



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Refleksje o fotografii w twórczości Chrisa Markera

**Author:** Barbara Kita

**Citation style:** Kita Barbara. (2019). Refleksje o fotografii w twórczości Chrisa Markera. "Przegląd Kulturoznawczy" (2019, nr 1, s. 15-29), doi 10.4467/20843860PK.19.002.10897



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Barbara Kita  <http://orcid.org/0000-0003-3616-9863>

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## REFLEKSJE O FOTOGRAFII W TWÓRCZOŚCI CHRISA MARKERA

### Reflections on photography in the work of Chris Marker

**Abstract:** Photography plays a special role in Chris Marker's entire work, from the photo-novel *La Jetée* to the installation titled *The Hollow Men*. The author builds reflection on photography and image in reference to the concepts of movement/stillness and memory/forgetfulness. As a consequence, she emphasizes the autobiographical and self-reflective nature of Marker's artistic realizations, in many cases realizing the features of an essay. The author of the text proposes an analysis of the practices that Marker applies to photography; she considers how he incorporates photography or an image with the characteristics of photography in his works – which are varied in technique or in used medium and which were arising at different periods of time. The purpose of the article is to outline a certain framework for analyzing the Marker's creative strategies and to introduce theoretical assumptions that can be used to interpret particular works of the artist.

**Key words:** photography, movie essay, memory, movement, Chris Marker

„Kiedy kierujemy swe spojrzenie ku obrazowi, często dotyka nas nieodparte wrażenie paradoksu”<sup>1</sup> – tak rozpoczyna swą książkę o historii sztuki Georges Didi-Huberman, zwodząc czytelnika na manowce pewności/niepewności uprzedniej wiedzy o obrazie, który pokazuje coś, czego w danym momencie materialnie nie ma.

Kino to przede wszystkim sztuka ruchu. Film to pojedyncze obrazy, które wprawione są w ciągły zazwyczaj ruch, choć powinowactwa kina z malarstwem oraz fotografią kierują uwagę ku obrazom z gruntu nieruchomym. Jednak o jego wyjątkowości ma zaświadczać operowanie ożywioną fotografią, co potwierdza przekonanie wyrażone w początkach myśli filmowej. Zatem: czy jest film czymś lepszym niż nieruchome fotografie? Doskonalszym medium, ponieważ bliższym postrzeganiu rzeczywistości, która nie stanowi zestawu świata w bezruchu? A może każde zaburzenie ruchu filmowego, wpisanie weń fotografii lub zwolnienie/zatrzymanie jego mobilności tym bardziej utwierdza w przekonaniu o wyjątkowości filmu jako medium, w które ruch

<sup>1</sup> G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, A. Leśniak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011, s. 7.

jest immanentnie wpisany? Praktykę twórczą natomiast, która polega na konfrontacji ruchu z pewnym rodzajem stałości, należy uznać za przejaw świadomej strategii odwołującej się do ontologii samych obrazów. Podkreśla ich sens oraz każde dostrzec ich obecność ponad/poza narracją, fabułą. To jest przypadek eseistów, awangardzistów, eksperymentatorów, którzy pragną w swych filmach, pracach wideo, dokumentach, fabułach zawrzeć refleksję o charakterze autotematycznym, refleksyjnym czy teoretycznym. Można w tym kontekście przywołać propozycję Jacques'a Aumonta, który uważa, że teoria powinna móc odpowiedzieć na pytanie: „W jaki sposób dzięki następstwu obrazów w ruchu produkowanym przez fotografię i montaż można powiedzieć coś o rzeczywistości i świecie?”<sup>2</sup>. Chris Marker należy do grona tych autorów (nie tylko kinowych), którzy mogą rozczarować odbiorcę<sup>3</sup>, ponieważ nie ulega on presji kodyfikacji kinowej, ale wyraźnie „optuje za jawną świadomością metajęzykową”, w znacznym stopniu wyrażoną przez wolność w zakresie montażu (por. P.P. Pasolini). Dzięki samoświadomości jego dzieła można traktować jako wypowiedzi o charakterze teoretycznym, tyleż mówiące o świecie, ile stanowiące rodzaj jego filozofii czy socjologii, z podkreśleniem istoty medium, które o tym świecie mówi. Proponuję tutaj opis praktyk, jakie Marker stosuje wobec fotografii. Interesuje mnie to, w jaki sposób autor włącza fotografię lub obraz o charakterystyce fotografii w swoje dzieła, zróżnicowane pod względem techniki lub medium i powstające w różnym czasie. Na użytek mojej refleksji można wyodrębnić następujące strategie przekraczania stałości i ruchomości obrazów: tworzenie wrażenia ruchu przez montaż nieruchomych fotografii oraz wklejanie fotografii w ruchome, złożone z różnych mediów projekty. Inną metodą stosowaną przez Markera w większości projektów jest stworzenie wrażenia fotograficzności przez maksymalne wydłużenie ujęć i zwolnienie ruchu obrazów filmowych oraz konstruowanie prac multimedialnych przez wpisanie wewnątrz fotografii. Marszruta zaproponowana przeze mnie nie nosi znamion wyczerpania tematu czy pogłębionej analizy dzieł Markera, to zamierzenie znacznie wykracza poza objętość jednego artykułu. Chodzi o nakreślenie pewnych ram do badań nad strategiami twórczymi tego artysty i raczej wypowiedzenie konstatacji o charakterze teoretycznym niż drobiazgowo interpretowanie poszczególnych dzieł, niejednokrotnie powtarzających już stosowane praktyki.

W twórczości Markera ponadto można wyróżnić zespół cech charakterystycznych dla praktyk eseistycznych. Są nimi między innymi: autorefleksyjność, autobiografizm (reprezentowany najsilniej przez *Immemory*, 1997), nurt teoretyczny w praktyce, mieszanie i łączenie trybów wypowiedzi, wpisywanie wewnątrz subiektywnego komentarza, zestaw zabiegów formalnych, które akcentują świadomość materiału filmowego, częstokroć stosowane formy fotograficzne lub praktyki prowadzące do ustytuczenia obrazu (paradoksalność). Dość wspomnieć jedynie o najbardziej

<sup>2</sup> J. Aumont, *Les théories des cinéaste*, Nathan, Paris 2002, s. 23.

<sup>3</sup> P.P. Pasolini, *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, przeł. M. Salwa, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2012, s. 206.

rozpoznawalnym, rozpowszechnionym (ponoć partykuły tej fotopowieści można odnaleźć niemal w każdym wideo artystycznym<sup>4</sup>) i opracowanym przez znawców dzieła jego autorstwa, czyli *Pomoście* (*Jetée*, 1962), by już dostrzec obecność większości z powyższych elementów. Alexandre Astruc twierdził, że film-esej powinien wyzwolić się z „dyktatury fotografii” i otworzyć na abstrakcyjną reprezentację rzeczywistości, tak by umożliwić twórcy wyrażenie siebie, własnego „ja”: „jak pisarz lub poeta”<sup>5</sup>. Miał on jednak na myśli nie tyle nieużywanie fotografii, lecz zwolnienie filmu z obowiązku mimesis. „Wyrażanie myśli jest fundamentalnym problemem kina”<sup>6</sup>, kino może być miejscem wyrażania myśli na równi w literaturę. Zresztą koncepcja „kamery-pióra” zrazu wskazuje na powinowactwa z literaturą i skłania do ustanowienia autora filmowego, ale także podkreśla refleksyjną funkcję filmu, wartość znaczenia obrazu filmowego. Te zaś właściwości skłaniają do uznania, iż najlepszą formą kinowej wypowiedzi wedle Astruca byłyby film-esej. W najbardziej podstawowym znaczeniu: esej to próba, egzaminowanie możliwości technik wypowiedzi, dążenie do innowacji. Zaś poszukiwania i próby prowadzone przez twórców za pomocą kina, wideo i innych mediów doprowadzają do formuły eseistycznej, kina-eseju lub eseju wideo. André Labarthe<sup>7</sup> niemal dla całej Nowej Fali (od Louisa Malle’a, Jeana Rouché’a, Alaina Resnais’go po Jeana-Luca Godarda) odnalazł wspólny mianownik, jakim było mieszanie elementów fikcji i dokumentu – argumentował tę zmianę faktem, że klasyczne kino narracyjne nie jest już w stanie przywrócić prawdy rzeczywistości.

Paradoksalność obrazów medialnych może polegać na tym, że w pewnych przypadkach te z gruntu nieruchome wrzucane są w wir montażu odśrodkowego i dzięki niemu stają się bardzo dynamiczne. Zaś obrazy *stricte* filmowe zostają nader często zwalniane aż do zatrzymania ruchu, wejścia w fazę malarstwa – jak określa tę praktykę A.-M. Duguét<sup>8</sup>. Długie ujęcia z tej samej perspektywy sprawiają, że pejzaże filmowe mogą stawać się niemal pejzażami malarskimi, przypominającymi natrętnie o tym powinowactwie. Natomiast spowolnienie ruchu wyzwala w obrazie jego naturę hipnotyczną, melancholijną, patetyczną. A to właśnie cechy przypisane w tradycji praktyk filmowych obrazowi zwolnionemu. Dla Jeana Epsteina figury zwolnienia stanowiły nie tyle o fotogeniczności ujęcia, ile o prawdzie rzeczywistości. Pisał wszak: „Nawet naturalne gesty i odruchy trzeba przedłużać, przetrzymywać, stylizować”<sup>9</sup> – nie chodziło tu jednak o urodę filmowego kadru, lecz o percepcję oraz prawdę.

<sup>4</sup> Por. S. Lischi, *Video: le (chouette) héritage de Marker. Notes about...*, w: A. Habib, V. Paci (red.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Paris 2008, s. 92.

<sup>5</sup> A. Astruc, *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, w: A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina. Antologia. Od Matuszewskiego do Dogmy*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2012.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>7</sup> A.S. Labarthe, *Essais sur le jeune Cinéma français*, Le Terrain Vague, Paris 1960, cyt. za: S. Liantrat-Guigues, M. Gagnebin (red.), *L'essais et le cinéma*, Champ Vallon, Seyssel 2004, s. 51.

<sup>8</sup> A.-M. Duguét, za: C. Chik, *L'image paradoxale: Fixité et mouvement*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2011, s. 161.

<sup>9</sup> J. Epstein, cyt. za: Z. Czeczot-Gawrak, *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 263.

Zresztą to eksperymenty awangardy leżą u podstaw praktyk związanych z aberracją ruchu filmowego, jego dekompozycją. Zwykle jednak twórcy, stojąc na straży przyjemności odbiorczej (obecnie czytaj: braku znudzenia), nie fundują w swych filmach wywodów teoretycznych o naturze ruchu kinowego. To jest bowiem zarezerwowane dla pewnej klasy twórców, którzy odczuwają potrzebę dzielenia się z widzami swymi przemyśleniami na tematy społeczne, polityczne, estetyczne, etyczne, i podsuwają dzieła, które trudno jednoznacznie określić jako czyste rodzajowo filmy fabularne lub dokumenty.

To jest przypadek Chrisa Markera, który stał się emblematem eseistycznego twórcy, spadkobiercy tradycji Epsteinowskiej filozofii fotografii, jak i dokumentu spod znaku Flaherty'ego. Marker sonduje rzeczywistość na swój sposób od *Olimpii 52* (1952), zaś od *Listu z Syberii* (1958) przyjęło się na dobre określenie jego i jego niezwykle zróżnicowanej twórczości jako twórczości eseistycznej. O tym, że przyczynił się do tego André Bazin – który po obejrzeniu tego filmu, nie znajdując trafniejszego określenia na wyjątkowy dokument, nazwał go „esejem udokumentowanym przez kino”<sup>10</sup> – nie trzeba przypominać. Jednak Bazin nie był oryginalny, inspirował się Jeanem Vigo, który mówił o „dokumentalnym punkcie widzenia”, chcąc określić związki dokumentalnego ujęcia z subiektywnością autorskiego spojrzenia. Labarthe natomiast niedługo potem, bo już w 1960 roku, w Markerowskim *Liście z Syberii* dostrzegł nowy komponent, który sprawił, że określił ten film jako „kino naukowo-fikcyjne” (*cinéma science-fiction*)<sup>11</sup>. Autor objaśnia, że oto pojawia się nowy gatunek, który miesza ze sobą naukę, dokument i fikcję w formie eseistycznej. Hybrydyzacja języków oraz mediów, balansowanie między listem a reportażem, poezją i esejem dokumentalnym, fotopowieścią i fantastyką polityczną, tworzenie narracji, która odsłania swe własne mechanizmy, unikanie przyporządkowania gatunkowego, poszukiwanie nowych środków wyrazu, by tworzyć rodzaj osobistego i zarazem uniwersalnego dyskursu o świecie – to praktyki, które w skrócie określają postawę artystyczną Markera.

Trylogia, na którą składają się *Pomost* (1962), *List z Syberii* oraz *Bez słońca* (1982), wyznacza rodzaj wzorca dla kolejnych pokoleń artystów wideo oraz niezależnych filmowców, przede wszystkim dzięki stosowaniu takich środków, które umożliwiają ujawnienie dyskursu oraz punktu widzenia autora. *List z Syberii* jest rodzajem refleksji na temat praktyki dokumentalnej, *Pomost* ujawnia pracę pamięci oraz moc fascynacji obrazem, łącząc science fiction z poezją, natomiast *Bez słońca* jest metamorfozą wideo „zainfekowanego” w sercu kina, tak jak w *Pomoście* kino było zaszczerpione w fotografii<sup>12</sup>. Dzieła Markera unikają linearności, nie podporządkowują się klasycznej formule narracyjnej ciągłości osiągniętej przez przyczynowo-skutkowość. Ten zestaw filmów stanowił punkt wyjścia, rozwijany latami przez

<sup>10</sup> S. Lischi, *op. cit.*, s. 93.

<sup>11</sup> A.S. Labarthe, *op. cit.*

<sup>12</sup> S. Lischi, *op. cit.*, s. 93–94.

Markera, który wprawdzie eksperymentował z nowymi technologiami, ale czynił to, by znaleźć takie medium, które idealnie ukazywałoby jego przemyslenia, korespondowałyby z nurtującymi go tematami: pamięci, zapominania, historii, społeczeństwa, życia indywidualnego i uniwersalnego ludzkiego bytu. Marker tka wątki, po których wiedzy odbiorców, kierując ich w zakątki własnej wyobraźni i refleksji, łącząc różne obrazy na zasadzie asocjacji. Uzasadnione w jego przypadku jest kojarzenie sposobów mediatyzacji rzeczywistości ze słownictwem geograficznym. Po pierwsze, ze względu na nieustanne podróże, w których prezentował kraje, ludzi, miejsca, czasy; po wtóre, przez wzgląd na to, że łączył pracę pamięci z podróżą, odkrywaniem i penetrowaniem nieznanych łądów, tworząc nowe geografie, atlasy pamięci<sup>13</sup>.

Każdy kolejny rodzaj technologii czy obrazu, na przykład elektronicznego, prowokował go do próby napisania swej refleksji na nowo. Tak było przy okazji *Immemory* (1997), interaktywnego CD-ROM-u, który w swoim czasie był idealnym wprost medium demonstracji pracy pamięci, przy okazji włączania odbiorcy w podróż po atlasie elektronicznym licznych materiałów: zdjęć, fragmentów filmów, pocztówek, napisów, cytatów z książek, gazet czy dokumentów Markera. Zainspirowała go także gra wideo, którą uczynił kanwą narracji o zapomnianiu/pamięci bohaterki w *Level Five* (1996). Trasy, które muszą przemierzać odbiorcy jego dzieł, mają demonstrować działanie pamięci, zapominanie, niepamięć. W tym mechanizmie utwierdza nas zastosowanie przez Markera rozmaitych materiałów, zwłaszcza tych zmieniających przyzwyczajenia odbiorcze przez aktywizowanie (np. interaktywne CD ROM-y) lub przez pobudzenie naszego intelektu. Autor *Leila attacks* (*Leila atakuje*, 2006) traktuje fotografię – wszechobecną oraz po wielokroć powtarzaną w różnych miejscach w jego dorobku – jako bardzo złożone medium pamięci. Stanowi ona bowiem archiwum dla stworzonych przez niego historii. Fotografie pojawiają się w jego twórczości niemal zawsze, a jeśli nie, to wówczas znajdujemy fragmenty filmu, wideo, które są spowolnione aż do kontemplacji nieruchomości obrazu, tak by efekt fotograficzności mimo to został osiągnięty. Reżyser niejednokrotnie wraca do pewnych fotografii, tworząc i podtrzymując wrażenie obrazu „już widzianego”. Nakłania do przepisywania obrazów, podkreślenia ich znaczenia jako pamiętki wywiedzionej z tego, co już było wcześniej widzialne, obecne. To tworzy mechanizm ciągłego przepisywania pamięci, także swojej pamięci, przez autobiograficzne powroty do własnego „albumu” fotograficznego, ale także pisania na nowo pamięci widzów, testowania tej pamięci, zapominania i na powrót przypominania.

Przez pół wieku eksploracji świata powracał do tych samych obrazów lub ich wariantów, deklarując, że nie jest przywiązany do własnych fotografii, a wręcz pragnie korzystać z tych, które należą do innych reżyserów, operatorów (*Le Fond de l'air est rouge / Powietrze jest czerwone*, 1977; *Si j'avais quatre dromadaires / Gdybym miał cztery dromadery*, 1966; *Immemory*, 1997; multimedialna prezentacja *The Hollow*

<sup>13</sup> Por. B. Kita, *Pejzaże w mediach Chrisa Markera*, red. I. Copik, B. Kita, B. Skowronek, „Studia de Cultura. Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2017, nr 9 (4).

*Men / Próżni [wydrążeni] ludzie*, 2005). Wykorzystując obrazy innych, reżyser wykonuje „pewną pracę na pamiętce, ponieważ obrazy są i zawsze były pamiątkami, dokumentami oraz archiwami pamięci i historii innych, i właśnie w nie Marker postanowił wpisać swoją pamięć – i widzów *również*”<sup>14</sup>. Obrazy w jego dziełach migrują z jednego do drugiego, mogą też przemieszczać się w obrębie tego samego filmu. To najczęściej fotografie jego autorstwa; powracając w innym miejscu, wyzwalają ruch (pamięci) i ciągle przypominają o sobie. W *The Hollow Men*, prezentacji multimedialnej na podstawie poematu T.S. Eliota, Marker funduje odbiorcom jeszcze inny typ doświadczenia fotografii – obrazu opracowanego infograficznie, przypominającego obrazy starsze, już istniejące i cyfrowo opracowane na użytek prezentacji. Osiem ustawionych obok siebie ekranów przedstawiało nieruchome obrazy i naprzemiennie te same „obrazy omszałe czasem”<sup>15</sup>. To przedmioty, które obnażają działanie czasu, zgodnie z wyrażoną w *Bez słońca* maksymą Markera: „zapomnienie nie jest odwrotnością pamięci”, jest jej formą. Obrazy w tym przypadku oddalają się od naszych oczu i z naszej pamięci, uciekając w czerń monitora stojącego z boku, mieszając się jedne z drugimi. Trochę to przypomina projekcję filmu, na zasadzie preferowanej przez autora praktyki uwalniania i wprawiania w ruch nieruchomych obrazów-fotografii przez ich montaż, wyzwalający następstwo kolejnych. Viva Paci dostrzega w działaniach Markera wobec różnych obrazów, pochodzących z różnych epok opowiadanych historii, potrzebę mimetyzmu, dostosowania obcego tekstu lub obrazu do siebie, „opracowania pochwyconych obrazów na użytek własnego archiwum”<sup>16</sup>, ciągle mamy bowiem poczucie uczestniczenia w jego indywidualnej historii.

„Fotografia to jest polowanie, to instynkt polowania, bez potrzeby zabijania. To jest polowanie na aniołki... Śledzimy, mierzymy, strzelamy – i zamiast śmierci jest wieczność” – oto słowa Chrisa Markera wypowiedziane na początku *Gdybym miał cztery dromadery*, dokumentu fotograficznego na motywach poematu Guillaume’a Apollinaire’a. Ten film w całości – podobnie jak *Pomost* (i późniejsza *Pamiętka przyszłości*, 2001) – jest zrealizowany ze statycznych obrazów, które zostały zmontowane i opatrzone komentarzem odautorskim, przez co dają poczucie ciągłości wizualnej oraz narracyjnej opowiadanej historii. W oglądaniu/zwiedzaniu Rosji, Ameryki, Korei, Chin, Paryża i Francji, Japonii, Jerozolimy czy Amsterdamu twórca skupia się na miejscach, ale przede wszystkim na ludziach, na ich twarzach: robotnika, modelki, brzydkich i ładnych, dzieci i starców, mnichów, wojskowych, oraz na zdjęciach dzieł sztuki. Jednak to twarze wyznaczają rytm opowieści, która już nie udaje kina (jak działa się to w *Pomościu*). Tutaj mamy bowiem do czynienia z wpisaniem w ruch statycznych obrazów, posklejanych ze sobą bez potrzeby strukturalnej spójności. Ten zabieg ma na celu wywołanie u widza emocji, jakiejś myśli, konieczność podjęcia refleksji, która może być naszą, odbiorczą, ale także jest podsu-

<sup>14</sup> V. Paci, *This is (not) the end. „Life is very long”, avant et après „The Hollow men”*, w: A. Habib, V. Paci (red.), *Chris Marker et l'imprimerie...*, op. cit., s. 276.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 282.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 285.

wana nam przez Markera. Z jednej strony odczuwalna jest tu intencja obiektywności fotografii (których autorstwa nie możemy być pewni), z drugiej strony sposób ich zestawienia ze sobą oraz autorski, osobisty komentarz, zastosowanie na statycznych obrazach środków filmowych, takich jak poszerzający pole widzenia odjazd kamery lub kiedy indziej zbliżenie aż do detalu, wskazują na ingerencje autora. Marker pokazuje nam fotografie ludzi w różnych miejscach na świecie, o tej samej porze, wykonujących te same czynności: poranek w Chinach, Paryżu, USA, ulice, po których niemal bieżą przechodnie, pociąg wjeżdżający na stacje na całym świecie, twarze śpiących ludzi. Twarze, twarze, twarze...

Uchwycenie na nieruchomych obrazach fotograficznych potencjału ruchu (zrywających się do lotu ptaków, śpieszących się przechodniów, ludzi w pracy, modelek na wybiegu), a nawet zastosowanie niemal filmowych ujęć targu zwierząt w Rosji (które odnajdziemy później w *Immemory*), uliczne gry mieszkańców miast – to wszystko wzmaga stymulację (w sensie uruchomienia i uważności) naszej percepcji. To interesujący filmowo chwyt: zatrzymanie spojrzenia widza na czymś ruchomym, co zatrzymało się dla nas w geście fotografii. Uchwycić ruch po to, by go zatrzymać, uwiecznić, ustrzelić moment, paradoksalnie utrwalić ruch, jakby ciągle w tych zdjęciach tkwił potencjał mobilności.

Scena na fotografii staje się w ten sposób kompozycją, która zachowując spójność przez wielorakie ruchy obrazu i spojrzenia, włącza widza w silną relację napięcia. Ten parafilmowy proces montażu wykazuje ogromną wolę dynamizacji, która każdy pojedynczy obraz wypycha niejako z samego siebie ku następnemu. Prowadzi od obrazu do obrazu w seryjnym ruchu (...) <sup>17</sup>.

– choć słowa Karla Sierka opisują praktyki Aby'ego Warburga, to bez zastrzeżeń da się je odnieść do działań Markera. Niejednokrotnie zresztą można się doszukiwać analogii procesów twórczych u tych dwóch twórców autorskich konceptów atlasów. Dla Markera istotne jest w tych praktykach fotograficzno-filmowych podkreślenie mozołu pracy pamięci, która usilnie pragnie coś komuś przypomnieć, zatrzymać w pamięci i jednocześnie pozwala zapomnieć; wręcz musi zapomnieć, by ten ruch trwał, by wystąpiła ciągłość aktywizowania pamięci. Wszystkie historie opowiedziane i przedstawione w *Gdybym miał cztery dromadery* połączone zostały tematami: biedy, religii, poranka, zwierząt, mody, kobiet u fryzjera, statusu dzieł sztuki, uśmiechu. Wszystkie one tworzą album, który likwiduje uczucie podległości różnych miejsc wobec siebie, ponieważ wszędzie o tej samej porze dzieje się to samo: ludzie budzą się, pędzą do pracy, śmieją się, idą do fryzjera. Marker snuje swoją historię przy okazji demonstracji fotografii, nie ma tu ważniejszych i mniej istotnych spraw, choć najwięcej uwagi poświęca Rosji, która – jak sam stwierdził – wyraża tęsknotę za powolnością *belle époque*. I pewnie to właśnie pragnienie powolności wchodzi w rytm ze statyką ujęć fotograficznych, percepcji wydłużonej dzięki pra-

<sup>17</sup> K. Sierek, *Fotografia, kino i komputer. Aby Warburg jako teoretyk mediów*, przeł. J. Gilewicz, Warszawa 2015, s. 63.



cy kamery, wzmocnionej dodatkowym zatrzymaniem na kolejnych obrazach, tak by zapadły w pamięć, by wywołały wspomnienie. Czy to wyrażona przez twórcę chęć powstrzymania galopującej rzeczywistości powoduje jego upodobanie do eksperymentowania z ruchem, wpisywania fotografii w dzieła z gruntu ruchome, powtarzanie obrazów w różnych miejscach, konfiguracjach, odsłonach? Tworzy on atlas pamięci, *atlas mnemosyne*. Marker – „Fotograf nie odwołuje się do pamięci chronologicznej, on zawiera pamięci „technologicznej”, fotografowanej, filmowanej. Każda fotografia zastępuje pozór pamięcią żywą”<sup>18</sup>.

Co staje się zatem z fotografią, kiedy jest ona wciągnięta w ruch kinowy? Kino określa „wieczna obecność”, tu i teraz, uruchamianie obrazu każdorazowo podczas projekcji. Zestawienie dwóch obrazów umożliwia wywołanie „trzeciego sensu”, zatrzymanie kadru filmowego, wycięcie go z ruchu. Wyłoniiony z filmu fotogram nosi ślad poprzedniej kinowości, choć wedle Rolanda Barthes’a ciągle w gotowości do animacji, ale czy faktycznie jest „lepszy” niż zwykła fotografia? Jeżeli obraz w filmie może być całkiem unieruchomiony, „umocowany”, to lepiej w miejsce fotogramów albo – jeszcze inaczej – na nich, pod nimi, obok nich używać obrazów stałych ze swej natury: fotografii lub malarskich obrazów. Obraz w ruchu, wedle Pascala Bonitzera, ewidentnie niestabilny (także w rozumieniu: niestały), może dekomponować się w wiele obrazów, a nawet fotogramów. „Lecz – jak pisze – to bez wątpienia przypadek każdego obrazu: każdy obraz zawiera wirtualną nieskończoność obrazu, to jedna z zasad kina”<sup>19</sup>. Albo obrazy są stałe – nieruchome, jak fotografia lub malarstwo, ewentualnie fotogram (choć Barthes nie zajmował się w swym eseju tymi kwestiami, fotogram raczej interesował go jako „próbka” filmu łatwo poddająca się analizie, bo unieruchomiona), albo ruchome. Może należy zastanowić się nad koniecznością oraz właściwością tego rozróżnienia (na pozór oczywistego), może warto wyjść poza tę banalną opozycję: mobilności/niemobilności obrazów. Ruch od początku kina zdaje się jego esencją, tym, co wyróżnia go spośród istniejącej ikonosfery. Dla większości badaczy filmu zatrzymanie obrazu powoduje automatycznie „wycięcie” go z ruchu, zamrożenie, a stąd krótka droga do widzenia w nich fotogramu. Ale czy fotogram dlatego, że wycięty z ruchu filmowego, jest przez to mniej stały niż zwykła fotografia? Barthes uważa, iż istota filmowości nie tkwi w ruchu, lecz w „trzecim sensie” artykułowanym przez fotogram, który mimo swej stałości przywołuje czas filmowy (*sic!*). Pisze: „film i fotogram odnajdują się w pewnym stosunku palimpsestowym bez wskazywania, że jeden jest wyżej drugiego”<sup>20</sup>. Jednak to fotogram ujawnia akynetyczną naturę filmowości, akynetyczność filmu poza ruchem. Można zatem usytuować go paradoksalnie lub przekornie poza obrazem-ruchem, poza obrazem-czasem, poza obrazem-trwaniem. Podczas zwolnienia lub wręcz zatrzymania obrazu filmowe-

<sup>18</sup> I. Perniola, *Atlas loci. Pérégrinations à travers la géographie markérienne*, w: A. Habib, V. Paci (red.), *Chris Marker et l'imprimerie...*, op. cit., s. 128.

<sup>19</sup> P. Bonitzer, *Le champs aveugles. Essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris 1982, s. 17.

<sup>20</sup> R. Barthes, *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11, s. 41.

go (przykładem nader oczywistym jest koniec *400 batów* François Truffauta) twórca estetyzuje, dramatyzuje, uplastycznia sceny filmu lub nadaje im walor poetyckości. Te właśnie efekty przyłgnęły do praktyki zwolnienia ruchu. Zwolnienie może jednak (jak w przypadku Markera lub Godarda) podkreślić sam obraz, jego wartość, istotność, znaczenie i sens, jakie niesie; wreszcie kazać widzieć go odbiorcy, bo wybrany jest z wielości ruchomych obrazów, które mijają często „mimo oczu”, bez naszego zaangażowania.

Pomysł na rozstrzygnięcie dylematu działania ruchu/bezruchu filmowego podsuwa Alain Fleischer, pisząc, że ciekawe jest to, iż znacznie lepiej film pokazuje śmierć – dosłownie unieruchamia życie w obrazie – niż na przykład fotografia, która chwytając obraz już zatrzymany, stały, pokazuje śmierć już dokonaną, obraz już zatrzymany. Podczas gdy kino przeciwnie – pisze on – potrafi „nadać niemobilnemu ciału definitywną niemobilność, potwierdzając tym finalnym zatrzymaniem całkowity brak ruchu (w ruchu)”<sup>21</sup>. To spostrzeżenie koresponduje z przywiązaniem Markera do ujęć twarzy oraz zbliżeń, „fotografia przecież zasadza się na znaku życia *par excellence*: spojrzeniu”<sup>22</sup>. Ta prezentacja spojrzenia powraca w licznych pracach: to zarówno spojrzenie bohaterów, jak i samego autora. „Fotograf uwiecznia spojrzenie spojrzenia” – mówi reżyser w *Gdybym miał cztery dromadery*. Caroline Chik<sup>23</sup> proponuje, by spojrzeć przez pryzmat obrazu stałego i obrazu płynnego/ruchomego na różne etapy rozwoju filmu. Nawiązując do wczesnych prac Étienne’a-Jules’a Mareya i Eadwearda Muybridge’a, Markera, Alaina Resnais’go, Godarda oraz późniejszych prac wideo, wskazuje ona na ciągłą oscylację na gruncie sztuk audiowizualnych między tym, co ruchome, i tym, co stałe, które to wahanie (paradoks) wydobywa dla dyskursu o obrazie inne, często nieoczekiwane obszary jego estetycznych uwarunkowań.

Aberracje ruchu filmowego, wywołane bądź przez ruch zwolniony, zatrzymanie obrazu, bądź wprowadzenie z gruntu stałej fotografii, wskazują na:

- 1) zatrzymanie nie tylko pojedynczych obrazów, lecz zwolnienie rytmu świata obrazów i rzeczy, rzeczywistości, która galopuje, napędzana przez postęp cywilizacyjny;
- 2) konieczność percepcji obrazu, dostrzeżenia tego, co umyka w ogólnym przyspieszeniu;
- 3) potrzebę refleksji nad potencjałem komunikacyjnym obrazów.

Można wreszcie te ingerencje w ruch filmowy postrzegać jako demonstracje autotematyczne, chęć niszczenia filmowej iluzji, co jest ich dość częstym i zamierzonym efektem.

Marker w swym zróżnicowanym technicznie dorobku przerzuca pomost, albo raczej pomosty, między licznymi sposobami ekspresji twórczej: filmowca, fotogra-

<sup>21</sup> A. Fleischer, *Les laboratoires du temps. Écrits sur les cinéma et la photographie 1*, Galadée Éditions, Paris 2008, s. 81.

<sup>22</sup> G. Gauthier, *Chris Marker, écrivain multimedia ou Voyage à travers les médias*, Harmattan, Paris 2001, s. 79.

<sup>23</sup> Zob. C. Chik, *op. cit.*

fika, autora wideo, znawcy mediów cyfrowych. Zawsze jednak eksploruje napięcia między dokumentalnym charakterem dzieł a subiektywnością komentarzy, wyrażnie podkreślając swą pozycję realizatora. Mówi bowiem o sobie, o swojej rodzinie (wymyślonej po to, by zaprezentować ich zdjęcia, na przykład w *Immemory*), o miejscach swych podróży, odbytych lub wymaginowanych. Rozproszone, powracające fotografie twarzy, miejsc w świecie, pewnych sytuacji w skondensowany sposób odnajdują swe przeznaczenie przy okazji pojawienia się nowej technologii, która doskonale odpowiedziała na potrzeby Markera w latach 90. XX wieku. CD-ROM *Immemory* zwięździł próby wpisania w dzieło wszystkich przez niego dotychczas praktykowanych sposobów na aktywizację pamięci. Okazało się bowiem, że interaktywna formuła idealnie wprost oddaje pracę pamięci, jej mozolnego działania, polegającego na licznych powrotach w te same miejsca, chęci przejścia dalej, sięgnięcia głębiej w wielokontekstowe schematy<sup>24</sup>. Czterdzieści lat po *Pomoście* i niewiele mniej po *Gdybym miał cztery dromadery* Marker sięga ponownie po fotografie – paradoksalnie wpisuje je w ruch w *The Hollow Men*, a wcześniej eksperymentuje z nimi w *Immemory*. W mechanizmie interaktywności dostrzega moc „magdalenki”, obrazu, który przywołuje wspomnienia dzięki obrazom już znanym, widzianym bądź podobnym do czegoś znanego, wystarczy bowiem, że coś przypomną. Jeśli nie... to wrócimy do innego terenu, innej strefy (*Zone*), wystartujemy na nowo, klikając myszką w poszukiwaniu własnej „magdalenki” lub usilnie nam co rusz podpowiadanego wspomnienia. Zestawione są ze sobą prywatne i publiczne, nasze i cudze zdjęcia, cytaty, fotografie, ryciny, rysunki, wycinki z gazet, fotogramy filmów – po to, by wywołać wspomnienie, uruchomić pamięć. Marker w działaniu CD-ROM-u dostrzegł analogię do mechanizmu pamięci, w jednym i drugim bowiem występuje rodzaj „przewijania” plików w celu dotarcia do tego właściwego. Pamięć i zapominanie, (nie)pamięć (*im*memory) – to dwa postępowania służące wspomnieniu, tworzące atlas wędrówek po zakamarkach naszej pamięci.

„Efekt ruchu paradoksalnego jest wywołany dzięki całkowicie stałym obrazom”<sup>25</sup> – Raymond Bellour tak określa autorską praktykę Markera znaną od *Pomostu*, stosowaną w różnych jego dziełach aż po ostatnie. Ta mobilizacja stałych obrazów ma współgrać z uruchomieniem dzięki nim pokładów pamięci. Misją Markera jest – jak się zdaje – nie tylko wywołanie wspomnienia, ale pokazanie mechanizmu jego wywoływania. Koncepcja „między-obrazu” Belloura mogłaby stanowić propozycję wyjścia z impasu ruchomości/nieruchomości filmu. Stanowiłaby rozwiązanie nie tyle formalne, ile koncepcyjne, by zmierzać poza dość banalną i trudną (w kontekście praktyk nowomediálních oraz wędrówek obrazów, remediacji) do utrzymania opozycję. Bellour, interpretując *Pomost*, podkreśla istotę paradoksalności tego filmu, która polega na tym, że autor uzyskał wrażenie ruchu bez ruchu immamentnie tkwią-

<sup>24</sup> Por. B. Kita, *Immemory*, w: P. Zawojki (red.), *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, Katowice 2015.

<sup>25</sup> R. Bellour, *La querelle des dispositifs. Cinéma-installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012, s. 205.

cego w obrazach. Uzyskał to dzięki uruchomieniu obrazów fotograficznych, którym brak jakiegokolwiek wewnętrznego ruchu. „Obecność fotografii rozrywa, rozprasza, wywołuje dwuznaczność i w ten sposób odkleja widza od obrazu”<sup>26</sup> – stwierdza. Teoretyk widzi w fotografii materialny nośnik filmu, który swoją stałością (*fixité*) relatywnie łagodzi „histerię” filmu. Kiedy zatrzymujemy film (przez fotografię lub innymi środkami), zaczynamy szukać czasu dodanego do obrazu. „Fotografia staje się w ten sposób zatrzymaniem w zatrzymaniu (...) dwa czasy łączą się, ale nie mieszają ze sobą na stałe”, w ten sposób przekształcając widza spieszącego się w „widza myślącego”<sup>27</sup>. Odkleić widza od obrazu po to, by sam obraz dostrzec, by zauważyć poza opowiadaną historią, o czym ona naprawdę jest – oto zadanie filmowca. Na aspekt relacji czasu i przestrzeni w filmie zwraca także uwagę Sierek, który pisze: „Ruch – zatrzymanie: to paradoksalne motto fotografii, w myśl którego wycinek czasu zapewnia wycinek przestrzeni”<sup>28</sup>. W dwóch mediach: kinie i fotografii, dostrzec można rozbieżne działania obrazu na czas i przestrzeń, tylko – albo aż – ze względu na ruch lub jego brak. Na tej opozycji oraz jej konsekwencjach w większości rozgrywa swoje eseistyczne próby autor *Pięknego maja* (*Le joli mai*, 1962).

Twórczość Markera z uwagi na jej rozpiętość rodzajową oraz materiałową, a także ilość, dość trudno klasyfikować, ponadto złożoność pojedynczego utworu sprawia, że należałoby rozprawiać z osobna o każdym. Przy tym trudność, ale i wyzwanie dla interpretatorów stanowi fakt, że niemal wszystkie dzieła w jakiś sposób ze sobą korespondują. Marker wraca bowiem do swoich tematów, a nawet nieustannie tkwi w tych samych obszarach, które w większości sprowadzają się w istocie do kwestii pamięci (świata i tej indywidualnej). Bachmad Pourvali przedstawia klasyfikację, która wnosi potencjał interpretacyjny bazujący przede wszystkim na eseistycznym wymiarze jego dzieł, i proponuje trzy obszary. Filmy „*ciné-ma vérité*” (co można przetłumaczyć jako „kino, moja prawda”) zapoczątkowane zostały przez jego pierwszy film długometrażowy, *Piękny maj*. Reżyser zakładał w nim minimum komentarza wobec prezentowanych wydarzeń, tak jednak, by w dokumentalnym wymiarze dzieła nie zatracić subiektywności spojrzenia, co ma gwarantować refleksyjny wymiar. Istotą podejścia do filmu jest zachowanie jedności przedmiotu i podmiotu, fikcji i dokumentu, wyobraźni i rzeczywistości<sup>29</sup>. Drugi obszar wyznaczają filmy montażowe, rozpoczynające się drugim długometrażowym dziełem, *Powietrze jest czerwone*. To często czarno-białe lub monochromatyczne utwory, powstałe jako montaż filmów fabularnych (*Pancernik Potiomkin*, *Vertigo*) i ujęć dokumentalnych. Ten film łączy to, co indywidualne, z tym, co zbiorowe, przeszłość i teraźniejszość, jednak istotny jest komentarz autora podkreślający ironiczny wymiar historii, która zawsze „po-

<sup>26</sup> R. Bellour, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, Paris 1990, s. 79.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>28</sup> K. Sierek, *op. cit.*, s. 66.

<sup>29</sup> B. Pourvali, *Chris Marker: cinéaste inclassable*, w: Ph. Dubois (red.), *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2006, s. 112.

siada większą wyobraźnię niż my”<sup>30</sup>. Ostatni wyodrębniony nurt to reprezentowane przez *Bez słońca* filmy podróżnicze, a raczej filmy-podróż. Autor wybiera się z kamerą w różne rejony świata, by pokazać, jak kształtuje się pamięć ludzi w ich nowych relacjach ze światem. Japonia – częste miejsce reprezentacji podróży – jest idealna (jak podkreślał w filmach Marker), by przedstawić związek czasów: przeszłości, obecności oraz przyszłości, wskazać perspektywę wspomnienia, pamięci i obecności. Cytowanie w dziełach Francuza kina amerykańskiego, które jak papierek lakmusowy ma wyzwalać pamięć ludzi, podkreśla potencjał mitologiczny kina. Kino to „odmładza się” w tych podróżach w nowych mediach: wideo w *Bez słońca*, internet w *Level 5* czy CD-ROM w *Immemory*, wyłania w nich obrazy, które mają „wywołać przyspieszone bicie serca”<sup>31</sup>. Sandra Lischi sądzi, że podróże Markera to nie tylko wyjazdy w odległe strony, ale także przemieszczanie się obrazów, ponowne ich czytanie (*relecture*)<sup>32</sup>; nie tylko zawładnięcie ich przez pamięć, lecz także wyzwolenie maszyny przypominania dzięki znajomym obrazom, zamiast zapachu lub smaku magdalenki. Fotograficzne spojrzenie poświadcza: „byłem tam”, widziałem ludzi, pomniki, miejsca, wszędzie bowiem towarzyszy nam spojrzenie ludzkie, innych. Jednak przede wszystkim obecny jest w nich rejestr spojrzenia autora, zaś one razem generują dwa tryby i czasy: „spojrzenie w konkretnym czasie i spojrzenie poza czasem”<sup>33</sup>, uniwersalne.

Trzy długie metraże i kolejne przykłady twórczości Markera wyznaczają trzy drogi rozwoju eseju dokumentalnego, inspirowane *Pomostem*, i rozwijają po wielokroć pomysły oraz tematy obecne w oryginalnym dziele z lat 60. W każdym z nich znaczący jest przywiązanie twórcy do kwestii spojrzenia, czy to jego własnego, przebijającego się w komentarzach, czy uchwyconego spojrzenia fikcyjnych bohaterów filmowych, a przede wszystkim bohaterów uwiecznionych na licznych fotografiach wpisanych w narrację. Chodzi mu o „prawdziwe spojrzenie”, możliwe do dostrzeżenia, kiedy krzyżują się spojrzenia, wzrok z ekranu z percepcją widza; oglądanego, który jest patrzącym. Nie jest to już jednak znane z portretów malarskich doświadczenie, ono się zmienia wraz z nadejściem fotografii. Proces fascynacji tym efektem „jest zbudowany na transparentnym (zwierciadlanym) dyspozytywie charakterystycznym dla aparatu fotograficznego oraz kinematograficznego”<sup>34</sup>. Na zamrożeniu ruchu (między innymi) obrazu zasadza się możliwość wpięcia stałej fotografii w rytm filmowy, tak by nie niszczyć iluzji ruchu filmu, w zamian mobilizować obraz fotograficzny (uruchamiać go, ale też nadawać mu siłę). Godard dzięki wykorzystaniu fotografii redefiniuje kino, z kolei Marker eksperymentując z fotografią, podkreśla przede wszystkim jej dokumentalny charakter. Jest jednocześnie twórcą upojonym nowymi technologiami, zmierzającym w kierunku różnych mediów (książka, informacja, in-

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 112–114.

<sup>31</sup> Cytat z *Immemory* autorstwa Markera.

<sup>32</sup> S. Lischi, *op. cit.*, s. 94.

<sup>33</sup> G. Gauthier, *op. cit.*, s. 81.

<sup>34</sup> C. Gillet, *Visage de Marker*, w: Ph. Dubois (red.), *op. cit.*, s. 77.

ternet, instalacja, wideo, rzeczywistość wirtualna czy CD-ROM), ale powraca często do źródeł swej twórczości, czyli do kina „zarażonego” fotografią.

Dekompozycja ruchu filmowego wywołana za sprawą obrazów o zmiennym statusie bycia w ruchu/bezruchu (wideo, fotografia, obraz malarski) zainicjowała rozważania nad zmienną naturą tychże obrazów oraz nad formułą ruchu filmowego. Kontekst działania ruchomości/nieruchomości obrazów występujących w filmie wyzwala ponadto ożywienie samej historycznie uwarunkowanej teorii obrazu filmowego, ufundowanej na jego mobilnej, „ożywionej”, ruchomej naturze, odróżniającej obraz filmowy od wcześniejszych sztuk przedstawiających: malarstwa oraz fotografii. Namysłowi nad stałymi obrazami wpisanymi/włączonymi w korpus ruchomych obrazów filmowych towarzyszy refleksja nad zmieniającą się estetyką tychże oraz weryfikacja ustalonej już historycznie oraz teoretycznie trajektorii ruchu filmowego. Istotny wkład w refleksję o obrazie paradoksalnym, (fotograficznym/filmowym, wideo, cyfrowym) podejmuje w kolejnych dziełach Chris Marker – czyni to przez wykorzystanie dostępnych mediów, ich ekscytujących możliwości reaktywowania pamięci, paradoksalnie nawet w efemerycznych obrazach odkrywając możliwość upamiętniania, przywoływania wspomnień i wręcz demonstrowania tego, jak pamięć działa. W pokazywaniu świata, eksploracji możliwości nowych technik widzenia, rozpatrywaniu uniwersalnych tematów ludzkich, przede wszystkim fascynującej go pamięci, autor zawsze zachowuje wymiar indywidualny, a nawet podtrzymuje rodzaj intymnej relacji z bohaterami i widzami. Sam niewidoczny, ale widzialny przez komentarz, podkreślany zaimkiem „ja”, zaznacza subiektywność wypowiedzi, tak charakterystyczną dla twórców eseistycznych<sup>35</sup>. Świat jest przez niego oglądany poprzez relację między kinem a przestrzenią geograficzną, pomiędzy spojrzeniem a fotografią nieruchomych obrazów wpędzanych w ruch filmowy; jakby wyzwalaając je z Bazinowskiego „kompleksu mumii”, uwolnił głębokie zastanowienie nad rzeczywistością. Foto-Atlas Markera, złożony z wielości materii wizualnych i dźwiękowych, to następca Atlasu Gerharda Richtera i Aby’ego Warburga; skłania do refleksji podobnie jak poprzednie, wywołuje niepokój i wyzwala pamięć, przerzucając pomosty między materiami, bytami, mediami, ideami. „Warburg, Richter, Marker: trzy uprzywilejowane relacje z przestrzenią, trzech artystów teoretyków, którzy tracą panowanie nad dominacją czasu, potwierdzając kreatywność geografii synkretycznej i transhistorycznej”<sup>36</sup>.

Didier Coureau określa eseistyczny charakter twórczości Markera mianem „poetyki myśli”, a nawet precyzuje ją jako „filmową noosferę”<sup>37</sup>. Autor przyjmuje za Edgarem Morinem, że noosfera jest przestrzenią, którą wypełnia „wyjątkowa różnorodność gatunków: od fantastyki po symbole, od mitów po idee, od elementów

<sup>35</sup> R. Bellour, *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, P.O.L., Paris 1999, s. 336.

<sup>36</sup> I. Perniola, *op. cit.*, s. 122.

<sup>37</sup> Pojęcie przejęte z filozofii Pierre’a Teilharda de Chardina, które oznaczało pierwotnie ducha (*esprit*).

estetycznych po byty matematyczne, od połączeń poetyckich po logiczne związki”<sup>38</sup>. Noosfera Markerowska jest wypełniona obrazami całego świata, kultur, twarzy, myśli, pracy, które zatrzymane w kadrze, tworzą rodzaj uniwersalnego gestu – gestu poznania przez film i w filmie. Nawigowanie między czasami, kolejne wytwarzanie biografii wyobrażonej, przekształcanie obrazów w myśli, „obecność myślącego bytu i bytów różnej natury, które materializują się filmowo lub wideograficznie w często bardzo szczególnym opracowaniu obrazu i dźwięku”<sup>39</sup> – świadczą o rozpoznawalnym eseistycznym stylu Chrisa Markera.

## Bibliografia

- Astruc A., *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, w: A. Gwóźdź (red.), *Europejskie manifesty kina. Antologia. Od Matuszewskiego do Dogmy*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2012.
- Aumont J., *Les théories des cinéaste*, Nathan, Paris 2002.
- Barthes R., *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino” 1971, nr 11.
- Bellour R., *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, La Différence, Paris 1990.
- Bellour R., *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, P.O.L., Paris 1999.
- Bellour R., *La querelle des dispositifs. Cinéma-installations, expositions*, P.O.L., Paris 2012.
- Bonitzer P., *Le champs aveugles. Essais sur le cinéma*, Gallimard, Paris 1982.
- Chik C., *L'image paradoxale: Fixité et mouvement*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Asq 2011.
- Coureau D., *Poétique filmique de la Noosphère*, w: S. Liandrat, M. Gagnebin (red.), *L'Essai et cinéma*, Champ Vallon, Seyssel 2004.
- Czczot-Gawrak Z., *Zarys dziejów teorii filmu pierwszego pięćdziesięciolecia 1895–1945*, Ossolineum, Wrocław 1977.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, A. Leśniak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2011.
- Fleischer A., *Les laboratoires du temps. Écrits sur les cinéma et la photographie 1*, Galadée Éditions, Paris 2008.
- Gauthier G., *Chris Marker, écrivain multimedia ou Voyage à travers les médias*, Harmattan, Paris 2001.
- Gillet C., *Visages de Marker*, w: Ph. Dubois (red.), *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2006.
- Gwóźdź A. (red.), *Europejskie manifesty kina. Antologia. Od Matuszewskiego do Dogmy*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2012.
- Gwóźdź A. (red.), Habib A., Paci V., *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Paris 2008.

<sup>38</sup> D. Coureau, *Poétique filmique de la Noosphère*, w: S. Liandrat, M. Gagnebin (red.), *L'Essai et cinéma*, op. cit., s. 218.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

- Kita B., *Immemory*, w: P. Zawojski (red.), *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, Katowice 2015.
- Kita B., *Pejzaże w mediach Chrisa Markera*, red. I. Copik, B. Kita, B. Skowronek, „Studia de Cultura. Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2017, nr 9 (4).
- Labarthe A.S., *Essais sur le jeune Cinéma français*, Le Terrain Vague, Paris 1960.
- Liandrat-Guigues S., Gagnebin M. (red.), *L'essais et le cinéma*, Champ Vallon, Seyssel 2004.
- Lischi S., *Video: le (chouette) héritage de Marker. Notes about...*, w: A. Habib, V. Paci (red.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Paris 2008.
- Paci V., *This is (not) the end. „Life is very long”, avant et après „The Hollow men”*, w: A. Habib, V. Paci (red.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Paris 2008.
- Pasolini P.P., *Po ludobójstwie. Eseje o języku, polityce i kinie*, przeł. M. Salwa, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2012.
- Perniola I., *Atlas loci. Pérégrinations à travers la géographie markérienne*, w: A. Habib, V. Paci (red.), *Chris Marker et l'imprimerie du regard*, L'Harmattan, Paris 2008.
- Pourvali B., *Chris Marker: cinéaste inclassable*, w: Ph. Dubois (red.), *Théorème 6. Recherches sur Chris Marker*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2006.
- Sierek K., *Fotografia, kino i komputer. Aby Warburg jako teoretyk mediów*, przeł. J. Gilewicz, Warszawa 2015.
- Zawojski P. (red.), *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, Katowice 2015.