

Om-tänkande genom videoessä

Ett arbete i Chris Markers fotspår

Magnus Bårtås

*Nothing tells memory from ordinary
moments.
Only afterwards do they claim
remembrance on account of their scars.*

Chris Marker

Filmessäisten Harun Farocki anser att ett ämne är värt att ta upp om det uppfyller tre krav:

1. Det måste vara möjligt att ta upp ett fenomenets detaljer och samtidigt visa hur det är en del av större sammanhang.
2. Man måste kunna etablera en nivå av självreflexivitet.
3. Man måste kunna ana ett dolt centrum, något man erfar snarare än ser, något som befinner sig i en död vinkel.¹

1. Se Thomas Elsasser, "Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist" i *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*, red. Elsasser, Amsterdam 2004.

Re-thinking through a video essay

A work in the footsteps of Chris Marker

Magnus Bærtås

*Nothing tells memory from ordinary
moments.
Only afterwards do they claim
remembrance on account of their scars.*

Chris Marker

The film essayist Harun Farocki considers a subject worth taking up if it fulfils at least three requirements:

1. It must be possible to picture the phenomenon in its details as well as show how it partakes of a larger process.
2. One must be able to establish a level of self-reflexivity.
3. One must be able to sense a hidden center, something that is sensed rather than seen, something that is located in a dead angle.¹

1. See Thomas Elsaesser, "Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist" in *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*, ed. Elsaesser, Amsterdam 2004.

Ett sådant uttalande tillsammans med Farockis gärning, där han kan sägas ha fungerat som en närläsare av bilder och en tolkare av deras ”efterbilder”, placerar honom i en viss tradition, en historisk linje av arbeten som med en positiv anakronistisk gest kan skrivas in i universitetsdisciplinen konstnärlig forskning. I en högre grad än den språkbaserade konceptuella (amerikanska) konsttraditionen är Farocki också öppen för den logik som utvecklas av materialet i sig själv. Den som filmar kan vid redigeringsbordet inse att de bilder han eller hon har framför sig inte alls var de bilder man trodde sig ha filmat. I *Schnittstelle* (1995) säger Farocki: ”Later I learned how to reclaim from the images the text that would accompany them. I spoke to the images and heard things from them.”

Man skulle med Jan Verwoert kunna tala om videoessäns teknik att skapa en ”åtskiljande syntes” (discjunctive sythesis) – upprättandet av samtidig fascination och skepticism genom användningen av både traditionella narrativa medel där en framåtrörelse bär berättelsen och distanserande element såsom hastiga brott, en blandning av iscensatta scener och dokumentärt material och överraskande kombinationer av heterogena bildkällor. Resultatet tillåter en form av dubbelt seende.²

Man skulle med Edward Small kunna tala om videoessän som ”direkt teori” (”direct theory”), där filmteori utförs med en film,³ eller med Michael Renov om det gränslösa eller oavslutade i videoessän där medierandet av verkligheten sker genom en ”kaskad av språk, minnen och föreställningar.”⁴

2. Jan Verwoert, "Double viewing. The Significance of the 'Pictorial Turn' to the Critical Use of Visual Media in Video Art", i *Stuff it. The Videoessay in the Digital Age*, red. Ursula Biemann, Zürich 2003. Begreppet dubbelt seende hämtar Verwoert från Henry Jenkins *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Practice* (London/New York 1999) som behandlar den komplexa dynamiken i receptionen av populärkultur inom vissa fan-kulturer. Känslomässigt engagemang, identifikation med fiktionens karaktärer innebär inte brist på distans eller medvetenhet om graden av konstruktion i relationen mellan fiktionskaraktärerna och konsumenterna.

3. Edward S. Small, *Direct Theory: Experimental Film/Video as a Major Genre*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1994.

4. Michael Renov, "Lost, lost, lost: Mekas as Essayist" i *The Subject of Documentary*, The University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2004, s. 71.

Such a statement, along with Farocki's work, in which he can be said to have functioned as a close reader of images and an interpreter of their "afterimages", places him in a certain tradition, a historical line of work that can be inscribed, with a positive anachronistic gesture, into the university discipline of artistic research. To a greater extent than the language-based conceptual (American) art tradition, Farocki is also open to the logic that is developed by the material itself. Someone who is making a film might realise at the editing table that the images he or she is looking at are not at all the images he or she thought they had filmed. In *Schnittstelle* (1995), Farocki states: "Later I learned how to reclaim from the images the text that would accompany them. I spoke to the images and heard things from them."

One could, like Jan Verwoert, discuss the video essay's technique of creating a "disjunctive synthesis" – the establishment of simultaneous fascination and skepticism through the use of both traditional narrative means, where a forward movement carries the story, and distancing elements such as sudden breaks, a mixture of staged scenes and documentary material, and surprising combinations of heterogeneous image sources. The result allows a form of double viewing.²

One could, like Edward Small, discuss the video essay as "direct theory", where film theory is realised in a film,³ or like Michael Renov, talk about the interminable or open ended in the video essay, where mediation of reality takes place through a "cascade of language, memories, and imaginings."⁴

2. Jan Verwoert, "Double viewing. The Significance of the 'Pictorial Turn' to the Critical Use of Visual Media in Video Art", in *Stuff it. The Videoessay in the Digital Age*, ed. Ursula Biemann, Zürich 2003. Verwoert derives the concept of double viewing from Henry Jenkins' *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Practice* (London/New York 1999), which deals with the complex dynamic of the reception of popular culture within certain fan cultures. Emotional engagement, or identification with the fictional characters, does not imply lack of distance or consciousness of the degree of constructedness in the relationship between the fictional characters and the consumers.
3. Edward S. Small, *Direct Theory: Experimental Film/Video as a Major Genre*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1994.
4. Michael Renov, "Lost, lost, lost: Mekas as Essayist" in *The Subject of Documentary*, The University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2004, p. 71.

Här vill jag främst tala om Chris Marker, en annan avlyssnare av bilder och deras politiska efterbilder, och ofta åberopad auktoritet i den filmiska essäns historia. Två av Chris Markers verk är utgångspunkten för mitt eget arbete *Kumiko, Johnnie Walker & The Cute*, skapad inom ramen för min pågående avhandling vid Göteborgs universitet *You Told Me. Experiments with biographies, re-enactment and storytelling*. I denna text uppehåller jag mig inte minst vid vad Marker kallar *pilgrimage*, det vill säga uppsökande av plaster, resandet i filmers (texters) fotspår och *reenactment* av historia.

*

Chris Marker är ett påhittat namn och hans biografi är en väl dold hemlighet. Få fotografier av hans ansikte har publicerats (den vanligaste bilden är en liten grafisk vinjett med en man med en kamera framför ansiktet och en katt vid sin sida). Enligt Catherine Lupton i *Chris Marker – Memories of the Future* är konstnären av rysk-amerikansk börd och född i juli 1921 i Neuilly-sur-Seine, en stillsam förort till Paris. Lupton menar att man i någon mening lika väl kan acceptera alla alternativa biografiska fakta om Marker, tillsammans med alla pseudonymer och alter egos, till och med Alain Resnais antagande om att Marker är ”ett vänligt sinnat sändebud från en annan planet, eller vår egen framtid”.⁵ Genom att dölja sin biografi och hindra varje porträtt, genom att aldrig visa sig i offentligheten har Marker skapat en mycket starkare myt om sig själv än vad konstnärer vanligen lyckas med under sin levnad.

Nu har Chris Marker förstås inte enbart upphöjts genom hemlighållandet av sitt namn. Hans verk har sin egen kraft, men denna kraft står i förbindelse med ”Chris Marker” och alla de masker och roller han

5. Catherine Lupton, *Chris Marker, Memories of the Future*, Reaktion Books, London 2006, s. 12.

Here I will mainly discuss Chris Marker, another listener to images and their political after-images, and an often referenced authority on the history of the cinematic essay. Two of Chris Marker's works are the starting point for my own work, *Kumiko, Johnnie Walker & The Cute*, created within the framework of my current dissertation project at the University of Gothenburg, *You Told Me. Experiments with biographies, re-enactment and storytelling*. In this text, I particularly focus on what Marker calls *pilgrimage*, or the seeking out of places, travelling in the footsteps of films (texts), and the *reenactment* of history.

*

Chris Marker is an assumed name and his biography is a well-kept secret. Few photographs of his face have been published (the most common picture is a little graphic vignette of a man with a camera in front of his face and a cat by his side). According to Catherine Lupton in *Chris Marker – Memories of the Future*, the artist is of Russian-American descent and was born in July, 1921, in Neuilly-sur-Seine, a quiet suburb of Paris. Lupton suggests that in some sense, we could just as well accept any of the alternative biographical facts about Marker, along with all his pseudonyms and alter egos, even Alain Resnais' assertion that Marker is "a friendly messenger from another planet, or our own future."⁵ By concealing his biography and preventing any portraits by never showing himself in public, Marker has created a much stronger myth about himself than most artists usually succeed in during their lifetime.

Of course, Chris Marker has not simply been promoted by keeping his name secret. His works have their own power, but this power is in relationship to "Chris Marker" and all of the masks and roles he has used

5. Catherine Lupton, *Chris Marker, Memories of the Future*, Reaktion Books, London 2006, p. 12.

laborerat med inom sina verk. Det finns givetvis en mängd människor som träffat Chris Marker. I André Bazins marxistiskt orienterade katolska tidskrift *Esprit* bidrog han under 1940- och 50-talet med filmessäer, poesi, politiska kommentarer, kritik och noveller. Han har varit kollektivt verksam genom en mängd samarbeten med andra konstnärer och i filmkollektiv. I filmografin är listan över hans samarbeten och kollektiva filmer nästan lika lång som listan över hans egna filmer och ofta glider dessa två kategorier samman då han ofta frånsagt sig credits för vissa arbeten och ständigt laborerat med olika pseudonymer för de olika insatserna i både egna och andras verk. Detsamma gäller hans texter och bidrag till nättidskrifter. Under 2004 var det hans älskade katt Guillaume-en-Egypte som bidrog med en mängd satiriska collage till webbsajten *Un Regard Moderne*.⁶

Chris Marker åkte till olympiaden i Tokyo 1964 för att filma händelserna på stadion, oklart på uppdrag av vem. I filmen framställs det som om han av en slump fäster sig vid en kvinna i publiken när han sveper med kameran över läktarna. Han zoomar in hennes ansikte, en kvinna ”mellan 20 och 30 år”. Han kommer att följa henne på en vandring genom Tokyo, de har en märklig konversation. Det var en film som jag ville granska och *uppsöka*.

Mysteriet Koumiko är en dialogfilm och den bärs av Kumikos röst, hennes uppenbarelse och hennes text, som är hennes svar på Chris Markers frågor. Det var framförallt *en* av de frågor som Chris Marker ställde som jag ville ta upp. Men Kumiko förklarade, när jag väl hittat henne och blev sittande i långa samtal under flera dagar i hennes lägenhet intill Montmartres kyrkogård, att hon hade hoppats att just denna fråga, eller snarare det svar hon gav på frågan, skulle ha passerat obemärkt eller fallit i glömska.

6. Guillaume-en-Egypte har även huvudrollen i hans kortfilm *Chat écoutant la musique*. I *Level five* (1996) omtalas Guillaume-en-Egypte som nyligen avliden.

within his work. There are of course many people who have met Chris Marker. He contributed to André Bazin's Marxist-oriented Catholic journal *Esprit* during the 1940s and 1950s with film essays, poetry, political commentary, criticism, and short stories. He has participated in a number of collaborations with other artists and in film collectives. In his filmography, the list of his collaborations and collective films is almost as long as the list of his own films, and these two categories often overlap, as he has sometimes refused to take credit for certain works and always used a variety of pseudonyms, both in his own work and in his collaboration with others. The same is true of his texts and contributions to web journals. In 2004 it was his beloved cat Guillaume-en-Egypte who contributed a number of satirical collages to the website *Un Regard Moderne*.⁶

Chris Marker traveled to the Olympic Games in Tokyo in 1964 in order to film the events at the stadium; at whose request is unclear. In the film, it is presented as a chance occurrence when he focuses on a woman in the audience while sweeping over the bleachers with his camera. He zooms in on her face, a woman "between 20 and 30 years old." He will follow her on a walk through Tokyo, and they have a remarkable conversation. It was a film that I wanted to examine and *seek out*.

The Koumiko Mystery is a dialogue film and it is carried by Kumiko's voice, her being, and her text, which consists of her answers to Chris Marker's questions. It was above all *one* of the questions that Chris Marker posed that I wanted to examine. But Kumiko explained, once I had found her and spent several days conversing with her in her apartment next to Montmartre Churchyard, that she had hoped that just this question, or rather the answer she had given to the question, would have gone unnoticed or been forgotten.

6. Guillaume-en-Egypte also has the leading role in his short film *Chat écoutant la musique*. In *Level five* (1996) Guillaume-en-Egypte is referred to as recently deceased.

När jag hade kommit till Tokyo ett halvår tidigare för att vistas där tre månader som IASPIS-stipendiat, hade jag frågat mina värdar på AIT (Arts Initiative Tokyo): ”Kan ni hjälpa mig att hitta Kumiko Muraoka?” Man log lite överseende åt min naivitet. Kumiko Muraoka är ett högst vanligt namn. Den lite ovanliga stavningen Koumiko istället för Kumiko kunde man bortse ifrån, det var en transkribering som ibland förr användes av fransmän, sa man mig.⁷

I *Mysteriet Koumiko* anges en politisk grund i den symboliska betydelsen av Olympiaden – arrangerandet av olympiaden som det första egentliga öppnandet av Japan mot väst, Japans manifestation av sin nationella identitet som ett modernt industriland. Skulle Japan i och med Olympiaden upprätta en verklig form av exterioritet?⁸ Det var en fråga som kunde föras vidare och ställas på nytt. Att upprepa en fråga efter ett antal år är en konstnärlig metod som jag använt mig av tidigare, om än inte med ett sådant omfattande tidsförlopp.

I inledningen av filmen anges de aktuella världspolitiska händelserna: Påven reser till Bombay. Det är första gången en påve reser till Asien.⁹ Chrustjov avgår, rymdåldern går mot sin zenit.

7. Jag använder mig i denna text av stavningen Kumiko, en stavning som Muraoka själv föredrar. Jag använder också mest hennes förnamn i denna text på ett familjärt sätt, som jag inte hoppas ska verka förminskande. Det familjära bygger på den vänskap vi hann utveckla och följer Chris Markers titel för filmen (*Le Mystère Koumiko*).
8. Något som inte lyckades om man ska tro den japanske filosofen Karatani Kojin. Se t.ex. "Japan is interesting because Japan is not interesting", föredrag i mars 1997, publicerat på Karatani Forum: www.karataniforum.org/lecture.html. Sociologen Carl Cassegård menar i en essä att instängdheten, avsaknandet av en kommunikation och en genuin vilja att öppna sig mot "det utanför" "... / svarar mot en stämning som man finner hos Haruki Murakami, och andra skönlitterära författare, i vilken storstaden porträtteras som ett ödsligt självvidentiskt rum som tycks sträcka ut sig i oändlighet och sakna utgångar" Carl Cassegård, "Från gullighetskult till nationalism", *Glänta* nr. 3.2006, s. 120. Se också Carl Cassegård "Exteriority and Transcritique. Karatani Kojin and the impact of the 1990s", *NAJS Working Papers Series No 1*.
9. Påven återkommer i *Sans soleil*. Hans ansikte dyker upp på gatorna som reklam för utställningen "The Pope's Treasures" på varuhuset Sogo. "I imagine them bringing out within two years time a more efficient and less expensive version of Catholicism /.../." (*Sans soleil*).

When I had arrived in Tokyo half a year earlier for a three-month stay on an IASPIS fellowship, I had asked my hosts at AIT (Arts Initiative Tokyo), “Can you help me find Kumiko Muraoka?” People smiled a bit indulgently at my naiveté. Kumiko Muraoka is a very common name. The slightly unusual spelling Koumiko instead of Kumiko could be disregarded; it was a transcription that had sometimes been used in the past by the French, I was told.⁷

In *The Koumiko Mystery*, there is a political basis for the symbolic meaning of the Olympic Games – the hosting of the Olympics as the first true opening of Japan toward the West, Japan’s manifestation of its national identity as a modern industrial country. Would Japan, through the Olympics, establish a genuine form of exteriority?⁸ That was a question that could be taken further and posed anew. To repeat a question after a number of years is an artistic method that I have used earlier, although not with such a large time interval.

In the introduction to the film, the current global political events are specified: the Pope travels to Bombay. It is the first time a pope travels to Asia.⁹ Krushchev resigns, the space age moves toward its zenith.

7. In this text, I use the spelling Kumiko, a spelling that Muraoka herself prefers. I also mainly use her first name in a familiar way, which I do not intend to be diminishing. The familiarity is based on the friendship we developed and follows Chris Marker’s title for the film (*Le Mystère Koumiko*).
8. An aim that was unsuccessful, if we are to believe the Japanese philosopher Karatani Kojin. See, for example, “Japan is interesting because Japan is not interesting,” a lecture from March 1997, published in Karatani Forum: www.karataniforum.org/jlecture.html. The sociologist Carl Cassegård claims in an essay that the confinement, the lack of communication and of a genuine desire to open up toward “the outside” “... corresponds to a mood that is found in the work of Haruki Murakami and other literary authors, in which the big city is portrayed as an eerily self-identified space that seems to stretch out into infinity and lack exits.” Carl Cassegård, “From cuteness cult to nationalism,” *Glänta* no. 3:2006, p. 120. See also Carl Cassegård, “Exteriority and Transcritique. Karatani Kojin and the impact of the 1990s,” *NAJS Working Papers Series no. 1*.
9. The Pope reappears in *Sans soleil*. His face turns up on the streets as an advertisement for the exhibit “The Pope’s Treasures” in the department store Sogo. “I imagine them bringing out within two years’ time a more efficient and less expensive version of Catholicism...” (*Sans soleil*).

Efter mötet med Kumiko Muraoka på Tokyos Olympiastadion promenerar de tillsammans på Tokyos gator. Vandrandet genom staden är filmens bildmässiga ledmotiv. Chris Marker går nära Kumiko och hon leker med kameraögat. Hon är en uppenbar skönhet. Sättet att filma bär drag av *cinéma vérité* (ett begrepp Marker avskyr).¹⁰ Bilder från Tokyos Dreamland med dinosauriepark passerar revy, en resa med monorail, en långdragen kendouppvisning och en och annan scen från olympiaden. Men händelserna på stadion har knappast någon betydelse. Kameran rör sig runt Kumiko som besöker varuhusen och tittar på skyltdockorna, träffar en hund och ser några små kattungar bjudas ut till försäljning i en pappkartong. Hon ringer upp en spåkvinnor och får sin framtid spådd och hon tröttnar ibland på att leka med kameraögat. Då får hon en allvarlig, genomträngande blick som om hon såg rakt igenom kameran, bortom den.

Det här är den enda film, så vitt jag vet, där Marker använder sin egen röst. Han framsäger frågorna torrt, ibland lite strängt, ibland med en lite retsam ton. Marker säger att Kumikos franska är lite ”speciell”, att hon skapat sin egen fantastiska fusion av språken, och att det därför uppstår en del missförstånd. Han tar på sig journalistens roll och ställer frågor om japanskhet och kvinnans roll. Emellanåt citeras statistik och gallupundersökningar om Japan; om telefonanvändningen, fotograferingsvanor och synen på livet. ”Vad gör livet värt att leva? Familjeliv – 8%. Barn – 24%. Arbete – 15%. Pengar – 28%. Njutningar – 4%. För 21% är inget liv värt att leva.”¹¹

Frågorna går vidare i följd och utvecklingarna blir mer personliga och mer specifika; om relationerna till djur, om skönhet och våld. Även rösterna leker med varandra.

10. Marker säger "direct cinema". Se Samuel Douhaire och Annick Rivoire, "Marker Direct", *Film Comment*, May/June 2003 (en av de få intervjuer som Marker överhuvudtaget har gett).

11. Chris Marker, *Mysteriet Koumiko*, 1965, översättning Johan Almqvist och Anders Nässil.

After the meeting with Kumiko Muraoka in the Olympic Stadium, they stroll together along the streets of Tokyo. The walk through the city is the visual leitmotif of the film. Chris Marker walks close to Kumiko and she plays with the camera's eye. She is an obvious beauty. The method of filming has elements of *cinéma vérité* (a concept Marker hates).¹⁰ Images of Tokyo's Dreamland with its dinosaur park pass by, a trip by monorail, a long, drawn-out kendo performance and a scene or two from the Olympics. But the events at the stadium have almost no importance. The camera moves around Kumiko, who visits the department stores and looks at the mannequins, meets a dog, and sees some small kittens offered for sale in a cardboard box. She calls a psychic and has her fortune told, and sometimes she gets tired of playing with the camera lens. Then she gets a serious, penetrating gaze as if she were looking right through the camera, beyond it.

This is the only film, to my knowledge, where Marker uses his own voice. He poses the questions dryly, sometimes a little sternly, sometimes with a slightly teasing tone. Marker says that Kumiko's French is a little "different", that she has created her own fantastic fusion of the languages, and that some misunderstandings arise because of this. He takes on the role of the journalist and poses questions about Japanese identity and women's role. Every now and then he cites statistics and Gallup polls about Japan - about the use of phones, photography habits, and the view of life. "What makes life worth living? Family life - 8%. Children - 24%. Work - 15%. Money - 28%. Pleasures - 4%. For 21% no life is worth living."¹¹

The questions go on in succession and the digressions become more personal and more specific; about the relationship to animals, about beauty and violence. The voices also play with each other.

10. Marker says "direct cinema". See Samuel Douhaire and Annick Rivoire, "Marker Direct", *Film Comment*, May/June 2003 (one of the few interviews that Marker has ever given).

11. Chris Marker, *The Koumiko Mystery*, 1965, from the Swedish translation by Johan Almqvist and Anders Nässil.

Man får veta att Kumiko växt upp i Manchuriet och man förstår att den japanska identiteten inte fungerar, att någonting skaver. Hon försöker anpassa sig, det borde fungera men det är svårt.

Ljudspåret, med överlagringar och störningar, musiken av Toru Takemitsu,¹² den experimentella klippningen och kontakten och spelet med Kumikos blick förskjuter filmens konventionella upplägg (journalistens frågande – utrikeskorrespondenten som på rekordkort tid vill förstå så mycket som möjligt av *situationen*) till ett konstverk. Och inte minst återigen: Kumikos röst och text bär denna film. Efter halva filmen reser nämligen Chris Marker tillbaka till Paris. Han skickar henne ett ”frågeformulär” och hon svarar på ”magnetband”. Den sista halvan av filmen är vi ensamma med Kumikos röst och hennes vandring. Chris Markers röst har tystnat och frågorna kommer upp som textskyltar. Mot slutet granskar kamerans hennes ansikte mycket närgånget som om mysteriet kunde avtäckas i hennes anletsdrag. Det egendomliga i dessa partier är Kumikos förmåga att återgälda kamerans blick. Hon stirrar, under vissa korta moment, tillbaka som om hon själv var en kamera.

Under en av de dagar vi satt i hennes lägenhet i Paris berättade hon hur det hela gick till, om hur Chris Marker hade lurat henne och att hon först när hon fick de skrivna frågorna i ett brev från Paris förstod att han gjorde en film om henne. Hon fann det märkligt men blev inte sur, hon förstod att det här var en av hans konstnärliga metoder. Hon läste in sin text med en enkel bandspelare i hissen till kontorshuset i Ginza i Tokyo,

12. Toru Takemitsu (1930-1996) hade en unik position i den japanska modernistiska musiken som kompositör och musikteoretiker och arbetade med element från jazz, avantgardemusik, populärmusik och traditionell japansk musik.

We learn that Kumiko grew up in Manchuria and we understand that the Japanese identity doesn't work, that something is amiss. She tries to adapt, it should work but it's hard.

The soundtrack, with superpositions and interruptions, the music by Toru Takemitsu,¹² the experimental editing, and the contact and play with Kumiko's gaze displaces the film's conventional organisation (the journalist's questioning – the foreign correspondent who wants to understand as much as possible about the *situation* in as short a time as possible), making it a work of art. And importantly, once again: Kumiko's voice and text carry this film. Halfway through the film, Chris Marker returns to Paris. He sends her a "questionnaire" and she answers on "magnetic tape". For the last half of the film we are alone with Kumiko's voice and her walk. Chris Marker's voice has fallen silent and the questions appear as signboards. Toward the end, the camera examines her face very closely as if the mystery could be revealed in her features. The remarkable thing about these sections is Kumiko's ability to return the camera's gaze. She stares back, for a few short moments, as if she herself were a camera.

During one of the days when we sat in her apartment in Paris, she told me about how it all happened, about how Chris Marker had tricked her and how she realised only after she received the written questions in a letter from Paris that he was making a film about her. She found it odd but was not annoyed; she understood that this was one of his artistic methods. She recorded her text using a simple tape recorder in

12. Toru Takemitsu (1930-1996) had a unique position in the Japanese modernist music scene as a composer and music theoretician, and combined elements of jazz, avant-garde music, popular music, and traditional Japanese music.

där hon arbetade.¹³

På kvällstid var Kumiko student på Fransk-japanska institutet. På dagarna jobbade hon som sekreterare hos en fransk journalist, Marcel Giuglaris, som hade sitt kontor vid Yurakucho. Kontoret var ett tillhåll, ”en farkost”, berättade Kumiko, för alla möjliga människor, intellektuella och konstnärer. Kumiko använde sina minnen av kontorshuset Yurakucho i en litterär text som hon gav mig i Paris, översatt till engelska och alldeles nyligen publicerad i den franska tidskriften *The Purple Journal*. Denna text hade hon skrivit i en första version samma år som *Mysteriet Koumiko* gjordes. (Jag tyckte det var märkligt att hon nu återupptagit den och skrivit om den i samma veva som jag själv, nu 43 år senare, försökte aktualisera händelserna från denna tid.)

Kumiko skriver om dunklet i Yurakucho mellan de höga byggnaderna och hur ljudet av de ständiga tågen på viadukten överröstar de människor som har för vana att uppehålla sig på gatan. På avstånd framträder de enbart med rörelser och munnar som rör sig. En gatuskomakare säger något till en puckelryggig man och de verkar skratta, en kvinna stiger varje dag ut på en brandstege av metall, hon står där med vidöppen mun. Kvinnan är sekreterare på ett filmbolag, ”det dystraste kontoret i byggnaden”. Varje dag vid exakt samma tid stiger hon ut på brandstegen och sjunger opera för att sedan lägga handen över bröstet och bocka sig för den imaginära publiken. Vad det gäller skomakaren ser man om man kommer nära att hans händer är ”uttorkade, svärtade, deformerade.” Hans pupiller är ständigt vidgade, de ”är extremt känsliga för minimala

13. Kumiko berättade lite om Chris Markers liv under våra samtal. Det var bilder av en excentrisk man som lever för sitt arbete och bor i schakt av teknik, ofta under ganska enkla förhållande. Ett tag bodde han i ett teaterrekvisitaförråd, under vissa perioder levde han uteslutande på mat från den sortens tuber astronauterna tar med sig under rymdfärderna. När han bjöd på kaffe tappade han hett vatten direkt från kranen i muggen och tillsatte Nescafé. Kumiko berättade att den mycket speciella kommunikation som de hade under arbetet med filmen 1964 försvann. När hon kom till Paris tre år senare fanns den inte kvar. Marker tog henne på lunch med Alain Resnais men hon hade inget att säga dem, hon satt tyst lunchen igenom.

the elevator of the office building in Ginza, Tokyo, where she worked.¹³

In the evenings Kumiko studied at the French-Japanese Institute. In the daytime she worked as a secretary for a French journalist, Marcel Giuglaris, who had his office near Yurakucho. The office was a refuge, “a ship”, Kumiko told me, for all kinds of people, intellectuals and artists. Kumiko used her memories of the office building Yurakucho in a literary text that she gave me in Paris, translated into English and very recently published in the French journal *The Purple Journal*. She had written the first version of this text in the same year that *The Koumiko Mystery* was made. (I thought it was interesting that she had now taken it up again and re-written it at the same time that I myself, now 43 years later, was trying to bring to life the events of this time.)

Kumiko writes about the dusky light in Yurakucho in between the tall buildings and how the sound of the constant trains on the viaduct drowns out the sounds of those people who are habitually on the street. At a distance they appear only with their movements and moving mouths. A street shoemaker says something to a hunchbacked man and they appear to laugh, and a woman steps out every day onto a metal fire escape ladder; she stands there with her mouth wide open. The woman is a secretary at a film company, “the gloomiest office in the building.” Every day at exactly the same time, she steps out onto the fire escape ladder and sings opera, then places her hand over her breast and bows to an imaginary audience. As for the shoemaker, if you get close to him you can see that his hands are “dried out, blackened, deformed.” His

13. Kumiko told me a little about Chris Marker's life during our conversations. It was a picture of an eccentric man who lives for his work and lives in a technological cave, often under quite humble conditions. For a while he was living in a theater prop storeroom, at certain periods he survived exclusively on the kind of packaged food that astronauts take with them on their space travels. When he served coffee, he would pour hot water directly from the faucet into a mug and add Nescafé. Kumiko said that the very special communication that they had while working on the film in 1964 disappeared. When she came to Paris three years later, it was no longer there. Marker took her out to lunch with Alain Resnais, but she had nothing to say to them; she sat there in silence throughout the lunch.

objekt; nålar, trådar, läderspill... Men hans ögon kan inte fokusera på större saker.”¹⁴

På Marcel Giuglaris kontor arbetade man med förberedelserna för olympiaden och hon assisterade en fransk journalist sedan närmare ett år tillbaka. När Chris Marker steg in på kontoret blev det av någon anledning alldeles tyst. Av Marcel tilldelades hon genast en ny uppgift (till stor förtret för den journalist hon hittills arbetat åt): att assistera den nyanlände filmaren.¹⁵ Hennes uppgift var mycket exakt och mycket enkel. Marker filmade med en 16 mm Bolex-kamera utan ljud som skulle vevas upp. Hennes uppgift var att påminna honom om att veva upp kameran. Det här var Markers tricks. Vid varje tillfälle då hon påmint honom sa han att ”då är det bäst att vi provar om den fungerar”. Det var så filmen gjordes: i lekfulla ”tester” av kameran. Kumiko kunde inte ana att det var dessa provfilmningar som skulle utgöra basen för en film om henne.

För min egen del – nyanländ i Tokyo hösten 2006 – var Kumiko Muraoka ännu bara en bild, jag hade inget begrepp om hur en 35-miljonersstad anonymiserar människor och får dem att försvinna ur både nuet och historien. Jag hade en viss erfarenhet av Tokyo från mina två tidigare besök och tänkte att jag denna gång skulle lära mig att hitta och ta mig fram utan hjälp. Men när jag tittade på tunnelbanekartan kände jag mig vilsen, jag fick för mig att man hade adderat ytterligare en fem, sex lager av tåglinjer sedan sist.

Shinjuku-stationen har ungefär 120 in- och utgångar, om man går vilse där kan man vandra i timmar. Vid vissa övergångar mellan linjerna kan man hamna i labrynter under jorden. Tokyo i stort saknar utgångar,

14. Kumiko Muraoka, "Hour Arithmetic", *The Purple Journal*, Nr 9, 06/07. Den första versionen av texten publicerades i tidskriften *Sinjinruigaku* 1966 och en del publicerades sedan i den franska tidskriften *La Délirante* 1967.

15. Marcel Giuglaris anges som "beskyddare" i filmens eftertexter.

pupils are constantly dilated, they “are extremely sensitive to miniscule objects: needles, threads, leather remnants... But his eyes cannot focus on larger things.”¹⁴

At Marcel Giuglari’s office, they were working on preparations for the Olympics and she had been assisting a French journalist for almost a year. When Chris Marker stepped into the office there was complete silence, for some reason. She was immediately given a new assignment by Marcel (to the great chagrin of the journalist she had hitherto worked for): to assist the newly arrived filmmaker.¹⁵ Her assignment was very exact and very simple. Marker filmed using a silent 16-mm Bolex camera that had to be cranked up. Her task was to remind him to crank up his camera. This was Marker’s trick. Every time she reminded him, he said that “then we’d better test to see if it works.” That was how the film was made: in playful “tests” of the camera. Kumiko could not guess that these test films were to form the basis of a film about her.

For my own part - newly arrived in Tokyo in the fall of 2006 - Kumiko Muraoka was still only an image. I had no concept of how a city of 35 million makes people anonymous and makes them disappear both from the present time and from history. I had a certain experience of Tokyo from my two earlier visits, and thought that this time I would learn to find my way without help. But when I looked at the metro map I felt lost; it seemed to me that they had added five or six layers of train lines since last time.

Shinjuku station has about 120 entrances and exits; if you get lost there you can wander around for hours. At certain transfer points between lines you can end up in underground labyrinths. Tokyo largely lacks exits, according to Haruki Murakami - the city stretches out into

14. Kumiko Muraoka, "Hour Arithmetic," *The Purple Journal*, No. 9, 06/07. The first version of the text was published in the journal *Sinjinruigaku* 1966 and part of it was later published in the French journal *La Délirante* 1967.

15. Marcel Giuglari is listed as "protector" in the film's credits.

enligt Haruki Murakami, staden sträcker ut sig i oändlighet.¹⁶ Jag beslöt mig för att tillbringa min tid på tågen och tunnelbanan och försöka lära mig hitta in och ut ur stationerna. Jag hade videokameran med mig och började resa till de platser som finns nämnda eller förekommer i två av Chris Markers filmessäer från Tokyo, förutom *Mysteriet Koumiko*, den mycket mer spridda och kända *Sans soleil* (*Sunless*) från 1982 – verket som är ett av filmessäns mest erkända och upphöjda. Jag kom att använda den som en karta för mitt resande i Tokyo.

Sans soleil är en filmessä som man kan återkomma till gång på gång, som alltid tycks vara ny. Det är en film som många påstår att de sett men som ytterst få vet vad den handlar om. Man kan se den som en egen organism, eller en egen struktur; som ett visuellt och idémässigt bibliotek. Att överblicka eller sammanfatta *Sans soleil* är svårt, men jag tror att den delar Michel de Certeaus syn på minnet; att en människas minne består av det som inte kan internaliseras:

Han tyckte om ömtåligheten hos dessa stunder som blivit hängande i tiden. Dessa minnen vars enda funktion är att lämna bakom sig inget annat än minnen. Han skrev: jag har rest runt jorden flera gånger och nu är det bara banaliteten kvar som intresserar mig. Under denna resa har jag jagat den med obevekligheten hos en prisjägare.¹⁷

I *Mysteriet Koumiko* spinner Marker och Kumikos samtal runt många sådana ”banaliteter” och Kumiko elaborerar dem och utvinner resonanser på det mest märkvärdiga sätt. I en passage i *Sans soleil* pekar Marker på hur hovdamen Sei Shonagons berättelser från 1000-talets hovliv blev den ”historia” som på sätt och vis övertrumfat *den stora*

16. Se Cassegård, "Från gullighetskult till nationalism" s. 117.

17. Chris Marker, *Sans soleil*, 1982 (min övers. M.B.).

eternity.¹⁶ I decided to spend my time on the trains and subways and try to learn to find my way in and out of the stations. I had the video camera with me and began riding to those places that are named or appear in two of Chris Marker's film essays from Tokyo: in addition to *The Koumiko Mystery*, the much more widely known *Sans soleil (Sunless)* from 1982 - the work that is one of the most recognized and celebrated of all film essays. I came to use it as a map for my travels in Tokyo.

Sans soleil is a film essay to which one can return time after time, and which always seems new. It is a film that many claim to have seen but very few know what it is about. One can see it as an organism, or a structure in itself; as a visual and conceptual library. To get an overview of or summarise *Sans soleil* is difficult, but I believe that it shares Michel de Certeau's view of memory - that a human being's memory consists of that which cannot be internalised:

*He liked the fragility of those moments suspended in time. Those memories whose only function it being to leave behind nothing but memories. He wrote: I've been round the world several times and now only banality still interests me. On this trip I've tracked it with the relentlessness of a bounty hunter.*¹⁷

In *The Koumiko Mystery*, Marker's and Kumiko's conversations weave around many such "banalities" and Kumiko elaborates on them, creating resonances in a most remarkable way. In one passage in *Sans soleil*, Marker points to how the lady-in-waiting in Sei Shonagon's tales about courtly life of the 11th century became the "history" that in a way has triumphed over *the great narrative* about the emperor and his power

16. See Cassegård, "Från gullighetskult till nationalism" ["From cuteness cult to nationalism"], p. 117.

17. Chris Marker, *Sans soleil*, 1982.

berättelsen om kejsaren och hans intriger om makten. Sei Shonagons dagboksanteckningar, skapade bortom varje litteraturbegrepp, möjligen sprungna ur leda, handlade om livets vardagligheter. Hovdamen hade en passion för listor som hon skapade efter hemmagjorda taxonomier; listan över eleganta saker, listan över plågsamma saker, listan över saker som inte är värda att göra, listan över saker som får hjärtat att slå snabbare ... Inga dåliga kriterier för en filmare, lägger Marker till. Genom dessa kontemplationer över de mest obetydliga ting ”lämnades ett avtryck på japansk sensibilitet, mycket djupare än politikernas mediokra larmande.”¹⁸

Resandet och återvändandet är de mest uppenbara av Chris Markers konstnärliga metoder. I *Sans soleil* talar han om hur han ägnar sig åt tv-tittande i Tokyo och hur han i ett hallucinatoriskt ögonblick tror sig tala japanska, men inser att han tittar på ett program på NHK om Gérard de Nerval.¹⁹ Det är ingen slump att Marker plötsligt tror sig förstå allt som sägs på japanska om Nerval. Det var Nerval som myntade maximen om att syftet med en resa är att verifiera sina drömmar.²⁰ Senare kom Marker att bekänna att hans maniska resande i mycket syftade till att kontrollera miljöerna för sin barndoms äventyrsböcker.

Chris Marker uppehåller sig i *Sans soleil* vid hur han i San Francisco har gett sig hän åt *pilgrimage* i fotspåren av Alfred Hitchcocks *Vertigo*.

18. A.a. (min övers. M.B.) Shonagons texter samlades i en bok kallad *The Pillow Book*. I Peter Greenaways *The Pillow Book* (1995) har huvudpersonen Nagiko Sei Shonagon som sin förebild. Nagiko ser skrivandet på kroppen som förbindelsen mellan erotiken och skriften och hennes besatthet grundas i att hennes far, kalligrafen, varje år skrev en födelsedagshälsning i hennes ansikte. Denna akt likställer Fadern med Gud, då en skapelseberättelse – som upprepas i filmen – gör gällande att Gud formar människan i lera, målar dit ögon och kön för att avsluta med att skriva sitt namn på lerfiguren.

19. Det är viktigt att framhålla att det i *Sans soleil* är en kvinnlig berättarröst (Florence Delay på franska och Alexandra Stewart på engelska) som talar om, och kommenterar, vad en viss Sandor Krasna har skrivit och sagt. Namnet på den ständigt resande ungerske kameramannen ges först i eftertexten, filmen igenom omtalas Krasna som "han". Sandor Krasna är ett av Chris Markers alter egon.

20. I CD-romverket *Immemory* ("The Travel Zone" 1998). Guy Gauthier har också utrett denna koppling till källorna i äventyrsböckerna från 1800-talet, tex. i *Chris Marker: écrivain multi-média*, Paris 2001.

schemes. Sei Shonagon's diary entries, created completely outside of the concept of literature, possibly born out of boredom, were about the everyday aspects of life. The lady-in-waiting had a passion for lists that she created like a homemade taxonomy: the list of elegant things, the list of distressful things, the list of things that aren't worth doing, the list of things that quicken the heart... Not bad criteria for a filmmaker, Marker notes. Through these contemplations about the most insignificant things, "an mark was left on Japanese sensibility much deeper than the mediocre thundering of the politicians."¹⁸

Traveling and returning are the most apparent of Chris Marker's artistic methods. In *Sans soleil* he talks about how he devotes himself to watching TV in Tokyo and how he, in a hallucinatory moment, believes he can speak Japanese, but realizes that he is watching a program on NHK about Gérard de Nerval.¹⁹ It is no accident that Marker suddenly thinks he understands everything that is said in Japanese about Nerval. It was Nerval who coined the maxim that the purpose of a journey is to verify one's dreams.²⁰ Later Marker would confess that his manic traveling often aimed to check the milieus of his childhood's adventure books.

In *Sans soleil*, Chris Marker focuses on how he has abandoned himself to *pilgrimage* in San Francisco, in the footsteps of Alfred Hitchcock's *Vertigo*. He had seen *Vertigo* 19 times. He visited the florist Podesta

18. Op.cit. Shonagon's texts were collected in a book called *The Pillow Book*. In Peter Greenaway's *The Pillow Book* (1995) the main character, Nagiko Sei, has Shonagon as her model. Nagiko sees writing on the body as the connection between eroticism and writing, and her obsession is based on how her father, the calligrapher, every year wrote a birthday greeting on her face. This act makes the Father like God, since a creation story – which is repeated in the film – makes it clear that God forms man out of clay, paints eyes and genitals there and ends by writing his name on the clay figure.

19. It is important to note that in *Sans Soleil* it is a female narrator (Florence Delay in French and Alexandra Stewart in English) who tells about, and comments on, what a certain Sandor Krasna has written and said. The name of this endlessly traveling Hungarian cameraman is first revealed in the credits; throughout the film Krasna is called "he". Sandor Krasna is one of Chris Marker's alter egos.

20. In the CD-rom work *Immemory* ("The Travel Zone") 1998. Guy Gauthier has also traced this connection to sources in adventure books from the 1800s, for example in *Chris Marker: écrivain multimédia*, Paris 2001.

Han hade sett *Vertigo* 19 gånger. Han besökte floristen Podesta Baldocchi, där James Stewart spionerar på Kim Novak.

Han har följt alla spår. Även till kyrkogården där Madeleine bad en bön vid en kvinnas grav, en kvinna död sedan länge, som hon knappast kan ha känt. Han följde Madeleine – på samma sätt som Scotty – till museet The Legion of Honor, framför porträttet av en död kvinna som hon inte kan ha känt. Och i porträttet, såsom i Madeleines hår, tidens spiral.²¹

Han konstaterar att det lilla hotell där Madeleine försvinner har försvunnit. Men i Muir Woods hittar han det kapade Sequoia-trädet, platsen där Madeleine mättar upp avståndet mellan årsringarna. Det är här hon säger, samtidigt som hennes fingrar rör sig över årsringarna: "Här var jag född... och här dog jag."²²

I den här Hitchcockscenen finns egentligen alla Markers viktigare motiv: förutom "lögnaktiga" identiteter, återvändandet, uppsökandet, minnens förbindelser, historiens närvaro i nuet – den enda meningsfulla historien – händelserna från det förflutna som manifesterar sig i tillvaron intill hemsökelsens gräns.²³ Här finns också rörelsen in i framtiden. Resandet i textens spår har för Chris Marker en utopisk,

21. Marker, *Sans soleil* (min övers. M.B.).

22. Scenen återkommer i *La Jetée (Terrassen)* från 1962, så vitt jag vet Markers enda renodlade fiktionsfilm, en film som, förutom en enda scen, består av stillbilder. (Det var efter denna film som Terry Gilliam modellerade sin *De tolv apornas armé (Twelve Monkeys)*, USA 1995). I *La Jetée* ger sig huvudpersonen under ett experiment ifrån sig en blandning av minnen och drömmar. I en sådan sekvens hör han sig själv säga: "This is where I come from..." Självt åkte jag till Muir Woods hösten 2007 för att se det kapade Sequoia-trädet. Ytan var blanksliten, liksom förnissad av alla fingrar som vandrat över årsringarna.

23. I intervjun i *Film Comment* säger Chris Marker i en intervju med Samuel Douhaire och Annick Rivoire: "Vad som intresserar mig är historia, och politik intresserar mig bara i den mån den representerar de spår historien ristar in i nuet." Man kan jämföra med Freuds syn på sjukdomens koppling till erinring om det förflutna, där man tvingas förflytta historien till nuet för att ägna sig åt "genomarbetning" (*Durcharbeitung*). Ett tillfrisknande kan inte ske om man inte slutar att betrakta "sjukdomen som en historisk angelägenhet utan som en kraft i nuet". Sigmund Freud "Erinring, upprepning, genomarbetning", *Samlade Skrifter VIII*, s. 177.

Baldocchi, where James Stewart spies on Kim Novak.

*He has followed all the tracks. Even to the churchyard where Madeleine prayed at a woman's grave, a woman who was long dead, whom she hardly could have known. He followed Madeleine – just like Scotty - to the Museum of the Legion of Honor, to the portrait of a dead woman that she couldn't have known. And in the portrait, like in Madeleine's hair, the spiral of time.*²¹

He states that the little hotel where Madeleine disappears has disappeared. But in Muir Woods, he finds the sawed off sequoia tree, the place where Madeleine measures the distance between its growth rings. It is here that she says, as her fingers move over the growth rings: "I was born here - and this is where I died."²²

This Hitchcock scene in fact contains all of Marker's most important motifs: in addition to "false" identities, the return, the search, the connections of memory, the presence of history in the present - the only meaningful history - the events of the past that manifest themselves in existence at the verge of disaster.²³ Here is also the movement into

21. Marker, *Sans soleil* (my trans. from Swedish, MB)

22. The scene recurs in *La Jetée* (The Terrace) from 1962, which is, to my knowledge, Marker's only pure fiction film, a film that, with the exception of a single scene, consists of still pictures. (It was on this film that Terry Gilliam based his *Twelve Monkeys*, USA 1995.) In *La Jetée*, the main character produces a mixture of memories and dreams during an experiment. In one such sequence he hears himself say: "This is where I come from..." I myself went to Muir Woods in the fall of 2007 to see the cut sequoia. The surface was worn smooth, as if polished by all the fingers that had moved over the growth rings.

23. In his interview in *Film Comment* Chris Marker says, interviewed by Samuel Douhaire and Annick Rivoire: "What interests me is history, and politics only interests me to the extent that it represents the traces that history has made on the present". One can compare to Freud's view of the connection of illness to memory of the past, where one is forced to transpose history to the present in order to devote oneself to "working through" (*Durcharbeitung*). A cure cannot take place unless one stops considering "illness as a historical event but as a force in the present".

nästan metafysisk innebörd. I en essä om Jean Cocteaus film *Orphée* skrev han: ”Livet imiterar inte konsten, men kommer att uppfylla dess profetior”.²⁴

Sans soleil innebär också ett återvändande till *Mysteriet Koumiko*. Marker söker upp platser och situationer – ”som en katt som kommit hem från semestern och i sin korg omedelbart börjar inspektera de välkända platserna.”²⁵ Han lokaliserar sig genom den första filmens platser, till exempel den stora Uggleskylten i Ginza med rullande ögon (som Kumiko imiterade) och han tar återigen upp temat med människor som tittar på tv i skyltfönster och får sina spådomar utförda på gatan. Han upprättar möjligheten till den sortens intertextualitet mellan de två filmessäerna (och en mängd andra egna och andras verk) och han inser att hans filmade minnen har blivit de verkliga minnena:

*Jag kommer ihåg den där januarimånaden i Tokyo, eller
snarare: jag kommer ihåg de bilder jag filmade under
januarimånaden i Tokyo. De har blivit ersättare för mina*

24. Chris Marker, "Orphée", *Esprit*, 105, november 1950, s. 697, citerad i Lupton s. 18. (min övers. M.B.). Textvandringen som ett försök till återtagande, eller materialiserande av text och film skulle kunna länkas till en rad subkulturer som upprepar, återskapar, uppför eller vistas inne i fiktionens landskap, ett landskap som de i själva verket utvidgar och renderar till allt högre upplösning. Coverkulturen, tributeband, pilgrimsresor, iscensättningar, upprepningar, kopierande, omtagningar – sådan återbrukskultur existerar inom konsten i vad Nicholas Bourriaud med en lite olycklig term kallar postproduktion (olycklig för att den konkurrerar med det i filmsammanhang etablerade begreppet postproduktion som snarare har betydelsen av färdigställande och finslipande av en produkt). Se Nicholas Bourriaud, "Postproduktion", *OEI* nr. 15/16/17, 2003/2004. Bryggan mellan texten och verkligheten handlar också om ett överskridande av mimesis. Om texten återkallar/eftersbilder kan läsaren "gå ännu längre" genom att skapa materialiseringar, även om vissa av dem blir futtiga eller rent av olämpliga. Här finns också klyvnaden mellan dokumentären och fiktionen. Tokyo och Paris är städer som går att uppsöka till skillnad från Courouscant (*Stjärnornas krig*). Daniel C. Dennet talar om denna klyvnad i "The Self as a Center of Narrative Gravity": "Did Sherlock Holmes have a mole on his left shoulder blade? The answer to this question is neither yes or no. Nothing about the text or about the principles of extrapolation from the text permit an answer to that question. There is simply no fact of the matter. Why? Because Sherlock Holmes is merely a fictional character, created by, or constituted out of, the text and the culture in which that text resides." Dennets text finns i F. Kessel och D. Johnson (red) *Self and Consciousness: Multiple Perspectives*, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1992.

25. Marker, *Sans soleil* (min övers. M.B.).

the future. Traveling in the footsteps of the text has a utopian, almost metaphysical meaning for Chris Marker. In an essay about Jean Cocteau's film *Orphée*, he wrote: "Life doesn't imitate art, but rather comes to fulfill its prophecies."²⁴

Sans soleil also involves a return to *The Koumiko Mystery*. Marker seeks out places and situations – "like a cat who has come home from vacation in his basket immediately starts to inspect familiar places."²⁵ He places himself through the locations of the first films, for example the big Owl billboard in Ginza with its rolling eyes (which Kumiko imitated), and he again takes up the theme of people who watch TV in the store windows and have their fortunes told on the street. He establishes the possibility of the kind of intertextuality between the two film essays (and many other works by him as well as by others), and realises that his filmed memories have become the actual memories:

*I remember that month of January in Tokyo, or rather I
remember the images I filmed of the month of January in*

24. Chris Marker, "Orphée", *Esprit*, 105, November 1950, p. 697, cited in Lupton p. 18. The text journey as an attempt to recapture, or the materializing of text and film, could be linked to a number of subcultures that repeat, recreate, perform, or live in the landscape of fiction, a landscape that they in fact expand and render in ever higher resolution. The cover culture, tribute bands, pilgrimages, enactments, repetitions, copying, retakes – such a culture of re-use exists within art in what Nicholas Bourriaud infelicitously calls postproduction (infelicitous because it competes with the concept of postproduction established in the context of film, which means rather completing and polishing a product). See Nicholas Bourriaud, "Postproduction", *OEI* no. 15/16/17, 2003/2004. The bridge between text and reality is also about a transgression of mimesis. If the text recalls/recreates, the reader can "go even further" by creating materializations, even if some of them become paltry or even inappropriate. Here is also the divide between the documentary and fiction. Tokyo and Paris are cities that can be visited, in contrast to Courrosant (*Star Wars*). Daniel C. Dennet talks about this divide in "The Self as a Center of Narrative Gravity": "Did Sherlock Holmes have a mole on his left shoulder blade? The answer to this question is neither yes or no. Nothing about the text or about the principles of extrapolation from the text permit an answer to that question. There is simply no fact of the matter. Why? Because Sherlock Holmes is merely a fictional character, created by, or constituted out of, the text and the culture in which that text resides." Dennet's text is in F. Kessel and D. Johnson (eds.), *Self and Consciousness: Multiple Perspectives*, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1992.

25. Marker, *Sans soleil*.

*minnen. De är mina minnen. Jag undrar hur människor som inte filmar, inte fotograferar och inte spelar in egentligen minns saker och ting. Hur har mänskligheten lyckats komma ihåg?*²⁶

Men det är svårt att ägna sig åt *pilgrimage* i dagens Tokyo. Så lite av platser och så få byggnader bevaras, staden är i ständig förvandling. Knappast någon människa född i Tokyo kan bege sig till sin ”mammans gata”, peka på ett hus och säga ”där är jag född” av det enkla skälet att huset inte finns kvar. Denna osentimentala inställning till byggnader hör dessutom ihop med det ständiga jordbävningshotet: Varför bygga för framtiden när allt kan raseras vilken dag som helst? Denna brist på anknytning tillsammans med den ständigt inpräntade bilden av en megastad som kan förvandlas till en rasande jätte som kastar sig över sina invånare har skapat en speciell spänd och vaksam inställning. Jag märkte den själv genom människors sätt att tala om staden; som om den vore en varelse i sig och levde sitt eget liv; som om Tokyo är starkare än alla sina invånare tillsammans. Chris Marker uppfattade hotet som upphovet till en poetisk mobilitet hos innevånarna, en fruktbar osäkerhet:

*/.../ de har fått vanan att hålla sig rörliga i en skenvärld [a world of appearances]: ömtålig, flytande, temporär, en värld av tåg som flyger från planet till planet, av samurajstrider i det omutligt förgångna. Det kallas ’tingens flyktighet.’*²⁷

Yurakucho i Ginza är i *Sans soleil* platsen för politiska manifestationer; demonstrationer och hungerstrejker, men nu finns inga spår av sådana aktiviteter. Platsen domineras istället av den jättelika Bic camera-butiken. Jag gick dit och köpte ett stativ till min videokamera.

26. Ibid.

27. Ibid.

*Tokyo. They have substituted themselves for my memory.
They are my memory. I wonder how people remember
things who don't film, don't photograph, don't tape.*²⁶

But it is hard to devote oneself to *pilgrimage* in today's Tokyo. So little of places and so few buildings are preserved; the city is in a constant state of transformation. Hardly any person born in Tokyo can go to his or her "mother's street", point to a house and say, "that's where I was born," for the simple reason that the house is no longer there. This unsentimental attitude toward buildings also is related to the constant threat of earthquakes: Why build for the future when everything might be razed at any time? This lack of connection, along with the constantly imprinted image of a megacity that can turn into a raging giant that throws itself over its inhabitants, has created a particular tense and watchful attitude. I noticed it myself in people's way of speaking about the city; as if it were a being in itself and lived its own life; as if Tokyo is stronger than all of its inhabitants put together. Chris Marker interpreted the threat as the cause of a poetic mobility among the inhabitants, a fruitful uncertainty:

*/.../ they have gotten in the habit of keeping themselves mobile
in a world of appearances: vulnerable, fluid, temporary, a
world of trains that fly from planet to planet, of samurai
battles in the uncompromising past. It is called 'the transience
of objects.'*²⁷

Yurakucho in Ginza is, in *Sans soleil*, the site of political manifestations, demonstrations and hunger strikes, but now there is no trace of such activities. Instead the place is dominated by the gigantic Bic camera store. I went there and bought a tripod for my video camera.

26. Ibid.

27. Ibid.

Ginza-ugglan finns inte kvar. Det lokomotiv som i *Sans soleil* sades stå uppställt vid Shimbashi-stationen såg jag inte till. Shimbashi har förvandlats till en futuristisk plats tack vare sin angränsning till Shiodome – ett område som på många sätt representerar det nyaste Tokyo med alla sina ogripbara nivåer både i förhållande till utomhus och inomhus och till markytan. Nivåerna skiftar ideligen och avgränsningarna är oklara eller porösa. De offentliga platserna har fusionerats med de kommersiella ytorna. Från tunnelbaneuppgångar kommer man ut i skinande arkader och köpcentrum eller direkt upp i varuhus. Om man kommer ut på en viadukt ser man tåg och bilar både om man tittar upp och tittar ner. Linjerna har namn efter varuhus. På ett enormt inomhustorg i Shiodome – som förbinder stjärnarkitekten Jean Nouvels 52 våningar höga byggnad med passager till hotell, inglasade gallerior med restauranger och affärer – städar en man marmorgolvet med sprayflaska och putsduk. Det är långt från ånglokstiden som Shimbashi-loket representerade.

Här finns också en annan aspekt. När man vandrar omkring i Shiodome-området kan man plötsligt stiga ut på en mycket vidsträckt terrass som är helt stilla och där inga människor syns till. I bilderna av Tokyo som nästan alltid fokuserar på myllret och mängden av människor försummas denna aspekt av staden: de märkligt tysta och nästan ödsliga platserna, välordnade rum och nischer i stadsrummet med en förvånansvärd stillhet.²⁸

28. Det finns en parallell med den experimentella musikscenen i Tokyo. Noise-musiken är fortfarande stark (enligt vissa har den uppstått som en missuppfattning av punken) men också minimalistisk, tyst musik. Den australiensiske ljudkonstnären Philip Samartzis, som forskar om japansk ljudkonst och samtida komposition, berättade att den minimalistiska gren som finns i Tokyo och som innebär att man spelar så tyst som möjligt inte uppstått som en teoretisk konstruktion (à la John Cage) utan mer ur praktiska omständigheter. Det är vanligt att man arrangerar konserter i hemmen, vilket har fört med sig ständigt klagande grannar. Vissa musiker gjorde då en dygd av nödvändigheten och började spela så tyst som möjligt. Av publiken krävdes en absolut tystnad för att överhuvudtaget uppfatta musiken. Självt såg jag en konsert (på Loop Line) med en komposition som framfördes på tre bärbara datorer. Det enda ljud som hördes var det analoga ljudet av de samordnade tangentnedtryckningarna. Philip Samartzis delade också Chris Markers syn på Tokyo som ett instrument och hade komponerat skivan *Soft and Loud* som enbart består av insamlat ljud från Tokyo, ljud som upprepats, rytmiserats och bearbetats på olika sätt. Philip Samartzis gav mig tillåtelse att använda *Soft and Loud* till min videoessä, hans stycken låg så nära de ljudupptagningar jag gjort med min kamera men hade, genom små förskjutningar, en helt annan rumslighet, dramatik och komplexitet.

The Ginza owl is no longer there. I did not see the locomotive that, in *Sans soleil*, was said to stand at the Shimbashi station. Shimbashi has turned into a futuristic place, thanks to its proximity to Shiodome - an area that in many ways represents the newest Tokyo with all of its elusive levels, both in relation to outdoors and indoors and to the ground area. The levels shift continually and the borders are unclear or porous. The public spaces have fused with the commercial surfaces. You emerge from subway exits into shiny arcades and shopping centers or directly into department stores. If you emerge onto a viaduct, you see trains and cars whether you look up or down. The lines are named after department stores. In an enormous indoor market in Shiodome - which connects the star architect Jean Nouvel's 52-story highrise with passages to hotels, glass-walled galleries with restaurants and shops - a man is cleaning the marble floor with a spray bottle and cleaning cloth. It is a long way from the age of steam engines that the Shimbashi engine represented.

There is also another aspect here. When you stroll around in the Shiodome area, you might suddenly step out onto a very expansive terrace that is absolutely quiet and where no people are to be seen. In the pictures of Tokyo that almost always focus on the crowds and masses of people, this aspect of the city is neglected: the remarkably quiet and almost deserted places, well arranged spaces and niches in the city space that have a surprising stillness.²⁸

28. There is a parallel to the experimental music scene in Tokyo. Noise-music is still strong (according to some it has arisen as a misunderstanding of punk), but also minimalist, quiet music. The Australian sound artist Philip Samartzis, who researches Japanese sound art and contemporary composition, explains that the minimalist branch that exists in Tokyo and that involves playing as quietly as possible has not arisen as a theoretical construction (à la John Cage), but rather out of practical constraints. It is common to arrange concerts in homes, which has resulted in constantly complaining neighbors. Certain musicians then made a virtue out of necessity and began to play as quietly as possible. Absolute silence was required of the audience in order to even hear the music. I myself saw a concert (on Loop Line) with a composition that was performed on three laptops. The only sound that was heard was the analog sound of the coordinated pressing of keys. Philip Samartzis also shared Chris Marker's view of Tokyo as an instrument and had composed the record *Soft and Loud*, which consisted solely of collected sounds from Tokyo that are repeated, set to rhythm and processed in various ways. Philip Samartzis gave me permission to use *Soft and Loud* for my video essay, his pieces were so close to the sound recordings I had made with my camera but had, by means of small changes, a completely different sense of space, drama, and complexity.

Men tangenttrappan i Sony-byggnaden i Ginza finns kvar, upptäckte jag, där varje trappsteg ger ifrån sig en ton som på ett piano. Det är den trappa som Chris Marker i *Sans soleil* tyckte sammanföll med Tokyo som ett jättelikt instrument vilket var ett alternativ till den stereotypa bilden av Tokyo som ”överbefolkad, megaloman, omänsklig”.²⁹ Staden som instrument sammanfaller också med *Sans soleils* egen rytm och komposition, filmessän har fått sitt namn från en sångcykel av Mussorgsky och kan ses som ett stycke visuell musik.

Söndagarna vid Yoyogi-parkens entré har också samma karaktär av uppvisning som i *Sans soleil*. På platsen mellan parken och Harajuku defilerar man. Vid tiden för Markers vistelse: *takenokos*,³⁰ nu cosplay-karaktärer; goth-lolitor, punk-lolitor, ”servitriser” och mangaprinssessor med gosedjur. Harajuku har blivit den kanske viktigaste platsen för kulten av gulligheten, *kawaii*.

Hunden Hachiko som står staty vid Shibuya-stationen finns förstås kvar, den är sedan länge omtalad i alla guideböcker över Tokyo.³¹ Och Go Tu Ku Ji-templet såg ut exakt som när Marker filmade. Här offrar man till katter och placerar vinkande kattfiguriner (*manikineko*) till minne av sina döda husdjur.³²

Jag filmade på alla dessa platser. Jag hade också bestämt att katter och hundar skulle bli ett viktigt tema i min videoessä. I *Mysteriet Koumiko*

29. Marker, *Sunless* (min övers. M.B.).

30. Takenoko-zokus-dans, som var en åttiotalsföreteelse, liknar en korsning av rave och traditionell japansk dans. Anförd av en ”ledare” med visselpipa dansade man i en strikt koreografierad stil till tranceartad musik från kassetbandspelare.

31. I *Sans soleil* berättas historien om hunden Hachiko: Hunden hade för vana att på eftermiddagarna gå till Shibuya-stationen och vänta på att husse skulle komma tillbaka från arbetet med pendeltåget. Men en dag kom mannen inte tillbaka, han hade dött i en hjärtattack under arbetet. Hachiko fortsatte att vänta och blev sittande utanför stationen. Människor beundrade hundens trohet och matade den. Den kom att vandra till stationen och sitta och vänta på sin husse varje dag ända fram till sin död. Då reste man Hachiko-statyn till dess ära.

32. I filmen berättas att ett par vid Go Tu Ku Ji-templet offrar till en död katt vid namn Tora. Marker påminner om att *Tora Tora Tora* var det japanska kodnamnet för attacken mot Pearl Harbor. ”så allt detta skulle ha börjat med ett kattnamn upprepat tre gånger.”

But the keyboard stairway in the Sony building in Ginza is still there, I discovered, where each step produces a tone like on a piano. It is the stairway that Chris Marker, in *Sans soleil*, thought coincided with Tokyo like a gigantic instrument that was an alternative to the stereotypical image of Tokyo as “overpopulated, megalomaniac, inhuman.”²⁹ The city as instrument also conflates with *Sans soleil*'s own rhythm and composition, the film essay has received its name from a song cycle by Mussorgsky and that can be seen as a piece of visual music.

Sundays at the entrance to Yoyogi Park also have the same character of exhibition as in *Sans soleil*. People promenade in the square between the park and Harajuku. At the time of Marker's stay: *takenokos*,³⁰ now cosplay characters; goth Lolitas, punk Lolitas, “waitresses” and manga princesses with stuffed animals. Harajuku has now become perhaps the most important place for the cult of cuteness, *kawaii*.

The dog Hachiko who stands as a statue at the Shibuya station is still there, of course; it has long been mentioned in all the guidebooks about Tokyo.³¹ And the Go Tu Ku Ji temple looked exactly as it did when Marker filmed it. Here people make offerings to cats and place waving cat figurines (*manikineko*) in memory of their dead household pets.³²

I filmed in all of these places. I had also decided that cats and dogs would be an important theme in my video essay. In *The Koumiko*

29. Marker, *Sunless* (my trans. M.B.).

30. Takenoko-zoku's dance, which was a 1980s phenomenon, resembles a cross between rave and traditional Japanese dance. Performed by a “leader” with a whistle, people danced in a strictly choreographed style to trance-like music from a cassette player.

31. In *Sans soleil*, a story is told about the dog Hachiko: the dog was in the habit of going to the Shibuya station in the afternoons and waiting for his master to return from work on the commuter train. But one day the man didn't return; he had died of a heart attack at work. Hachiko continued to wait and remained sitting outside the station. People admired the dog's faithfulness and fed it. It would walk to the station and sit there waiting for his master every day up to its death. Then the Hachiko statue was erected in its honor.

32. In the film it is told that a couple at the Go Tu Ku Ji temple make offerings to a dead cat named Tora. Marker reminds us that *Tora Tora Tora* was the Japanese code name for the attack on Pearl Harbor, “so that all this could have begun with a cat name repeated three times.”

säger Kumiko att hon pratar med katter när hon behöver veta något. För Marker är det ett ämne han lystrar till då han alltid varit besatt av dem. Katten är i själva verket (tillsammans med ugglan) hans signatur.

Men mitt sökande började egentligen med en tur till Fransk-japanska Institutet med en förhoppning om att hitta spår av Kumikos tid som student där. Hela platsen andades 60-tal, att stiga in där gav känslan av att stiga in i en tidskapsel. I bibliotekets databas fann jag en titel författad av en Koumiko Muraoka, men den boken skulle finnas på Franska Kulturhuset i närheten av Ebisu. Jag gick dit nästa dag och hittade i det ödsliga biblioteket en samling berättelser på franska med titeln *L'orme plus grand que la maison*. På försättsbladet fanns en kolteckning som föreställde en kvinna, möjligen i 60-årsåldern. Det skulle mycket väl kunna vara kvinnan från filmessän.

Samtidigt hade en praktikant på AIT upptäckt ett namn i filmens eftertexter som hon kände till – den assisterande regissören. Han visade sig fortfarande vara aktiv som lärare på en filmskola i Tokyo. Jag blev ivrig när jag fick reda på det här och propsade på att vi genast skulle ringa upp filmläraren. Men man förklarade, utan att vara alltför tydliga, att det inte går till på det viset. Man skriver ett brev, inte ett e-mail, utan ett riktigt brev, sedan väntar man på svar. Därefter kan man ringa. Efter denna process, som tog några veckor, svarade filmmannen att vi borde gå till en liten bar i Golden Gai-distriktet i Shinjuku. Om vi frågade ägarinnan bakom bardisken så skulle hon kunna ge besked. Baren heter La Jetée, liksom en av Chris Markers mer kända filmer.

Det var ett mystiskt och undanglidande svar, som jag såg det, men också mycket lockande. Jag ömsom irriterades och ömsom fascinerades av denna vaga kommunikation: de oprecisa och tolkningsbara svaren. Det gör världen till en veckad och svårtillgänglig plats. Skiktad, labyrinthisk och oöverblickbar, liksom Tokyos stadslandskap. Det är ingen svekfull eller lögnaktig kommunikation utan ett tillstånd av flyktighet, som jag

Mystery, Kumiko says that she talks to cats when she needs to know something. For Marker, it is a subject that he pays close attention to since he has always been obsessed by them. The cat is in fact (along with the owl) his pseudonym.

But my seeking really began with a tour to the French-Japanese Institute in the hope of finding traces of Kumiko's time as a student there. The whole place was redolent of the 1960s; setting foot there gave me the feeling of stepping into a time capsule. In the library's database, I found a book written by a Koumiko Muraoka, but that book was located at the French Cultural House near Ebisu. I went there the next day, and in the deserted library I found a collection of stories in French with the title *L'orme plus grand que la maison*. On the title page was a charcoal drawing representing a woman, possibly in her sixties. It could very well be the woman from the film essay.

At the same time, an apprentice at AIT had discovered a name in the film's credits that she recognised - the assistant director. He turned out to still be active as teacher at a film school in Tokyo. I was excited when I heard about this and suggested that we should call up the film teacher right away. But people explained, somewhat vaguely, that it doesn't work that way. You write a letter - not an e-mail, but a real letter - and then you wait for an answer. After that you can phone. After this process, which took a few weeks, the film man answered that we should go to a little bar in the Golden Gai district in Shinjuku. If we asked the owner at the bar, she would be able to give us information. The bar is called La Jetée, just like one of Chris Marker's better known films.

It was a mysterious and evasive answer, as I saw it, but also very enticing. I was now irritated, now fascinated, by this vague communication and the unprecise answers that were open to interpretation. It makes the world a convoluted place that is difficult to access. Layered, labyrinthine and impossible to get an overview of, just like Tokyo's cityscape. It is

senare har förstätt har med det japanska språkets karaktär att göra. Språkets själva princip är, som Monica Braw skriver i en text om Haruki Murakami, ”inte klarhet, inte genomskinlighet, utan mångtydighet, okända djup. Varje tecken breder ut sig alltefter betraktarens kunnande, associationer. Halva meningar försvinner, tonen flyter ut, man förutsätter förståelse, intuition.”³³

Golden Gai är ett område med trånga gränder och små barer. Det är en av få platser i centrala Tokyo med bevarade byggnader från tiden strax efter kriget. Barerna här är bara ett hål i väggen. Vanligen finns det plats för mindre än en handfull gäster, ofta är man inte välkommen om man inte känner ägaren. Jag borde själv kunnat lista ut att det var hit jag skulle gå. Baren förekommer i Wim Wenders *Tokyo Ga*. Wim Wenders hittar Chris Marker här, men Marker vill inte avslöja sitt utseende, han döljer sitt ansikte.³⁴

Golden Gai är inte stort men La Jetée var ändå svår att hitta på grund av grändernas rörighet och de små skyltarna som jag hade lite svårt att härleda till de olika etablissemangen. Man nådde baren via en klaustrofobisk trappa som ledde till ett rum, inte större än en klädkammare, helt utan fönster. Ändå kändes inte La Jetée instängd och luften var inte tryckande. Väggarna var täckta av hyllor med bruna flaskor, flera av dem yvigt handmålade med katt- och ugglemotiv. Här fanns kattfigurer av olika slag, en bild av en katt och en hund som fredligt sitter sida vid sida och betraktar något, samt två sepiafärgade fotografier – scener från filmen *La Jetée*. Jag kände igen interiören från

33. Monica Braw, "Shinjinrui, den nya människan. Tankar kring Haruki Murakamis Böcker", *Tidskriften 9OTAL*, nr 1/2, 1992.

34. Enligt Lupton förekommer baren också i en sekvens i ett program som Marker gjorde för fransk TV (*The Owl's Legacy*) där en grupp japanska intellektuella samlas för ett spontant seminarium då de diskuterar sina första möten med Greklands antika kultur. (Se Lupton, s. 175). Marker själv säger i den redan citerade intervjun i *Film Comment*: "Att veta att en grupp japaner varje natt under nära 40 års tid blivit aningen berusade under mina bilder är mer värt än Oscars-priser!".

not a treacherous or false kind of communication, but a condition of transience, which I later have understood has to do with the character of the Japanese language. The very principle of the language is, as Monica Braw writes in a text about Haruki Murakami, “not clarity, not transparency, but ambiguity, unknown depths. Each character expands according to the observer’s knowledge and associations. Half meanings disappear, the tone flows out, one assumes understanding, intuition.”³³

Golden Gai is a district with narrow alleys and little bars. It is one of the few places in central Tokyo with buildings that have been preserved from the time just after the war. The bars here are just a hole in the wall. Usually there is room for not even a handful of guests, and often you are not welcome unless you know the owner. I should have been able to figure out that this was where I should go. The bar appears in Wim Wender’s *Tokyo Ga*. Wim Wenders finds Chris Marker here, but Marker doesn’t want to reveal his appearance, he hides his face.³⁴

Golden Gai is not big but La Jetée was still hard to find, due to the confusion of the alleys and the little signs that I had a hard time tracing to the various establishments. You got to the bar via a claustrophobic stairway that led to a room, no bigger than a closet, without any windows. Yet La Jetée did not feel closed in and the air was not oppressive. The walls were covered with shelves filed with brown bottles, many of them elaborately handpainted with cat and owl motifs. Here were cat figures of various kinds, a picture of a cat and a dog sitting peacably side by side watching something, and two sepia-toned photographs - scenes from the film *La Jetée*. I recognized the interior from a short sequence in *Sans*

33. Monica Braw, "Shinjinrui, den nya människan. Tankar kring Haruki Murakamis Böcker" ["Shinjinrui, the new human being. Thoughts on Haruki Murakami's books"], *Tidskriften 90TAL*, no. 1/2, 1992.

34. According to Lupton, the bar also appears in a sequence in a program that Marker made for French TV (*The Owl's Legacy*), where a group of Japanese intellectuals gather for a spontaneous seminar where they discuss their first encounters with the ancient culture of Greece (See Lupton, p. 175). Marker himself says in the interview in *Film Comment*: "Knowing that every night for almost 40 years, a group of Japanese got slightly drunk under my pictures, is worth more than the Oscar award!"

en kort sekvens I *Sans soleil* där den omnämns som ”den lilla baren i Shinjuku”. (Marker säger här att den påminner honom om en indisk flöjt som bara kan höras av den som själv spelar.)

I hörnet av baren stack ett huvud upp ovanför flaskor och paraferalia, en kvinna i obestämd ålder mellan sextio och sjuttio år. Det var ägaren Tomoya. Fotografierna är inte sepiafärgade utan nikotinfärgade, berättade hon, baren har funnits sedan 1972. Det är överlödigt att säga att hon älskade Chris Markers filmer. Hon var i övrigt frankofil och filmkännare. Vad det gällde Kumiko? Kumiko var en god gammal vän och jag kunde få hennes adress. Någon e-mailadress hade hon inte.

Det var en adress i Paris, Kumiko hade flyttat dit för närmare fyrtio år sedan, bara några år efter *Mysteriet Koumiko*. Det var så jag började brevväxla med Kumiko och det var så hennes text från filmen kom ifatt henne. Möjligen hade hon förutsagt det i filmens sista rader:

*När jag nu vet, är jag förvånad att jag inte visste förr.
Jag är förvånad varje morgon, förstår ingenting, oförmögen
att kommentera någonting.
Men snart ska de komma – resultaten av händelserna.
Det är som en havsvåg, en jordbävning, en olycka långt bort.
Vågen kommer allt närmare – till slut hela vägen fram till
mig.*

*

Den amerikanska poeten och essäisten Susan Howe skriver att Markers praktik ”/.../ vilar på osynliga verbala blixtar, optiska överraskningar och klyvda bilder”. Hon ser “likheter och hör ekon” mellan *Mysteriet Koumiko* och *Sans soleil* och hon spekulerar om Koumikos existens:

soleil where it is referred to as “the little bar in Shinjuku.” (Marker says here that it reminds him of an Indian flute that can only be heard by the player himself.)

In the corner of the bar a head stuck out above bottles and paraphernalia, a woman of indeterminate age, between sixty and seventy. It was the owner, Tomoya. The photographs are not sepia colored but nicotine colored, she told me; the bar has existed since 1972. It is redundant to say that she loved Chris Marker’s films. She was also a francophile and a film connoisseur. And Kumiko? Kumiko was a dear old friend and I could have her address. She did not have an e-mail address.

It was an address in Paris. Kumiko had moved there almost forty years ago, only a few years after *The Koumiko Mystery*. This was how I began to correspond with Kumiko and this was how her text from the film caught up with her. Possibly she had predicted it in the last lines of the film:

*Now that I know, I'm surprised that I didn't know before.
I am surprised every morning, understand nothing, unable to
comment on anything.
But soon they will come - the results of the events.
It is like an ocean wave, an earthquake, a disaster far away.
The wave comes ever closer - finally reaches all the way to
me.*

*

The American poet and essayist Susan Howe writes that Marker’s practice “... rests on invisible verbal lightning bolts, optical surprises and split images.” She “sees likenesses and hears echoes” between *The Koumiko Mystery* and *Sans soleil*, and she speculates about Koumiko’s existence:

*1965 är Kuomiko verkligen en ung japansk kvinna (kanske en professionell skådespelerska nu) som talar flytande franska. Hennes vackra röst är ett av de anslående elementen som bidrar till Mysteriet som bär hennes namn.*³⁵

Är Kumiko en dubbelgångare till Hélène Chatelain i filmen *La Jetée*? frågar hon sig. Och var är Kuomiko i *Sans soleil*? I *Vertigo* har Kim Novaks två röster som karaktärerna Madeleine och Judy en väsentlig roll. Howe tolkar de två berättarröster som finns valbara på dvd-utgåvan av *Sans soleil* – tillskrivna namnen Florence Delay och Alexandra Stewart – som ett spel med två gestaltningar av samma individ, eller två identiteter. Enligt Howe förekommer dessa två gestaltningar i tre filmer: ”/.../ *La Jetée*, *The Koumiko Mystery* och *Sans Soleil* finns den spöklika närvaron av två kvinnor, deras spår, i den berättarröst utan brytning som är Stewarts.”³⁶

Kumiko tycktes trots sin klart uttalade vilja att inte filmas acceptera och till och med uppskatta min ankomst i Paris. Hon uppträdde som om det hela var bestämt av ödet. Hon hade ägnat stor energi åt att städa lägenheten, den lägenhet hon bott i under 35 år. Hon hade flyttat in det mesta av sina gatufynd av stolar och annat i ett av rummen så att det blev någorlunda plats i arbetsrummet. Hon hade vikt pappersark till lampskärmar. Matsalen hade hon inrättat i den smala korridoren mellan köket och de övriga rummen. Kumiko bjöd på pot au feu och boeuf bourguignon. Jag hade varit i Minsk och dragit på mig en lunginflammation någon vecka tidigare, men antibiotika och Kumikos kraftfulla mat höll febern nere.

Den första dagen åt vi lunch och samtalade till kvällen. Nästa dag ville hon ta mig till Montmartres kyrkogård, som man hade utsikt över

35. Susan Howe, *Spinnaker*, Uddevalla 2000 (översättning Marie Silkeberg).

36. *Ibid.*, s. 82.

*In 1965 Kumiko really is a young Japanese woman (maybe now a professional actress) who speaks fluent French. Her beautiful voice is one of the striking elements that contribute to the Mystery that bears her name.*³⁵

Is Kumiko a double for Hélène Chatelain in the film *La Jetée*? she asks herself. And where is Koumiko in *Sans soleil*? In *Vertigo*, Kim Novak's two voices as the characters Madeleine and Judy play an important role. Howe interprets the two narrating voices that are available on the DVD edition of *Sans soleil* – attributed to the names Florence Delay and Alexandra Stewart – as a play with two configurations of the same individual, or two identities. In Howe's conception these two configurations appear in three films: in "... *La Jetée*, *The Koumiko Mystery*, and *Sans Soleil* there is the ghostlike presence of two women, their traces, in the narrating unaccented voice that is Stewart's."³⁶

In spite of her clearly expressed wish not to be filmed, Kumiko seemed to accept and even appreciate my arrival in Paris. She behaved as if the whole thing were determined by fate. She had spent a good deal of energy cleaning the apartment, an apartment she had lived in for 35 years. She had moved most of her chairs and other objects salvaged from the street into one of the rooms so that there was some space in her workroom. She had folded papers to make lampshades. She had set up her dining room in a narrow hallway between the kitchen and the other rooms. Kumiko served *pot au feu* and *boeuf bourguignon*. I had been in Minsk and had contracted pneumonia a week or so before, but antibiotics and Kumiko's strengthening food kept the fever down.

On the first day we ate lunch and talked until evening. The next day, she wanted to take me to Montmartre Churchyard, of which there

35. Susan Howe, *Spinnaker*, Uddevalla 2000 (trans. Marie Silkeberg).

36. *Ibid.*, p. 82.

från hennes lägenhet. Redan i breven till Tokyo hade hon förklarat att det var hit hon gick för att tala med katterna som bodde där. Hon var mån om att jag filmade dem.

Med avbrott för katterna på kyrkogården bredde våra samtal ut sig över dagarna. Jag antecknade inget, det skulle ha förstört hela samtals-situationen som var stillsam och angenäm. Kumiko var sjuttioett år och pratade en blandning av engelska och franska. Den näst sista dagen tilläts jag filma några av våra samtal under förutsättning att hennes ansikte inte syntes.

Kumiko gav mig ett manuskript som hon skrivit utifrån sina barn-domsminnen.³⁷ Hon hann tillbringa sina första tio år i Manchuriet, de sista sex av dessa i Harbin – staden som präglat henne, platsen mot vilken hennes minneslust graviterar – innan familjen i all hast tvingats lämna hus och hem vid krigsslutet. Det var här, skriver hon, som hon ”/.../ började få en kamerablick som iakttar och registrerar. Dessa plötsliga bilder hade en fasthet, ett djup och en varaktighet. Klara bilder i nuets form. Jag var där inuti dem.”³⁸

Hennes far var tulltjänsteman anställd av den japanska kolonial-makten, men tanken om att familjen etniskt var japaner fick inget fäste i hennes medvetande. Hon såg sig som manchuriska, medborgare i *Manchukuo*. Man hade inga pass som bevisade något annat (man hade inga pass överhuvudtaget) och Japan var en avlägsen plats. Man hyrde en lägenhet i ett hus i rysk stil. Till huset hörde en blommande trädgård med en alm, en syren och ett körsbärsträd.

Kumiko visade mig böcker med vykort från Harbin. Det var en kosmopolitisk storstad, en viktig punkt på den förlängda kinesiska delen av den transsibiriska järnvägen. Det var kaféer, kabaréer, ryska bagerier,

37. Kumiko Muraoka, *Dust Optimism (1936-1946)*. Opublicerat manuskript. Översättning från franska till engelska av Bruce Benderson.

38. *Ibid.*, (min övers. M.B.).

was a view from her apartment. Already in her letters to Tokyo she had explained that it was here she went to talk to the cats who lived there. She wanted me to film them.

With breaks for the cats in the churchyard, our conversations spread out across the days. I didn't take any notes; it would have destroyed the whole conversational situation, which was quiet and pleasant. Kumiko was 71 years old and spoke in a mixture of English and French. The next to the last day I was allowed to film some of our conversations on the condition that her face was not visible.

Kumiko gave me a manuscript that she had written based on her childhood memories.³⁷ She had spent her first ten years in Manchuria, the last six of these in Harbin - the city that had formed her, the place toward which her memory wants to gravitate - before the family had to leave their home in haste at the end of the war. It was here, she writes, that she "...began to have camera-eye that sees and records. Those instantaneous images had a solidness, a depth, a duration. They were illuminous images in the shape of the present. I was there inside them."³⁸

Her father was a customs officer employed by the Japanese colonial power, but the idea that the family was ethnically Japanese took no hold in her consciousness. She saw herself as Manchurian, a citizen of *Manchukuo*. They had no passports to prove otherwise (they didn't have passports at all), and Japan was a distant place. They rented an apartment in a Russian-style house. A flowering garden with an elm, a lilac, and a cherry tree belonged to the house.

Kumiko showed me books of picture postcards from Harbin. It was a cosmopolitan big city, an important point on the extended Chinese part of the Trans-Siberia railway. There were cafés, cabarets, Russian bakeries, French fashion houses, Chinese opium dens, and spa life by

37. Kumiko Muraoka, *Dust Optimism (1936-1946)*. Unpublished manuscript. Translation from French to English by Bruce Benderson.

38. Ibid.

franska modehus, kinesiska opiumhålor och badliv vid floden. Rysk arkitektur dominerade och alla affärer hade både ryska och kinesiska skyltar. Här fanns, förutom de mäktiga rysk-ortodoxa kyrkorna, synagogor, buddhisttempel och ett shintotempel (en ynkelig konstruktion enligt Kumiko). Här bodde tyska judar som flytt från nazi-Tyskland på 1930-talet, här fanns polska, koreanska och grekiska kvarter. I grannhuset fanns de två ryska systrarna Gaila och Tata, vars flätade hår nådde höfterna. Gaila och Tata var de vackraste hon kunde föreställa sig, två oåtkomliga prinsessor.

Mot slutet av kriget stiger oron i familjen, man förstår att tillvaron kommer bli osäker. En dag strax före krigsslutet gör koreanerna en räd i området och de gömmer sig i källaren. Modern går till banken för att ta ut alla besparingar men banken är igenbommad. Den kinesiska trädgårdsmästarens fru börjar laga mat ute i trädgården, framstigen ur osynligheten. Hennes barn tar sig rätten att visa sig. De börjar leva sitt liv inför öppen ridå. Undergångsstämningen bryter ner hierarkierna. Kumiko och hennes syster och de andra japanska barnen börjar leka med de kinesiska barnen som blandas med den ryska vaktens barn, gränserna upplöses som om inget betyder något längre.

En lägenhet i grannskapet står tom. En japansk familj som bott där har lämnat den hals över huvud. Barnen går in i den övergivna lägenheten och plockar bland föremålen: skålar med ruttnande mat, en telefon avhängd från sin klyka, i garderoben en klädhög med guldbroderade kimonos. De plockar med sig några saker och radar upp dem på gårdsplanen. En bakelitlinjal, en lupp, en tärning, spelkort, några vykort, ett antal fotografier och cigarettpaket. De drar ut en radio och bryter upp den, sliter ut kopparspolen och börjar dra i tråden. Den varar länge, den går att vira ett varv runt huset. De upptäcker mängder av runda aluminiumburkar som innehåller filmrullar. De gör upp en eld och slänger in rullarna, en efter en. Filmrullarna knycker ihop sig i

the river. Russian architecture was dominant and all shops had both Russian and Chinese signs. Here were, in addition to the mighty Russian Orthodox churches, synagogues, Buddhist temples, and a Shinto temple (a pitiful structure, according to Kumiko). Here lived German Jews who had escaped Nazi Germany in the 1930s, here were Polish, Korean, and Greek quarters. In the neighboring house lived the two Russian sisters Gaila and Tata, whose braided hair reached to their hips. Gaila and Tata were the most beautiful beings she could imagine, two inaccessible princesses.

Toward the end of the war, anxiety rises in the family. They realise that their existence will become uncertain. One day just before the end of the war, the Koreans raid the area and they hide in the cellar. The mother goes to the bank to take out all their savings, but the bank is closed. The Chinese gardener's wife begins making dinner out in the garden, emerging from invisibility. Her children take the liberty of showing themselves. They begin to live their lives before an open curtain. The atmosphere of doom breaks down the hierarchies. Kumiko and her sister, and the other Japanese children, begin playing with the Chinese children, who mix with the Russian guard's children; the borders are dissolved as if nothing means anything anymore.

An apartment in the neighborhood is empty. A Japanese family that had lived there has left it head over heels. The children go into the abandoned apartment and pick among the objects: bowls of rotting food, a telephone off its hook, in the closet a pile of clothing with gold-embroidered kimonos. They take some of the things with them and line them up in the yard. A ruler made of Bakelite, a loupe, dice, playing cards, some picture postcards, a number of photographs, and cigarette packs. They pull out a radio and open it up, pull out the copper spool and begin to pull the wire. It takes a long time, they can wind it all the way around the house. They discover lots of round aluminum containers with rolls of film. They make a fire and throw the rolls into it,

spasmer, ”de spottar vätska som tjockt svart blod”.³⁹ Trädgårdsmästarens barn är galna av glädje och hoppar, skriker och klappar händerna medan de fräsande filmrullarna pyr in omgivningen med en helvetisk stank.

Japan hade förlorat kriget och därmed sina kolonier. Kejsaren hade förkunnat kapituleringen på radion. Det var en enorm chock även av det skäl att kejsarens röst aldrig tidigare hörts. Han sågs som gudomlig, för vanliga människor var det otänkbart att möta kejsarens ansikte eller höra hans röst.

När det blev vinter kom de ryska soldaterna från den Röda armén, ständigt berusade och hotfulla. De knackade på dörren och barnen fick gömma sig på vinden. Soldaterna gick husesyn och frågade efter värdeföremål, sedan slog sig ner i soffan och drack i timmar. När de gick tog de med sig en päls som hängde i hallen. Mamman vaxade in en sedelbunt och la den i en kaffekanna, sedan grävde hon ner den i trädgården. Pappan skaffade kol för att åtminstone hålla ett rum varmt. När kylan blev outhärdlig flyttade de till en mindre lägenhet som de delade med en annan familj.

Efter de ryska soldaterna kom de kinesiska rödgardisterna ur det så kallade Pa Lu-förbandet i den åttonde armén. De var korrekta, förekommande och vänliga. När de lånade något lämnade de också tillbaka det. Barnen sjöng deras sånger: ”Pa –Lu, Pa-Lu, Pa Lu-pistol!”, som de varierade med den japanska ”Kropotkin har besegrats, länge leve Amiral Togo!”⁴⁰

I augusti 1946, ett år efter krigsslutet, sändes familjen tillbaka på en lång resa till Japan. Det tog månader att ta sig dit. Man sov under bar himmel och färdades i godståg, men det var inte skrämmande, det var ett äventyr. Kumiko hade ännu inte förstått att de för alltid lämnade

39. Ibid. (min övers. M.B.).

40. Ibid. (min övers. M.B.). Amiral Togo var överbefälhavare i den kejsarliga japanska flottan under det rysk-japanska kriget och hade status som krigshjälte.

one after the other. The rolls of film twitch in spasms, “and spitting juice like thick black blood.”³⁹ The gardener’s children are wild with joy and they jump, shout, and clap their hands while the sputtering film rolls fill the surroundings with a hellish stink.

Japan had lost the war and thereby its colonies. The emperor had declared his capitulation on the radio. It was an enormous shock, partly also because the emperor’s voice had never been heard before. He was considered divine; for ordinary people it was unthinkable to meet the emperor’s face or hear his voice.

When winter came, the Russian soldiers from the Red Army came, always drunk and threatening. They knocked on the door and the children had to hide in the attic. The soldiers inspected the house and asked about valuable objects, then they made themselves comfortable on the couch and drank for hours. When they left they took with them a fur that hung in the hallway. The mother waxed a bundle of paper bills and put it in a coffeepot, which she buried in the garden. The father got coal in order to keep at least one room warm. When the cold became unbearable they moved to a smaller apartment that they shared with another family.

After the Russian soldiers came the Chinese Red Guard from the so-called Pa Lu federation in the eighth army. They were correct, courteous and friendly. When they borrowed something they also returned it. The children sang their songs: ”Pa –Lu, Pa-Lu, Pa Lu-pistol!”, which they varied with the Japanese “Kropotkin has been beaten, long live Admiral Togo!”⁴⁰

In August 1946, one year after the end of the war, the family was sent back on a long journey to Japan. It took months to get there. They slept under the open sky and traveled by freight train, but it wasn’t frightening, it was an adventure. Kumiko still had not understood that they had left

39. Ibid.

40. Ibid., Admiral Togo was the commander-in-chief of the Emperor’s Japanese fleet during the Russo-Japanese War and had the status of war hero.

Harbin, hon trodde att det här bara var en lång utflykt. Båtresan blev uppskjuten och senare fick de veta att den båt som skulle ha tagit dem till Japan sänkts av en mina. Hon var tio år när familjen slog sig ner ett litet samhälle i sydvästra Japan.

Hon avskydde denna plats och hon förstod sig inte på sina klasskamrater. När de ombads att rita något de sett på väg till skolan ritade hon en orm, en sådan orm som hon mindes från Manchuriet. Läraren och eleverna tittade oförstående på bilden.

Efter skolan flyttade hon till Kyoto. Hon hade olika tillfälliga jobb. Som sekreterare på ett kontor ägnade hon dagarna åt att stirra på en stor klocka som inte tycktes röra sig framåt. Hon jobbade på ett kafé, vilket hon däremot tyckte om. (Av alla hennes försörjningar åren igenom var arbetet som servitris det bästa, sa hon. Det var enkelt och tydligt, man serverar kaffe och torkar av, människor blir nöjda.) Så flyttade hon till Tokyo, läste franska och hamnade på Marcel Giuglaris kontor. På kvällarna skrev hon litterära texter.

Ett år efter premiären av *Mysteriet Koumiko* blev hon uppsökt av en casting-chef från Hollywood. Mannen sökte kvinnliga japanska statister till en film av John Frankenheimer. Det var storproduktionen *Grand Prix* som skulle filmas i Italien med Yves Montand och Toshiro Mifune i huvudrollerna. Kumiko skulle aldrig glömma casting-mannens blick. På något sätt blev den avgörande för henne. De var tre kvinnor som radades upp, mannen gick fram och åter och granskade dem ”från topp till tå, från tå till topp och sedan från topp till tå igen”. Det var en blick som avhumaniserade henne. De tre kvinnorna upplevde samma skräck inför mannens blick. En av dem flydde gråtande från platsen. Men Kumiko och den andra kvinnan accepterade erbjudandet att flygas till ett hotell i Milano.

Det var ett lyxhotell, de bodde där en vecka utan att något hände. Så en dag kläddes de i kimono och sminkades. De tog hissen ner till lobbyn

Harbin forever; she thought that this was only a long excursion. The boat journey was postponed and later they would find out that the boat that would have taken them to Japan had been sunk by a mine. She was ten years old when the family settled down in a small town in southwestern Japan. She hated this place and she didn't understand her classmates. When they were asked to draw something they had seen on the way to school, she drew a snake, the kind of snake that she remembered from Manchuria. The teacher and the students looked uncomprehendingly at the picture.

After she finished school she moved to Kyoto. She held various temporary jobs. As a secretary in an office she spent her days staring at a big clock that didn't seem to move forward. She worked at a café, which she liked. (Of all her jobs throughout the years, the job as a waitress was the best, she said. It was simple and clear, you serve coffee and wipe down the tables, people are satisfied.) Then she moved to Tokyo, studied French, and ended up in Marcel Gugliari's office. In the evenings she wrote literary texts.

One year after the premiere of *The Koumiko Mystery*, she was sought out by a casting director from Hollywood. The man was looking for female Japanese extras for a film by John Frankenheimer. It was the big production *Grand Prix* that was going to be filmed in Italy with Yves Montand and Toshiro Mifune in the leading roles. Kumiko would never forget the casting man's gaze. In some way it became decisive for her. There were three women who were lined up; the man went back and forth, examining them "from head to toe, from toe to head, and then from head to toe again." It was a gaze that dehumanised her. The three women experienced the same terror at the man's gaze. One of them ran away crying. But Kumiko and the other woman accepted the offer to be flown to a hotel in Milan.

It was a luxury hotel. They stayed there for a week without anything happening. Then one day they were dressed in kimonos and made

och blev filmade när de trippade fram till receptionen. De tog dem mindre än en minut. För denna insats fick hon pengar som hon kunde leva på i ett helt år. Det fick bli hennes startkapital när hon flyttade till Paris 1967.

Det första året bodde hon på ett enkelt hotell, närmast ett studenthem. I hissen stod hon en dag öga mot öga med en lång mörk man med ilsken blick. Mannen var av libanesiskt ursprung och bodde på samma hotell. I sitt lilla kyffe drev han ett litet förlag och gav ut en litterär tidskrift. Han publicerade några av hennes texter och tillsammans kom de med tiden att översätta haikupoeter som Basho. Det var även han som gav ut den samling berättelser som jag hade hittat på Franska kulturhusets bibliotek i Tokyo. (Deras sporadiska samarbete höll i sig i närmare 40 år tills hon slutligen tröttnade på hans koleriska temperament.)

1968 träffade hon en tysk läkarstudent som kommit till Paris. Inspirerad av den nya franska filmvågen och den revolutionära stämningen ville han göra film. De gifte sig och flyttade till Berlin. Nygift ville hon visa honom Japan och de begav sig dit på en treveckorsresa. Han blev förtjust, så överförtjust att han blev kvar i Japan, för alltid. Hon åkte ensam tillbaka till Berlin.

Kumiko fick tvillingdöttrar och levde med fadern ett år, sedan bad hon honom flytta. Hon visade mig fotografier på barnen när de var små i lägenheten, barnen var oerhört söta och trägolvet hade en mörkbrun nyans som nu mattats av med tidens slitage och blekning.

Kumiko sa att hon alltid hade haft "lätta jobb" som inte krävde allt för mycket ansträngning. Under många år var hon sekreterare och översättare åt en japansk journalist i Paris. Hon jobbade bara halva dagarna. Hon träffade Chris Marker då och då, deras vänskap höll i sig, men för tio år sedan blev han rasande då hon lämnat ut hans adress

up. They took the elevator down to the lobby and were filmed as they walked up to the reception desk with mincing steps. It took them less than a minute. For this contribution she was paid enough money to live on for an entire year. It became her seed capital when she moved to Paris in 1967.

The first year she lived in a simple hotel, a kind of student housing. One day in the elevator she found herself eye to eye with a tall dark man with a scowl. The man was of Lebanese origin and lived in the same hotel. In his little room he ran a small publishing operation and gave out a literary magazine. He published some of her texts, and together they would eventually translate haiku poets like Basho. He was also the one who published the collection of stories that I had found in the French Cultural House library in Tokyo. (Their sporadic collaboration continued for almost 40 years, until she finally tired of his irascible temperament.)

In 1968, she met a German medical student who had come to Paris. Inspired by the new wave of French film and the revolutionary atmosphere, he wanted to make films. They got married and moved to Berlin. As a newlywed she wanted to show him Japan and they went there for a three-week trip. He was delighted, so thoroughly delighted that he remained in Japan, forever. She returned alone to Berlin.

Kumiko had twin daughters and lived with the father for a year, then she asked him to move out. She showed me photos of the children when they were little, in her apartment. The children were extremely cute and the wooden floor had a dark brown hue that had now been dimmed by wear and the bleaching effect of time.

Kumiko said that she had always had “easy jobs” that didn’t demand too much effort. For many years she was a secretary and translator for a Japanese journalist in Paris. She only worked half days. She met Chris Marker now and then and their friendship endured, but ten years ago

till en person. Sedan dess var kontakten bruten.⁴¹ Hon skrev hela tiden litterära texter men det var inte längre möjligt att skriva på japanska. Hon skrev på franska men gjorde många grammatiska misstag. Hon upplevde hur hon hängde mellan de två språken men hur ideligen någon av hållpunkterna gav vika. Men på en punkt kände hon sig hemma. Den röst som man som fransk kvinna kunde ha, en mörk och grundad, var mycket lättare att leva med än den japanska kvinnans höga, väna röst.

Harbin upptog hennes tankar. Hon visade mig diabilder projicerade direkt på väggen. Det var hennes resor tillbaka på 1990-talet. Det liknade inte vykortet längre, Harbin var en stor, kinesisk industristad. Den blandning av kulturer som funnits var borta även om en och annan byggnad stod kvar som påminnelse. Den stora rysk-ortodoxa katedralen, Sankta Sophia, var omvandlad till museum. I ett nergånget hus hittade en halvt blind gammal rysk kvinna, en av de få ur den ursprungliga ryska befolkningen som blivit kvar efter kriget. Tusentals hade avrättats genast av Röda armén eftersom de tillhört de tsartrogna Vita ryssarna, många hade flytt och andra hade tvångsflyttats till Novosibirsk.

På en av bilderna från Harbin såg man ryggtavlorna av Kumiko och hennes resesällskap. De står utanför en industriliknande byggnad. Det var här den japanska kolonialmaktens ökända enhet 731 hade utfört bakteriologiska experiment på kinesiska, koreanska och ryska fångar.

Kumiko hittade slutligen också sina gamla grannar från Harbin i Novosibirsk. Hon reste dit flera gånger. Hon hittade en av de vackra tvillingflickorna som nu var en tjock tant med håret uppsatt i en knut. Kumiko sa att dessa resor, mötena med människorna från Harbin, innebar en vändpunkt i livet, att hon plötsligt känt sig lugn och avklarnad efter år av ständigt malande oro.

41. När min film var klar två månader senare skickade Kumiko en kopia till Chris Marker. Hon ringde honom och han var glad för vad som hänt, att filmen "uppsökts". Han gladdes också åt att de båda hade fått kontakt med varandra igen.

he became enraged when she gave someone his address. Since then the contact was broken.⁴¹ She wrote literary texts all the time but it was no longer possible to write in Japanese. She wrote in French, but made many grammatical errors. She felt that she was hanging in between the two languages and that one of the supports always gave way. But she felt at home in one area. The voice that one was allowed to have, as a French woman, a dark and grounded one, was much easier to live with than the high, light voice of the Japanese woman.

Harbin occupied her thoughts. She showed me slides projected directly onto the wall. They were from her travels back in the 1990s. Harbin no longer resembled the postcards; it was a big Chinese industrial city. The mixture of cultures that had existed was gone, even if a few buildings were still standing as reminders. The big Russian Orthodox cathedral, Saint Sophia, had been turned into a museum. In a delapidated house she found a half-blind old Russian woman, one of the few of the original Russian population who had remained after the war. Thousands had been executed immediately by the Red Army because they had belonged to the loyal tsarist White Russians; many had fled and others had been exiled to Novosibirsk.

In one of the pictures from Harbin one could see the backs of Kumiko and her traveling companion. They are standing outside an industrial-looking building. It was here that the Japanese colonial power's infamous Unit 731 had carried out bacteriological experiments on Chinese, Korean, and Russian prisoners.

Eventually Kumiko also found her old neighbors from Harbin in Novosibirsk. She traveled there several times. She found one of the pretty twin girls who was now a fat lady with her hair in a bun. Kumiko said that these trips, the meetings with people from Harbin, meant a turning point in her life, and that she had suddenly felt calm and settled after years of steadily grinding anxiety.

41. When my film was finished, two months later, Kumiko sent a copy to Chris Marker. She called him up and he was happy about what had happened, and that the film had been "looked up". He was also happy that the two of them had come into contact again.

Sista dagen i Paris sa Kumiko att hon ville skriva en ny text till min videoessä. Hon skulle själv läsa in den och skicka den till mig. Inte sedan Chris Markers filmessä hade hon läst för en film, men nu var hon redo, sa hon. I *Mysteriet Koumiko* hade hon sagt:

Våldet är för mig något lätt, något enkelt.

Våldet föddes med människan.

Det är i grunden knutet till mänskligt liv.

Det är en naturkraft – det behövs ingen ansträngning för våld.

Jag är aldrig rädd.

Inför våldet blir jag aldrig sårad.

Jag dör helt enkelt, annars lever jag.

Hon hade varit en *idiot* och ångrade sig djupt. Hon skämdes. Den text hon skrev och läste in är omfattande. Den skulle kunna bli en mindre videoessä i sig. Jag fick välja bort några partier. Det är en litterär text. Här finns rytm, pauseringar, överraskande bilder och utvikningar. Inte minst finns i texten vissa moment av tvekan. Sådana partier utför sinnesförändringar och reaktioner inför de egna orden. Ibland uppstår partier av osäkerhet och fördröjning som tycks tillhöra talspråket men som hon nu på ett anmärkningsvärt sätt skrivit in i texten. Genom att ha en sådan kontroll över texten var hon också kapabel att framföra sin läsning med stor säkerhet. Jag var överväldigad, men inte förvånad, av de ljudfiler och texter som skickades till mig från Paris. Jag visste att Kumiko var en författare, även om hon aldrig i någon större utsträckning verkat som sådan.

Kumiko talar i texten om att hon är glad att hon inte längre är ung, att hon blivit alltmer tillfreds med sitt liv ju äldre hon blivit. Hon vet att hon befinner sig på rätt plats. Hennes tillvaro befinner sig närmare rummets och tidens rytm och hon vet att det har något med lycka att

On the last day in Paris, Kumiko said that she wanted to write a new text for my video essay. She herself would record it and send it to me. She had not recorded for a film since Chris Marker's film essay, but now she was ready, she said. In *The Koumiko Mystery* she had said:

Violence is for me something easy, something uncomplicated.

Violence was born with mankind.

It is fundamentally connected to human life.

It is a force of nature - there is no need for effort for violence.

I am never afraid.

Confronted with violence I'm never offended

I'm simply dying or living.

She had been an *idiot* and deeply regretted it. She was ashamed. The text that she wrote and recorded is extensive. It could become a small video essay in itself. I had to exclude some parts. It is a literary text. It has rhythm, pauses, surprising images, and digressions. In particular, the text contains certain moments of hesitation. Such moments enact mood changes and her own reaction to her words. Sometimes there are places of uncertainty and hesitation that seem to belong to spoken language but that she had, remarkably, written into the text. By having such control over the text, she was also capable of performing her reading with great confidence. I was overwhelmed, but not surprised, by the sound files and texts that were sent to me from Paris. I knew that Kumiko was an author, even if she had never worked as an author to any great extent.

In the text, Kumiko says that she is glad she is no longer young, that she has become more at peace with her life the older she has become. She knows that she is in the right place. Her existence finds itself closer to the rhythm of place and time and she knows it has something to do with happiness. She is satisfied with her appearance and her clothes; she

göra. Hon är nöjd med sitt utseende och sina kläder, hon klär sig enbart i grå nyanser och hon vet att det passar henne.

Men om någon frågar om man får filma henne sker något inom henne. Varningslampor tänds, larmet går, hon känner paniken närma sig. Det är en akut narcissistisk kris. Plötsligt ser hon på sig själv med en kall, granskande blick. Det är casting-mannens blick som hon övertar och riktar mot sig själv. Den fruktansvärda blicken rör sig ”från topp till tå, från tå till topp och sedan från topp till tå igen.” Hon försöker hitta en yttre form åt sig själv för att möta denna (egna blick), men hon upplever hur hennes yta genomborras och går upp i rök. Hon försöker frammana en idé om skönhet, tänka på något underbart, som kan förflyttas från hennes inre till hennes yttre, men det är svårt. Hon tycker synd om sig själv, hon lider när hon egentligen vill utstråla styrka, intelligens och skönhet, “comme dans la dernière photo de Virginia Woolf quelques jours avant son suicide” (som i det sista fotot av Virginia Woolf några få dagar före hennes självmord).

I Nora M. Alters monografi över Chris Marker från 2006 sägs att Kumiko bara var en förevändning för Marker att få skildra Japan i en brytningstid. Kumiko är inget mysterium, titeln är skämtsamt anlagd. Det var Japan och inte hennes person som var intressant. Kumiko är en chockerande naiv och en rent av okunnig karaktär. Alter menar att Chris Markers sista ord i filmen är en slags ursäkt för hennes ”ignorance”: ”Det finns femtio miljoner kvinnor i Japan. Och på jorden; en och en halv miljard.” Syrligt kommenterar hon: ”Som om okunnighet är en fråga om kön.”⁴²

Det är svårt att nonchalera den här passagen i en annars intressant monografi, en av de få som gjorts om Marker (om än inte den första som baksidestexten vill göra gällande). Som jag ser det är det Nora M. Alter som är chockerande okunnig och dessutom osensibel i dessa

42. Nora M. Alter, *Chris Marker*, University of Illinois Press, Urbana och Chicago 2006, s. 40.

only dresses in shades of gray and she knows that this suits her.

But if anyone asks if they can film her, something happens inside her. Warning lights go on, the alarm sounds, she feels panic approach. It is an acute narcissistic crisis. Suddenly she sees herself with a cold, examining gaze. It is the gaze of the casting man that she assumes and directs toward herself. The terrible gaze moves “from head to toe, from toe to head and then from head to toe again.” She tries to find an exterior form for herself in order to meet this (her own gaze), but she feels that her surface is pierced and goes up in smoke. She tries to call forth an idea about beauty, think about something wonderful that can be transposed from her interior to her exterior, but it is difficult. She feels sorry for herself, she suffers when she really wants to radiate strength, intelligence, and beauty, “comme dans la dernière photo de Virginia Woolf quelques jours avant son suicide” (like in the last photo of Virginia Woolf, a few days before her suicide).

In Nora M. Alter’s monograph about Chris Marker from 2006, she says that Kumiko was only an excuse for Marker to be able to depict Japan at a time of change. Kumiko is no mystery, the title is a joking one. It was Japan, and not her person, that was interesting. Kumiko is a shockingly naïve and even ignorant character. Alter argues that Chris Marker’s final words in the film are a kind of apology for her “ignorance”: “There are fifty million women in Japan. And on earth, one and a half billion.” She comments dryly, “As if ignorance is a matter of gender.”⁴²

It is hard to disregard this passage in an otherwise interesting monograph, one of the few that have been written about Marker (although not the first, as the back cover blurb claims). As I see it, it is Nora M. Alter who is shockingly ignorant and also insensitive in these comments. Alter seems to not understand Kumiko’s references to the historical and political situation in Manchuria, nor is she receptive to

42. Nora M. Alter, *Chris Marker*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2006, p. 40.

kommentarer. Alter tycks inte förstå Kumikos hänvisningar till den historiska och politiska situationen i Manchuriet, inte heller är hon mottaglig för Kumikos porösa text så full av öppningar, humor och enkel skönhet. Det är också uppenbart att Marker både känner en samhörighet med Kumiko och utmanas av henne. I en e-mailkonversation med mig ett halvår efter mitt möte med Kumiko i Paris skriver Chris Marker helt kort att hennes oförmåga att förbättra sin franska bara är ett av bevisen på hennes starka karaktär.⁴³

*

I *Mysteriet Koumiko* skapas en lek med Kumikos blick, där olika barriärer av distans bryts ner till den punkt då Kumiko tycks använda kameran som en spegel eller instrument för sin egen blick. I *Sans soleil* jagar Marker blickar, han stirrar med kameran på människor och vill få dem att stirra tillbaka. Han söker det moment där objektet hamnar i en jämlik situation av stirrande, där båda proportionerligt erkänner den andres existens. Spelet går tillbaka på Dziga Vertovs experiment med blickar. Vertovs filmgrupp kallades *Kino-öga* (*Kinoglaz*) och grundades i början av 1920-talet i Sovjetunionen. Kino-öga experimenterade med filmetoder och produktions- och distributionstekniker vilka alla hade politiska och symboliska betydelser. Man ville skapa en ny subjektivitet; en blick för proletariatet som skulle stärka klasskänslan; möjligheten att titta tillsammans, titta på varandra och världen runt omkring sig.

Kino-öga menade att livet är *det som inte vet om att det blir filmat* och därför inte kan ägna sig åt posering. Vertov uppfann metoder för att få sina objekt att stirra på något vid sidan av kameran för att därmed filmas

43. Marker ger mig i samma brev tillåtelse att använda hans filmbilder. Han skriver: "/.../ it happened twice in my life that a movie of mine begot another, and that it is the best thing that may happen to old movies." (13/9, 2007).

Kumiko's porous text, so full of openings, humor, and simple beauty. It is also apparent that Marker both feels a connection to Kumiko and also is challenged by her. In an e-mail conversation with me half a year after my meeting with Kumiko in Paris, Chris Marker writes quite simply that her inability to improve her French is only one of the proofs of her strong character.⁴³

*

In *The Koumiko Mystery*, a game is created with Kumiko's gaze, where different barriers of distance are broken down to the point where Kumiko seems to use the camera as a mirror or instrument for her own gaze. In *Sans soleil* Marker pursues gazes, he stares at people with the camera and wants to get them to stare back. He seeks that moment where the object ends up in an egalitarian situation of gazing, where both proportionally acknowledge the other's existence. The game goes back to Dziga Vertov's experiment with gazes. Vertov's film group was called *Kino-eye* (*Kinoglaz*) and was founded in the early 1920's in the Soviet Union. Kino-eye experimented with film methods and production and distribution techniques that all had political and symbolic meanings. They wanted to create a new subjectivity; a gaze for the proletariat that would strengthen the feeling of class; the possibility of looking together, looking at each other, and at the world around them.

Kino-eye declared that life is *that which doesn't know it is being filmed* and therefore cannot pose. Vertov discovered methods for getting his objects to stare at something to the side of his camera so that they could be filmed with their guard down, unaware. This unawareness

43. In the same letter, Marker gives me permission to use his film images. He writes: "... it happened twice in my life that a movie of mine begot another, and that it is the best thing that may happen to old movies." (13/9, 2007).

med sänkt gard, ovetande. Denna omedvetenhet om kameran skulle drivas till den punkt då objektet upptäcker kameran och responderar. Detta moment – ett revolutionärt moment – fångar ögonblicket ”/.../ när liv upphör att vara liv och transformeras till något helt annat: en filmisk medvetenhet samt filmskapandets glädje. Här transformeras livet till något som det ursprungligen inte är; det omedvetna livet når därmed sitt slut och vad som istället inleds är ett spännande medvetenhetsspel, ett spel av ömsesidigt erkännande mellan liv och kamera – ett spel som engagerar dem båda i ett samarbete för att konstruera ett synens och handlandets gemensamma fält /.../.⁴⁴

Chris Marker berättar i foldern till dvd-utgåvan av *Sans soleil* och *La Jetée* att han gjort de båda filmerna under mycket enkla förhållanden. *Sans soleil* gjordes med en tyst 16-mm Beaulieu-kamera. Filmen innehåller inte ett enda ljudsynk, alla miljöljud spelades in med en simpel kassetbandspelare. *La Jetée* gjordes med en Pentax småbildskamera (förutom den enda rörliga scenen som gjordes med en 35:mm:s filmkamera som lånades in för en timme). Den enkla produktionen av dessa filmer var mer sprungen ur omständigheter än val, men det ger ett hopp åt dagens filmare, menar Marker, som vill vara rörliga och oberoende och hänge sig åt sina projekt utan hänsyn till oförutsägbara producenter och feta budgetar. Dagens möjligheter, då man kan göra en förhållandevis tekniskt avancerad film med en billig dv-kamera och en dator, omnämner han som en ”ointentionell hyllning till Dziga Vertov”. Uppenbarligen syftar han här på Kino-ögas vision om en egenskapad subjektivitet där kameran blir medlet för att se och bli sedd.

Man måste kritisera synen på ”det revolutionära ögonblicket” för att bortse från det sammanhang i vilket tillbakastirrandet sker, att det

44. Irina Sandomirskaja, "One Sixth of the World: Avant-garde Film, the Revolution of the Vision, and the Colonization of the Periphery in the USSR during the 1920s (Towards a Postcolonial Deconstruction of Soviet Hegemony)", opublicerat manuskript.

of the camera would be driven to the point where the object discovers the camera and responds. This moment - a revolutionary moment - captures the instant "... when life ceases to be life and is transformed into something completely different: a filmic consciousness and the joy of creating film. Here life is transformed into something that it was not originally; the unconscious life thereby reaches its end and what is begun instead is an exciting game of consciousness, a game of mutual recognition between life and camera - a game that engages them both in a collaboration to construct a shared field of vision and action..."⁴⁴

In the folder for the DVD edition of *Sans soleil* and *La Jetée*, Chris Marker writes that he made both films under very simple conditions. *Sans soleil* was made with a silent 16-mm Beaulieu camera. The film does not contain a single sound synchronization; all environmental sounds were recorded on a simple cassette player. *La Jetée* was made with a Pentax camera (aside from the only moving scene which was made with a 35-mm movie camera that had been borrowed for an hour). The simple production of these films arose more from necessity than choice, but Marker says it provides hope for today's filmmakers, who want to be movable and independent and devote themselves to their projects without regard to unforeseen producers and fat budgets. The possibilities of today, when one can make a relatively technically advanced film with a cheap DV camera and a computer, he calls an "unintentional homage to Dziga Vertov." Apparently he is here alluding to Kino-eye's vision of a self-created subjectivity where the camera becomes the medium for seeing and being seen.

One must criticize the view of "the revolutionary moment" for disregarding the context in which the gazing back occurs, that it is the

44. Irina Sandomirskaja, "One Sixth of the World: Avant-garde Film, the Revolution of the Vision, and the Colonization of the Periphery in the USSR during the 1920s (Towards a Postcolonial Deconstruction of Soviet Hegemony)", unpublished manuscript.

är konstnären/filmaren som placerar denna händelse i sin egen utsaga, där alla delarna spelar mot varandra och ges ett sammanhang och att konstnären därmed ytterst har makten över objektet och hans/hennes blick. Dessutom tycks själva situationen, stirrandet in i kameran, fortfarande efter 150 år ha kvar ett ansenligt moment av fruktan; rädsla för jagförlust, rädsla för narcissism, utslag av narcissism, känsla av stöld och övergrepp. Kameraögats blick utlöser många kriser, ibland till och med dödsskräck, och Kumiko gav uttryck för sådana upplevelser i sitt samtal och sin nyskrivna text. Först när alla människor har en kamera och ständigt filmar varandra – en ”vertovsk” situation som Marker ser framför sig – skulle möjligen en sådan skräck kunna försvinna.

I mitt eget filmande med hd-kameran på tågen och tunnelbanan i Tokyo fann jag det märkligt att befinna mig så nära de främmande ansiktena, att kunna filma dem med sådan detaljrikedom utan att få en blick tillbaka i kameran.⁴⁵ Många sov visserligen, men de vuxna nonchalerade i stort sett alltid kameran. Möten med blickar var också väldigt ovanliga i tunnelbanan även utan kamera. Människorna i Tokyo skapar en avskärmning runt sin individ, likt en bubbla. Denna extrema integritet ger inget yttre erkännande till andra människors existens och det var i detta sociala rum utan blickar som filmandet fortgick, med kameran som en provokatör som aldrig lyckades provocera.

Som text och berättelse är resan en sträcka som leder till en annan sträcka (berättelse). Den bildar en sammanhållen tid och struktureras av denna tidsuppfattning med dateringar (stationer). Paul Ricœur talar om två tidsbegrepp som grundvalarna för två uppfattningar om världen, vilka ideligen tycks utestänga varandra: den vetenskapliga

45. HD-tekniken (High Definition) förstör eller åtminstone förvirrar – genom sin höga upplösning – några av de koder som präglar den dokumentära genren, såsom känslan av avstånd till det ovetande objektet och den lägre bildkvalitets status som garanti för autenticitet. Denna förvirring är förstas bara temporär; med teknologins förändring förändras dessa koder inom dikotomin dokumentär-fiktion.

artist/filmmaker who places this event in his/her own statement, where all the parts play against each other and are given a connection, and that the artist thereby has the final power over the object and his/her gaze. Also the situation itself, staring into the camera, still seems, after 150 years, to contain a considerable element of fear; the fear of loss of self, the fear of narcissism, the eruption of narcissism, the feeling of theft and violence. The gaze of the camera eye triggers many crises, sometimes even fear of death, and Kumiko expressed such experiences in her conversation and her newly written text. Only when all people have a camera and constantly film each other - a "Vertovian" situation that Marker envisions - might perhaps such a dread disappear.

In my own filming using the HD camera on the trains and subways of Tokyo, I found it strange to be close to the faces of strangers, to be able to film them with such richness of detail without having them gaze back at the camera.⁴⁵ Many of them were sleeping, but the adults almost always ignored the camera. Meetings with gazes were also very unusual in the subway, even without a camera. The people of Tokyo create a barrier around their selves, like a bubble. This extreme integrity makes no outward acknowledgment of other people's existence, and it was in this social space without gazes that the filming progressed, with the camera as a provocateur that never succeeded in provoking.

As text and narrative the journey is a stretch that leads to another stretch (narrative). It forms a coherent time and is structured by this notion of time with datings (stations). Paul Ricœur discusses two concepts of time as the foundations of two different conceptions of the world, which constantly seem to exclude each other: the scientific

45. HD (High Definition) technology destroys or at least confuses (through its high resolution) some of the codes that have characterized the documentary genre, such as the feeling of distance to the unknowing object and the status of lower image quality as guarantee of authenticity. This confusion is of course only temporary; with technological change these codes are changed within the dichotomy documentary/fiction.

världsbilden och den fenomenologiska.⁴⁶ Den vetenskapliga bilden utgår från en kosmisk oändlig tid, vilken är en yttre tid medan den fenomenologiska räknar med en inre tid som är en subjektivt upplevd tid. Mellan den inre och den yttre tiden finns den historiska tiden med sin *kalendertid*, sina *generationsskiften* och sina *spår* (dokument och monument) som bildar den ”bro som slagits över klyftan som skiljer den kosmiska tiden från den upplevda tiden.”⁴⁷ Tågresa tydliggör hur dateringen (tågtidtabellen) bildar en brygga mellan de två tidsplanen och världsbilderna, den förenar människorna i en vetenskap om när tåget startade och när det stannade sist. Men deras upplevelse av tågresa tid är individuell, den tillhör den inre tiden. Tågstoppen, liksom kalendertiden kan ses som ”institutioner i politisk bemärkelse”, de utför ”en återinskrivning av den upplevda tiden – som enskilt livsöde och gemensam bestämmelse – i den kosmiska tiden.”⁴⁸ Ricœur menar att sådana moment av återinskrivningar är bärande för narrativa strukturer, de utgör *den berättande tiden*. Valet att använda tågresa som en grund kom visserligen inte ur Ricœurs teorier (Ricœurs teorier tog jag del av först i efterhand) men de tydliggjorde för mig narrativa strukturers hantering av tidsbegrepp.⁴⁹

Att söka upp platserna för Markers filmer gav en konceptuell ram för skildringen av staden i min videoessä. Marker hade från första början också etablerat en dialog med den andra staden, Paris. Jag kunde

46. Se Peter Kemps och Bengt Kristensson Ugglas inledning till *Från text till handling*, Stockholm/Stehag 1993, s. 26.

47. Ricœur, ”Den berättande tiden” i *Från text till handling*, s. 216.

48. Ibid. s. 217.

49. Inte minst i Ricœurs analys (i *Time and Narrative*, volume 2, The University of Chicago, Chicago/London 1985) av Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* där enheten i plats och tidsriktning i berättelsen skapar en brygga mellan karaktärernas medvetandeströmmar – ”/.../ a reverberation of an internal discourse in another person” (s. 105). Fiktionens kraft handlar här om ”/.../ weaving together the world of action and that of introspection, of mixing together the sense of everydayness and that of the inner self” (s. 104). I denna berättelse är det de regelbundna slagen av Big Bens klocka och ett antal kyrkklockor som står för ”monumental time”, vilket i detta fall hör ihop med imperiets auktoritet och makt, samtidigt som dess tidsmarkörer för handlingen framåt inom tidsrymden för den dag som ramar in berättelsen.

world view and the phenomenological one.⁴⁶ The scientific view stems from a cosmic infinite time, which is an external time, while the phenomenological one deals with an inner time that is a subjectively experienced time. Between the internal and external times there is the historical time with its *calendar time*, its *generational shifts* and its *traces* (documents and monuments) that form the “bridge that has been built across the abyss separating cosmic time from experienced time.”⁴⁷ The train trip makes clear how the dating (the train timetable) forms a bridge between the two time planes and worldviews; it unites people in a knowledge of when the train began and when it last stopped. But their experience of the time of the train trip is individual and belongs to inner time. The train stops, like calendar time, can be seen as “institutions in the political sense”; they carry out “a *reinscription* of experienced time - as individual fate and common destiny - in cosmic time.”⁴⁸ Ricœur argues that such moments of reinscription are crucial for narrative structures; they make up *narrative time*. The choice of using train travel as a foundation did not come from Ricœur’s theories (I only became acquainted with Ricœur’s theories afterward), but they clarified for me the way in which narrative structures manage time concepts.⁴⁹

Finding the locations of Marker’s films provided a conceptual frame for the depiction of the city in my video essay. Marker had from the beginning also established a dialogue with the other city, Paris. I could

46. See Peter Kemp’s and Bengt Kristensson Uggla’s introduction to *Från text till handling* [From text to action], Stockholm/Stehag 1993, p. 26.

47. Ricœur, “Den berättande tiden” [Narrative Time] in *Från text till handling* [From text to action], p. 216.

48. *Ibid.* p. 217.

49. Particularly in Ricœur’s analysis (*in Time and Narrative*, volume 2, The University of Chicago, Chicago/London 1985) of Virginia Woolf’s *Mrs Dalloway*, where the unity of place and time direction in the narrative creates a bridge between the characters’ stream of consciousness – “...a reverberation of an internal discourse in another person” (p. 105). The power of the fiction here is a matter of “...weaving together the world of action and that of introspection, of mixing together the sense of everydayness and that of the inner self” (p. 104). In this narrative it is the regular chimes of Big Ben and a number of church bells that represent “monumental time”, which in this case is related to the authority and power of the empire, at the same time as its time markers carry the action forward within the time space of the day that frames the story.

representera relationen med en bild av Tokyo Tower som är en kopia av Eiffeltornet (dock tretton meter högre och med den orangea färg som förlagan ursprungligen var målad i). Återvändandet till den olympiska stadion i Tokyo skedde delvis genom filmandet av en modell av stadion som jag hittade på Tobu world, utanför Tokyo (Nikka), en temapark där man minutiöst uppfört en mängd kända byggnader från hela världen över i skala 1:12. (Då inte den dinosauriepark som Chris Marker filmade fanns kvar fick Tobu world fungera som *stand in*). På plats på den riktiga Olympiastadion inne i Tokyo fastnade jag för detaljer: relieffigurer som avbildade idrottsmän och den blankslitna stenläggningen där Kumiko måste ha gått, en stenläggning som i mina ögon liknade en romersk väg.

Men främst är det i min videoessä upprepningen av Kumikos text, nu uppläst av en annan (vars existens möjligen kunde sammanfalla med Kumikos), som binder ihop tidsplanen. Genom att låta Kumikos ord kommentera dagens Tokyo återuppfördes texten i ett nytt sammanhang även om Kumiko till slut utbrast *protestement* när hennes ord om våld aktualiserades.

Att skapa en *reenactment* kallar Ricoeur för ”en återaffektivering av det förflutna i nuet”.⁵⁰ Återuppförandet är en uppgift att ”om-tänka” (”re-penser”) och inte att återuppleva (”revivre”). Någon eller något agerar i en sådan situation *ställföreträdare* för det förflutna. Hos ställföreträdaren (en *stand in*) uppträder *en själv som en annan*, en handling som lösgör jaget för en stund men också erbjuder en fundamental möjlighet för kunskap och inlevelse.

En videoessä har möjligheten kombinera läsakten/textframförandet med ”återaffektivering av det förflutna i nuet” genom representationen av platser och individer som tillhör parallella tidsplan. *Reenactment* innebär, i förhållande till läsningen, att skapa nya hjulspår intill de gamla, att ge sig in i om-tänkandets process.

50. Ricoeur, ”Den berättande tiden”, s. 223.

represent this relationship with an image of Tokyo Tower, which is a copy of the Eiffel Tower (however, thirteen meters taller and with the orange color that was first used for the original). The return to the Olympic Stadium in Tokyo happened partially through the filming of a model of the stadium that I found at Tobu World, outside of Tokyo (Nikka), a theme park where several famous buildings from around the world have been erected on a scale of 1:12. (Since the dinosaur park that Marker filmed no longer remained, Tobu World had to function as a *stand in*.) On location at the real Olympic Stadium in Tokyo, I was struck by details: relief figures depicting athletes and the well-worn pavement where Kumiko must have walked, a pavement that in my eyes resembled a Roman road.

But above all, it is the repetition of Kumiko's text, now read by someone else (whose existence possibly could coincide with Kumiko's), that connects the time planes in my video essay. By letting Kumiko's words comment on today's Tokyo, the text was performed again in a new context, even if Kumiko finally burst out *protestement* when her words about violence came up.

Ricoeur calls the creation of a *reenactment* "a bringing up of the past in the present."⁵⁰ The reenactment is a task of "re-thinking" ("re-penser") and not of re-experiencing ("revivre"). Someone or something acts in such a situation as a *substitute* for the past. For the substitute (a *stand in*), *one's self* performs *as another*, an action that releases the self for a moment but also offers a fundamental opportunity for knowledge and insight.

A video essay has the possibility to combine the act of reading/the performance of text with "the bringing up of the past in the present" through the representation of places and individuals who belong to parallel time planes. *Reenactment* involves, in relationship to the reading, creating new wheel traces next to the old ones, embarking on the process of re-thinking.

50. Ricoeur, "Den berättande tiden" [Narrative Time], p. 223.