronskim grafitima. U osnovi, njegov jezik me dotiče zato što se obraća onom delu nas koji istražava u crtanju profila na zatvorskim zidovima. Kreda koja sledi konture onoga što nije, ili pre, ne još. Rukopis koji će svako koristiti da sastavi svoj spisak stvari od kojih srce kuca brže, da ga ponudi ili izbriše. Od tog časa, poeziju će praviti svi²⁹, a u Zoni će biti emua.“

Piše mi iz Japana, piše mi iz Afrike. Kaže da sada može da izdrži pogled one žene sa pijace u Praji, koji trajao samo dvadeset peti deo sekunde.

Da li će jednog dana stići poslednje pismo?

(kraj)

²⁹ Isidor Dikas (Lotreamon): „Poeziju treba da prave svi (La poésie doit être faite par tous).“ Isidore Ducasse („Comte de Lautréamont“, 1846–1870), *Poésies*, Librairie Gabriel, Paris, 1870. Videti, Lotreamon, *Sabrana dela*, Nolit, Orfej, Beograd, 1964, prev. Danilo Kiš i Mirjana Miočinović, str. 259. U tom prevodu, „Poeziju treba da pišu svi“, iako Dikasovo „faite“ (od faire, praviti) ostavlja prostor za shvatanje po kojem poezija nije samo stvar pisanja već i ponašanja, ljudskih odnosa, načina života. Na tome će kasnije insistirati nadrealisti, koji su i otkrili Dikasa-Lotreamona, i još više situacionisti. I Marker prenosi izvornu frazu.



Brošura Argos Films, Paris, 1982 (8°, 12 str.).

Podaci o filmu

Sans Soleil – Без Солнца – Sunless

Dokumentarni film, 100 min, u boji, 16 mm/ 35 mm.

Ideja i montaža: Chris Marker.

Snimatelj: Sandor Krasna.

Fotografija: Martin* Boschet (sa zvezdicom, kao u odjavnoj špici), Roger Grange.

Pozajmljeni snimci: Sana Na N'Hada (Carnaval de Bissau/ Karneval u Bisau), Jean-Michel Humeau (Cérémonie des grades/ Ceremonija punoletstva), Mario Marret, Eugenio Bentivoglio (Guérilla à Bissau/ Gerila u Bisau), Danièle Tessier (Mort d'une girafe/ Smrt žirafe), Haroun Tazieff (Islande, 1970).

Elektronska muzika: Michel Krasna; tema *Sans Soleil*, Modest Musorgski; Jean Sibelius, *Valse triste*, u verziji Isaa Tomite (Isao Tomita).

Specijalni efekti: Hayao Yamaneko.

Sintesajzer slika: EMS Spectre.

Sintesajzer zvuka: EMS/ VCS3 Moog Source.

Pevačica: Arielle Dombasle.

Pisma Šandora Krasne čitaju: Florence Delay (francuska verzija); Riyoko Ikeda (japanska); Charlotte Kerr (nemačka); Alexandra Stewart (engleska).

Prijatelji i savetnici: Tokio: Kazuko Kawakita, Hayao Shibata, Ichiro Hagiwara, Kazue Kobata, Keiko Murata, Yuko Fukusaki; San Francisco: Tom Luddy, Anthony Reveaux, Manuela Adelman; Pariz: Pierre Lhomme, Jimmy Glasberg, Ghislain Cloquet, A. S. C.

Asistenti: Éric Dumage, Dominique Gentil, Arthur Cloquet.

Asistent realizacije: Pierre Camus.

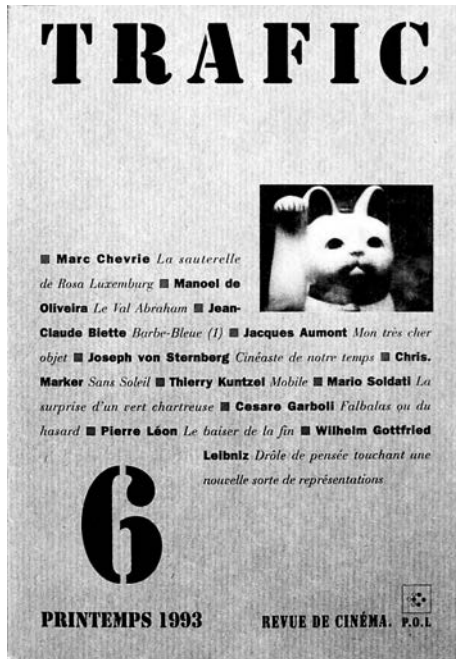
Asistenti montaže: Anne-Marie L'Hote, Catherine Ada.

Producent: Anatole Dauman.

Proizvodnja: Argos-Films, 1982.

Distribucija: Connaissance du cinéma

Prvi put objavljeno u Francuskoj 1983.



DVD: prvo izdanje, *La Jetée/ San Soleil*, Arte Video, Paris, 2003; zatim, *La Jetée/ Sans Soleil*, The Criterion Collection, 2007; Criterion, Blu-Ray ed., „Guillaume-Approved Special Edition“, 2012.

Kompletan tekst filma (s podelom na četiri čina) prvi put je objavljen u časopisu *Trafic*, n° 6, Revue de Cinéma, printemps (proleće) 1993, P. O. L. Paris, str. 79–97. <https://chrismarker.org/wp-content/uploads/2013/11/sans-soleil-commentaire-francais.pdf>

Osnovi podaci o filmu, sa

sižeom, Markerovom biografijom i fiktivnim biografijama Šandora Krasne, Mišela Krasne i Hajaa Jamaneka, koji se mogu naći i u bukletima DVD izdanja ovog filma, prvi put su objavljeni u brošuri Argos-Films, 1982 (12 str, s crno-belim ilustracijama). Autor svih tekstova je Kris Marker.

Prevod filma je urađen na osnovu francuske verzije (engleska verzija, u izdanju *Criterion*, bolja je od one koja dugo bila u opticaju, ali je i dalje nepotpuna). Ostali tekstovi su prevedeni sa engleskog, jer su izvorno objavljeni na tom jeziku, sa izuzetkom Markerovog „Sižea“ (opet francuski).

0 priči i autorima

Tekstovi iz brošure Argos-Films, 1982, sa sižeom, Markerovom biografijom i fiktivnim biografijama ostalih glavnih „autora“, Šandora Krasne, Mišela Krasne i Hajaa Jamaneka, o čemu će biti reči i u nastavku. Svi tekstovi iz brošure su Markerovi i ponovljeni su u bukletima za DVD izdanja ovog filma, 2003. i 2007 (2012), tako da su u biografskoj crtici o Markeru navedena i njegova dela iz perioda posle 1982. (AG)

SIŽE

Nepoznata žena čita i komentariše pisma koja dobija od svog prijatelja, honorarnog snimatelja, koji putuje svetom, posebno usredsređen na „dva ekstremna pola preživljavanja“, Japan i Afriku, koju ovde predstavljaju dve najsiromašnije i danas zaboravljene zemlje, iako su imale istorijsku ulogu, Gvineja Bisao i Zelenortska Ostrva. Snimatelj se, kao i svi snimatelji (u svakom slučaju, oni koji viđamo u filmovima), pita o značenju te predstave sveta čiji je on obavezni instrument, kao i o ulozi sećanja, koje doprinosi stvaranju takve predstave. Njegov japanski drugar, koji očigledno ima kliker, ali japanski kliker, u obliku elektrona, daje svoj odgovor na to pitanje tako što napada slike sećanja i propušta ih kroz sintesajzer. Filmski reditelj koristi tu priliku i pravi film, ali umesto da dočara te likove i njihove odnose, stvarne ili pretpostavljene, on te elemente dosijea radije izlaže u obliku muzičke kompozicije, s ponavljajućim temama, kontrapunktima i reflektovanim fugama: preko pisama, komentara, sakupljenih slika, fabrikovanih slika, uz dodatak nekih pozajmljenih slika. Tako se iz tih sučeljenih sećanja razvija jedno fiktivno sećanje; i kao što se na vratima portirnica često moglo pročitati, „Domar je u obilasku“, tako bismo i ovde mogli da pre filma istaknemo natpis: „Fikcija je negde napolju.“

Kris Marker

ŠANDOR KRASNA (Sandor Krasna), snimatelj. Rođen 1932. u Kološvaru (Kluž, Rumunija). Zanat učio na Budimpeštanskoj filmskoj akademiji, gde je snimio svoj prvi kratkometražni film, *Erdélyi Táncok* (Erdeljski plesovi). Asistent Zoltana Fabrija (Zoltán Fábri) na njegovom filmu *Körhinta* (Vrteška, 1955). Napustio Mađarsku 1956. i radio kao fotograf u Beču i Parizu. U Sjedinjene Države odlazi 1958, gde počinje da radi kao honorarni snimatelj. Slučajni susret sa vulkanologom Harunom Tazijevim (Haroun Taizeff) vraća ga u Evropu (Island i Francuska 1965, prvi povratak u Mađarsku, 1966, gde je napravio svoj „putni dnevnik“, *Talpra esett Macska* – „Mačka se dočekuje na noge“). Vraća se u Sjedinjene Države. Posle dužeg perioda lutanja, koje je pratilo uspone i padove „Pokreta“, 1976. se zatiče u Baleru (Filipini), za vreme snimanja filma *Apokalipsa sada*, što će na njega ostaviti snažan utisak. Odlučuje da se preseli u Japan, koji će napuštati samo radi kraćih boravaka u SAD i da bi snimio neke filmove u Africi, što je bio ishod njegovih veza s Trećim svetom iz šezdesetih godina.

MIŠEL KRASNA (Michel Krasna), muzičar. Rođen u Budimpešti, 1946. Od malih nogu pohađao muzičke škole, po Kodaljevoj metodi (Zoltán Kodály). Brat ga dovodi u Sjedinjene Države, 1966, gde je učestvovao u brojnim eksperimentalnim muzičkim radio-nicama u Kaliforniji. U Parizu od 1972, gde je naizmenično radio na „teškoj“ muzici (*Gaumont Magazine*, sa Edouard Luntzom) i „lakoj“ muzici (*Music for the Fourth Side*, 1982).

HAJAO JAMANeko (Hayao Yamaneko), „video umetnik“. Rođen u Nagoji, 1948. Njegove studije, donekle zanemarene zbog nemira iz šezdesetih, ipak su mu omogućile da se upozna s filmom i elektronikom na univerzitetu Nihon Taigaku (Japanski Univerzitet) u Tokiju, gde je 1973. i diplomirao. Radio je za televizijsku mrežu TBS (Tokyo Broadcasting System), a jedan od njegovih kratkih eksperimentalnih filmova, *Boku no shi wo kimeta noha dareka?* (Ko je odlučio o našoj smrti?) doneo mu je umetničku stipendiju na Berkliju. U Pacifičkom filmskom arhivu (Pacific Film Archives)

sreo je Šandora Krasnu i Krisa Markera, s kojima će se opet sresti u Tokiju – što je bio početak avanture zvane *Sans Soleil*.

KRIS MARKER (Chris Marker), filmski reditelj. Rođen 1921. Mnogo putovao, pomalo pisao i fotografisao, tu i tamo snimio neki film. Između ostalog: *Le Joli mai* (1963), *La Jetée* (1963), *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), *L'Ambassade* (1973), *Le Fond de l'air est rouge* (1977), *Sans Soleil* (1983), *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), *Level Five* (1996), *Une journée d'Andrei Arsenevitch* (1999), *Chats perchés* (2004). U međuvremenu je komponovao CD-ROM *Im-memory* i nekoliko multimedijalnih radova: *Quand le siècle a pris forme: guerre et révolution* (Centre Pompidou, 1978), *Zapping Zone* (Centre Pompidou, 1990), *Silent Movie* (Wexner Center, 1996), *The Hollow Men* (MoMA, 2005).

Izvor: bukleti iz DVD izdanja *La Jetée/ Sans Soleil*, The Criterion Collection, 2007 (eng.) i samo za „Siže“, DVD *La Jetée/ Sans Soleil*, Arte Video, 2003 (fr.).

Pismo Terezi

Iza velova *Sans Soleil*



Kris Marker, za vreme Filmskog Festivala u Telurajdu, 1987
(Telluride Film Festival, Kolorado).

Faks od 19. avgusta, verovatno 1998 (na osnovu jednog detalja iz pisma), upućen Terezi (?), članici jedne filmske diskusivne grupe iz Berklija, koja je Markera zamolila da odgonetne neke detalje *Sans Soleil* i svog načina rada. Marker je odgovorio obimnim pismom-faksom, koji ovde prenosimo u celini. Prilog počinje porukom izvesnog Kena, člana iste grupe, upućenom rediteljki Emiko Omori, Markerovoj staroj prijateljici i saradnici (više u nastavku), koji je kod sebe pronašao taj dokument. Emiko ga je kasnije objavila kao uvod u svoj filmski omaž Markeru, *To Chris Marker, An Unsent Letter* (2012). Nešto kraća verzija objavljena je zatim i u najvećoj arhivi posvećenoj Markeru, *Chris Marker: Notes from the Era of Imperfect Memory* (urednik Daniel L. Potter). (AG)

„Draga Emiko,

Svako ima svoju priču o Krisu Markeru, zar ne?

Ne znam da li se sećaš moje, ali evo još jednom: bio sam član jedne filmske grupe koja se okupljala u kući Gejl Dolgin (Gail Dolgin, rediteljka), gde bismo gledali neki dokumentarac, onda zvali reditelje, uključivali ih preko zvučnika i pričali s njima o njihovom radu. To je stvarno bilo dobro. Na jednom od ranih okupljanja gledali smo *Sans Soleil*. Jedan od nas je nešto pre toga sreo (Markera) na nekom festivalu i on je pristao da učestvuje. Ali nije hteo da priča telefonom – hteo je da svoje odgovore na naša pisana pitanja pošalje FAKSOM. Ah, taj Marker, uvek samo faks...

Mislio sam da sam izgubio to pismo. Ali nedavno sam ga pronašao. Šaljem ga u dodatku.

xo,

Ken“

Markerov odgovor

Draga Tereza (i cela bando),

Ne izvinjavaj se: možda ima još hiljadu njih koji bi hteli da mi postave ista pitanja, ali jednostavno im nisam dao priliku. U stvari, jedini put kada sam bio u prilici da pričam o *Sans Soleil*, primetio sam sledeće: iako sam film objavio pod tri naslova, prema ciklusu pesama Musorgskog – na ruskom БЕЗ СОЛНЦА, na engleskom SUNLESS i na francuskom SANS SOLEIL – ljudi u SAD su najviše koristili taj poslednji. I to je onda postalo moje pitanje za njih: kako to? Da li to zvuči baš toliko egzotično? To je bilo na Festivalu u San Francisku, posle projekcije, ali uspelo mi je da izbegnem sva suviše direktna pitanja. Ništa ružno, samo svesna namerna da film ostavim u izmaglici i tako omogućim da „snaga mašte“ gledalaca „dođe do izražaja“, kao što govori hor u Henrijju V. Sada je možda došlo vreme da se daju neki odgovori, a i sve će ostati između nas, zar ne?

Jedino pitanje na koje zaista ne mogu da ti odgovorim je ono poslednje: „Zašto?“ Kada bih znao (kada bismo znali) zašto se stvari rade, ovaj svet bi izgleda potpuno drugačije. Zato ću samo pokušati da odgovorim na pitanje „Kako?“ A tu je možda najbolje priložiti izveštaj o sledu zbivanja, počevši od objavljivanja filma. Tu je prvo bio tekst koji sam pripremio za štampu i profesionalce:

SIŽE

Nepoznata žena čita i komentariše pisma koja dobija od svog prijatelja, honorarnog snimatelja, koji putuje svetom, s posebnim fokusom na „dva ekstremna pola preživljavanja“, Japan i Afriku, koju ovde predstavljaju dve najsiromašnije i danas zaboravljene zemlje, iako su imale istorijsku ulogu, Gvineja Bisao i Zelenortska Ostrva. Snimatelj se, kao i svi snimatelji (u svakom slučaju, oni koji viđamo u filmovima), pita o značenju te predstave sveta čiji je on obavezni instrument, kao i o ulozi sećanja, koje doprinosi stvaranju takve predstave. Njegov japanski drugar, koji očigledno ima kliker, ali japanski kliker, u obliku elektrona, daje svoj odgovor na to pitanje tako što napada slike sećanja i između

ih u sintesajzer. Filmski reditelj koristi tu priliku i pravi film, ali umesto da dočara te likove i njihove odnose, stvarne ili pretpostavljene, on te elemente dosijea radije izlaže u obliku muzičke kompozicije, s ponavljajućim temama, kontrapunktima i reflektovanim fugama: preko pisama, komentara, sakupljenih slika, fabrikovanih slika, uz dodatak nekih pozajmljenih slika. Tako se iz tih sučeljenih sećanja razvija jedno fiktivno sećanje; i kao što se na vratima portirnica često moglo pročitati, „Domar je u obilasku“, tako bismo i ovde mogli da pre filma istaknemo natpis: „Fikcija je negde napolju.“

Posle toga su sledile detaljne biografije protagonista: Šandor Krasna, snimatelj, rođen u Kološvaru, u Mađarskoj, 1932, koji je svoj prvi kratkometražni film (*Erdélyi Táncok*, Edeljski plesovi) snimio na Budimpeštanskoj filmskoj akademiji, da bi 1956. emigrirao iz Mađarske, prvo u Beč, zatim u Pariz i SAD, pre nego što se konačno skrasio u Japanu. Zatim Mišel Krasna, njegov mlađi brat (Budimpešta, 1946), koji je studirao muziku u Kodaljijevim školama, pridružio se Šandoru u Kaliforniji i na kraju prešao u Pariz, da bi komponovao filmsku muziku. Hajao Jamaneko, video umetnik (rođen u Nagoji, 1948), umetnički aktivista tokom šezdesetih, studirao film i elektroniku na univerzitetu Nihon Taigaku u Tokiju, kome je njegov kratki film *Boku no shi wo kimeta noha dareka?* (Ko je odlučio o našoj smrti?) doneo umetničku stipendiju na Berkliju. I Kris Maker, amaterski filmski reditelj. Krasna, Jamaneko i Marker sreće se u Berkliju – tačnije u „Pacifičkom filmskom arhivu (Pacific Film Archives)“, kao što je pisalo u tom tekstu – „što je bio početak avanture zvane *Sans Soleil*.“

Prema tome, zamisao je bila da se stvori konfuzija, a reakcije su bile haotične, na vrlo zanimljiv način. Znao sam da neki ljudi neće obratiti pažnju: oni gledaju film, ne zanima ih ko je šta uradio. Drugi, upućeniji u moje radove, prepoznavali su moj stil u pismima i pretpostavljali da sam napravio najveći deo snimaka (vi devojke ne bi trebalo da se pitate da li sam snimo „ceo materijal“: odjavna špica sasvim jasno navodi makar ono što nisam snimio...). Ali, ciljao sam u sredinu mete: na ljude taman toliko neupućene da ne bi pomislili

da sam jedini autor, a opet dovoljno bistre i radoznale da bi postavili neka pitanja o pismima i snimanju. Pokazala si da spadaš u tu kategoriju. Zato mislim da je jedino pošteno da ti iskreno odgovorim: da, sva četiri lika – čak i četvrti! – svode se na jednog, tvog poniznog slugu. Ali, ne bi trebalo da pomisliš da je reč o pukoj igri ili seriji internih šala. Imao sam dobre razloge – ili sam tako mislio – da smislim taj uvrnuti scenario. Sada ću ih navesti.

Kod Mišela Krasne, „muzičara“, to je bio prost slučaj pristojnosti. Mrzim kad neko ime vidim više nego jednom na odjavnoj špici (znaš već, „film Džonatana Ramblfiša, prema ideji Džonatana Ramblfiša, scenario i dijalozi Džonatan Ramblfiš, montaža Džonatan Ramblfiš“, itd.“). Meni to deluje krajnje jednolično. I mada sam često sam radio muziku, osetio sam da bi bilo razmetljivo kada bih je pripisao sebi, pored rediteljskih zasluga. I tako sam izmislio Mišela i uspostavio rodbinsku vezu sa Šandorom, da bih tu „paralelnu“ priču učinio životinjom.

Hajao Jamaneko je imao više smisla. Bio sam vrlo svestan ograničenja od kojih su patili prvi sintesajzeri, tako da je ubacivanje takvih slika u montažu moglo izazvati neke nespornosti: moglo je izgledati da se razmećem time kao nečim „modernim“, iako su to bili tek prvi, nesigurni koraci na dugačkom putu koji je vodio ka kompjuterizovanom i virtuelnom svetu. Samo sam hteo da naglasim da su takve slike moguće i da bi mogle promeniti našu percepciju vizuelnog – u čemu nisam toliko pogrešio. I onda sam izmislio Hajaa Jamaneka, tehnoholika, koga sam tretirao pomalo ironično, da bih njegovu poruku preneo bez mnogo pompe. I opet, naravno da su oni koji znaju nešto o Japanu i meni mogli u tome namirisati nešto, eh... sumnjivo – budući da „jamaneko“ znači „divlja mačka“ – ali većina ljudi nije. Čak sam dobio neku malu nagradu za oba ta lika, kada su ljudi počeli da mi se zahvaljuju zbog toga što sam upotrebio muziku Mišela Krasne – nekog koga su odavno приметili – dok su se neki prisećali Hajaovih radova u Japanu. Takve anegdote su znale da mi ulepšaju celu nedelju.

Što se tiče Šandora Krasne, pretpostavljam da ti je to već jasno, ideja je bila da se upotrebi određeni stepen fikcije i tako doda jedan sloj poezije „činjeničnosti“ takozvanog dokumentarca. Od samog po-

četka sam izbegavao sveznajući, anonimni „glas“ klasičnog putopisa i otvoreno koristio prvo lice. Zbog toga mi se ponekad prigovaralo, optuživali su me za pretencioznost. Ako mi dopustiš da citiram samog sebe, evo kako sam to izrazio u brošuri za film *Level Five* (1997), u intervjuu sa Dolores Volfiš (Dolores Walfisch), iz časopisa *The Berkeley Lantern*³⁰ (šta? Ma daj, siguran sam da su ti već poznate moje fantazije): „Služim se onim što imam. Suprotno onome što ljudi kažu, korišćenje prvog lica u filmovima je znak skromnosti: nemam da ponudim ništa osim samog sebe.“

Pored toga, sviđala mi se i forma „pisma“, zbog slobode i fleksibilnosti koje dopušta. *Pismo iz Sibira* (Lettre de Sibérie, 1957) bilo je pravo pismo, upućeno stvarnoj osobi. Ali nisam hteo da se zatvorim u takav sistem, i tako sam počeo da razmišljam o fiktivnom liku, koji bi mogao uneti mnogo zanimljiviju dimenziju. Onda sam došao na ideju o drugom glasu, onom adresatkinje, što je uspostavilo novu distancu. Publiku bi bila slobodna da njihov odnos zamišlja po volji, na mnogo kreativniji način nego da sam sam ispričao njihovu priču. Ali, začudo, pravi okidač bio je gramatički, kada sam shvatio da bih radije koristio prošlo vreme, umesto sadašnje. „Piše mi... piše mi...“, to mi nije davalo onaj ritam za kojim sam žudeo. Kada sam prvi put napisao „Pisao mi je...“ otpala je i poslednja prepreka i tekst je potekao bez zastoja, ostavljajući mi luksuz da se u poslednjem pasusu filma vratim na sadašnje vreme i tako uspostavim novu granicu u vremenu, kao i mogućnost da se gledalac (ili pre slušalac) na drugačiji način poistoveti s Glasom, koji je sada ukazivao na budućnost: „Da li će jednog dana stići poslednje pismo?“

(U filmu *Level Five* otišao sam korak dalje, tako što sam uspostavio fizičko prisustvo jednog od korespondenata, žene, samo što je ovog puta ona bila ta koja „piše“ – i sebe, kao spoljašnjeg svedoka. Mislim da to nije bilo u potpunosti shvaćeno.)

Ne znam da li sam zaista odgovorio na tvoja pitanja, ali makar ćeš moći da stekneš neku predstavu o procesu. Na nešto objektivnijem nivou, mogu ti reći da je to trebalo da bude samo kućni film i ništa

³⁰ Taj intervju je i dalje dostupan: https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-1-issue-7-autumn-1997/interview-with-chris-marker/

više od toga. Zaista mislim da se moj glavni talenat sastoji u tome što uspevam da pronađem ljude koji su spremni da finansiraju moje kućne filmove. Da sam se rodio bogat, pretpostavljam da bih pravio manje-više iste filmove, ali niko ne bi čuo za njih, osim mojih prijatelja i gostiju. Kamera je bila mala, 16-milimetarska, Bolijeova (Beaulieu), sa trideset metara filma, bez zvuka (što znači vrlo bučna) – zvuk je snimljen posebno, na jednom od prvih malih kasetofona (još uvek ne i „Walkmana“); u *San Soleil* nema nijednog sinhronog kadra.

Naravno, bio sam sam, od početka do kraja, ali to je, s nekim izuzecima, moj uobičajeni način rada. Ne bih mogao da pronađem reči kojima bih „objasnio“, na primer, nekom montažeru, ono instinktivno delovanje uma koje počinje kada se nađem za stolom za montažu. U montaži je 16-milimetarski film bio prebačen na 35-milimetarski, za bioskopsko prikazivanje. Snimanje je trajalo od 1978. do 1981, nasumično prateći moja naizmenična putovanja u Japan i Bisao (gde sam pomogao u osnivanju filmskog-video centra za obuku, čiji je plodove na kraju uništio građanski rat koji je izbio ove godine³¹, ali to je druga priča...). Ali ne bih mogao da ti kažem u kom trenutku su ti parčići počeli da poprimaju oblik pravog filma, što takođe spada u misterije postojanja.

Oh, i da li me je film promenio? Dobro, možda se sećaš onog mesta na kojem spominjem Godinu Psa. Tada sam upravo napunio šezdeset godina, što znači da su sve kombinacije dvanaest životinja i četiri elementa horoskopa bile iscrpljene i da sam se nalazio pred novim životom. Toga na početku nisam bio svestan, ali u tom trenutku sam shvatio da je ceo film bio neka vrsta egzorcizma nad tih šezdeset godina provedenih na ovoj čudnoj planeti i način da se oprostim od njih. To bi se moglo nazvati promenom.

Sve vas mnogo volim,

Kris Marker

³¹ Po tome možemo da utvrdimo da je faks poslat 19. VIII 1998, budući da je građanski rat u Gvineji Bisao počeo pučem od 7. VI 1998. i trajao do 10. V 1999.

PS: Što se tiče objavljivanja, moguće je da se naracija pojavila negde u štampanom obliku, ali iskreno, ne sećam se gde.³²

Chris Marker
c/o KMS 5 rue Courat
75020 PARIS
Fax (331) 4009 9525

„Chris Marker on Chris Marker“, <http://www.chrismarkermovie.com/chris-marker-on-chris-marker.html>

„Letter to Theresa by Chris Marker: Behind the Veils of *Sans Soleil*“, <https://chrismarker.org/chris-marker/notes-to-theresa-on-sans-soleil-by-chris-marker/>

³² Kao što je navedeno u podacima o filmu, reč je o publikaciji *Trafic*, n° 6, *Revue de Cinéma*, printemps (proleće) 1993, P. O. L. Paris, str. 79–97.

Razgovor s Krisom Markerom

Kolin Makejč (2010)



Studio Krisa Markera, Rue Courat br. 3, Pariz.

Kris Marker. Jedna od izuzetnih stvari u vezi sa *Sans Soleil* jeste to što smo ga uradili s četiri različita glasa, na francuskom, nemačkom, engleskom i japanskom, pri čemu smo na svakom jeziku pronašli skoro isti glas. Folker Šlendorf (Volker Schlöndorff), koji je za to bio zadužen u UFA (Universum Film AG), pronašao je nemački glas (glumica i rediteljka, Charlotte Kerr), ali najzanimljivija priča bila je ona s japanskim glasom. U Tokiju sam često gledao jednu televizijsku emisiju. Išla je na Fudžijevom kanalu, izjutra, neka vrsta ispovedne ženske emisije, sa igrama i često s plakanjem; zato što Japanci mnogo plaću na televiziji i vole da gledaju žene koje plaću na televiziji (u stvari, svakog, to ih stvarno zabavlja).

Tog jutra je jedna žena, o kojoj naravno nisam znao ništa, pošto se dobro isplakala, počela da priča – i to je bila baš ona vrsta glasa koju sam želeo. Odmah sam nazvao prijatelja i rekao mu: „Pogledaj Fudžijev kanal – ko je ta žena?“

Ispostavilo se da je reč o poznatoj autorki stripova, specijalizovanoj za dugu japansku tradiciju priča o prerušavanju. Neka devojka se maskira u mladića, zato što iz nekog razloga mora da sakrije svoj identitet, a onda se druga devojka, koja je ne zna da je ova žensko, zaljubljuje u nju, tako da je u tome prisutan nagoveštaj, dašak, lezbijstva, iako ništa nije rečeno. Onda se sve otkriva i sledi srećan kraj. Postoji i jedna pozorišna trupa specijalizovana za tu vrstu zapleta, u kojem su svi glumci žene, tako da imate devojku koja glumi mladića, koji izgleda kao devojka. Ispostavilo se da od jednog od tih zapleta, pod naslovom *La Rose de Versailles* (Versajska ruža), priče o devojci iz vremena Francuske revolucije koja se prerušila u mladića, Žak Demi (Jacques Demy) napravio

film – praktično nepoznat, nisam čak ni siguran da se prikazivao ovde, budući da ga je snimio u Japanu, da bi zaradio neke pare.

I tako su moji drugari iz Tokija organizovali snimanje. Nisam, naravno, mogao da kontrolišem tekst (na japanskom), ali sam imao puno poverenje u devojkicu koja bila zadužena za to. Konačno smo pronašli tu ženu: živela je u sobi punoj životinja – čupavih životinja, plišanih medveda i tome slično, dakle, potpuno moj univerzum. Uglavnom, mogu da kažem da su sve četiri verzije imale praktično isti glas – što je jedinstven slučaj u istoriji filma.

Kolin Makejb. Zamolili su me da ovaj intervju započnem pitanjem na šta prvo pomislite kada se prisetite 80:81?³³

Kris Marker. To je moj ponovni susret s Japanom, koji je počeo 1978, kada sam krenuo u ispitivanje terena za Rajšenbaha³⁴, što je rasplamsalo moju staru ljubav prema Japanu, koju sam razvio 1964, kada sam bio tamo zbog Olimpijade. Iznenada sam osetio da se moram vratiti u tu zemlju i onda sam izmislio film, za Anatola Domana (Anatole Dauman, producent), za koji nisam znao da li ću ga uopšte snimiti, ali uzeo sam novac i odjurio u Japan. I to je bio početak. A onda, osamdeset prva je i godina Miterana. Naravno. Možete pretpostaviti da je to za mene bilo najbolje.

Kolin Makejb. Ali 80:81 nije samo ponovno bavljenje Japanom, to je i Gvineja Bisao. Kako to?

Kris Marker. Čista slučajnost. To je trenutak (1979) kada me je moja prijateljica Mariel zamolila da joj pomognem u osnivanju pompezno nazvanog Nacionalnog filmskog instituta (Instituto Nacional do Cinema e Audiovisual, INCA). Nisam mogao da je odbijem. Prema tome, to nije počelo kao neki podzaplet *Sans Soleil* – to se prosto desilo, nije bilo planirano. I tako se desilo sam pola godine provodio u komfornom hotelu u Tokiju – pravoj palati – a pola u bivšim voj-

³³ Intervju je vođen na predlog nemačkog reditelja Kristofera Rota (Christopher Roth) i novinara Georga Dica (Georg Diez), za njihov projekat 80*81, koji se bavio ključnim događajima iz perioda 1980–1981.

³⁴ Reditelj François Reichenbach (1921–1993), s kojim je Marker snimio dokumentarac o „Maršu na Pentagon“, 21. X 1967, *La sixième face du Pentagone* (1968).

nim barakama u Gvineji Bisao, što je takođe bila neka vrsta palate jer je imala tuš. Taj prelaz je za mene bio vrlo uzbudljiv – kretanje od jednog do drugog mesta bilo je srećno dijalektičko.

Kolin Makejb. Šta se radili u Gvineji Bisao, u Filmskom institutu?

Kris Marker. Pomagao sam mladima da steknu neko znanje o filmu. Nisam imao čemu da ih podučim, ali oni su praktično dolazili iz džungle, tako da sam mogao da pretpostavim kako znam makar malo više od njih. Naime, nikada nisam želeo da podučavam bilo koga, bilo čemu, ali tamo sam mogao da pokušam.

Kolin Makejb. Ali zar to nije bio i kraj gvinejske revolucije, s Ninovim mirnim pučem 1980?

Kris Marker. Da, to je već bio početak kraja.

Kolin Makejb. Na početku filma kažete da je danas važno shvatiti različita vremena. Šta je evropsko vreme? Šta je azijsko vreme? I šta je afričko vreme? Čini se da film to pokazuje.

Kris Marker. Da, naravno.

Kolin Makejb. *Sans Soleil* je nastao posle *Le Fond de l'air est rouge* (1977)³⁵, kada su nade iz šezdesetih i sedamdesetih postale prošlost.

Kris Marker. Da.

Kolin Makejb. Ali u *Sans Soleil* demonstracije u Nariti i gvinejska revolucija i dalje su prisutne kao neka vrsta nade – niste hteli da odustanete od tih borbi.

Kris Marker. Na jednom nivou, moglo bi se reći da je u trenutku koji se poklapa sa *Le fond de l'air est rouge* levica svuda bila u krizi. Ali u Gvineji Bisao još je bilo nečeg u šta se moglo verovati, uprkos puču. Danas više niko ne mari za Gvineju Bisao, osim mafije. Kao da je počela pati od neke porodične bolesti, sa svim tim pučevma i vojskama, gde svako pokušava da zgrabi nešto para od trgovine drogom, što od svega pravi jedan od najbeznadežnijih eksperimenata u celoj Africi. Kada sam snimao *Sans Soleil* situacija nije bila

³⁵ Doslovno, „Vazduh je u osnovi crven“, poznat i kao *A Grin Without a Cat*, 1977.

takva. Luiz (Cabra) nije bio genije, ali je i dalje sledio viziju Amil-kara Kabrala. Još je bilo nečeg od početnog idealizma.

Kolin Makejb: Samo pokušavam da zamislim kako je bilo putovati između Gvineje Bisao i Japana, i nazad.

Kris Marker: Da, bilo je uzbudljivo.

Kolin Makejb: Da li ste putovali svakog meseca?

Kris Marker: Ne, praktično sam pola godine provodio u jednoj zemlji, a pola u drugoj, ali ne mehanički. Putovao sam i na druga mesta, kao i u Pariz. Podelio sam godinu između to dvoje. Bilo je zanimljivo.

Kolin Makejb: Domanu ste obećali film – kada ste odlučili da ga snimate?

Kris Marker: Kad sam ga već radio. Na moje iznenađenje, kada sam pogledao materijal koji sam snimio, pomislio sam da bi se od toga mogao napraviti film.

Kolin Makejb: Koliko vam je bilo potrebno da ga uradite?

Kris Marker: Koji je konačni datum objavljivanja filma?

Kolin Makejb: Prema filmografijama, 1982.

Kris Marker: Dobro, recimo četiri godine. Uvek sam radio i mnogo drugih stvari, ali recimo četiri godine, od početnog trenutka 1978, kada sam išao okolo i upoznao ljude, pravio mrežu; snimao malo ovde, malo tamo. I onda sam 1981. pomislio da bi to ipak mogao biti film. Prema tome, završna faza je trajala godinu dana.

Kolin Makejb: U filmu ima izuzetnih snimaka, ali teško je poverovati da ste ih napravili znajući kako ćete ih upotrebiti.

Kris Marker: Ne, radio sam kao i uvek. Kada snimam, nemam nikakvu predstavu o tome šta radim.

Kolin Makejb: To znači da tek u montaži pronalazite film.

Kris Marker: Tako je. Obično tako što počinjem s početkom i završavam s krajem, praktično u realnom vremenu. Gradim film u mislima, ali kada jednom ovladam materijalom, sve izgleda kao da je snimano od početka do kraja.

Kolin Makejb: A naracija?

Kris Marker: To je bio najgori košmar. Uvek je to košmar, ali sa *Sans Soleil* je bilo posebno teško. Više od mesec dana nisam znao šta da radim, pisao sam u sadašnjem vremenu, ali onda sam pokušao s prošlim vremenom, i to je upalilo.

„80:81, Chris Marker Speaks with Colin MacCabe“ (2010), *Critical Quarterly*, Volume 55, Issue 3, 2013, str. 84–87. <https://chrismarker.org/chris-marker/interview-fragment/>

Za Krisa Markera, neposlato pismo

Emiko Omori (2012)



Kris Marker, Crveni Trg, Moskva, 1970. Foto: Kosta Gavras.

Emiko Omori (1940–) je poznata američka rediteljka dokumentarnih filmova, japanskog porekla. Sa Krisom Markerom se upoznala 1974. i od tada bila s njim u stalnom kontaktu. Sarađivala je, kao jedna od snimateljki, i na njegovoj dokumentarnoj seriji *Nasleđe sove* (L'Héritage de la chouette, 1–13, 1989, o raznim aspektima antičke grčke kulture i filozofije). Godine 2012. Emiko je snimila i filmski omaž Krisu Markeru, *To Chris Marker, An Unsent Letter*, iz čije prateće brošure prenosimo njen uvodni tekst. (AG)

Ko je ili ko je bio Kris Marker? Posle deset godina razmišljanja i rada na ovom omažu, teško mi je da prihvatim njegov nedavni povratak na planetu s koje je došao – stranac iz budućnosti, koji se pojavljuje, posmatra, osluškuje, stvara i onda opet nestaje. Fantazije o njemu ispunjavaju prazninu koju je ostavio za sobom.

Upoznali smo se 1974, na jednoj filmskoj konferenciji. Kao i većinu filmskih studenata, njegov film *La Jetée* me je raspametio. Bio je to jedini Markerov film koji sam gledala kada su nam se putevi nakratko ukrstili, u tom raskošnom ambijentu negde u državi Njujork. Posle projekcije njegovog filma *Le train en marche* (Voz ide dalje, 1971), o ruskom filmskom reditelju Aleksandru Medvedkinu (1900–1989), ispričao nam je anegdotu o tome kako se u Berlinu, ako se ne varam, susreo sa Medvedkinom, za koga je mislio da nije preživeo Staljinove čistke. *La Jetée* i kratki susret sa autorom tog veličanstvenog dela ostali su zauvek u meni. Kada se osvrnem unazad, vidim da je moj put posut raznim „markerizmima“. To je najočiglednije u mom memoarskom dokumentarcu *Zec na Mesecu* (Rabbit in the Moon, 1999). Ostali smo u sporadičnom kontaktu preko faksova, zatim emailova i povremenih susreta. Svidala mu se neposrednost faksa i emaila. Nije bio od onih koji pišu pisma, osim, naravno, u svojim filmovima.

Razmišljala sam o ovom omažu godinama. Godine 2002. kupila sam svoju prvu malu, digitalnu video kameru, što me je oslobodilo ograničenja iznajmljivanja filmske kamere. Osetila sam da bih s time konačno mogla da ostvarim tu ideju. Iste godine sreća sam se s Krisom u njegovom omiljenom pariskom kafeu. Kao i u drugim susretima, naručio je čaj, ali ga nije ni dotakao. U stvari, ne sećam se da sam ga ikad videla kako jede. Prikupila sam hrabrost i zatražila od njega odobrenje da napravim taj omaž. Pomalo zatečen, rekao je prilično nabusito: „Ali ja neću biti u njemu.“ Makar nije rekao ne! Pre nego što sam otišla iz Pariza, poklonio mi je jednu svoju fotografiju, na kojoj gleda kroz kameru, pored svog voljenog mačka Gijoma. To je, pomislila sam, praktično značilo da. I tako sam nastavila.

Prvobitni naslov je glasio „Portret nevidljivog čoveka“, pošto sam znala da neće pristati da bude fotografisan ili intervjuisan. Okupila bih ljude koji su ga poznavali, kao i ljubitelje koji su ga znali samo preko filmova. „Portret“ bi urađen po principu *Rašomona*: impresije i (nesavršena) sećanja iz raznih uglova, sa interpretacijama vlastite stvarnosti na osnovu gledanja Markerove stvarnosti. Tokom montaže to je postala neka vrsta pisma upućenog njemu, jednog koje nikada nisam napisala. „Portret nevidljivog čoveka“ postao je „Za Krisa Markera, neposlato pismo“.

Prvu verziju sam završila 2003. Oboje smo imali neke rezerve o tom projektu. Njegova stroga pojava prikrivala je stidljivog čoveka, koji nikada nije želeo da bude u centru pažnje. Pretpostavljam sam da mu nije bilo prijatno da se nađe u središtu nekog filma. Projekat je ostao u fioci sve do jeseni 2011. U prethodnih osam godina sakupljala sam slike sa svojih putovanja. Kris je spomenuo da je i sam tako radio: sakupljao je slike, zvuke i priče na svojim putovanjima svetom, koji bi se u nekom trenutku zgusnuli u film, knjigu ili galerijsku instalaciju. U opisivanju nekih njegovih dela često se koristila reč „putopis“.

Početkom 2012. prijatelji su mi javili da Kris nije dobro. To me je navelo da mu u aprilu pošaljem paket s knjigom sa fotografijama mačaka poznatih fotografa, DVD-jem pod naslovom *Mirikitanijeve mačke* (The Cats of Mirikitani, dokumentarac, 2006) i grubom mon-

tažom filma. Krajem jula, kada sam završila montažu, do mene je stigla vest o njegovoj smrti. U jednom od naših poslednji kontakata, rekao mi je, otprilike, sačekaj dok ne budem na „putu za taj“, pre nego što objaviš film. Slučajnost ili odobrenje?

Prošlo je deset godina od kada mi je napisao:

„Izgleda da nemamo sreće s tehnikom. Tvoj faks je i dalje bolji od izrazito nekooperativnog emaila, ali tvoja stranica opet pati od te dugačke bele pruge s leve strane, što tvoje poruke ponekad čini zapetljanim za čitanje, kao i Kamen iz Rozete. Ipak, shvatio sam da imaš 'projekat o meni'... Možda si mi to već spominjala, ali moje nesvesno je to prosto izbrisalo, iz očiglednih razloga. Kada bi samo znala koliko bi mi draže bilo da me zaborave. Tu su filmovi, ja sam svoje uradio, ostalo je tišina.“

Emiko Omori, *To Chris Marker, An Unsent Letter*, 2012.

Icarus Films, NY, 2013, DVD, color and b&w, 73 min.

<http://www.chrismarkermovie.com/>

<http://www.chrismarkermovie.com/filmmakers-statement.html>

<http://icarusfilms.com/if-tocm>

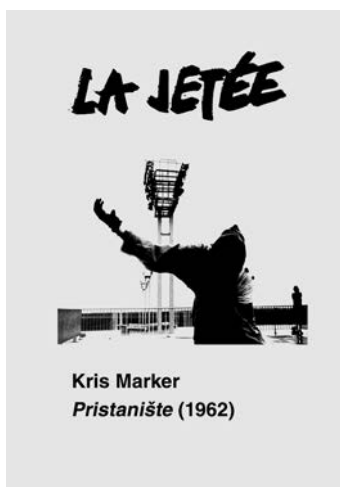
http://misc.icarusfilms.com/press/pdfs/tocm_pk.pdf

POVEZANI TEKST, sa više podataka o Markeru i bibliografijom:

Kris Marker, *Pristanište* (La Jetée, 1962)

<https://anarhija-blok45.net/zen.com> (kao doc ili pdf)

<http://anarhisticka-biblioteka.net/library/chris-marker-pristaniste>



ARCHIVE

Notes from the Era of Imperfect Memory: <https://chrismarker.org>

<http://chrismarker.ch>

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



M. Chat (g. Mačor, Thoma Vuille, autor murala) i Guillaume-en-Égypte (Gijom Egipćanin), pored kapije Markerovog studija u Rue Courat br. 3, u Parizu.