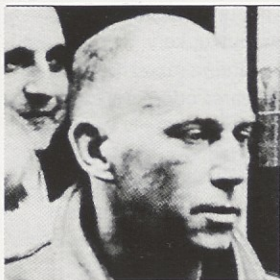


# chris marker

vlado škafar



TO JE ZGODBA O ČLOVEKU, ZAZNAMOVANEM S PODOBO IZ OTROŠTVA. Kot otrok sem večkrat sanjal boga. Sedel je sredi velike okrogle sobe, sestavljene iz nešteto ekranov. Za vsako življenje en ekran. Skušal sem si predstavljati njegovo neverjetno sposobnost, da gleda ves čas vse ekrane hkrati, da ves čas spremlja vsa življenja hkrati, z nešteto zavestmi, ki so hkrati ena zavest..., ampak temu nisem nikoli prišel do konca. Najbrž sem se zato tolikokrat vračal tja.

(...in potem je bilo tu še vprašanje spomina, perspektive časa, vse preteklosti, ki je prav tako morala biti ves čas navzoča v tej vseobsegajoči zavesti, če naj ima misel o takšni omniprezenzi, misel o bogu, sploh kak smisel... In potem je bilo tu še vprašanje afekcije, sočustvovanja, brez česar bi bila ta zavest spet brez smisla – pogled boga le katatonično zrenje ravnodušnega *voyeurja*...)

Ob srečanjih z Markerjem se večkrat spomnim teh sanj.

## MESTO SLOVESA

Kraj, od koder odhajaš, še dolgo ostaja v spominu. Kraj, od koder odhajaš, je najstarejši možen spomin, h kateremu se ne nehaš vračati. Mesto slovesa je mesto ljubezni.

Leta 1962 je Chris Marker posnel enega najbolj nenavadnih filmov – *Mesto slovesa* (*La jetée*). Še poln svežih vtisov s filmskega popotovanja po Kubi in navdušenja nad uspehom njihove revolucije, ki ga je precej skalila prepoved predvajanja filma v Franciji (*Cuba si*, 1961) ter med tavanjem po labirintu pariških ulic, na kateri je s kamero v roki neposredno vstopal v življenja naključnih ljudi in kot blaznež na njihovih obrazih in v njihovih besedah iskal iskricke sreče, iskricke smisla njihovih življenj, iskricke zavesti o svetu, iskricke radosti in predvsem občutek svobode v luči konca alžirske vojne (*Lepi mesec maj*, *Le joli*

*mai*, 1962), se je na lepem iztrgal iz prostora in stopil v čas. V prostor čistega časa.

V trenutku, ko se je zdelo, da je svet pripravljen slediti njegovi ideji in so se na obronkih začeli kazati obrisi Utopije, je Marker nepričakovano zapustil svet in odpotoval v čas. Edino v tišini katakomb časa je lahko zamrznil trenutek; ne zato, da ga užije, marveč, da ga premisli. (Mar ni prav trenutek evforije privilegirano mesto izstopa, skepse?). Prvi dan zapornika na prostosti (to vzdusje naj bi evociral film *Lepi mesec maj*) je zamenjal za prvi dan zapornika v času. Podobno kot je parižane obsedal duh Feuilladovega Fantoma, je tudi njega obšel duh apokalipse.

Kmalu po tem je prišlo uničenje Pariza. Izbruhnila je tretja svetovna vojna. Prostor je bil uničen. Edina možnost bivanja je bila v času.

*Mesto slovesa* je tudi neke vrste travelog, potopis, podoben njegovim prvim filmom iz konca petdesetih in začetka šestdesetih let – dokumentarnim filmskim esejem o daljnih deželah, razglednicam, polnih iskric in igrivih digresij, ki jih je presenečeni pariški filmski srenji, sicer opiti z rojstvom novega vala, pošiljal z vseh koncev sveta in z njimi opozoril nase. Le da je tokrat namesto po prostoru potoval po času. A ko so prijatelji prejeli razglednico iz časa, so bili zares šokirani.

*Mesto slovesa* je eno najbolj nenavadnih, nedoumljivih mest zgodovine filma. Film je v celoti sestavljen iz fotografij, negibnih podob, z izjemo trenutka, v katerem speča ženska odpre oči in se nasmehne. Ta trenutek odpiranja oči, ki je seveda podoba večne ljubezni, je trenutek odpiranja filma v svojem najbolj golem bistvu; v obojem je eden najpresunljivejših trenutkov filmske umetnosti in, upam si reči, vse umetnosti: podoba odpiranja oči in ljubečega nasmeha ni, kljub gibanju in nekajsekundnem trajanju, nič manj skrivnostna



in nedoumljiva, kot tista Mone Lise.

Daljnosežnost vprašanj, ki jih odpira že samo ta trenutek *Mesta slovesa* (ob tem ne smemo pozabiti, da moč te podobe počiva na konstrukciji celotnega filma), je neizmerna in za potrebe tega pisanja tudi v najbolj grobnih orisih preobsežna.

Za pričujoč prelet opusa Chrisa Markerja je pomembno, da je *Mesto slovesa* (pogojno rečeno) njegov edini igrani film, *fiction*, čeprav v njem paradoksalno in skoraj ironično sploh ni igranih prizorov v klasičnem smislu (seveda so fotografski posnetki kadrirani in inscenirani podobno kot pri igranem filmu). Tako kot pri njegovih filmskih esejih ne moremo govoriti o klasičnem dokumentarcu. Zato lahko praktično cel njegov opus uvrstimo v tisto nedoločljivo in vse bolj zasedeno polje filmske pripovedi, ki se mu pravi *non-fiction*.

*Mesto slovesa* je v enem znanstvena fantastika, vojni film, film katastrofe, metafizični triler in ljubezenska drama. Za mnoge je edini prepričljiv prikaz potovanja skozi čas v vsej znanstveni fantastiki. Podoba porušenega Pariza s topečim se Eifelovim stolpom sredi nuklearnih plamenov, ki se dotikajo neba, je kljub negibnosti in očitni narejenosti ena najbolj srljivih podob jedrske vojne. Klavstrofobično okolje podzemnih rogov in brezhiben sistem nadzora nad preživeli, ki deluje skoraj neopazno in brez napora podaja eno najbolj avtentičnih podob vojnega stanja. A vendar je vse to samo kulisa ljubezenski zgodbi – eni najlepših, kar jih poznam – ki zares dobi priložnost za večnost, v kateri sta zapisana tako konec kot smrt in je tega ni strah. Nasprotno, veseli se večnega ponavljanja same sebe in iz te absolutne gotovosti, ki jo človek, obsojen na minljivost, razumljivo težko zmore, izvira moč spomina, moč podobe, ki – krog bo tako sklenjen – prinaša večnost. Ko je v *Lepem mesecu maju* tistega leta 1962 Marker spraševal ljudi po njihovi sreči, se je moral spomniti svoje podobe sreče – podobe svoje ljubezni. In *Mesto slovesa* je pot k njej, je spomin nanjo. Spomin tudi na tiste dni, ki se niso šteli; minevali so v podobah sprehodov po parkih, po muzejih, po prostorih živega in mrtvega dostojanstva stvarstva. Tiste podobe, zapisane morda samo še v času, ob njih pa podobe slavljenja življenja in stvarstva, iz katerega je pobegnil, in kamor se bo po sladki mori ujetništva v času vrnil s hvaležnostjo, a vendarle zaznamovan. *Mesto slovesa* je kraj, kjer sedanost, pričujoči trenutek, prehaja v spomin – dolg, kakor življenje, ali krajši od utrinka (kar je veliko bolj pogosto). *Mesto slovesa* je mesto smrti.

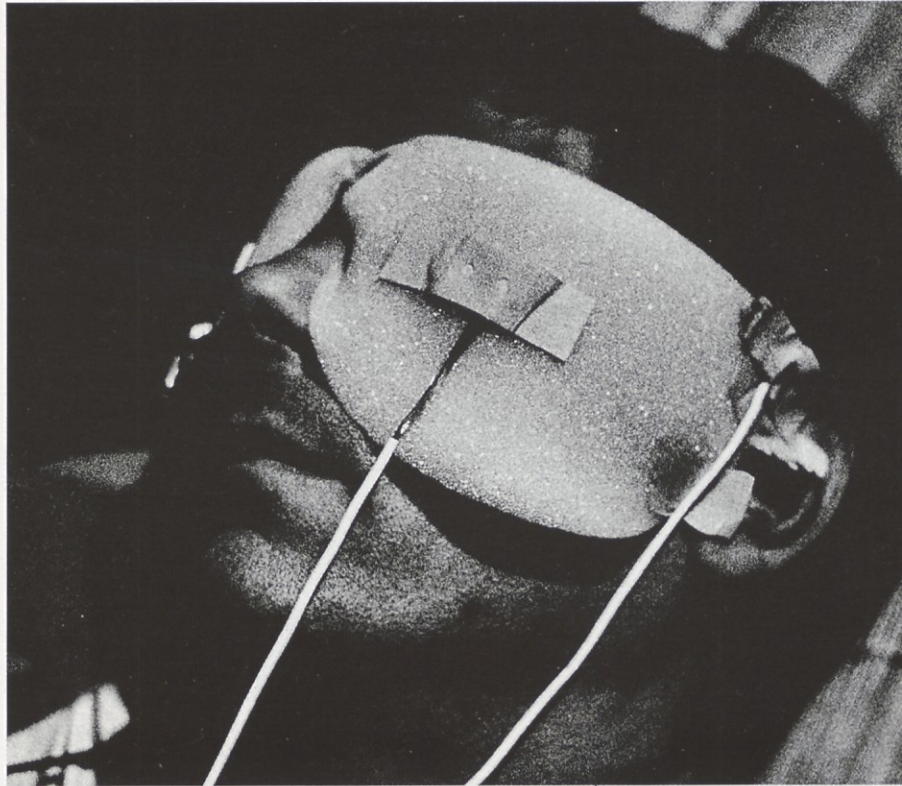
*Mesto slovesa* je film vseh Markerjevih filmov, vsega njegovega imaginarija. Film kristal, ki odseva Markerjevo preteklost in prihodnost, vse njegove filme, potovanja, spomine, tudi tiste, ki še prihajajo. Je popotnik v času in hkrati podoba tega potovanja. V *Mestu slovesa* je seveda skrita tudi Markerjeva smrt, pa tudi spomin nanj, spominsko obeležje, retrospektiva. (Ha, v *Mestu slovesa* je skrita celo Markerjeva retrospektiva v Kinoteki). In te besede, ta tekst. "In ko je spoznal človeka, ki mu že ves čas sledi skozi čas, je spoznal, da času ni moč ubežati in da je tista podoba, ki mu jo je bilo dano gledati kot otroku, trenutek njegove lastne smrti."

Od tu torej začnemo potovanje.

#### POTOVANJA IN SPOMINI

A kdo je ta, ki odhaja? Chris? Chris. Marker? Chris Marker? Slon?

Tudi popotnik, imenujemo ga Chris Marker, je



fiktivno mesto, virtualno mesto. Njegova avtobiografija je fikcija. Chris Marker je izmišljeno ime Christian-Françoisa Bouche Villeneuvea (recimo umetniško ime, da poenostavimo, da pridemo vsaj do imena). Razumljivo. Le kdo bi resno jemal revolucionarja, ki bi se predstavil s Christian-François Bouche Villeneuvea? Še na levi breg Seine ga ne bi spustili. Marker pa je bil rad na levem bregu, tam so marksistom včasih dobro stregli, sam ali v skupini, vendar končno vselej znova sam, s srcem in pametjo čisto zraven, s pogledom pa vedno nekoliko z razdalje. Zaznamovan z Jezusovim imenom (Chris = Kristus; Marker = znamenje, sled) je rad potoval in pripovedoval.

Chris Marker je popotnik, fotograf, pisatelj in cineast: Rojen leta 1921 v Neuilly-sur-Seine, če nadaljujemo to zgodbo, očetu Američanu in materi Rusinji (kako prikladno). Tako vsaj piše v romanu *Le coeur net* (Čisto srce, 1949) in čistemu srcu gre verjeti. Študiral je vse sorte in diplomiral iz filozofije. Njegova izredna načitanost in reflektirana enciklopedičnost sta sloveli daleč naokrog (in še vedno je tako). Znan je vzklík Henrija Machauxa: "Podrite Sorbonno in na njeno mesto postavite Markerja!" Ob tem mu ni manjkalo občutka za človeka, ironijo in humor. Je angažiran intelektualac in humanist. Med vojno je bil pilot v Kanadskem vojnem letalstvu, na kopnem pa se je pridružil Francoskemu odporniškemu gibanju. V barjih je igral klavir. Nikoli ni skrival, da je njegova velika ljubezen maček Guillaume-en-Egypte, saj mu je posvetil kar nekaj filmov.

To je torej naš popotnik v prostoru in času, ki ne daje intervjujev in se ne fotografira. Tudi sicer je težko ulovljiv, saj stalno prikriva svojo identiteto, ustvarja fiktivne junake, ki ustvarjajo svoje fiktivne junake. V filmu *Brez sonca* (1982) ustvari Sandorja Krasno, snemalca in popotnika, avtorja pisem in podob, ki jih pošilja svoji ljubezni. Ta, nič manj izmišljena, jih bere. Potem si izmišljeni Sandor v znameniti sekvenci na vrhu tokijskega nebota izmisli popotnika v času iz leta 4001, ki neopazno prevzame njegovo

Mesto slovesa





Daleč od Vietnama

vlogo pripovedovalca in nas skoraj spelje nazaj na *Mesto slovesa*, kjer bi se v labirintih časov in skritih identitet spet popolnoma izgubili.

Marker je nomad, transcendentalni brezdomec, nenehno na poti, neujemljiv. Edina gotovost, edini subjekt filma je zavest in spomin človeka, ki to snema, zbira, premišljuje in komentira... – ki pripoveduje.

Markerjev opus je dokaj pregledno in po številu del (zaenkrat) enakomerno razdeljen v tri dele, tri obdobja njegovega ustvarjanja, ki so bila močno zaznamovana z družbeno političnimi dogajanjmi po svetu. Vse se ga je dotaknilo in vsega se je dotaknil, nam odkrije pregled krajev njegovih popotovanj s filmsko kamero (ali fotografskim aparatom), na katerih je večkrat obšel ves svet.

Svet je material za njegovo razmišljanje, za pripoved, ki jo vselej pripoveduje njegov Jaz, bodisi v prvi, ali pozneje v drugi osebi, čeprav velikokrat prekrit z glasom ali imenom nekoga drugega, kar je v skladu z njegovo dilemo, da je težko govoriti v prvi osebi, obenem pa je tudi težko zavreči svoj Jaz. Dispozitiv njegovih neigranih filmov je edinstven in izviren ter kljub spremembam v pripovednih strategijah (zlasti s smislu večanja distance) prav zato precej enovit in prepoznaven. Kljub bogati tradiciji francoskega filmskega esejizma (*camera-stylo*) lahko rečemo, da se je ta v svoji čisti obliki pojavil šele z Markerjem.

Če je sicer veljalo, da so podobe služile za slikovno ponazoritev besedila, ideje, ali pa je komentar služil za pojasnjevanje podob (kar sta še danes prevladujoča načina zlasti televizijske neigrane filmske reprezentacije), sta pri Markerju beseda in podoba prvič združena v gramatiko istega jezika, s katerim pripoveduje; zdi se, da do sožitja besed in podob ne prihaja šele v končni montaži, ampak da le-to obstaja že v "grlu" pripovedovalca, v samem govoru.

V ospredje je potisnjen filmar in njegov dostop do resnice: bodisi z neposrednim vstopom v življenje s svojim objektivom, ali z izborom imaginarija že obstoječih podob, besed, glasov, zvokov. Večina njegovih del je splet dokumentarnega in invencije, razdalje in intime, razkrivanja in skrivanja.

Če so tri obdobja Markerjevega filmskega ustvarjanja

tako izrazita in količinsko v ravnovesju, pa so, kot posledica zavezanosti času in aktualnim dogodkom, časovno zelo neizenačena: prvo obdobje, v katerem se je oblikovala Markerjeva, tako estetska (filmska) kot politična vizija, zajema čas med letoma 1950 in 1966, drugo obdobje, recimo mu obdobje kratke iluzije, ki zajema čas sedmih viharnih let (1967 - 1973), je zavezano revolucionarnemu letu '68 ter obdobju tik pred in tik za njim, tretje obdobje, ki nastopi po letu 1973 in ga zaznamuje deziluzija ter vse večja distanca od sveta (tudi filmi v pravem pomenu so vse redkejši), pa traja vse do danes, čeprav bi v luči njegovega, pogojno rečeno, umika iz filma v devetdesetih letih – ko filmske montaže vse bolj uporablja zgolj za sestavljanje multimedialnih in virtualnih prostorov, njegova potovanja pa postajajo vse bolj potovanja po spominu (osebnem ali umetnem), po času in nič več prostoru – lahko govorili tudi o četrtem obdobju. V tem času je posnel le dva filma v pravem pomenu besede: *Zadnjega boljševika* leta 1992 in *Peto stopnjo* leta 1996, kot samostojen film pa tudi še polurni video *Modra čelada*; vsi trije pa skupaj vendarle nadaljujejo vzdušje deziluzije in melanholijske, značilno za njegove filme konca sedemdesetih in osemdesetih let.

Prvo obdobje, prva popotovanja, so kljub pozorni detekciji in lucidni analizi stanj v družbi še vedno polna sanjarjenj; potopisi so sproščeni, pisani brez zadržka v prvi osebi, s številnimi duhovitimi in igrivimi digresijami, tudi vzneseni, in čeprav stanje na terenu ni najbolj rožnato, iz njih veje določen optimizem. Drugo obdobje je obdobje aktivizma, viharnega življenja v času, v katerem skoraj ni časa za premislek in prostora za razdaljo. Povečini gre za čiste dokumentarne forme, za neposredne vstop v življenje in navzočnost v trenutku, kino-revolucijo. Snema se vse, snema se nepretrgoma, resničnost govori v prvi osebi, ni časa, pa tudi potrebe ne za komentar. Tretje obdobje je čas pobiranja razbitih iluzij, čas pretežno melanholičnega spominjanja; vzneseni formi potopisa in direktnega filma zamenja elegija filmskih esejev, elegija nepremostljive razdalje, odmaknjenosti. Elegija potovanj v času, v katerem se nenehno vračajo ista preizpraševanja preteklosti, iste podobe spodletlosti.

### Vizija

Prvo obdobje je torej obdobje oblikovanja Markerjeve estetske in politične vizije, kot se je izrisovala ob njegovih prvih filmskih popotovanjih v dežele, kjer se je kalil komunizem, kar ga je, kot angažiranega marksista, najbolj zanimalo. Pred začetkom prve poti stoji premislek, podobno kot bo veljalo za zaključke in začetke naslednjih Markerjevih filmskih etap. Z Alainom Resnaisom sta najprej obračunala z dvema najbolj travmatičnima točkama kolektivnega spomina in intimne politične zavesti: na domačem terenu z brezkompromisno kritiko francoskega kolonializma in nič manj sramotnega post kolonializma, pa tudi z zahodnjaško, kapitalistično percepcijo tretjega sveta v filmu **Tudi spomeniki umirajo**, ki je najprej stresel Cannes in prejel nagrado Jean Vigo, takoj za tem pa so ga prepovedali in zaprli v bunker za dolgih dvanajst let. Sledi za levičarskega intelektualca obvezen obisk prizorišča holokavsta, v Markerjevem in Resnaisovem primeru Auschwitzta, ki ga moraš tudi "umetniško" preboleti in priti ven z nekim smislom, na katerem lahko sploh začneš graditi kakršen koli temeljit razmislek o svetu, kakršno koli umetniško



ustvarjanje. **Noč in megla** je kot neizmišljena, dokumentarna plat *Mesta slovesa* točka odhoda. Najprej ga je seveda zanimala Sovjetska zveza, a jo je iskal daleč od Moskve. Prvič celo izven njenih meja – na Finskem, v Helsinkih, ki so leta 1952 gostili največjo svetovno prireditev – poletne olimpijske igre. Prvo ime te olimpiade je bil znameniti tekač Emil Zatopek, a še bolj odmeven je bil prvi nastop Sovjetske zveze na tako velikem tekmovanju, kar je bil obenem prvi stik zibelke socializma z drugimi narodi. Poleg Sovjetske zveze je Markerja zanimal tudi fenomen olimpijskih iger samih, tedaj še ne toliko spektakla kot miroljubnega, športnega druženja sveta, ki je po drugi svetovni vojni pokal po vseh šivih. A najbolj ga je zanimal človek, posameznik z dušo, imenom in obrazom, s svojo željo in usodo, s čimer je **Olympia 52** tudi kritičen premislek znamenitega filma Leni Riefenstahl *Olympia*, skrajno estetiziranega slavljenja "nacističnih" olimpijskih iger v Berlinu 1936, ki na račun ideje naroda in lepote telesa (tako se imenujeta obe poglavji filma) v svoji navdušujoči in spektakularni vizualizaciji pozablja na človeka in njegovo dostojanstvo. V svoji deklarirani naivnosti pa tudi na politične posledice. Markerjev portret olimpijskih iger ni razkošje za oko, marveč za duha. Naslednja postaja je Peking, obisk druge največje socialistične države, v kateri tudi ne teče vse, kot bi moralo. Vztrajanje kamere in samospraševanje pripovedovalca o iskrenosti početja ljudi (v tem primeru prodržavnih demonstracij) postavlja film v kritičen odnos do kitajske revolucionarne stvarnosti, ob hkratnem iskanju pozitivnih pridobitev revolucije. **Nedelja v Pekingu** je prvi Markerjev samostojni film, ki prinaša nov koncept dokumentarnega filma kot informacije, poezije in kritike v enem ter markerjevsko (revolucionarno) montažo treh elementov: podobe, njihovega medsebojnega odnosa in njihovega odnosa do avtorjevega komentarja. Sledilo je **Pismo iz Sibirije**, prvi čisti travelog, filmski esej ali bolje rečeno film-pismo, ki ga v prvi osebi naslavlja neposredno na gledalca. V eni izmed številnih digresij se duhovito poigra s kulešovovim efektom in sovjetsko stvarnostjo. Isto sekvenco podob opremi s tremi različnimi komentarji, pri čemer je prvi državniško vznesen, drugi zahodnjaško zadržan, tretji pa preprosto "sovjetski". Iz mrzle Sibirije je prek nesrečnega Izraela in Palestine odpotoval v toplo Kubo, tretji temelj svetovnega socializma. Poleg toplega vremena je naletel na toplo porevolucionarno vzdušje, ki je bilo tam še ravno sveže in polno optimizma, zato so podobe s Kube iz leta 1961 ene njegovih najtopplejših in besede ene najbolj vznesenih. Vrne se v hladni Pariz, politično ječo, kjer pa se ravno začinjajo kazati prva znamenja pariške pomladi. Po končani vojni z Alžirijo se odpravi med ljudi z ulice in izrisuje portret mesta kot portret zapornika, ki je prvi dan na svobodi. Prvo obdobje sklene, kot ga je začel, z obiskom olimpijskih iger, tokrat v Tokiu leta 1964. To je njegov prvi obisk Japonske s kamero, dežele, ki ga bo skozi opus pozneje najbolj privlačila in kamor se bo največkrat vračal. Spet gre na stadion, zanimajo ga podobe Japoncev in podobe Japonske – kako se je pobrala po dveh atomskih bombah. Ampak načrti se hitro spremenijo, ko v objektiv ujame obraz mlade Japonke. V hipu opusti načrte o detekciji stanja povojne Japonske in iz družbeno političnega eseja uide v formo ljubezenskega dokumentarca. Sledi ji po ulicah, kot zaljubljenec, sprašuje jo o življenju in sreči in ljubi njene odgovore; ona mu odgovarja v objektiv,

kot zaljubljenka. Presenetljiv oseben in nostalgичen zaključek Markerjevega "predrevolucionarnega" obdobja. In ne pozabimo: sredi teh potovanj je *Mesto slovesa*, ki se je kot gigantski potujitveni efekt zažrl v fikcijo zgodbe o uspehu socialistične revolucije. Na prehodu v drugo obdobje je nov temeljit in umirjen premislek sveta in sveta podob. Če bi imel štiri dromedarje je listanje po več kot 800 fotografijah posnetih v 27 državah v preteklih desetih letih v družbi dveh prijateljev, poglobljen skupinski "reminescing" najlepših let njihovih življenj in podob, ki prevečkrat govorijo o nepravilnosti in ponižanju.

### Iluzija

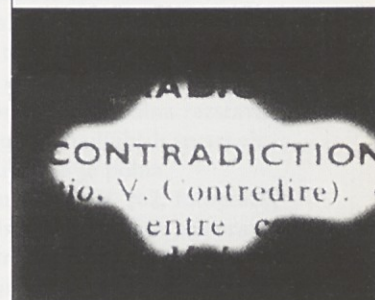
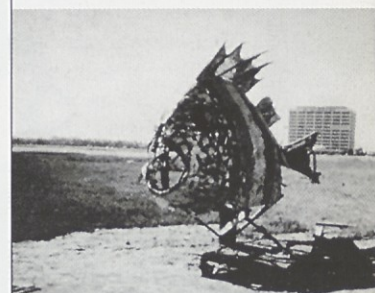
Kljub temu je nastopil čas za iluzijo. Leto 68: najlepše in najobetavnejše leto po koncu druge svetovne vojne. Leto v katerem so se mnogi plameni civilno družbenih in socialno političnih prizadevanj po vsem svetu srečali v planetarni politični zavesti, da se mora in da se da spremeniti svet. In še nikoli ni bilo potrebnega toliko orožja, da se ta plamen pogasi. Najbolj izpostavljen generator te zavesti je bil Vietnam.

Tudi za Chrisa Markerja in ugledno družino (Godard, Resnais, Varda, Ivens, Lelouch), s katero je posnel kolektivno agitacijo *Daleč od Vietnama* v vlogi koordinatorja in producenta – za potrebe tega filma je soustanovil skupino SLON (Société de Lancement des Oeuvres Nouvelles), s katero je realiziral vse filme tega obdobja (v tem obdobju se pod filme ni podpisoval – podpisana so bila kot kolektivna dela skupine SLON).

SLON je pomenil obrat k revolucionarnemu kinu – ni avtorstva, (skoraj) ni komentarja, če že je, je patetičen in v službi politične agitacije; v ospredju je akcija, realizacija ideje; vstop v življenje je neposreden, snema se vse in potem montira v slogu filmskih novic, aktualnosti; v prvi plan pride realen zvok in glas ljudstva. A Markerju skepsa ni dovoljevala dlje kot do pol poti. Lahko je bil skrajno angažiran, a vendarle z razdalje, izza objektiv. Lahko je izžareval navdušenje in navijanje opazovalca dogodkov, a tudi njegovi najbolj angažirani filmi so se vselej vračali k vprašanju, tega pa si agitacija in politična propaganda ne moreta privoščiti. Tudi sredi revolucionarnega vrenja so ga bolj kakor ideje privlačili človeški obrazi, naj je šlo za proteste ameriških mirovnikov pred Pentagonom, ali za spremljanje velike stavke delavcev v Besançonu. In kljub skrajno neposrednim vstopom v življenje in ljudi ne moremo govoriti o Markerjevem kino-očesu, saj je njegovo oko vselej čutilo za kamero, vselej toliko odmaknjeno od objektiv, da je refleksija prisotna že v trenutku samega snemanja.

*Daleč od Vietnama* je ne glede na to veljal za najostrejšo in gotovo najplivnejšo kritiko ameriškega posredovanja v Vietnamu in še danes velja za mejnik v agitacijskem oziroma politično propagandnem filmu. Čeprav je element politične propagande močno prisoten, pa tudi v tem kolektivnem delu Vietnam vsakemu izmed avtorjev stopa v ospredje bolj kot točka soočanja s samim seboj, z lastno refleksijo sveta in teme, ki se porajajo, so dostikrat zelo daleč od Vietnama, material bojišča intime.

K Vietnamu se Marker vrne še enkrat naslednje leto, ko pred Pentagonom spremlja mirovniške demonstracije proti ameriški udeležbi na tujih tleh in je spet bolj kot o vojni ali Vietnamu film o ljudeh, ki so v določenem trenutku pripravljeni pozabiti sebe in se predati ideji višje, skupne stvari.



Zadnji boljševik

Junkopia

Govorimo vam o Pragi:  
Drugi proces Arturja  
Londona

Govorimo vam o Pragi:  
Besede imajo pomen





Po zadušitvi revolucionarnih gibanj in civilnih iniciativ leta 68 se Marker hitro obrne proti Latinski Ameriki, kjer so bile stvari še vedno vroče in tendence še vedno pozitivne. Najprej se je vrnil v Kubo, svetlo točko prosulega komunizma, kot bi šel prebolevat največji poraz zahodnega in vzhodnoevropskega sveta. A tudi pri prijaznem Castru je bilo v prvih razpokah čistosti revolucije opaziti madeže političnega kriminala, ki ga je leto prej podoživljal ob inscenaciji montiranih političnih procesov v Pragi na snemanju filma Costa Gavrasa o procesu proti Arturju Londonu. Majhno tolažbo ob dokončno izgubljenih iluzijah je doživel v Čilu ob pogovoru s predsednikom Allendejem, enim redkih revolucionarjev, ki je na oblast prišel po demokratični poti.

Brez sonca

#### Deziluzija

A še ta tolažba se je kmalu osula. Dve leti pozneje so Allendeja ubili. Tudi v Čile se je vrnila diktatura. In Marker je počasi začel odhajati iz sveta. Pred tretjim velikim premislekom sveta v filmu *Rdeče obzorje* je s prvimi obračuni razbitih iluzij začel že v zgodnjih sedemdesetih. V *Vlaku* v teku je šel obiskat svojega velikega učitelja Aleksandra Medvedkina, da skupaj pogledata v začetke iluzije, v čas kino-vlakov, ko se je zdelo, da gre vse v pravo smer. Ta izjemen, globoko občuten portret umetnika in dnevniški zapis končnega srečanja dveh sorodnih duš iz različnih generacij je še en unikat v zgodovini filma. Posnet je bil namreč za predfilm k Medvedkinovi *Sreči*, ki je dolgo veljala za izgubljeno in vsaj zunaj sovjetskih bunkerjev nedosegljivo, pa se je prav po Markerjevi zaslugi spet našla. Nič manj nenavadna ni *Ambasada*, film, ki mu je preprosto nemogoče priti do dna. Politični dokumentarni triler, zmontiran iz boja

najdenih posnetkov na 8mm traku, ki so jih našli v neki ambasadi, kot kažejo zadnje podobe očitno v Parizu, ki prikazujejo dramatične dneve, ko so se na ambasado zatekli politični begunci in nekaj dni z ambasadorjem in njegovo ženo živeli v neke vrste komuni. V vsej nedoumljivosti položaja, v katerem se znajde tudi gledalec (prav to je izjemno!), sredi kaosa in množice, potihem prihajajo v prvi plan medčloveški odnosi, človeški obrazi, človeške samote. Tretji nenavaden film v tem nizu je *Ker pravimo, da je mogoče*. V urah precejšnjega brezupa je Markerju po pošti prišlo v roke vabilo, da zmontira filmski material, ki so ga posneli delavci tkalnice Rhodiacaeta v Besançonu, kjer je leta 1967 Marker snemal in posnel film *Kmalu, na svidenje*, s katerim so bili ti isti delavci precej nezadovoljni (bil naj bi preveč poetičen, umetniški). Nastal je 47 minutni film *Ker pravimo, da je mogoče*, zadnja Markerjeva filmska politična akcija pred umikom v labirinte svojih spominov. Pred umikom si je, kot rečeno, ponovno vzel čas za splošen in temeljit premislek sveta, zadnje desetletke. *Rdeče obzorje* je impozantna freska političnih gibanj v šestdesetih in sedemdesetih letih, vzpona in pada svetovnega revolucionarnega gibanja, ki doživi svoj nostalgični in melanholični vrhunec na privilegiranim filmskem mestu, z analizo Eisensteinovih odeskih stopnic. *Rdeče obzorje* je dognana, presunljiva, intimna, a tako zelo razsežna analiza intimnih humanističnih upov in internacionalizma ter izroditve revolucionarnih idej, obenem pa umirjena, a neprizanesljiva bilanca stanja. Kljub trpki melanholiji, ki pada na podobe iz glasu in besed pripovedovalca, se kot fantom vedno znova pojavlja vprašanje, ki ni samo retorično: ali je v zraku ostalo še kaj rdečega? *Rdeče obzorje* je sestavljeno pretežno iz že posnetih podob, ki potrebujejo besede iz novega časa. Tudi v tem premiku k že posnetemu materialu, k arhivskemu materialu je *Rdeče obzorje* indikator novega obdobja Markerjevega filmskega ustvarjanja. Novi posnetki ga vse manj zanimajo, toliko je že posnetih podob, njegovih in drugih, za katere je treba znova iskati besede in čustva. "Človek ne ve, kaj snema", lahko samo reče.

Sledi pet let odmora, v katerih dozori mogočen dnevnik vrnitve, *Brez sonca*, nedosegljiva mojstrovina filmske pripovedi in obenem najlepši dokument o umetnosti delanja filma. Markerjevo potovanje okoli sveta, ki nam ga brez rezerve kaže kot ga vidi njegova komaj zaceljena duša, v luči prvega jutra novega sveta, sestavljenega iz prejšnjih in novih podob, z umirjeno ironijo, prežeto z izkušnjo, poezijo in sočutjem. Tu je že čisto odmaknjen, kot bi starec gledal lastno otroštvo in to je razvidno tudi v formi, saj postavi v glavni vlogi izmišljena tako pisca pisem, kot prejemnico in bralko le-teh. Umakne se v drugosebno izpoved, v polpremi govor, ki pripovedovalca umakne na varno razdaljo, gledalca pa z ukinitvijo motečega Jaza pritegne še bliže. In ko razmišlja o končnem, najvišjem, ultimativnem filmu, ki bi ga utegnile sestaviti sanje vseh potnikov sveta, se zdi, da je čisto zares spet na začetku časovnega traku, otrok, z nekim čudnim sčemenjem v očesu, ki ni nič drugega kot sled lastne starosti.

Z istim mirom in blago melanholijo, ki ji čas vztajno celi rane, obišče Kurosawa ob snemanju *Kaosa*, in tudi z neuničljivo ironijo, ki spet povzema igrive tone – scenski delavci, ki na Kurosawovo odločitev, da je treba pozlatiti klasje, barvajo tisoče klasov, ga spomnijo na vesele ruske kmete ob kolektivni žetvi v sorealističnih agrarnih *musicalih* petdesetih let.



Leto pozneje obišče Tarkovskega, pri katerem naleti na isti mir in občutenje časa, v mizansceni kot v življenju.

Po utečenem redu, ki ga niso zlomile ne iluzije ne razočaranja, se leta 1989 spet ozre nazaj. Tokrat ne samo na minulih deset let, ampak na zgodovino predvsem zahodne civilizacije. **Dediščina sove** je šesturna, v trinajst televizijskih nadaljevanj razstavljena meditacija o zgodovini in vplivu antične civilizacije na zahodno misel. Sestavljena je iz niza simpozijev, sproščenih filozofskih pogovorov s pretežno evropskimi misleci, ki odhajajo na imaginarna popotovanja po geografiji in zgodovini sveta Idej.

In potem je še eno potovanje, obisk **Zadnjega boljševika**, Aleksandra Medvedkina. Pravzaprav obisk spomina nanj, saj je Medvedkin med tem umrl. Mrtvemu Medvedkinu pošlje šest pisem, z neutolažljivim obžalovanjem, ker ga ni obiskal še živega, kot je večkrat obljubil in s srčno predanostjo staremu prijatelju. Pošilja mu spomine – lastne, na primer, ko so po levem bregu Seine lepili plakate za *Srečo* in spomine njegovih sodelavcev, ki jih gre posnet v Rusijo, še posebej njegovega zvestega snemalca Tolčana. In z njim želi podeliti tudi skupne travme iz katerih veje huda kritika sovjetske družbe, morda najostrejši in zagotovo najmorbidnejši Markerjev obračun z izdajo revolucije. Skozi težko in razdajajočo pisavo si nostalgija, želja po preteklih čustvih in stvareh ter melanholija, globoka čustvena prizadetost in resignacija izmenično podajata roki, tako kot humor in žalost, ironija in razočaranje. *Dinozavrov ni več, toda glej, kaj se je zgodilo z njimi*, pravi ob zadnji podobi – podobi deklice, ki stiska k sebi napihnjene dinozavra – *otroci jih ljubijo*.

In kot posebna oblika ironije se zdi za nas gotovo izjemno dejstvo, da je Chris Marker za zdaj zadnja filmska potovanja prihranil za Slovenijo. Leta 1993 je med vojno v Bosni in Hercegovini prišel v Ljubljano snemat begunce na Roški, ki so delali svoj televizijski program. Nastala sta kar dva filma – **Dvajset ur v zbirnih centrih** je polurni portret mladih bošnjaških televizijcev, ki pripravljajo svoj televizijski program in obenem razmišljajo o manipulaciji medija in možnosti objektivnosti, drugi film, **Slon tango**, pa je štiriminutni tango slona iz ljubljanskega živalskega vrta, ki slovi po zelo nenavadnem jutranjem sprehodu.

Za temi potovanji ostaja kronična melanholija popotnika, ki vedno pušča ljudi in kraje za seboj. Za dokumentarista, v katerem slovesa puščajo še močnejše sledi, je ta toliko bolj bridka.

#### (PRA)SPOMIN, ENCIKLOPEDIJA

A v svetu novih medijev obstaja zdravilo tudi za to. Markerja je zamikalo in odšel je v virtualen svet. V svet prostora-časa, o čemer je velikokrat sanjal. V svet čistega spomina, v labirinte časa, ki hranijo mnoge sanje in utegnejo nekoč zares postati popoln film. Z izjemo *Zadnjega boljševika* in *Pete stopnje* Marker v devetdesetih ni več delal filmov. Vsaj ne v tistem klasičnem smislu, za samostojne projekcije v kinu. Pa tudi *Peta stopnja* je zgolj v igrano formo prenešen svet virtualnosti. Njegovi video filmi so zgolj montaže, izbrane sekvence za njegove multimedialne inštalacije, ki so se začele kot prostorske postavitve – denimo **Silent movie** – izjemen *hommage* zgodnjemu, nememu filmu ali **Zapping Zone**, v katerem se simultano vrtijo izbrane in prepoznavne podobe sveta devetdesetih let, ključne

podobe kolektivnega spomina zadnjega desetletja. V njih je čutiti melanholijo nad poljubnostjo zgodovine in spomina ter globalno pozabo. To pride še bolj do izraza v Markerjevem prvem CD-ROM-u z naslovom **Immemory**, nekakšen praspomin, virtualna zbirka njegovega najbolj izbranega imaginarija (tudi tu naletimo na Slovenijo – na nekega Kobeta, ki si je čas zaporništvu v koncentracijskem taborišču med II. sv. vojno krajšal tako, da je ustvaril edinstven komplet kart tarota, na katerih so izključno motivi iz taboriščnega življenja). V novem mediju pride še bolj do izraza njegova obsesija s potovanjem in spominom. Spomin je tu razstavljen, na množico glavnih strani in podstrani, razstavljene so usedline Markerjeve glave, markerjevega spomina, po katerih te ne pelje več sam. To je ta dokončna distanca, dokončen umik iz svoje pripovedi, h kateri je stremel od vsega začetka, zato se zdi njegovo zatočišče v virtualni svet logično nadaljevanje njegovega opusa. Takšna distanca, ki hkrati omogoča čisto neposreden in poljuben dostop do vsega, kar je njega razstavljenega, na filmu preprosto ni mogoča. A ta absolutna odmaknjenost vseeno pridela ogromno izgubo, izgubo emocij. Kajti za emocije je potrebna režija.

Mogoče je v tem smislu zanimiv njegov najnovejši projekt **Roseware**, ki je po eni strani korak naprej od omenjenih virtualnih inscenacij, v istem trenutku pa korak nazaj v realni svet. *Roseware*, skladišče, ki z imenom spomni na zadnjo sceno Wellesovega **Državljana Kanea**, ko se samo gledalcem razkrije skrivnost otroške želje, zgoščene v besedi *Rosebud*, je prav tako potovanje v središče spomina – k tisti podobi ali stvari, ki te je najmočnejše zaznamovala. K tisti podobi-spominu, ki te potegne v vrtoglavo časa in te odloži v središču emocije.

*Roseware* je namreč prostorska in virtualna razstava Markerjevega življenja, njegovih najljubših stvari ali tistih, ki so mu bile pri roki. Soba je polna Markerjeve "krame", najljubših knjig, rož, fotografij, starih razglednic in računalnikov, v katerih so zbrani vsi dosedanji Markerjevi virtualni svetovi. Prav ta prostorski, otipljiv, prijemljiv del je tisti presežek, ki ga prinaša *Roseware*. Tisti presežek, ki kljub nerežirani razstavi njegovih stvari, v tem neposrednem dotiku, lahko prinese emocijo. Drugi presežek je dejstvo, da to sobo, ta markerjev svet soustvarjajo vsi njeni obiskovalci, ki lahko ne le percipirajo, marveč tudi participirajo. Bodisi, da samo primejo ali premaknejo kakšno stvar, ali pa v sobi pustijo konkreten del svojega sveta – kakšno risbo, morda besedo, predmet, ki ga pustijo v njegovem – njihovem svetu.

Ti razstavljeni svetovi se spet sprašujejo o popolnem spominu. Vedno bolj skromno in previdno: kako blizu je mogoče priti svojemu popolnemu spominu? In kako bi vanj (čim bolj, čim dlje), vsaj na obisk, lahko hodili vsi drugi. Tako, kot se hodi v Markerja. Kajti Markerja je kljub temu veliko. Njegova enciklopedija bi lahko dobro predstavila naše stoletje. In če bodo namesto v Sorbonno vsi hodili v Markerja, ne bodo imeli sveta nič manj. •





1950  
**Les Statues meurent aussi** (Tudi spomeniki umirajo)  
 režija: Alain Resnais, Chris Marker in Ghislain Cloquet  
 glasba: Guy Bernard; branje teksta: Jean Négroni  
 dolžina: 30 min

1952  
**Olympia 52** (Helsinki)  
 snemalci: C. Marker, R. Cartier, J. Sabatier in J. Dumazedier  
 dolžina: 82 min

1956  
**Dimanche à Pékin** (Nedelja v Pekingu)  
 svetovalka za sinologijo: Agnès Varda  
 dolžina: 22 min

1958  
**Lettre de Sibérie** (Pismo iz Sibirije)  
 izvirna glasba: Pierre Barbaud  
 direktor fotografije: Sacha Vierny  
 dolžina: 62 min

1960  
**Description d'un combat** (Opis spopada)  
 dolžina: 60 min

1961  
**Cuba si**  
 dolžina: 52 min  
 Zaradi cenzure predvajan v obliki dveh kratkometražnih filmov: Kuba si in Liberté (Svoboda), med leti 1961-63 prepovedan

1962  
**Mesto slovesa** (La jetée)  
 foto-roman: Chris Marker  
 Jean Naegron, Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Heinrich, Jacques Branchu  
 glasba: Trevor Duncan  
 dolžina: 28 min

1962  
**Le joli mai** (Lepi mesec maj)  
 1. Prière sur La Tour Eiffel (Molitev na Eifflovm stolpu)  
 2. Le Retour de Fantômas (Fantomasova vrnitev)  
 režija: Chris Marker in Pierre Lhomme  
 asistent: Yves Montand z deklamacijami  
 glasba: Michel Legrand  
 dolžina: 165 min

1965  
**Le Mystère Koumiko** (Skrivnost Koumiko)  
 uvod: Koumiko Muraoka  
 glasba: Toru Takemitsu

dolžina: 54 min  
 1966  
**Si j'avais quatre dromadaires** (Če bi imel štiri dromedarje)  
 glasovi: Pierre Vaneck, Catherine Le Couey, Nicolas Yumatov  
 glasba: Lalan in Barney Wilen  
 tekst in fotografija: Chris Marker  
 dolžina: 49 min

1967  
**Daleč od Vietnama** (Loin du Viêt-nam)  
 režija: Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard  
 glasba: Philippe Capdenat in Georges Aperghis  
 koordinacija: Chris Marker  
 naslovna glasba: Hanns Eisler  
 dolžina: 115 min

1968  
**A bientôt, j'espère** (Kmalu nasvidenje)  
 režija: Chris Marker in Mario Marret  
 fotografija: Pierre Lhomme  
 glas: Chris Marker  
 dolžina: 55 min

1968  
**La Sixième face du Pentagone** (Šesti obraz Pentagona)  
 režija in fotografija: Chris Marker, François Reichenbach  
 fotografija: Tony Daval  
 dolžina: 28 min

1969  
**On vous parle du Brésil** (Govorimo vam o Braziliji)  
 dolžina: 20 min

1969  
**Le Deuxième procès d'Artur London**  
 (Drugi proces Arturja Londona)  
 glas: Chris Marker  
 dolžina: 28 min

1969  
**Jour de tournage** (Snemalni dan)  
 dolžina: 11 min

1970  
**Carlos Marighela**  
 dolžina: 17 min

1970  
**Les mots ont un sens** (Besede imajo pomen)  
 glas: Chris Marker  
 dolžina: 20 min

1970  
**La Bataille de dix millions** (Bitka deset tisočih)  
 podatke o Kubi zbral Chris Marker in Valérie Mayoux  
 fotografija: Santiago Alvarez in Noticiero  
 glasba: Leo Brouwer  
 dolžina: 58 min

1971  
**Le Train en marche**  
 fotografija: Jacques Loiseleux  
 dolžina: 32 min

1972  
**Vive la Baleine** (Naj živi Kit)  
 kiti: Mario Ruspoli  
 bitja: Chris Marker  
 dolžina: 30 min

1973  
**L'Ambassade** (Ambasada)  
 dolžina: 20 min

1973  
**Puisqu'on vous dit que c'est possible**  
 (Ker pravimo, da je mogoče)  
 montaža: Chris Marker  
 dolžina: 47 min

1974  
**La Solitude du chanteur de fond**  
 fotografija: Pierre Lhomme, Yann Le Masson, Jacques Renard  
 asistenca pri montaži: Chris Marker  
 dolžina: 60 min  
 1975  
**La Spirale** (Spirala)  
 režija: Armand Mattelart, Jacqueline Meppiel, Valérie Mayoux  
 koordinacija: Chris Marker  
 glasba: Jean-Claude Eloy  
 dolžina: 155 min

1977  
**Le Fond de l'air est rouge** (Rdeče obzorje)  
 1. Les Mains fragiles (Krhke roke)  
 2. Le mains coupées (Odsekane roke)  
 montaža in zvok: Chris Marker  
 glasovi: Simone Signoret, Jorge Semprun, Davos Hanich, Sandra Scarnati, François Maspero, Laurence Cuviller, François Périer in Yves Montand  
 dolžina: 240 min  
 angleška verzija: A Grin Without a Cat  
 dolžina: 179 min  
 glasovi: Jim Broadbent, Charlotte Cornwell, Robert Kramer, Cyril Cusack, Vilma Hollingbury, John Laurens, Alfred Lynch, Sylvestra La Touzel

1978  
**Quand le siècle a pris formes** (Ko se je stoletje spreminjalo)  
 video, dolžina: 12 min

1981  
**Junkopia** (San Francisco)  
 režija: Chris Marker, Frank Simeone, John Chapman  
 glas: Arielle Dombasle  
 dolžina: 6 min

1982  
**Sans soleil** (Brez sonca)  
 elektro akustični zvok: Michel Krasna (po motivu M. Moussorgskega: "Sans soleil" in Sibeliusa: "Valse triste")  
 pesem: Arielle Dombasle  
 filmi: Sana Na N'hada (Pust v Bissau), Jean-Michel Humeau (Podelitev), Mario Marret, Eugenio Bentivoglio (Gverila v Bissau), Danièle Tessier (žirafina smrt), Haroun Tazieff (Islandija 1970)  
 izbor in montaža: Chris Marker  
 dolžina: 110 min, barvni  
 premiera: Pariz, 1983

1984  
**2084**  
 2084  
 režija: Chris Marker  
 dolžina: 10 min

1985  
**AK**  
**AK**  
 fotografija: Francis-Yves Marescot  
 glasba: Toru Takemitsu  
 režija in montaža: Chris Marker  
 dolžina: 71 min, barvni

1986  
**Mémoires pour Simone** (Spomini za Simone)  
 dolžina: 61 min, barvni

1989  
**L'Héritage de la chouette** (Dediščina lepotice)  
 1/ Symposium ou les idées reçues (Simpozij ali sprejete zamisli)  
 2/ Olympisme ou la Grèce imaginaire (Olimpizem ali imaginarna Grčija)



3/ Démocratie ou la Cité des songes (Demokracija ali mesto sanj)  
4/ Nostalgie ou le Retour impossible (Nostalgija ali nemogoča vrnitev)  
5/ Amnésie ou le Sens de l'Histoire (Amnezija ali pomen zgodbe)  
6/ Mathématique ou l'Empire des signes (Matematika ali cesarstvo znakov)  
7/ Logomachie ou les Mots de la tribu (Dlakocepstvo ali plemenske besede)  
8/ Musique ou l'Espace du dedans (Glasba ali notranji prostor)  
9/ Mythologie ou la Vérité du Mensonge (Mitologija ali resnica laži)  
10/ Cosmogonie ou l'Usage du monde (Kozmogonija ali korist sveta)  
11/ Misogynie ou les Pièges du désir (Mizoginstvo ali pasti poželenja)  
12/ Tragédie ou l'illusion de la mort (Tragedija ali iluzija smrti)  
13/ Philosophie ou le Triomphe de la chouette (Filozofija ali zmagoslavje lepote)  
glasba: Eleni Karaindrou in Krzysztof Penderecki  
vodja: Chris Marker  
dolžina: 13 x 26 min

1990  
**Berliner Ballade**  
dolžina: 25 min (televizija), integralna verzija 29 min

1990  
**Getting Away With it**  
videospot  
dolžina: 4 min 27 sek

1985-90  
**Zapping Zone:**  
interaktivna inštalacija (video, foto)

**Vključeni v Zapping Zone, 1985-1990:**  
**Matta (1985)**  
dolžina: 24 min 18 sek

**Christo (1985)**  
dolžina: 24 min

**Tarkovski '86(1986)**  
dolžina: 26 min

**Eclats (Lesk)**  
dolžina: 20 min

**Bestiaire (Basni)**  
dolžina: 9 min 4 sek

**Chat écoutant la musique**  
(Mačka, ko posluša glasbo)  
dolžina: 2 min 47 sek

**An Owl is an Owl is an Owl**  
dolžina: 3 min 18 sek

**Zoo Piece**  
dolžina: 2 min 45 sek

**Spectre (Spekter)**  
dolžina: 27 min

**Tokyo Days**  
dolžina: 27 min

**Berlin (1990)**  
dolžina: 20 min 35 sek

**Photo Browse**  
dolžina: 17 min 20 sek

**Détour Ceaucescu (Obvoz Ceaucescu)**  
dolžina: 8 min 2 sek

**Théorie des ensembles (Teorija skupnosti)**  
glasba: Alfred Schnittke  
dolžina: 11 min, animirani

1990  
**Vključeni v Zapping Zone:**  
1. Azulmoon

2. Coin fenêtre (Okno v kotu)  
dolžina: 9 min 35 sek

1992  
**Zadnji bolševik (Le Tombeau d'Alexandre / The Last Bolshevik)**

1. Le Royaume des ombres (Kraljestvo senc)  
2. Les ombres du royaume (Sence kraljestva)  
tekst in montaža: Chris Marker, Andrei Pachkevitch  
spomin/kultura: Julia Bodin  
produkcija/koordinacija: Françoise Widhoff  
glasba: Alfred Schnittke  
dolžina: 118 min

1993  
**Vključen v Zapping Zone:**  
Slon Tango  
glasba: Stravinski  
dolžina: 4 min 15 sek

1994  
**Vključen v Zapping Zone:**  
**Le 20 heures dans les camps (Dvajset ur v zbirnih centrih)**  
režija: Chris Marker ob sodelovanju video skupine z Roške; besedilo bere Robert Kramer  
dolžina: 27 min

**Petite Ceinture (Ozek pas)**  
dolžina: 1 min

**Chaika**  
dolžina: 1 min 29 sek

**Owl gets in Your Eyes**  
dolžina: 1 min 10 sek

1994-95  
**Silent Movie**  
multimedijska inštalacija  
igra: Catherine Belkhdja  
glasba: The Perfect Tapeur (Večni izposojevalec)

1995  
**Casque bleu (Modra čelada)**  
pričevanja zbral: Chris Marker  
dolžina: 27 min

1996  
**Peta stopnja (Level Five)**  
produkcija: Argos Films  
igra: Catherine Belkhdja, Nagisa Oshima, Kenji Tokitsu  
glasba: Michel Krasna

1995  
**Immemory**  
produkcija: Christine van Assche, Nacionalni muzej moderne umetnosti, Center Georges Pompidou, Pariz  
DVD-ROM

**SODELOVANJA:**  
1955  
**Noč in megla (Nuit et brouillard)**  
režija: Alain Resnais  
asistent: Chris Marker

1956  
**Toute la mémoire du monde (Ves spomin sveta)**  
režija: Alain Resnais  
sodelavci: Chris in Magic Marker

1956  
**Les Hommes de la baleine (Ljudje iz kitovine)**  
režija: Mario Ruspoli

1957  
**Broadway by Light**  
režija: William Klein  
francoski podnapisi: Chris Marker

1957  
**Le Mystère de l'atelier quinze (Skrivnost ateljeja petnajst)**  
režija: André Heinrich, Alain Resnais  
razlaga: Chris Marker

1958  
**Des hommes dans le ciel (Možje na nebu)**

Režija: Jean-Jacques Languepin  
razlaga: Chris Marker

1958  
**Le Siècle a soif (Žejno stoletje)**  
režija: Raymond Vogel  
razlaga: Chris Marker

1958  
**La Mer et les jours (Morje in dnevi)**  
režija: Raymond Vogel  
tekst: Chris Marker

1959  
**Les Astronautes (Astronavti)**  
režija: Walerian Borowczyk  
sodelavec: Chris Marker

1959  
**Django Reinhardt**  
režija: Paul Paviot  
razlaga: Chris Marker

1962  
**Jouer à Paris (Igrati v Parizu)**  
režija: Catherine Varlin

1963  
**...à Valparaiso (...v Valparaisu)**  
režija: Joris Ivens  
tekst: Chris Marker

1964  
**La Douceur di village (Čar vasi)**  
režija: François Reichenbach  
montaža: Chris Marker

1964  
**La Brûlure de mille soleils (Žar tisočerih sonc)**  
režija: Pierre Kast  
montaža: Chris Marker

1965  
**Le Volcan interdit (Prepovedani vulkan)**  
režija: Haroun Tazieff  
fotografija: Chris Marker  
razlaga: Chris Marker

1966  
**Europort Rotterdam**  
režija: Joris Ivens  
tekst: Gerrit Kouwenaar, priredba: Chris Marker

1968  
**Ciné-tracts (Kino letaki)**  
anonimni avtorji  
dolžina: 2-3 min, Chris Marker posnel nekaj sekund

1970  
**L'Afrique express (Afrika ekspres)**  
režija: Daniele Tessier in Jacques Lang  
predgovor: Chris Marker

1973  
**On vous parle du Chili: Ce que disait Allende (Govorimo vam o Čilu: Tako je govoril Allende)**  
režija: Miguel Littin, Chris Marker  
dolžina: 16 min, č/b

1975  
**La bataille de Chile (Bitka v Čilu)**  
režija: Patricio Guzman  
sodelavec: Chris Marker

1988  
**Les Pyramides bleues (Modre piramide)**  
režija: Arielle Dombasle  
strokovna svetovalca: Eric Rohmer, Chris Marker

1995  
**12 opic (12 Monkeys)**  
režija: Terry Gilliam  
po navdihu Markerjevega filma La Jetée