

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 9(4) 2017

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.9.4.7

Barbara Kita

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Pejzaże w mediach Chrisa Markera

Jeśli mówić o pejzażach u Chrisa Markera, to przede wszystkim należy podkreślić jego najwcześniejsze zainteresowania podróżami. Te fascynacje odwiedzaniem odległych zakątków świata wiążą się – o czym sam Marker informuje wprost, np. w najbardziej autobiograficznym ze swych dzieł, *Immemory*, (1997) – z jego dziecięcym zamiłowaniem do literatury podróżniczej spod znaku Juliusza Verne'a. „Marker tką dzieło, które dogłębnie określa kino, poślubiając a czasem nawet kreując najbardziej innowacyjne tendencje dokumentalne, eseistyki filmowej, kina walczącego i instalacji wideo. Zapoczątkował także oryginalną formę fotograficznego zbioru, wykorzystując możliwości hipertekstualnej edycji [...] w rodzaju nowoczesnego przewodnika” (Habib, Paci 2008: 13).

Podróż jest najwartościowszym generatorem pejzaży, które zasilają prywatne archiwum obrazami miejsc, w których się bywało. Fotografie, filmy, dokumenty, opisy, rozmowy, wypowiedzi tworzą teksturę świata (w rozumieniu Merleau-Ponty'ego). Tekstura ta jest związana z ontologią widzialnego i wynika z inkorporacji widzącego do widzialnego przez spojrzenie. „Widzialność świata staje się tkaniną, która łączy horyzont zewnętrzny i wewnętrzny” (Mons 2002: 199). U Markera tak właśnie się dzieje, że ciało i świat wchodzą w nieustający melanż, wyrażający otoczenie, w jakim żyjemy. Artysta zanurza się w pejzaż, w ludzi, w pejzaże ich twarzy, tworząc atlas świata i ludzi, obiektów. Atlas, który zgodnie ze słowami Michela Serresa (podobnie jak Marker uwiedzionego literackimi podróżami Juliusza Verne'a) projektuje światy na siebie: stary i nowy, bliski i odległy, technologii i natury. Zatem jakże często odgrywamy rolę dawnego Odyseusza, grawerując pejzaże i tworząc własne, osobiste mapy świata. „Podróż przez życie nie polega tylko na przechodzeniu z punktu do punktu, z miejsca do miejsca, ale trzeba, by te banalne obszary szpeciły się w całość, w globalnej wizji, która inkarnuje kulturę [...] odtąd podróżujemy na planach i mapach przestrzeni zwiedzanej przez ich poprzedników” (Serres 1996: 15). Te słowa doskonale oddają u Markera naturę zapośredniczenia pejzaży, widoków przez media; technologie wzmagają i wzmacniają obrazy, ich multiplikacje, doskonale wprost odpowiadając charakterowi pamięci, zachowania atlasu w prywatnym archiwum, zrazu udostępnionym odbiorcom/zwiedzającym/interaktywnym widzom (tak jak dzieje się to w *Immemory*; *Level 5*, 1996).

Obrazy świata, które Marker serwuje, sposób w jaki to czyni, sprawiają, że nie tylko jesteśmy przekonani o jego obecności w każdym z miejsc, o znajomości poddanych widzialności medialnej pejzaży i twarzy bezpośrednio, ale co istotne odbiorczo, „jakość” techniczna tych obrazów sprawia, że widzowie też mogą się tam znaleźć.

Od lat 60. XX wieku, w twórczości Markera nieustannej zmianie ulegają techniki, ale to dzięki nim tworzy on nieprzerwane *continuum* artystyczne jako fotograf, filmowiec, dokumentalista, artysta multimedialny, programator-grafik, twórca hipertekstów oraz blogów, instalacji wykorzystujących jego własne obrazy, ale także cytaty z innych artystów. Przemierzając świat, przemierza równocześnie media, zestawiając je ze sobą, wykorzystując w różnych konfiguracjach, wpisując w nie widzów, tworząc brikolaże obrazów, obrazów pejzaży, podejmując konsekwentnie te same tematy, jakże często sprowadzające się do pytania o pamięć, przeszłość, ale i polityczną czy społeczną teraźniejszość.

W bogatej twórczości Markera należy zwrócić uwagę na pewną szczególną koincydencję obrazów pejzaży, mediów i technologii w jego dziełach. Można odnieść bowiem słuszne wrażenie, iż twórcy temu udaje się trafnie mówić na tematy, które są dla niego interesujące i wiodące. Wykorzystuje w swych wypowiedziach coraz bardziej zaawansowane technologie medialne, a jednocześnie niezmiennie porusza się wokół fotografii, jej potencjału nośności pamięci, pamiętki, wspomnień, generatora czasu przeszłego. Można wyróżnić przynajmniej trzy zasadnicze typy relacji krajobrazu i motywów obecnych w medialnej eseistyce spod znaku Markera: pejzaż dzieciństwa, pejzaż pamięci, pejzaż mediów/obrazów.

Guy Gauthier w książce o znaczącym tytule *Chris Marker, pisarz multimedialny lub Podróż poprzez media*, zaprasza czytelników do podróży po markerowskich światach łączących wyobraźnię z rzeczywistością w medialnych krajobrazach bardzo krótkich niejednokrotnie dwu- trzyminutowych haiku oraz w długich około dwugodzinnych metrażach. André Bazin tuż po premierze *Listów z Syberii (Lettre de Sibérie, 1958)* określił jego dzieło mianem eseju filmowego, formy, która łączy różne punkty widzenia na jedną sprawę, tworząc jedną narrację, spójną opowieść. Sam Marker zaś w odniesieniu doń preferował określenie Jeana Vigo, który nie lubił słowa ‘dokumentalista’ i wolał mówić: „dokumentalny punkt widzenia”. Faktycznie forma eseju filmowego umiejętnie łączy i godzi punkt widzenia dokumentalisty podróżującego w rejony nieraz całkiem nieobecne w świadomości zachodniego Europejczyka z jego wybujałą wyobraźnią w zakresie spajania wielości materii obrazowych oraz technologicznych praktyk artystycznych. W najbardziej osobistym, niemal autobiograficznym – przez moc własnych lub przywłaszczonych sobie historii – dziele interaktywnym CD-ROM-ie *Immemory*, rozpoczyna autor swą narrację od przytoczenia wspomnień z własnego dzieciństwa, zdefiniowanego przez literaturę podróźniczą spod znaku Verne’a. Tak więc podróż dookoła świata zdominowała nie tylko dziecięce pragnienia, ale ziszczala się powoli w dziełach Markera, zwłaszcza w kontekście niemal magicznej wyprawy Orient Expressem. Reżyser objął swymi „podróżniczymi” filmami Indochiny, Wietnam (*Daleko od Wietnamu: Loin du Viet-Nam, 1967* – obowiązkowo w nucie walczącej), Chiny (*Niedziela w Pekinie, Dimanche à Pékin, 1956*), Koreę i oczywiście Japonię (*Le Mystère Koumiko, 1965; Bez słońca; Sans Soleil, 1982; Level Five*). Można w konsekwencji tych wypraw dostrzec

także krajobrazy Ameryki Południowej i Afryki (*Les Statues meurent aussi, Pomniki także umierają*, 1953 czy *Bez słońca*), istnieją także obrazy pejzażu „gdzie indziej”, w bliżej nieokreślonej przestrzeni (jak w *Immemory*), odmiennie od tych dokładnie zdefiniowanych, jak np. Rosja również w tym samym CD-ROM-ie.

Przy tym prezentuje on raczej typ podróżnika/etnografa niż turysty, nie jest tym, który prześlizguje się po powierzchni przestrzeni, krajobrazów czy smaków, z wierzchu podglądając „tubylców”. Jest raczej tym, który zatracą się w podróży, wnika w tkankę, jest w niej obecny i pokazuje ją odbiorcy. Bardziej uczestniczy niż tylko kolekcjonuje pocztówki-pejzaże. Trudno byłoby zresztą jego obrazy pejzażu nazwać pocztówkowymi, choć sam taką sugestię zawarł, zwierając się w *Immemory* z dziecięcej potrzeby zbierania pocztówek i stempli, które wypełniają mapę świata. „Zbieram z każdego kraju karty pocztowe, okładki pism, katalogów, kilkukrotnie afisze przyklejone na murach. Moją ideą jest zanurzenie mnie w wir wodny obrazów, by ustalić *Geografię*” (Marker: 1998). Bo też swoiście tworzy on atlas świata, na który składają się rozliczne elementy: cytaty, fragmenty książek, wycinki z gazet, urywki kronik lub reportaży z danego okresu historii, passusy wypowiedzi, grawiury, jego autorskie fotografie oraz „punkty widzenia dokumentalisty”. Taki mariaż obrazów pejzaży, w który należy się zanurzyć, uczestniczyć w nim, niejako od środka.

A bycie interaktywnym stało się zresztą przeznaczeniem jego i kota Guillaume’a z Egiptu (jego *porte-parole*), który oprowadza uczestników-odbiorców po świecie obrazów generowanym przez interaktywny CD-ROM *Immemory*, podobnie jak wcześniej dostępnymi środkami fotograficznymi oraz filmowymi czynił to w swych autorskich esejach podróżniczych. „Ziemia kontrastów”, którą twórca proponuje nam przemierzyć interaktywnie, staje się rodzajem „numerycznego atlasu” (Perniola 2008: 118) wyraźnie łączącym pasaż różnego typu: medialne, technologiczne, przestrzenne i czasowe, dzięki swej otwartej strukturze pozwalając na indywidualne przemierzanie atlasu Markerowskiego. „Marker odnosząc się do odpowiedniości między pamięcią i przestrzenią geograficzną, uprzywilejowuje słowo ‘geografia’, konfigurując przez intermedialność CD-ROM-u, prawdziwe pisanie na terytorium (przemieszczający się na ekranie kursor czasami ukazuje słowa), prawdziwa geo-grafia” (Perniola 2008: 116).

Walentor podróży wywodzi się u niego z praktyk dziewiętnastowiecznych opowieści i doświadczeń podróżniczych, na które co rusz się powołuje, wprowadzając w swe dzieła wyimki z tekstów i obrazów (fotografii, rysunków) tamtego okresu. Nic dziwnego, bo właśnie wówczas dopiero zmieniło się podejście do podróży, która odtąd nastawiona była równie silnie na walor poznawczy, co na wrażenie zmysłowe płynące z kontemplacji pięknych obrazów pejzaży (Wieczorkiewicz 2008: 103). Do piękna i rozpamiętywania akurat Marker nie przywiązywał znacznej wagi, w większym stopniu istotne było dla niego spojrzenie na otoczenie i doznanie zanurzenia w krajobrazie. Wyraźnie w tych upodobaniach i praktykach podążał tropem podróżników-filozofów w typie Jana-Jakuba Rousseau, na którego doświadczenia również się powoływał, cytując jego myśli w swych dziełach. „Wolność poruszania się w przestrzeni i wolne poznanie spletają się ze sobą, a koncepcja wewnętrzного powrotu i odnalezienia samego siebie koresponduje z koncepcją celu podróży edukacyjnej” (Wieczorkiewicz 2008: 125), co jest ideą Rousseau. Marker

też w pewnym sensie podejmuje w swych działaniach misję edukacyjną, na miarę XX i XXI wieku, każąc spojrzeć wprost w twarze ludziom z różnych rejonów świata, nękanym różnymi problemami, wymuszając na odbiorcy dostrzeżenie zwierząt wokół, włączając się nieco nawet w nurt refleksji posthumanistycznej, wychodząc poza antropocentryczny wzorzec, zatrzymuje bowiem oko obiektywu na bezdomnym kocie w metrze, tańczącym słońiu, sowach w ZOO, które spoglądają ukradkiem na przechodzących ludzi (Kita 2015). Za pomocą fotografii i filmu (zwłaszcza w początkach swych podróży przez kraje i media) sprawiał wrażenie bycia „trochę wszędzie” na styl dawnych podróżników dookoła świata. W ten sposób „Marker zastępował mentalną trasę, w której punkty fotograficzne potwierdzały jednakowoż realizację dokonaną przez podróż. Jakiś sposób powiedzenia «tam byłem», całkowicie manifestując pewien rodzaj wszechobecności. To zawsze *tour du monde* twarzy, ale także *tour du monde* obrazów” (Gauthier 2001: 77).

Kluczowe dla podróży w nowoczesnym (dekonstruktywistycznym wywiedzionym z pism Jacquesa Derridy) rozumieniu tej kategorii jest pojęcie śladu, przestrzeni i cielesności. Te trzy komponenty opisane przez Alexandra Van Den Abbeele (cyt. Wiczorkiewicz 2008: 127) łączą przestrzeń z czasem, byciem i obecnością w niej, zrazu łącząc się z obszarem metafory jako znaku podróży, gdyż sama metafora to w istocie rodzaj przeniesienia czegoś gdzie indziej, w inne miejsce, w różną przestrzeń, przenośnia jest więc podróżą. W filozoficznej tradycji podróżowanie spleta się z tekstem, produkcją tekstu, w uzasadniony sposób można byłoby w przypadku Markera stwierdzić, iż topos podróży wiąże się z produkowaniem obrazów, komentarzem obrazowym, zapisem obrazów, wyłuskiwaniem śladów podróży i widzianych krajobrazów z licznych fotografii, fragmentów filmów czy dokumentalnych relacji. „Podobnie jak archeologowie na wykopaliskach, on interesuje się wszystkim, ponieważ wszystko jest śladem, wszystko jest pamięcią, pamięć jest obrazem, lub raczej obrazy są pamięcią” (Gauthier 2001: 37). Marker w *Bez słońca* mówi: „Pytam siebie jak pamiętają ludzie, którzy nie filmują, nie fotografują, nie robią wideo, jak stworzyć ludzkość, aby się zapamiętała”.

Wszystkie jego filmy, począwszy od *Pomostu*, foto-powieści sf, naznaczone są pracą pamięci, wypowiedanej przez obraz, przez melanz obrazów i słów, które eksplorują świat rzeczywisty i wyobrazony, od znaku do mitu, od przestrzeni do czasu i od przeszłości w przyszłość (Gauthier 2001: 37). Marker stwarza światy transwersalne, absolutnie nie przywiązując się ani do jednego medium, ani do jednego pejzażu, przemierzając jedno i drugie, wydobywa dzięki nim wspomnienia obrazów miejsc i ślady technologii, wpisując siebie – narratora – w każdy z filmów. Terytorium Markera – z braku lepszego określenia – nazywa się dokumentalnym, choć mieszają się nim różne mikronarracje, obrazy, fragmenty, fotografie, cytaty filmowe, obrazy różnego rodzaju, które „cyrkułują przez czas i przestrzeń wedle rozwoju refleksji lub fantazji autora [...], co odpowiada tak naprawdę temu, co sam Marker określa jako «zderzaki» pamięci” (Gauthier 2001: 216). Pamięć obrazów i obrazy pamięci, spirala czasów przeszłych i teraźniejszości, korespondująca z pejzażami, które raz widziane zostają na zawsze i na zawsze znaczą w życiu. A jednocześnie, co ciekawe, istnieje ponoć jedna fotografia Markera za kamerą, opublikowana, choć on sam zawsze mówi w swych dziełach w pierwszej osobie, uważając, iż

nie ma dzieła bez autora ani historii bez narratora. Na pierwszej planszy w *Pomoście* znajduje się zapis: „Oto historia człowieka naznaczonego obrazem dzieciństwa”. Te słowa można byłoby na całe lata uznać za manifest a właściwie drogowską działań Markera, również i tych z podróży dookoła świata, urzeczywistnionej z dziecięcych marzeń powieści podróżniczych, do których wrócił jako dorosły, by w taką podróż wybrać się niejako weryfikując powieści, które w swoim czasie stanowiły jego okno na świat, na podróże, nieznanie światy i ich wyobrażone obrazy. Ten film to jednocześnie akt teorii i czyste dzieło filmowo-fotograficzne, film z fotografii, film noszący ślad fotografii wprawionej w ruch i na mocy tego ponownie ujęty kinematograficznie. Obraz obrazu (Dubois 2006: 11).

Pejzaż dzieciństwa generuje tu powrót do samego dzieciństwa, ale raczej badaniu podlegają kwestie pamięci uruchamianej przez obrazy, pejzaże, materia pożądana innych krajobrazów niż ten własny, bliski, na wyciągnięcie ręki, w zasięgu wzroku. W *Pomoście* bohaterem jest mężczyzna, który ma obsesję na punkcie fotografii, którą pamięta z dzieciństwa, ekstraktu z filmu. Poszukuje on przeszłości w teraźniejszości, zrazu wyprzedzając czas wchodzi w wizję futurystyczną. Marker miesza czasy, używa obrazów *à rebours*, uruchamiając nieruchome fotografie, stwarza film z natury mobilny ze statycznych elementów, przemierza czasy i obrazy, zmieniając ich przeznaczenie, sprawdza, co z nimi się stanie. Podróżuje w czasie i w przestrzeniach obrazów, unaoczniając ich obecność wyraźnie jak to możliwe i dosadnie jak mało kto. Kiedy indziej niedostrzegalne byty, traktowane jako oczywistości, nabierają tutaj mocy przez swą nieoczywistość, inność. Podobnie krajobrazy wydobywane przez niego, nawet w najkrótszych formach, jak *Zapping zone* (1985–1994), na które składają się króciutkie filmy poświęcone zwierzętom w zoo lub domowemu kotu i in.), są istotne swą obecnością znaczącą, zawieszeniem perspektywy, unieruchomieniem lub swego rodzaju statyką, strategiami powtórzeń, powrotów do pewnych wizualnych motywów. Na swój sposób prezentując działanie pamięci, która aktywizuje się wywołana przez pewne obrazy (dzieciństwa), określone historie, gesty, zapach (magdalenka, którą może być film lub fotografia czy pocztówka), pejzaże wyobrażone i dalekie oraz bliskie i znane z przeszłości. W istocie „chodzi o refleksję na temat pamięci i na temat jej obrazowej reprezentacji we współczesnej coraz bardziej medialnej historii” (Koide 2010). Marker doskonale potrafił wykorzystać kolejno następujące po sobie technologie, by dokonywać rodzaju upamiętniania, pewnego ruchu, pracy pamięci, którą obrazy fotograficzne oraz kinematograficzne potrafią przywołać jak żadne inne. To one są predestynowane do tworzenia nowej „pamięci kulturowej” (Lagny 2014: 9).

Dla Markera kino jest audiowizualnym zapisem na określonym nośniku, instrumencie uprzywilejowanym do wyznaczenia mapy geograficznej swej przeszłości, prawdziwego atlasu pamięci, atlasu mnemosyne (w czym można dopatrzeć się nawiązań do Warburga) (Perniola 2008: 116). Na powinowactwo pamięci oraz pejzażu wskazuje dynamika percepcji, sposób hierarchizacji oraz wyboru obrazu. Jeśli dla geografów pejzaż jest mapą, miejscem do odczytu, tak fotografowi, filmowcowi

czy malarzowi służy do kontemplacji, mediacji. Pejzaż emancypuje się z filmu, z różnego rodzaju reprezentacji obrazowych, wyrывая ślady konstruujące pamiętki podróży, pamięć intymną i strategie pamięci kolektywnej. Tę właściwość doskonale wykorzystuje Marker, budując rodzaj własnej geografii pamięci, mapy geograficznej świata złożonej z fragmentów pejzaży dzieciństwa, twarzy zaludniających ten pejzaż, miejsc połączonych w jedno dzieło, którym może być zarówno *Pomost* (*La Jetée*, 1962) czy *Immemory*. U podstaw, w sednie podróży Markera, leżą podróże sentymentalne, nazwy krajów zastępują nazwy uczuć: Nostalgia, Smutek, Przyjemność, Przyjaźń, im podporządkowane są skojarzone obrazy miejsc, widoki. „Ślady człowiecze również uczestniczą w pejzażu geograficznym i podobnie jak symbole geograficzne są zapisane przez oko Markerowskie” (Perniola 2008: 129). Świat ze swym zróżnicowaniem staje się polem działania dla Markera, który pomimo pozornej konkretyzacji miejsc, ich nazywania, nie przynosi jakiegś konkretnej publicystycznej wiedzy o nich, raczej skłania do refleksji przez zobaczenie, skojarzenie obrazów i komentarzy, odczuć i wrażeń. Każda przestrzeń pochwycona przez kino jest „staniem się-obrazu” (Perniola 2008: 130) miejsc, kreacją miejsca duszy, alternatywą i antagonistą realności (Perniola 2008). Z tej perspektywy kraje-obrazy Markerowskie, nawet jeśli odnoszą się do precyzyjnej geografii, są miejscami pamięci, wynikającymi z fuzji obiektywności, pamiątek i wyobrażeń. Kraje Markera są „od – krajowione”, oddzielone od kraju, oferują nieznane punkty widzenia.

Marker w *Immemory* proponuje, by „traktować fragmenty pamięci w kategoriach geograficznych. W całym życiu odnajdujemy kontynenty, wyspy, pustynie. Terytoria zaludnione i *terra incognita*. Z tej pamięci możemy wyrysować mapę” (Marker 1998). Łączy on obrazy pejzaży, pejzaże-twarze, pamięć w jeden konglomerat za pośrednictwem technologii, różnych w różnych okresach jego twórczości i rozwoju technik medialnych. Techniki stają się różnego rodzaju *écriture*, różne formy zapisu pamięci to wszak różne *écriture*, CD-ROM pozwala wykorzystać starsze formy mediacji i dzięki niemu może Marker wykonać rodzaj uniwersalnego gestu wobec wszystkich historii z przeszłości. Tak technologia pokonuje czas, wyciąga zabalsamowane fotografie i przekształca w aktywne archiwum. W ten sposób paradoksalnie tworzy „pamięć żywą” na komputerze, który stał się uprzywilejowanym środkiem do tworzenia najbardziej prywatnego pisma audiowizualnego. Ponieważ „*Immemory* wpisuje się w rejestr kina prywatnego, osobistego lub intymnego [...] kino-autobiografii” (Allard 2006: 135). Autor w całej twórczości zastanawia się nad mechanizmami pamięci, usiłuje rozwikłać tajemnicę magdaleny, którą dla niego jest obsesyjny obraz z kultowego filmu *Zawrót głowy* (*Vertigo*, reż. Alfred Hitchcock, 1958), dla nas zaś powracające obrazy z *Pomostu*. Lecz jego magdalena pochodzi z daleka, ze wspomnień, z historii, z przeszłości, spleta się z obrazami miejsc, wyobrażonych i odbytych podróży oraz pejzaży utrwalonych na taśmach fotograficznych i filmowych.

Bibliografia

- Allard-Chanial Laurence. 2006. Le spectacle de la mémoire vive. A propos de la créations numériques de Chris Marker. W *Théorème 6 – Recherches sur Chris Marker*. Paris: Presse Sorbonne Nouvelle.
- Dubois Philippe (red.). 2006. La Jetée ou la cinémathogramme de la conscience. W *Théorème 6 – Recherches sur Chris Marker*. Paris: Presse Sorbonne Nouvelle.
- Gauthier Guy. 2001. Chris Marker, écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias. Paris: Harmattan.
- Habib André, V. Paci. (red.). 2008. Introduction. W *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: Harmattan.
- Kita Barbara. 2015. „Uśmiech kota. O twórczości Chrisa Markera”. *Journal of Animal Studies* nr 2.
- Koide Emi. 2010. Le Japon selon Chris Marker. Lieu du dépaysement temporel, entre le sommeil et le réveil. <https://appareil.revues.org/1107> [dostęp: 11.07.2016].
- Lagny Michèle. 2014. Les paysages ont-ils une mémoire?. W *Théorème nr 19: Paysages et Mémoire. Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*. Paris: Presse Sorbonne Nouvelle.
- Marker Chris. 1998. Immemory. CD-Rom. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Mons Alain. 2002. Paysage d'images. Essai sur les formes diffuses du contemporain. Paris: Harmattan.
- Perniola Ivelise. 2008. Atlas loci: pérégrination à travers la géographie markérienne. W *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. A. Habib, V. Paci (red.). Paris: Harmattan.
- Serres Michel. 1996. Atlas. Paris: Flammarion.
- Wieczorkiewicz Anna. 2008. Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży. Kraków: Universitas.

Streszczenie

Chris Marker jest twórcą podróżnikiem, który od początku swych doświadczeń artystycznych poruszał się z kamerą po całym świecie: od Chin, przez Syberię, Moskwę po Europę i Amerykę Południową. Wraz z rozwojem nowych technologii zmieniał także swoje narzędzia poznania rzeczywistości, nie zmieniając jednakże swych pierwszych zainteresowań odmiennością, sytuacją polityczną czy kreowaniem rzeczywistości przez media. Jego wędrówki zaprowadziły go także do pejzażu wirtualnej rzeczywistości, dopełniając wachlarz bytów oraz możliwych do zobaczenia krajobrazów. Poruszę zatem problematykę związaną z korelacją pomiędzy krajobrazem a technologią, która go mediatyzuje, pamięcią (kraj)obrazu, która jest ukształtowana przez technikę, reżysera oraz sam pejzaż.

Landscapes in the media of Chris Marker

Abstract

Chris Marker is a traveler who, since the very beginning of his artistic career, has visited the whole world with his camera: from China, through Siberia, Moscow, to Europe and South America. Along with the development of new technologies he also changed his tools of learning about reality, however, he did not leave his original interests in diversity, political situation or creating reality by media. His travels led him to the landscape of virtual reality, thus completing the range of beings and landscapes possible to see. Therefore, the article will deal with the issues connected with the correlation between landscape and technology

which mediates it, with memory of landscape which is shaped by technology, a director and the landscape itself.

Słowa kluczowe: Marker, podróże, pejzaże medialne, pamięć

Keywords: Marker, travel, media landscapes, memory

Barbara Kita – dr hab., pracuje w Zakładzie Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach UŚ w Katowicach. Zajmuje się teorią filmu i nowych mediów (zwłaszcza francuskiej proweniencji), interesuje ją także problematyka tożsamości, przestrzeni oraz miejska. Autorka książki *Między przestrzeniami. O kulturze nowych mediów* (2003) oraz *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda* (2013). Redaktorka *Przestrzenie tożsamości we współczesnym kinie europejskim* (2006) i współredaktorka (z Andrzejem Gwoździem) książki *Kino pamięci* (2013), współredaktorka (z Magdaleną Kempną-Pieniążek) książki *Filmowe pejzaże Europy* (2017).