



JORIS IVENS

12ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
12th THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL



ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 21ου ΑΙΩΝΑ
IMAGES OF THE 21st CENTURY

II-000000001998

Γιόρις Ίβενς
Joris Ivens



12-21 ΜΑΡΤΙΟΥ / 12-21 MARCH 2010

12ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
12th THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL



Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του αφιερώματος στον **Joris Ivens** που διοργανώθηκε στο πλαίσιο του 12ου Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης – Εικόνες του 21ου αιώνα, το οποίο πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 12 – 21 Μαρτίου 2010.

The publication was compiled on the occasion of the tribute to **Joris Ivens** that was organized by the 12th Thessaloniki Documentary Festival – Images of the 21st Century which took place in Thessaloniki from March 12-21, 2010.

Καλλιτεχνική διεύθυνση / Artistic Director: Δημήτρης Εϊπίδης / Dimitri Eipides
Συντονισμός αφιερώματος / Tribute Coordination: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos
Επιμέλεια έκδοσης - κειμένων / Editor: Δημήτρης Κερκινός / Dimitris Kerkinos
Μεταφράσεις / Translations: Ζωή- Μυρτώ Πρηγοπούλου / Zoi- Myrto Rigoroulou, Μαίρη Κιτροέφ / Mary Kitroeff

Συντονισμός εκδόσεων/ Festival publications co-ordinator: Αθηνά Καρτάλου/ Athena Kartalou

Ευχαριστούμε θερμά τους/ Special Thanks to: Marcelline Loridan-Ivens, André Stufkens, Rens van Meegen, Tom Gunning, Ανδρέα Παγουλάτο / Andreas Pagoulatos

Σχεδίαση εξωφύλλου / Cover Design: Ανδρέας Ρεμούντης / Andreas Remountis
Καλλιτεχνική επιμέλεια - Παραγωγή εντύπου / Design - Production: Z-AXIS



Copyright © 2010, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης /
Thessaloniki International Film Festival

Εκδόσεις Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Thessaloniki International Film Festival Publications

Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23 Θεσσαλονίκη / 10, Aristotelous Sq., 54623 Thessaloniki

Τηλ. /Tel.: 2310-378400 Fax: 2310-285759

Λεωφόρος Αλεξάνδρας 9, 11473 Αθήνα / 9 Alexandras Ave., 11473 Athens

Τηλ./Tel.: 210-8706000 Fax: 210- 6448163

e-mail: info@filmfestival.gr www.filmfestival.gr

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ/ HELLENIC MINISTRY OF CULTURE AND TOURISM

EUROPESE STICHTING
JORIS IVENS

Η βαθύτερη ουσία του πλούσιου έργου του Γιόρις Ιβενς είναι η ίδια η Ιστορία, ο Χρόνος και ο Άνθρωπος, άξονες οι οποίοι αναδεικνύουν την ποικιλομορφία και την μακροβιότητα της πολιτιστικής παρακαταθήκης που ο πρωτοπόρος Ολλανδός ντοκιμαντερίστας κληροδότησε στην ανθρωπότητα. Οι ταινίες του, ένα μοναδικής σύλληψης και αξίας ντοκυμέντο των πιο καθοριστικών ιστορικών γεγονότων του 20ού αιώνα, ταυτίζουν επάξια τον δημιουργό τους με τον όρο «κινηματογραφικός διεθνισμός», καθιστώντας τον ως έναν από τους θεμελιωτές της τέχνης του ντοκιμαντέρ, αλλά και ως σημείο αναφοράς για τις επόμενες γενιές.

Αφού άφησε το δημιουργικό του αποτύπωμα στην αβάν γκαρντ σκηνή, ο Ιβενς διαμόρφωσε τη γλώσσα του ντοκιμαντέρ και στη συνέχεια αφιέρωσε ολοκληρωτικά την τέχνη του στα ανθρώπινα ιδεώδη, στεκόμενος σθεναρά στο πλευρό των κοινωνικά αδυνάτων. Εργάτες, αγρότες και αγωνιστές υπήρξαν οι πρωταγωνιστές των έργων του, τα οποία έγιναν φορείς μιας παγκόσμιας παράρμησης όπου η ιδεολογία έπαιξε δομικό ρόλο. Η πολυδιάστατη προσωπικότητα του κοσμογυρισμένου, ανήσυχου, ασυμβίβαστου ντοκιμαντερίστα αντικατοπτρίζεται στις ταινίες του, οι οποίες με τη σειρά τους αποτελούν έναν ιδιόμορφο τόπο όπου συναντώνται ο παρατηρήτης με τον συμμετέχοντα στα γεγονότα - ο κοινωνικός ρεαλιστής με τον ευαίσθητο ποιητή - ο ατομικός με τον δημόσιο κινηματογραφιστή. Ανέκαθεν, στόχος του Ιβενς ήταν να μεταφράζει λυρικά την πραγματικότητα σε εικόνες με αυστηρά κοινωνικό περιεχόμενο. Το σινεμά του, λοιπόν, πηγάζει από την έμφυτη «εμμονή» του να αιχμαλωτίσει την αλήθεια της ζωής και εδράζεται στην προσωπική του θεώρηση ότι ο συγχρονισμός της εικόνας με το σχόλιο αποτελεί «ένα είδος αφύπνισης της ενεργής σχέσης του κοινού με την ταινία».

Για τον Ιβενς, το ντοκιμαντέρ υπήρξε μια πλατφόρμα απεριόριστης ελευθερίας έκφρασης, ένα πεδίο όπου δεν χωρούσαν συμβιβασμοί, μια δημιουργική «χώρα» όπου ο ίδιος μπορούσε να μεγαλουργήσει, όπως και έπραξε. Μέσα από μια επιλογή αντιπροσωπευτικών ταινιών του δημιουργού, το αφιέρωμα που φιλοξενεί το 12ο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης δίνει στο κοινό την ευκαιρία να μυηθεί στη δύναμη και το πάθος των εικόνων του σπουδαίου Γιόρις Ιβενς.

Δημήτρης Εϊπίδης

Καλλιτεχνικός Διευθυντής

Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης

The deeper essence of the abundant oeuvre of Joris Ivens is History itself, Time and Man, subjects which bring to the fore the diversity and longevity of the cultural heritage bequeathed to humankind by this pioneering Dutch documentarist.

His films, documenting in ways both unique and invaluable the most defining historical events of the 20th century, justifiably identify the director with the term "cinematic internationalism", establishing him as one of the founders of the art of the documentary and a point of reference for future generations.

After setting his creative seal on the avant-garde scene, Ivens shaped the language of the documentary and then devoted his art completely to human ideals, standing firmly at the side of society's weak. Workers, farmers and fighters were the protagonists of his films, which became the messengers of a global impulse in which ideology played a structural role. The multifaceted personality of the globetrotting, restless, uncompromising documentarist is reflected in his films which, in turn, become the remarkable setting for a meeting between the observer and the person participating in the events; between the social realist and the sensitive poet; between the individual and the public filmmaker. From the outset, Ivens's aim was to lyrically interpret reality through images of a strictly social content. His cinema, therefore, springs from his innate "obsession" with capturing the truth of life and is based in his personal view that the synchronization of image and commentary constitutes "a kind of awakening of the audience's active relationship with the film."

For Ivens, the documentary was a platform for unlimited free expression, a field in which no compromise was tolerated, a creative "land" in which he could create masterpieces, which in fact he did. Through a selection of his most representative films, the tribute presented by the 12th Thessaloniki Documentary Festival gives the audience the opportunity to be initiated into the power and passion of the images of the great Joris Ivens.

Dimitri Eipides

Artistic Director

Thessaloniki Documentary Festival

Ο άνεμος της Ιστορίας μας οδήγησε στην απελπισία, μερικές φορές. Μας έδωσε όμως και φτερά

της Μαρσελίν Λοριντάν-Ίβεν*

Όταν γύρισα τον Γόρις ήμουν 30 χρόνια νεότερη από εκείνον. Η μόιρα μας είχε φέρει κοντά. Η πρώτη μας συνάντηση έγινε μέσω της θρόνης: με είχε δει να παίζω στην ταινία *Χρονικό ενός καλοκαιριού*. Ήταν 62 ετών τότε και τέσσερα χρόνια αργότερα πήγε στον 17ο παράλληλο, μια περιουσία του Βιετνάμ που είχε βομβαρδιστεί πολύ άγρια, για να δείξει στον κόσμο τι σημαίνει να μάχεσαι για τη χώρα σου ενάντια στα βομβαρδιστικά B-52.

Ήμασταν η τέλεια ομάδα. Ο Γόρις, ένα παιδί της εποχής του βωβό κινηματογράφου, ένας δεξιοτέχνης της εικόνας, και εγώ, διαπλασμένη από τη δεκαετία του 60, την εποχή του νέου συγχρονισμένου ήχου και τη Νουβέλ Βαγκ (Νέο Κύμα). Μου έμαθε τα πάντα. Ήταν σπουδαίος παιδαγωγός: είχε εκπαιδεύσει ακηνοθέτες από όλο τον κόσμο κι είχε τη σπάνια ικανότητα να διεγείρει πλήρως τη δημιουργικότητα των συναδέλφων του. Ήμασταν σαν μια δικεφαλή Λερναία Ύδρα και κάναμε είκοσι ταινίες μαζί.

Ταξίδεψαμε σ' όλο τον κόσμο. Ήταν μια πλούσια ζωή, γεμάτη κάθε είδους κινδύνους, σωματικούς, οικονομικούς, αλλά και πολιτικούς. Ο άνεμος της Ιστορίας μας οδήγησε στην απελπισία, μερικές φορές. Μας έδωσε όμως και φτερά, μέσα από την τελευταία μας ταινία, *Μια ιστορία του ανέμου*.

Ήταν μια κούρσα προς την αιωνιότητα. Μαζί ήμασταν δυνατοί, πολύ δυνατοί. Εγώ, ως γυναίκα, αγαπίομουν κι ήμουν πολύ ευτυχισμένη. Τα τελευταία δέκα χρόνια της κοινής μας ζωής ήταν λουμένα από ένα λαμπρό φως, γεμάτα απ' τη χαρά της ζωής. Ο Γόρις γεννούσε υπέροχα, όμορφα, ειρηνικά, σοφά, διεγερτικά. Γράφαμε ερωτικά γράμματα ο ένας στον άλλο, κάθε βράδυ, όλα αυτά τα χρόνια.

...Εν τούτοις, τα τελευταία εκείνα χρόνια δεν ήταν πάντα εύκολα. Το σημαντικό, όμως, ήταν πως πάντα αγαπιόμασταν. Εν γένει, καθόρθωσα να καταστειλώ την ανάμνηση των θαλάσσιων αερίων...

Ενώ προετοιμάζαμε μια ταινία για την πόλη της Φλωρεντίας το 1980, η έλλειψη χρημάτων μας ανάγκασε να σταματήσουμε να δουλεύουμε. Η κατάσταση αυτή βρόντησε μια εσωτερική κρίση, που είχε αρχίσει μετά τη σπουδαία ταινία για την Κίνα τη δεκαετία του εβδομήντα. Παράδοξο: πιστεύουμε τους Κινέζους όταν,

μπροστά στο φακό, έλεγαν ότι πίστευαν (στην επανάσταση), αποδείχτηκε, όμως, πως όλα ήταν μια μικρή πλάνη. Η κρίση, μια πολιτική, καλλιτεχνική, φιλοσοφική, και ιδεολογική κρίση θα κρατούσε κάποια χρόνια.

Αυτό που θαυμάζω τόσο πολύ σ' αυτόν, είναι πως από τα σγόνδα μέχρι τα ενενήντα του, είχε το κουράγιο να κάνει στον εαυτό του όλων των ειδών τις ερωτήσεις και να γυρνάει στην πηγή της νιότης του για έμπνευση. Είναι σπάνιο, να διαθέτει κάποιος τέτοια δύναμη και θάρρος σε μια ηλικία που συνήθως κανείς αναπαύεται στις δάφνες του και δεν αναρωτιέται για τίποτα.

Η υγεία του Γόρις άρχισε να εξασθενεί πολύ ... την τελευταία ταινία που κάναμε για τον άνεμο, στην άκρη του κόσμου, σε μια έρημο, και τα βουνά που έπρεπε να σκαρφαλώσουμε, τα κατάφερε μόνο χάρη σε μια υπεράνθρωπη προσπάθεια.

Ήμασταν περήφανοι για τα βραβεία που πήρε η ταινία, γιατί ήταν το απόγειο της όλης εσωτερικής μας αντανάκλασης, που ήταν μακρόχρονη και σημαντική.

Μέχρι το τελευταίο βράδυ της ζωής του παρέμεινε περιέργος για τα πάντα, κι ήθελε να συμμετέχει σε όλα. Μια εβδομάδα πριν από τον θάνατό του, παρέστη σε μια διαδήλωση Κινέζων φοιτητών στο Τροκαντερό. Είχε δημιουργήσει έναν διεθνή οργανισμό ενάντια στην καταπίεση στην Κίνα.

Κι έπειτα... στις 28 Ιουνίου 1989 έφυγε ... στον άνεμο ... κι εγώ έμεινα πίσω με τη θλιψη μου... και με την επόμενη ταινία που θα έπρεπε να κάνω χωρίς εκείνον. Ο Γόρις με ενθάρρυνε πάντα να ασχοληθώ με το θέμα του Αουσιβιτς. Και τώρα που είχε πεθάνει, είχα το χώρο να επιστρέψω στις δικές μου ρίζες, στην βραβική μου προέλευση. Κι είχα το κουράγιο να γυρίσω στη δυσωδία των πτωμάτων, στα θαμπά χρώματα, στο θρήνο στην κόλαση του Αουσιβιτς.

Όπως και οι ζωές μας, έτσι και η ιστορία του 20ου αιώνα είναι παράδοξο. Πως θα μπορούσα να ξέρω όταν μεγάλωνα ως μικρό κορίτσι σε μια μοντέρνα, ευτυχισμένη οικογένεια στη Νότια Γαλλία πως η ιστορία είναι τόσο ανελέητη; Πως ο ακηλρά εργαζόμενος πατέρας μου, που είχε δραπετεύσει από τον αντισημιτισμό της Πολωνίας στη Γαλλία το 1920, θα επέστρεφε

στις ίδιες σιδηροτροχιές. Μας συνέλαβε και τους δύο η Γκεστάπο το 1943 και μας μετέφερε στην Πολωνία, στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Άουσβιτς. Από τα 50 μέλη της οικογένειάς μας μόνο λίγα γύρισαν. Έφτασα στη Γαλλία μ' ένα τρένο για αγμαλώτους χωρίς εκείνον. Παράδοξο: από τη μέρα που επέστρεψα, η ερώτηση αυτή, παρ' ότι δεν την ξεστάμισα ποτέ δυνατά, με στοιχείωνε: Γιατί εσύ γύρισες κι οι άλλοι όχι; Τι έκανε για να το αξίζει αυτό;

Κι άλλο παράδοξο. Όταν άρχισα να σκηνοθετώ, ο πόλεμος ήταν το μόνο πράγμα που μου ασκούσε ακατανίκητη έλξη. Γύρισα την *Algeria, The year Zero* το 1962 και τώρα βλέπω πως η Αλγερία έχει επιστρέψει βίαια, στο έτος μηδέν.

Το σημερινό παράδοξο: οι θρησκείες που 'θα έπρεπε να επικαλούνται την ειρήνη, την αρμονία και την κατανόηση θρέφουν την τρομοκρατία, σαν να μην μάθαμε τίποτα από τον 20ο αιώνα. Καθώς έχω υπάρξει κι η ίδια θύμα της τρομοκρατίας νιώθω μεγάλη αλλολεγγυή με τα θύματα της θρησκευτικής τρομοκρατίας, τις οικογένειες και τους αγαπημένους τους. Πρέπει να εναντιωνόμαστε στο μίσος και την καταπίεση.

Είτε όπως αντιδρά και σχετίζεται βαθιά με τις ιστορικές στιγμές, κάθε ταινία της ρετροσπεκτιβας είναι το προϊόν μιας μακρόχρονης και σύνθετης προσωπικής ιστορίας. Το να κοιτάς στην τέχνη σημαίνει να απορροφάς στα συναισθήματα και τις σκέψεις ενός άλλου προσώπου, στις αποχρώσεις και τις εξωτερικές αντιφάσεις.

Σήμερα, πολλοί άνθρωποι ζουν μόνο στο εδώ και τώρα, ανίδεοι για το τι έγινε δέκα, είκοσι χρόνια πριν, πόσο μάλλον στη δεκαετία του 1920, του 30, ή του 40. Η ρετροσπεκτιβica αποτελεί μια περιήγηση, αποικονομεί κάτι από τις εποχές εκείνες. Ελπίζω η παρουσίασή της στο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης να εζηγήσει σε κάποιο βαθμό τι σήμανε να ζεις και να είσαι καλλιτέχνης στον 20ο αιώνα.

* Σκηνοθέτης και Προέδρος του Ευρωπαϊκού Ιδρύματος Γόρις Ίβεν

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτάλη Ρηγοπούλου

The wind of History sometimes drove us with our backs to the wall. But it also gave us wings

by Marcelline Loridan-Ivens*

When I met Joris I was 30 years younger than him. Fate had brought us together. Our first encounter was through the screen: he had seen me acting in the film *Chronicle of a Summer*. He was 62 then and four years later we went to the 17th parallel, the area in Vietnam that had been bombed most intensively, to show the world what it means to fight for your country against B-52 bombers.

We were a perfect team. Joris, a child from the age of the silent cinema, a master of the image, and I, formed by the Sixties, the age of the new synchronized sound and the *Nouvelle Vague*. I learned everything from him. He was a great educator: he had coached filmmakers all over the world and had the rare capability to fully stimulate the creativity of his colleagues. We were like a two-headed Hydra and we made twenty films together.

We traveled all over the world. It was a rich life with all kinds of risks, physically, financially as well as politically. The wind of History sometimes drove us with our backs to the wall. But it also gave us wings, through to our last film *A Tale of the Wind*.

It was a race towards eternity. Together we were strong, very strong. I, as a woman, was being loved and very happy. The last ten years of our life together were bathed in a bright light, full of the joy of life. Joris aged wonderfully, beautiful, serene, wise, stimulating. We wrote love letters to each other every night, for all those years.

Still, those last years were not always easy. But the important thing always was that we loved each other. All in all, I was able to suppress the memory of the gas chambers...

During the project about the city of Florence in 1980, lack of money forced us to stop working. This situation deepened an inner crisis, that had started after the great film about China in the seventies. Paradox: we believed what the Chinese in front of the camera said that they believed, but it all turned out to be a bitter illusion. This crisis, a political, artistic, philosophical and ideological crisis, would last a few years.

What I admire in him so much is that, when he

was between eighty and ninety years old, he had the courage to ask himself all kinds of questions and to return to the fountain of his youth for inspiration. It is a rare thing to possess such strength and courage at an age one usually rests on one's laurels and does not wonder about anything.

Joris' health became very fragile...the last film we made about the wind, at the edge of the world, in a desert, and the mountains we had to climb, he only managed by a superhuman effort.

We were proud of the awards the film got, because it was the pinnacle of our own complete inner reflection, which was long and drastic.

Until the last evening of his life he remained curious about everything, wanted to take part in everything. A week before his death, he attended a demonstration of Chinese students at the Trocadéro. We had founded an international organization against the oppression in China.

And then... on 28 June 1989 he left... on the wind... and I was left behind with my grief... and with the next film that I would have to make without him. About Auschwitz. Joris encouraged me to tackle it. And now that he has passed away, I have the space to return to my own origin, to my Jewish background. And I have the courage to return to the stench of corpses, the dull colors, the moaning in the hell of Auschwitz.

Like our own lives, 20th century's history is paradoxical. How could I have known, growing up as a little girl in a modern, happy family in Southern France, that history is so merciless. That my hard-working father, who had flown from anti-Semitism in Poland to France in 1920, would return on the same railway. We had both been arrested by the Gestapo in 1943 and transported to Polarid, to the concentration camp Auschwitz. Of the 50 members of our family only a few would return. I arrived in France on the same cattle train, without him. Paradox: from the day I returned, this question, though never asked out loud, has haunted me: Why did you return and the others did not? What did you do to deserve this?

Another paradox: When I started filming, war of all things had an irresistible appeal to me. I made *Algeria, The Year Zero* in 1962 and now I see that Algeria has returned, violently, to the year zero.

Today's paradox: religions which should appeal to peace, harmony and

understanding raise terrorism, as if we haven't learn anything from the 20th century. Being a victim of terrorism myself I feel much solidarity with the victims of religious terrorism, their families and beloved. We should oppose to hatred and oppression.

In reaction and deep relation to historical moments, every film shown during the retrospective is the product of a long and complex personal history. Looking at art means being absorbed in the feelings and thoughts of another person, in the nuances and inner contradictions.

Today, many people live only in the here and now, unaware of what happened ten, twenty years ago, let alone what happened in the 1920's, 1930's or 1940's. The retrospective tour captures something of those times. I hope the film retrospective at the Thessaloniki Documentary Festival will begin to explain what it was like to live and to be an artist in the 20th century.

* Filmmaker and President of the European Foundation Joris Ivens

Εικαστικό, πολύ εικαστικό.

Μια εισαγωγή στο κινηματογραφικό έργο του Γιόρις Ίβενς

του Αντρέ Στούφκενς

«Η κινηματογραφική σθόνη δεν είναι ένα παράθυρο μέσα απ' το οποίο κοιτάζει κανείς τον κόσμο, είναι ένας κόσμος από μόνη της.»

Γιόρις Ίβενς¹

Ερωτευμένος

Στις όχθες του φαρδίου ποταμού Βάαλ κοντά στη γενέθλια πόλη του, τη Ναϊμέγκεν, ο νεαρός Γιόρις Ίβενς ονειροπολεί τεμπέλικα. Για τη σκηνοθεσία ούτε καν γίνεται λόγος, αφού η στιγμή εκείνη βρίσκεται ακόμα πολύ μακριά. Αντ' αυτού, οι φαντασιώσεις του περιστρέφονται γύρω από αυτό που κυριαρχεί στο μυαλό του, τον έρωτα: «Χτες ήμουν στο ποτάμι, η μέρα ήταν δώρο Θεού, ο ουρανός καθαίριος και βαθυγαλάζος, ήταν μια από εκείνες τις ημέρες που σ' αρέσει να ξεπλύνεις ανάσκελα στο νερό κοιτώντας προς τα επάνω, τινάζοντας ξαφνικά το κεφάλι σου, με τα χέρια σε πλήρη διάσταση. Νιώθεις μια δύναμη να μεγαλώνει μέσα σου – μια απέραντη αίσθηση ελευθερίας, είναι σαν να κοιτάς συνεχώς βαθύτερα στο γαλάζιο, όπως σε μάτια μέσα στα οποία θέλεις να αγωνιέσεις – ένα άπειρο» γράφει ο Ίβενς στην αγαπημένη του.² Σχεδόν σαράντα χρόνια μετά, ο ίδιος Γιόρις Ίβενς είναι εξαπλωμένος ανάσκελα σε μια μεσογειακή ακτή και κοιτάζει τον γαλάζιο ουρανό από πάνω του. Αναπάντευχα, πάνε ένας μαϊστρος. Τη στιγμή εκείνη ο Ίβενς συλλαμβάνει το σχέδιο της ευρηματικής ταινίας *Τα σύννεφα*, που οκτώ χρόνια αργότερα θα καταλήξει στην ταινία *Για τον Μιστράλ* (1965), και ταυτόχρονα του έρχεται μια ιδέα για την ταινία για το Ρότερνταμ: από ένα σε-ρπιλάνο, η κάμερα βουτά από τον καθάριο, γαλανό ουρανό στα επίπεδα, αποξηραμένα τοπία του εδάφους, ανεισθαίνει πάλι προς τα πάνω, μόνο και μόνο για να βουτήξει ξανά προς τα κάτω, στα λιμάνια...

Έξι χρόνια αργότερα, μετά την αναμέτρηση

του με τις οροσειρές του Χίτζιαγκ και του Θιβέτ, ο Ίβενς καταπνέεται μ' ένα ακόμα τολμηρότερο σχέδιο: ένα κινηματογραφικό ταξίδι από τη «σκεπή του κόσμου» στη δυτική Κίνα μέχρι την ανατολική κινέζικη θάλασσα, κι από εκεί μέχρι τον ωκεανό. Η ιδέα αυτή θα υλοποιηθεί, αν και σε λιγότερο μεγαλόπνοη κλίμακα, στο κύκνειο άσμα του: σε ηλικία 89 ετών, ο Ίβενς κλείνει τη μακρόχρονη κινηματογραφική του καριέρα, που μετράει πάνω από 80 ταινίες, με την *Ιστορία του Ανέμου* (1988), ξανά στην Κίνα. Η ταινία ξεκινά ανάμεσα στα σύννεφα και συνεχίζει δείχνοντας τα νεαρά Ίβενς στη Ναϊμέγκεν...

Ένα ενιαίο σύνολο

Το κινηματογραφικό έργο του Γιόρις Ίβενς συνιστά ένα οργανικό και σύνθετο σύνολο. Τώρα που οι κλασικές του ταινίες έχουν, για πρώτη φορά, συγκεντρωθεί σε μια συλλογή DVD, μπορεί κανείς να τις διατρέξει όλες, και να ανακαλύψει τα προσωπικά του μοτίβα και τις ισχυρές αμοιβαίες τους συνδέσεις. Για παράδειγμα, η *Βροχή* (1929), περιλαμβάνει μια σκηνή, στην οποία ο Ίβενς κινηματογραφεί μια σειρά από ομπρέλες σ' ένα βρεγμένο δρόμο του Άμστερνταμ. Σχεδόν πενήντα χρόνια μετά, μια βροχερή μέρα στη Σανγκάι, ο Ίβενς βλέπει από το δωμάτιο του ξενοδοχείου του μια παρέλαση από ομπρέλες να περνάει από κάτω. Αμέσως, πάνε την κάμερά του και αρχίζει να κινηματογραφεί, μέσα σ' αυτή την ομοιόμορφη μάζα μια μικρή ομπρέλα που έστριβε μ' ένα εύθυμο τρόπο.

Στο κινηματογραφικό έργο του Ίβενς, τα ίδια θέματα και οι ίδιες στιλιστικές φόρμες εμφανίζονται επανειλημμένα, γεμίζουν αέρα, κρατούν την αναπνοή τους για ένα λεπτό, πριν εκπνεύσουν με όλη τους τη δύναμη. Ο Ίβενς γυρίζει την πρώτη του ταινία στα 13 κι έδωσε στον εαυτό του

το ρόλο του πρωταγωνιστή «καλού Ινδιάνου» με φόντο τους αμμώδεις λόφους της Ναϊμέγκεν. Στην τελευταία του ταινία – 75 χρόνια αργότερα – ο Ίβενς παίζει ξανά τον κύριο ρόλο, ενός πράου, σοφού γέροντα, με φόντο, αυτή τη φορά, μια έρημο στην Κίνα. Και οι δύο ταινίες έχουν ευτυχές τέλος, όπως και όλες οι ταινίες του Ίβενς. Και οι δύο ταινίες, έχουν μια σκηνή προς το τέλος που περιλαμβάνει μια σκηνή και μια ομάδα ανθρώπων που φαίνεται να ζουν μαζί αρμονικά, αφού μια εξωτερική απειλή ή εχθρός – ένας απαγωγέας ή ο άνεμος – έχουν νικήσει επιτυχώς.

Κίνηση

«Όλες μου οι ταινίες έχουν ως βασικό κοινό χαρακτηριστικό ανθρώπους που κινητοποιούνται από κάτι. Από την επιθυμία τους να είναι ελεύθεροι, από το νερό, από τον άνεμο. Πιστεύω πως δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στον Ίβενς που κινηματογραφεί τον άνεμο, και τον Ίβενς που κινηματογραφεί επαναστάσεις», εξηγεί ο Ίβενς.³ Η περικτική ιδέα μιας ταινίας για τον μαϊστρο στη νότια Γαλλία μεταμορφώνεται σε ιδέα για μια ταινία πάνω και σχετικά με τον πόλεμο του Βιετνάμ, στη συνέχεια μετατρέπεται σε ένα σχέδιο για ένα κινηματογραφικό απόσπασμα για την Πολιτική Επανάσταση της Κίνας, για να επανέλθει ξανά στη βασική ιδέα να κάνει μια ταινία για τη φύση και τον πολιτισμό, τη φορά αυτή, τοποθετημένη στην Κίνα.⁴ Συνήθως, τα κεντρικά θέματα της φύσης και της Ιστορίας του 20ού αιώνα δουλεύονται μέσα στα πλαίσια μιας και μόνο ταινίας. Ο λαμπρός ήλιος και ο δυνατός άνεμος που μαίνεται στους λόφους του Βαλπαράισο ή της Μασσαλίας, γεννούν ταυτόχρονα λυρικές κινηματογραφικές εικόνες, αλλά, και εικόνες κοινοτικών επιτροπών και άστεγων ανθρώπων που προσπαθούν να βελτιώσουν τις συνθήκες διαβίωσής τους στο σκληρό αυτό

φυσικό περιβάλλον. Μια συνθησιαμένη πράξη μπορεί να αποκτήσει ιστορική σημασία όταν γίνεται στη φύση: όταν κάποιοι βιεντομαζέροι χωρικοί χτενίζουν τα μαλλιά τους κοντά σ' ένα πηγάδι ενώ τα μαχητικά τζετ τύπου Φάντομ πετούν πάνω απ' τα κεφάλια τους, αυτό γίνεται ένα σύμβολο του γεγονότος πως παραμένουν ακλόνητοι, τόσο ως αντίπαλοι των Αμερικάνων, όσο και στην ηθική τους πεποίθηση πως θα νικήσουν τον πόλεμο. Το στριφογύρισμα των ράβδων της φωτιάς από έναν Ινδιάνο του Αμαζονίου αποκτά σημασία υπό το φως δόξαλης της ανθρώπινης, όταν, κατά τη διαδικασία του μοντάζ, ακολουθείται, άμεσα από εικόνες μιας ατομικής βόμβας. Το γεγονός ότι ο Ίβενς θεωρεί τη φύση και την Ιστορία ως μια οργανική ενότητα, προέρχεται από τη νιότη του.

Η οικογένεια του Ίβενς

Ο Γόρις Ίβενς γεννήθηκε στη Ναιμέγκεν στις 18 Νοεμβρίου 1898, και μεγάλωσε μέσα στην άγρια και απάτητη φύση που περιέβαλε την πόλη, τοπία που έφεραν τα άμεσα ίχνη των Βαταβών, των Ρωμίων, των Φράγκων και των Βίκινγκς. Στο νεαρό Ίβενς αρέσει να παίζει στο ύπαιθρο και θα παραμείνει ενθουσιώδης πεζοπόρος σε ολόκληρη τη ζωή του. Συγκρίνει τη συναισθηματική του ζωή με τη φύση όταν γράφει στην αγαπημένη του, «Είμαστε, ας πούμε, δύο διαφορετικά δέντρα, στην απέναντι πλευρά του ίδιου δρόμου. Είναι ο ίδιος άνεμος που μας κινεί...» Στην αλληλογραφία του Ίβενς η νοοτροπία αυτή του 19ου αιώνα, τόσο ενδεικτική της Ρομαντικής περιόδου, αναδύεται ξανά στην επιφάνεια με αμέτρητες περιβολές: «Μπορούμε να μάθουμε από τα βουνά, να χαιρετήσουμε τα βουνά· δεν γίνεται να υπάρξουν ημίμετρα, πρέπει να χτυπήσουμε, μπορούμε να είμαστε σαν τα άλογα» Ο δεσμός αυτός ανάμεσα σε μια εμπειρία με τη φύση και μια συναισθηματική κατάσταση παραμένει αμετάβλητη σταθερά στη ζωή και το έργο του Ίβενς.

Η προστατευμένη και περιπετειώδης παιδική του ηλικία μέσα σε μια αρμονική οικογένεια αποτελεί τη βάση μιας μόνιμης αίσθησης αισιοδοξίας και επιθυμίας για φιλικές σχέσεις. Η επίλυση των συγκρούσεων δεν διδάσκεται στο σπίτι του Ίβενς, όλα συγκρατούνται. Το αποτέλεσμα είναι μια ζωή γεμάτη αποφυγή των συγκρούσεων καθώς και πολλές μακροχρόνιες σχέσεις αφοσίωσης, στις

οποίες η ειλικρινής αφοσίωση και η υπεκφυγή, τα μεγάλα και τα μικρότερα ψέματα που λέγονται για το κοινό καλό, συνταιριάζονται μεταξύ τους ομαλά για να μην πληγωθεί κανείς. «Είναι το μόνο που μπορεί να προσφέρει το ανήσυχο μυαλό μου. Ακλόνητη πίστη στην μορφοφία όλων των πραγμάτων που μας περιβάλλουν, στους καλοπροαίρετους ανθρώπους», εξηγεί στην αγαπημένη του ο Ίβενς.⁵ Όταν θα είναι ήδη αρκετά μεγάλος, κάποιες πρώην σύντροφους του θα σχολιάσουν πως για εκείνον όλα ήταν πάντα «καθαρά, απλά» και «ανέμελα».⁶ Συνήθιζε να απαξιώνει τα προβλήματα, ακόμα και στις πιο ακραίες περιπτώσεις, ακόμα κι όταν ένιωθε σαστισμένος, ο Ίβενς δραπέτευε στην ηρεμία και τη μοναξιά της φύσης, κατά προτίμηση στα βουνά, απρόσιτος για όλους. Για να φύγει κι από εκεί, όπως πάντα, για κάποια μακρινή πρώτη γραμμή, για μια ακόμη «ιστορική διασαύρωση».

Από μικρή ηλικία, ο πατέρας του διδασκε τον Ίβενς – μ' αυτό που οι Γερμανοί λένε *Bildung*, (και σημαίνει διάπλαση, τόσο με την σχολική όσο και με την προσωπική, αναπτυξιακή έννοια) – να αναλαμβάνει πάντα πρωτοβουλία, να προσεύει και να είναι μέρος της Ιστορίας. «Να καταπλήρσεις! Πάντα να καταπλήρσεις!» είναι το μοτίβο ζωής του πατέρα Ίβενς, που ασκεί πίεση στην πόλη του με τα σχέδια του για να βοηθήσει τη φήμη της να μεγαλώσει και να εξαπλωθεί κι άλλο. Αυτό που ο πατέρας του Ίβενς πραγματοποιεί σε τοπικό επίπεδο, ο γιος του θα το επιτύχει κινηματογραφικά σε παγκόσμια κλίμακα: τεχνολογική πρόοδο που θα βοηθήσει στη βελτίωση της ευμάρειας και της ευημερίας πολλών ανθρώπων.

Η πάλη για εξουσία

Τόσο στη ζωή όσο και στο έργο του Ίβενς δύο τάσεις φαίνεται να αντιμάχονται μεταξύ τους: η τάση να αγωνιστεί για την αρμονία τόσο με τη φύση όσο και με τον άνθρωπο, και η θέληση να αφησίου το σημάδι του στην Ιστορία. Γράφει σε μια φίλη του το 1922: «Μερικές φορές θέλω να απολαύσω τεμπέλικα τα πάντα γύρω μου, να είμαι απλώς ξαπλωμένος ανάσκελα και να κοιτάζω τα σύννεφα και τους ανθρώπους – και μετά θέλω να είμαι μέρος των πάντων, ακριβώς στη μέση τους, να βοηθάω τους ανθρώπους και να τους δείχνω πόσο όμορφος και γεμάτη είναι η ζωή σε όλες τις εκ-

φάνσεις, στην πικρή, στην όμορφη, στην πιο γλυκιά, σε όλες...»⁷. Δεν πρόκειται για δύο αντίθετα, αλλά για δύο πλευρές του ίδιου ατόμου. Η Καθολική Χειραφέτηση των αρχών του 20ου αιώνα, στην οποία ο πατέρας του Ίβενς έπαιξε κάποιο ρόλο ως πρόεδρος της Λέσχης αντιπαράθεσης «Πίστη & Επιστήμη», παρέχει την ιδεολογική συνθήκη (γι αυτό). Τα μέλη έχουν μεγάλη έγνοια για την μεταθανάτια ζωή και τη σωτηρία των ψυχών τους, που εκφράζεται μέσα από τον ιεραποστολικό ζήλο και την ριζοσπαστική πάλη για εξουσία. Τόσο ο παππούς του, ο γεννημένος στη Γερμανία φωτογράφος Βίλχελμ Ίβενς, όσο και ο πατέρας του, ο έμπορος φωτογραφικών ειδών, Κις Ίβενς, χρησιμοποίησαν, ως καθολικοί έμποροι, τον αγώνα της Χειραφέτησης για να βελτιώσουν τη δική τους θέση, αλλά και εκείνη της πόλης τους. Η κάμερα, όπως ανακάλυψαν, μπορεί να είναι ένας ισχυρός παράγοντας στην ενδυνάμωση της κοινωνικής θέσης κάποιου.

Η Filmiga

Η τέχνη του να βλέπει είναι πρωταρχικής σημασίας στην οικογένεια του Ίβενς, να βλέπει μέσα από το μηχανικό μάτι. Ο Βίλχελμ Ίβενς είναι ένας φωτογράφος της πόλης, η λειτουργία του είναι η καλλιτεχνική καταγραφή εικόνων ντοκιμαντέρ. Και οι τρεις γενιές, ο Βίλχελμ, ο Κις και ο Γόρις, σπουδάζουν στο Βερολίνο όπου αποκτούν την πλήρη τεχνολογική κατανόηση της επαγγέλματός τους. Και οι τρεις είναι ειδήμονες στη δημιουργία λόμπι, τόσο επαγγελματικά όσο και κοινωνικά.⁸ Όταν ο Γόρις Ίβενς, αφού τελειώνει τις σπουδές του στην Οικονομία και τη Φωτογραφική Τεχνική, πάνει δουλειά στην επιχείρηση φωτογραφικών ειδών του πατέρα του στο Άμστερνταμ, είναι ένας μάντζερ επιχειρήσεων και όχι ένας καλλιτέχνης. Οι καλλιτεχνικοί κύκλοι, όμως, με τους οποίους ήρθε σε επαφή στο Βερολίνο, συνεχίζουν να του ασκούν μεγάλη επιρροή και στο Άμστερνταμ. Ο καλλιτεχνικός κόσμος του παρέχει μια ευκαιρία να αποδεσμευτεί από τους γονείς του, και να εξεγερθεί ενάντια στην προ-πολεμική γενιά. «Είναι αξιολοπητό... το ίδιο και τα παιδιά τους· όταν δεν μπορούν να αποκοπούν από τις ιδέες των γονιών τους ή να τις κάνουν πιο ευέλικτες, τότε είναι που πρέπει να γίνουν πιο πειναστικάκι. Απαρνούονται υλικά αγαθά για να επιτύχουν ιδεολογικούς στό-

χους»⁹. Αυτό θα μπορούσε να είναι το μότο μιας ολόκληρης γενιάς νεαρών καλλιτεχνών μετά το «Λυκόφως του Ανθρωπισμού» του Μεγάλου Πολέμου.

Η ίδρυση της Filmliga το Μάιο του 1927 (προ)θέει τον Ίβενς στον κόσμο της τέχνης του κινηματογράφου. Η δραστηριότητα που αναπτύσσει με την κινηματογραφική αυτή λέσχη του δίνει τις ευκαιρίες που θα τον διαμορφώσουν τελικά στον κινηματογραφικό καλλιτέχνη που γίνεται. Συναντιέται με ζωγράφους, συγγραφείς, αρχιτέκτονες, που θεωρούν ότι ο κινηματογράφος πρέπει να είναι μια καθαρή μορφή τέχνης, ανεξάρτητη και αμόλυνη από την εμπορική, επικεντρωμένη στο κέρδος, κινηματογραφική βιομηχανία. Στο τραπέζι του μοντάζ ο Ίβενς μελετά πολλά χιλιάμετρα φίλμ ξένων σκηνοθετών, όπως των Λίζεν-σταϊν, Πουντόφκιν, Ντοβζένκο, Βερόνι, Καβαλκάντι, Ρούτμαν και Ρίχτερ, όλες οι ταινίες των οποίων προβάλλονται από την Filmliga. Επίσης, αρχίζει να γνωρίζει προσωπικά τους ευρωπαίους αυτούς σκηνοθέτες. Μελετώντας προσεκτικά το έργο τους, οικοδομώντας πλάιν στην οικογενειακή του παράδοση, και δουλεύοντας πυρετωδώς, κατορθώνει να δημιουργήσει, κατά τη διάρκεια των πρώτων εκείνων τεσσάρων ετών, ένα αμάλγαμα κινηματογραφικών υφών και θεμάτων. Οι πρώτες του ταινίες δείχνουν μπαρ, κυκλοφοριακή κίνηση, ανθρώπους στο δρόμο, μια γέφυρα, μια νεροποντή, παρουσιάσεις, όμως, επίσης εξαθλιμμένους εργάτες ορυχείων τύφηση στην επαρχία της Ντρένθι, ή την ημερήσια κομμουνιστική εφημερίδα «The Tribune» αφηρημένες φόρμες όμως μαύρα τετράγωνα και κύκλοι, σουρεαλιστικά εφέ, εικόνες ανιμασιόν, διαφημιστικά εταιρειών και συνδικαλιστική προπαγάνδα. Τα πρώτα εκείνα τέσσερα χρόνια παρέχουν τον πυρήνα όλων των αυστηρότων που θα διαμορφώσουν την κινηματογραφική καριέρα του Ίβενς. Δεν τον ενδιαφέρει τόσο η ταινία ντοκιμαντέρ, αφού η έννοια ενός τέτοιου είδους δεν υπάρχει ακόμα, αλλά να βρει και να εξερευνήσει μια νέα κινηματογραφική γλώσσα, που θα απεικονίζει τη μοντέρνα εποχή και ταυτόχρονα θα εναρμονίζεται με πολλές, διαφορετικές καλλιτεχνικές της τάσεις: την αφηρημένη τέχνη, τον Νέο Ρεαλισμό, το σουρεαλισμό και τον εξπρεσιονισμό. Σύντομα, ο Ίβενς περνάει στην εμπροσθοφυλακή του κινηματογράφου τέχνης της

Ευρώπης, και γίνεται ο σημαioφόρος της ολλανδικής ταινίας τέχνης. Ως πρωταίτιος μιας μοντέρνας, νέας αισθητικής που φέρνει στο προσκήνιο το φωτισμό, τη σύνθεση και τις απίκες ιδιότητες του φυσικού κόσμου, εκφράζει τη γέννηση της ολλανδικής σχολής ντοκιμαντέρ, που θα γίνει ο κυρίαρχος συντελεστής στην ολλανδική κινηματογραφική κουλτούρα των επόμενων δεκαετιών. Ο Ίβενς δεν είναι μόνο ανεξάρτητος σκηνοθέτης, είναι επίσης τεχνικός σύμβουλος, κινηματογραφικός εκπαιδευτής, παραγωγός, οργανωτής, λομπιστάς...

Αβάν-γκαρντ

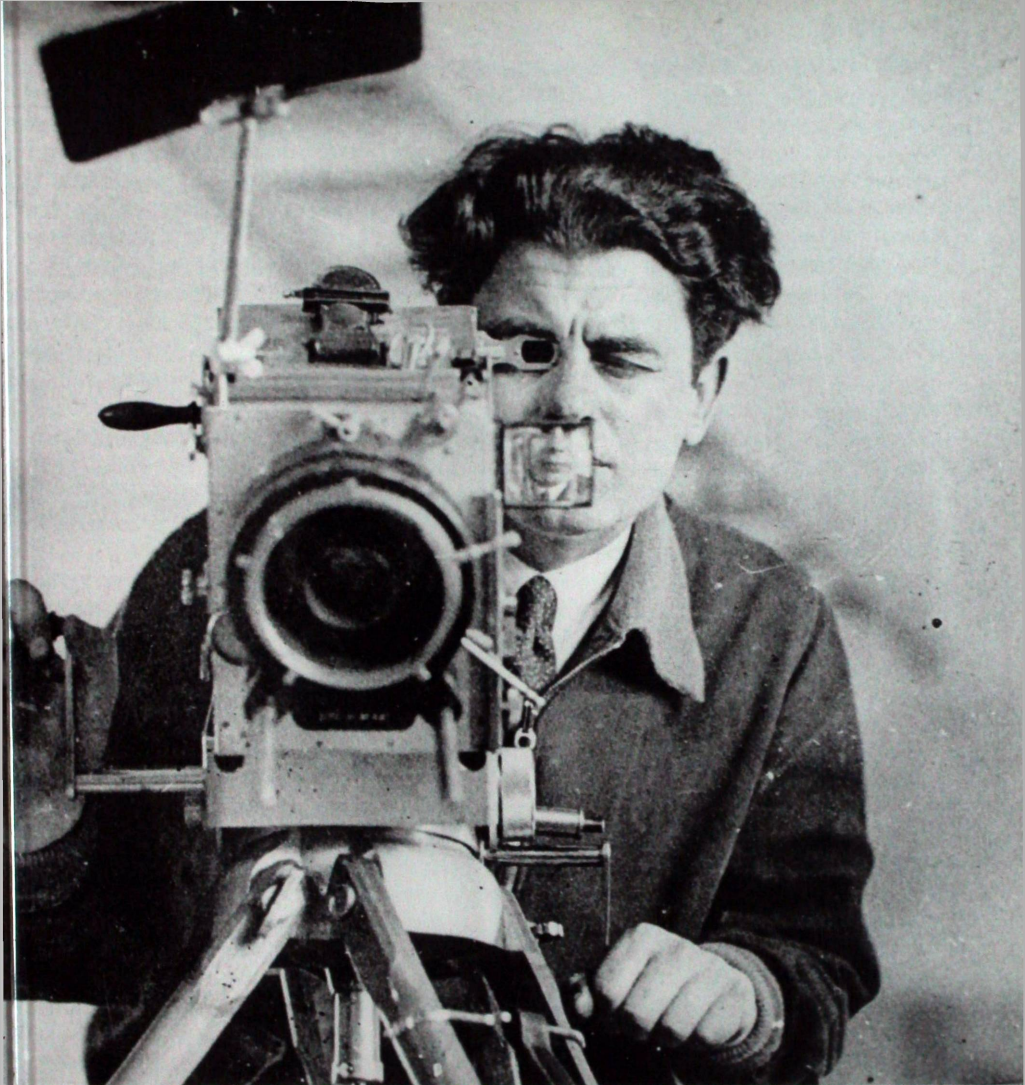
Ο κινηματογράφος αποδεικνύεται ο τέλειος τρόπος έκφρασης για τον Ίβενς, αφού το θεώμα αυτό του δίνει την ευκαιρία να συνδυάσει, με βασιστό τρόπο, τις δύο αντίθετες τάσεις που — προς την φύση και προς την Ιστορία. Μπορεί να ακολουθήσει ανέμελα την πορεία μιας βροχοσταλίδας που πέφτει απ' το παράθυρο της σοφίτας του, ή τον άνεμο που φυσά και σηκώνει την άμμο στην ακτή κοντά στο Κάγνικ. Ο φυσικός κόσμος, που του ασκεί τόσο βαθιά γοητεία εξαιτίας της στοιχειώδους οματωματικότητάς του, καταγράφεται από τον Ίβενς σε μια νέα και ελεύθερη μορφή, με μια απλή, φορητή και υποκειμενική κάμερα. «Δείχνω το νερό, τη φωτιά, τον άνεμο και τη γη. Για ένα σκηνοθέτη ντοκιμαντέρ τα στοιχεία της φύσης είναι ότι τα χρώματα και τα σχήματα για το ζωγράφο. Κι δεν έχουμε 'αστέρια', ούτε ηθροποιούς, οπότε τα στοιχεία της φύσης γίνονται τα 'αστέρια' μας».¹⁰ Από την άλλη, ο Ίβενς συνειδητοποιεί πως ο κινηματογράφος μπορεί να ασκήσει επιρροή στο κοινό του, αλλά και στην κοινωνία ως σύνολο. Η επιρροή αυτή είναι εγγενής στη μαγεία της κινηματογραφικής τέχνης. Μια μυθολογική ιδέα μπορεί να μεταμορφωθεί από τον Ίβενς σε μια καλλιτεχνική, κινηματογραφική πραγματικότητα η οποία, εξαιτίας της βαθιάς αίσθησης ελκρινείας του ντοκιμαντέρ, θα γίνει αντιληπτή ως «αληθινή».

Η αποφασιστική στιγμή πρέπει να ήταν η κινηματογράφηση της *Γέφυρας* (1928). Όλοι νομίζουν ότι *Γέφυρα* είναι μια ρεαλιστική ταινία. Στην πραγματικότητα, η ιστορία της ταινίας είναι καθαρή μυθολογία: το σταμάτημα του τρένου μπροστά στην ανοιχτή γέφυρα κατασκευάστηκε από τον Ίβενς για να ενισχύσει την αίσθηση του

δράματος. Μιλώντας για τη *Γέφυρα*, την ταινία που τον έκανε διεθνώς γνωστό το 1928, ο Ίβενς καταλήγει: «Η κινηματογραφική οθόνη δεν είναι ένα παράθυρο μέσα απ' το οποίο κοιτάζει κανείς τον κόσμο, είναι ένας κόσμος από μόνη της».¹¹ Η παρατήρηση αυτή θα αποβεί θεμελιώδης για την κινηματογραφική του καριέρα. Οι περισσότερες από τις ταινίες του Ίβενς έχουν μια υβριδική μορφή, καθώς αναμενγνύουν το αυθεντικό ρεπορτάζ, τις σκηνές που ανά-παρίστανται και των οπτικό λυρισμό. Ο ορισμός του ντοκιμαντέρ είναι, άρα, απλός για τον Ίβενς: όλες οι ταινίες που βρίσκονται μεταξύ μυθολογίας και επικαιρίων. Ένα πολύ ευρύς ορισμός, δηλαδή, με αμέτρητες δυνατότητες.

Το προσωποποιημένο ντοκιμαντέρ

Η καλλιτεχνική αβάν γκαρντ της δεκαετίας του '20 γίνεται πιο ριζοσπαστική κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Ύφεσης στις Η.Π.Α τη δεκαετία του '30, και συχνά συμβαδίζει με την πολιτική πρωτοπορία. Με την ένταξή του στο κομμουνιστικό κίνημα, και την αναχώρησή του από την Ολλανδία, ο Γιόρις Ίβενς καθορίζεται να αποστασιοποιηθεί από τον δεσποτικό πατέρα του, ιδεολογικά, αλλά, και γεωγραφικά, και να ασχοληθεί με την κινηματογραφική του καριέρα. Έχει έτσι την ευκαιρία να βρει πελάτες και αναθέσεις, και να γυρίσει ταινίες που έχουν άμεσο αντίκτυπο και ιστορικό ρόλο. «Στην παρούσα κατάσταση των πραγμάτων, το ντοκιμαντέρ είναι η καλύτερη μέθοδος να αντλεί την εμπνευσή του από την ταινία μυθολογίας, όπως έκανε και μέχρι τότε, απ' όταν, ως 13 χρονών αγόρι γύρισε ένα γουέστερν το 1912. Ενώ είναι στη Μόσχα, το 1932, διατυπώνει τη μέθοδο του για το ντοκιμαντέρ, που, σε αντίθεση με τον Κινηματογράφο-αλήθεια, του Νιτζίγκα Βερόνι, κάνει χρήση ανακατασκευών και σκηνών αναπαράστασης».¹² Θέλει να κάνει ντοκιμαντέρ με τα οποία το κοινό θα μπορεί να ταυτιστεί, με την ίδια αίσθηση δράματος όπως και σε μια ταινία μυθολογίας. Κάτι τέ-



τοιο επιτυγχάνεται καλύτερα, σύμφωνα με τον Iβενς, όταν αφήνουμε τους ανθρώπους να λειτουργούν ως αφηγηματικοί μίτοι, τους οποίους θα ακολουθήσουμε σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Στην πραγματικότητα βιώνει πολλές φορές πόσο δύσκολη είναι η πραγματοποίηση της ιδέας αυτής του προσωποποιημένου ντοκιμαντέρ, αφού οι αληθινόι άνθρωποι σε ακραίες καταστάσεις, όπως πόλεμοι, δεν μπορούν να ακηνοθετηθούν. Μέχρι και την τελευταία του ταινία, στην οποία παίζει ο ίδιος, δεν παρεκκλίνει από τη μέθοδό του.

Εξουσία

Δέκα χρόνια απ' όταν ο Iβενς πρωτόπιασε την απλή Κίναπο κάμερά του, και άρχισε να κινηματογραφεί ερασιτεχνικά σε πανοίον του Ζέεντζικ στο Αμστερνταμ το 1927, προσκλήθηκε στο Λευκό Οίκο σε μια συνάντηση με τον πιο ισχυρό άνθρωπο στον κόσμο, τον Αμερικανό Πρόεδρο Φρανκλίνιο Ντ. Ρούζβελτ. Ο Iβενς ελπίζει να χρησιμοποιήσει την ταινία του *Η γη της Ισπανίας* (1937) για να πείσει τον Πρόεδρο να αλλάξει την πολιτική του απέναντι στον Ισπανικό Εμφύλιο. Το

γεγονός αυτό, καθιστά προφανή την επιρροή που μπόρεσε να αποκτήσει το ντοκιμαντέρ, σε μια μικρή χρονική περίοδο, στα μίντια - και στο πολιτικό τοπίο, μια επιρροή που ο Iβενς συνειδητά επιδιώξε και μεθόδευσε.

Η ταινία του *Ο ηλεκτρισμός και η γη* (1940) αποδεικνύεται το πιο αποτελεσματικό ντοκιμαντέρ για την προώθηση της πολιτικής της Νέας Συμφωνίας του Ρούζβελτ¹⁴. Πριν από αυτό, ο Iβενς ήταν ο πρώτος δυτικός στον οποίο επιτράπη να γυρίσει μια ταινία για την υλοποίηση του πρώτου

Πενταετούς σχεδίου στη Σοβιετική Ένωση (*Καμ-σουλ ή Το τραγούδι των ηρώων*, 1933) να κάνει μια μακροσκελή ταινία για τη Philips (*Βιομηχανική συμφωνία*, 1931) και —σύμφωνα με τα λεγόμενά του— να επηρεάσει το βελγικό κοινοβούλιο με το κινηματογραφικό του κατηγορώ, *Η Δυστυχία στο Μπαριζ* (1934). Γίνεται ο πρώτος πρόεδρος της ADFP (Ένωση Παραγωγών Κινηματογραφικού Ντοκιμαντέρ), που συνενώνει τους πιο διάσημους ανεξάρτητους σκηνοθέτες των ΗΠΑ, όπως οι Φλάερετ, Γκρίερον, Λόουζι και Μπουσιουέλ. Ο Ίβενς θαυμάζει το NFB (Εθνικό Συμβούλιο Κινηματογράφου) του Καναδά, ένα κυβερνητικό ίδρυμα που ίδρυσε ο Γκρίερον για την παραγωγή ντοκιμαντέρ σε μόνιμη βάση. Προσπαθεί να καθιερώσει το αντίστοιχό του στις ΗΠΑ, αργότερα στις Ολλανδικές Ινδίες, στην Ινδονησία και σε άλλα μέρη. Το ενδιαφέρον του για μια εθνική κινηματογραφική κουλτούρα στην οποία το ντοκιμαντέρ θα αντιμετωπίζεται σοβαρά και θα έχει ισότιμο ρόλο, υπήρξε το βασικό του μέλημα για δεκαετίες.

Κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου η επιρροή του ντοκιμαντέρ αυξάνεται ακόμα περισσότερο, μέχρι που γίνεται μέρος του πολιτιστικού πολεμικού μετώπου. Ο Ίβενς δουλεύει μαζί με τον Τζον Γκρίερον στο Καναδά σε μια ταινία που είναι εναντίον της χρήσης υποβρυχίων από τους Γερμανούς στον πόλεμο και συνεργάζεται με τον Φρανκ Κάπρα στις διάσημες σειρές του τελευταίου *Γιατί Πολεμάμε* και *Γινάρισε τον Εχθρό σου*. Το ντοκιμαντέρ έχει μια καθιερωθείς ως είδος, κάτι που αποδεικνύεται από το γεγονός ότι ο Ίβενς προσκαλείται στο Χόλιγουντ, για να συμβουλευθεί την κινηματογραφική βιομηχανία πως να αυξηθεί η αληθοφάνεια στις ταινίες μυθοπλασίας. Το αυξανόμενο κύρος του κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ στη δεκαετία του 1940 δηλώνεται στο *Εξόλιθ-δωνησία!* (1946), όπου ο Ίβενς προκαλεί τις ολλανδικές αρχές να απαρνηθούν την αποικιακή τους πολιτική. «Οι σκηνοθέτες έχουν συνθηθεί να είναι κοντά στα κέντρα της εξουσίας», δηλώνει ο ιστορικός του κινηματογράφου Έρικ Μπάρνο¹⁵.

Παγκόσμιο χωριό

Κατά τη διάρκεια της οκταετούς περιόδου που ο Ίβενς δουλεύει στο Ανατολικό Μπλοκ —από το 1947 μέχρι το 1956— συνειδητοποίησε ότι η ομορφιά της με την εξουσία οδηγεί μόνο σε στεί-

ρότητα — αφού ο «Βάρδος του Σοσιαλισμού» αναγκάστηκε να ανηχεί πολλές πολιτικές παρεμβολές. Όμοια με την κατάσταση στη Δύση, το κίνημα του ντοκιμαντέρ είχε σχεδόν εξολοκλήρου περιφραχτεί από ομάδες πολιτικής πίεσης, που απέκλειαν κάθε είδους αντιφρονιστές φωνές. Η προσπάθεια του Ίβενς, μαζί με φίλους του σκηνοθέτες από την Ανατολή και τη Δύση, να δημιουργήσει ένα βήμα ενδυνάμωσης της επιρροής τους, ήταν ανεπιτυχής. Με την παραγωγή μμούθ, *Το τραγούδι των ποταμών* (1954), ο Ίβενς φτάνει στο όριο αυτού που μπορεί να πετύχει ένας σκηνοθέτης σε παγκόσμια κλίμακα πριν από την εμφάνιση της τηλεόρασης και των δορυφόρων. Θέλει να εκταθεί σε ολόκληρο τον κόσμο και χρησιμοποιεί 36 οπερατζέ για να τα καταφέρει. Η Φύση και η Ιστορία παρουσιάζονται, για μια ακόμη φορά, ως ολόκληρη η ταινία παρουσιάζει τα έξι μεγαλύτερα ποτάμια του κόσμου, και μαζί ένα «εβδομο ποτάμι» την άνοδο του εργατικού κινήματος γύρω από τις όχθες των ποταμίων αυτών. Την ταινία βλέπουν δεκάδες εκατομμύρια άνθρωποι (η προπαγάνδα αναφέρει ως κοινό της ταινίας αυτής του Ίβενς περίπου μισό δισεκατομμύριο ανθρώπους), λίγα χρόνια πριν ο Μάρσαλ ΜακΛούαν γράφει για πρώτη φορά για το «παγκόσμιο χωριό» (1959), και η τηλεόραση γίνει ένα αυξανόμενο σημαντικό μέσο. Ο ίδιος ο Ίβενς είναι ένας από τους πρώτους κατοίκους της παγκόσμιας αυτής κοινωνίας.

Σινεμά Βερτέ

Όταν ο Ίβενς επέστρεψε στη Δύση στα μέσα της δεκαετίας του 1950, αυτοπεριορίστηκε στην κινηματογράφιση μονάχα ενός ποταμού στο Παρίσι. Η ταινία για τον Σηκουάνα εξελίσσεται μέσα σε ένα ρεύμα ποιητικών εικόνων, να είναι ποιήμα (του Ζακ Πρεβέρ) ως κατευθυντήριο κείμενο, ένα κινηματογραφικό ύφος που θα χρησιμοποιήσει ξανά στη Χιλή (*Στο Βαλπαράισο* — 1963), στο Ρότερνταμ (*Ρότερνταμ, το λιμάνι της Ευρώπης* — 1966) και στη νότια Γαλλία (*Για τον Μισράλ* — 1965). Σύμφωνα με τον θεωρητικό του κινηματογράφου, Μάικλ Τσόναν, οι ανεξάρτητες ταινίες των Ίβενς, Μάρκερ και Ρενέ, με τις λαοτεχνικές τους πλευρές, είναι σημαντικά προϊόντα της μεταπολεμικής περιόδου του ντοκιμαντέρ στον ανταγωνισμό του με την τηλεοπτική δημοσιογρα-

φία.¹⁶ Τα επόμενα χρόνια ο Ίβενς δουλεύει στην Κίνα, στην Ιταλία, στη Χιλή, στην Κούβα, στο Μάλι και στο Βιετνάμ για να βοηθήσει την ενίσχυση της εθνικής κινηματογραφικής κουλτούρας. Ενώσω γυρίζει τις ταινίες του, προσφέρει πρακτική εκπαίδευση σε νέους σκηνοθέτες όπως στους αδελφούς Ταβιάν, στον Πατρίσιο Γκούζμαν και τον Ραούλ Ρουϊζ. Ο Ίβενς είναι υπεύθυνος για την δημιουργία του κινήματος του κινέζικου ντοκιμαντέρ, της κινηματογραφικής κουλτούρας στο Μάλι και την ξαφνική άνοδο της λατινοαμερικανικής σχολής του ντοκιμαντέρ.

Μια νέα αβάν γαρντ

Η δεύτερη σημαντικότερη περίοδος του ντοκιμαντέρ είναι η δεκαετία του 1960. Τεχνολογικές ανακαλύψεις, όπως η κάμερα των 16mm με το συγχρονισμένο ήχο, κάνουν ακόμα κοντινότερο το πλήρως της πραγματικότητας. Ο σκηνοθέτης δεν έχει μια ανάγκη να κάνει χρήση της φωνής εκτός κάδρου, καθώς μπορεί να κάνει χρήση ήχου που ηχογραφείται άμεσα κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης. Αυτό κόνων και στο Βιετνάμ, όπου ο Ίβενς, μαζί με την Μαρσελίν Λοριντάν, εισχωρούν στον υπόγειο κόσμο ενός βόρειο-βιετναμέζικου χωριού που προσπαθεί να προστατευτεί από τον ακατάσπαστο βομβαρδισμό των αμερικανικών B-52. Οι νέες αυτές τεχνικές καταλήγουν σε ένα νέο ύφος σινεμά βερτέ, αλλά, και σε εναλλακτικές μορφές ανεξάρτητης διανομής, μέσω των οποίων η ταινία χρησιμοποιείται ως ένα μέσο άσκησης πίεσης για το σταμάτημα του πολέμου.

Ο Ίβενς και η Λοριντάν, προσκαλούνται, από το 1972 μέχρι το 1976, ως οι πρώτοι δικτοί σκηνοθέτες από τον κινέζο Πρωθυπουργό, Ζου Εν-Λάι. Τους αναθέτει να κινηματογραφήσουν μια μεγάλη σειρά για την Πολιτιστική Επανάσταση που, την εποχή εκείνη, αφορούσε όλα τα επίπεδα της κινέζικης κοινωνίας. Κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης της σειράς το ζευγάρι των σκηνοθετών βιώνει τα όρια του τι μπορεί να κάνει το ντοκιμαντέρ σε μια χώρα χωρίς δημοκρατικό σύστημα δικαιοσύνης. Η ελκρινής κινηματογράφησης της καθημερινής πραγματικότητας, χωρίς διείσδυση στις δομές της εξουσίας, καταλήγει βίτρινα. Η δήλωση του Ίβενς πως «η αυθεντικότητα δεν γυρνάται την αλήθεια», τώρα, ειρωνικά, φαίνεται να

ισχύει και για μια από τις δικές του ταινίες. Παρότι 250 εκατομμύρια άνθρωποι είδαν την ταινία, σύμφωνα με τους υπολογισμούς του Ίβεν, η παραγωγή της κλώνισε τις απόψεις του για το ντοκιμαντέρ. Η τελευταία του ταινία, *Mia historia tou ανέμου* (1988), εξακολουθεί να ασχολείται με τις διδυμες δυνάμεις της Φύσης και της Ιστορίας, όχι όμως πια με την Ιστορία του 20ου αιώνα με τα πολιτικά της κινήματα και τους πλάνους γηέτες της. Αυτό που απομένει είναι η «ακίνητη Ιστορία», όπως την ονομάζει ο Φερνάντ Μπροντέλ, «η μεγάλη ροή που κινεί όλη την ανθρωπότητα». ¹⁷ Επανερχεται στις βασικές του απόψεις για την αβάν γκαρντ, και μαζί με την Μαροσλίν Λοριντάν-Ίβεν δημιουργεί μια νέα κινηματογραφική φόρμα στην οποία η διάκριση μεταξύ ταινίας ντοκιμαντέρ και ταινίας μυθοπλασίας έχει εξαλειφθεί, και η δύναμη της φαντασίας θριαμβεύει, έναντι οποιαδήποτε ιδεολογίας ή πολιτικού κινήματος. Γιατί αυτή απομένει ως η πιο θεμελιώδης δύναμη όταν όλες οι συγκρούσεις, οι πόλεμοι και οι αγώνες που έχει κινηματογραφήσει περάσουν: η δύναμη της φαντασίας του ίδιου του καλλιτέχνη.

Ένας ακραίος αιώνας

«Η δημοκρατία μέσα στην ταινία [στο μέσο] είναι η μόνη δημοκρατία που μπορεί να εδραιώσει ένας καλλιτέχνης, για τον απλό λόγο πως [μέσα στο μέσο] έχει τον τελικό λόγο. Μια δημοκρατία φόρμας, μια δημοκρατία υλικού, αλλά, επίσης και μυθοπλασίας που στο τέλος πρέπει να παραμείνει συμβολική, αφού δεν μπορεί να ασκήσει καμία αληθινή εξουσία στον πραγματικό κόσμο. Μια τέτοια έλλειψη εξουσίας δεν ήταν αποδεκτή για τον Γίορις, στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, και θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως ήταν στρατευμένος στο βαθμό που διακινδύνευε τη δημοκρατία της φόρμας (την οποία σποραδικά ανέστειλε), προκειμένου να διαλέξει πλευρά ανάμεσα στις δυνάμεις του πραγματικού κόσμου. Για το στόχο αυτό, διακινδύνευσε και ο ίδιος, και πέρασε από ακραίες καταστάσεις, για τις οποίες μπορεί να θεωρηθεί «υπόλογος», σύμφωνα με μια ανάλυση του έργου του Ίβεν από τον σκηνοθέτη Γιόχαν Βαν Ντερ Κέκεν. ¹⁸ Το κινηματογραφικό έργο του Ίβεν είναι, πράγματι, ακραίο, με πολλούς τρόπους, ως μια αντανάκλαση του «αιώνα των άκρων» σύμφωνα με τα λόγια του ιστορικού

Έρικ Χομπομπάουμ. Ο 20ος αιώνας μας δίνει την εικόνα μια βαθιά συγκλονιστικής παγκόσμιας επανάστασης, από μια αγροτική κοινωνία ηλικίας 7000 με 8000 ετών, σε ένα μοντέρνο, βιομηχανοποιημένο κόσμο. ¹⁹ Το κινηματογραφικό έργο του Ίβεν παρουσιάζει τη συγκλονιστική αυτή μεταμόρφωση έτσι όπως δεν το έχει κάνει κανένας άλλος σκηνοθέτης, και αποκτά διαχρονική αξία χάρη σ' αυτό. Στο ντοκιμαντέρ του για την Ιταλία ο Ίβενς κινηματογραφεί ένα κλασικό ναό κοντά στο Αγκρικέντο της Σικελίας, ενώ η φωνή του σχολιαστή λέει: «Από την εποχή των Κυκλάδων, τίποτα δεν έχει αλλάξει εδώ...». Με ένα πανοραμικό πλάνο η κάμερα αλλάζει απότομα κατεύθυνση για να καταγράψει μια θαλάσσια γεωτρήση, «... μέχρι που ανακαλύφθηκε πετρέλαιο». Οι ψαράδες της Ζέντερς, που βλέπουν το πανάρχαιο εμπόριό τους να οβηίνει εξαιτίας του φράγματος του Αφολουντιζ, οι κιγκιζιοί νομάδες της στέπας που πρέπει ξαφνικά να μετοικήσουν σε ένα βιομηχανικό συγκρότημα, η οικογένεια αγρωτών στο Οχάιο που έχει παγιδευτεί στον ιστό της εξουσίας, οι καλλιερητές ρυζιού στην Κίνα και το Βιετνάμ που βλέπουν να ανεγείρονται υψικίμωνι, φράγματα και ηλεκτρικοί πυλώνες... όλοι αυτοί οι άνθρωποι βιώνουν τις ριζικές αυτές αλλαγές από πρώτο χέρι.

Ανατολή και Δύση

Αυτό που υπονοείται εδώ είναι μια επανάσταση που έγινε μέσα σ' ένα σύντομο χρονικό διάστημα, με πολύ μεγάλη βία και με την υπατάξη μιας ταυτοχρονής κοινωνικής αλλαγής. Η αντιπαράθεση ανάμεσα στον «καπιταλισμό» και τον «κομμουνισμό» για την ηγεμονία θα αποδειχτεί μικρής ιστορικής σημασίας, δηλώνει ο Χομπομπάουμ. Ακόμα περισσότερο, αφού, και τα δύο συστήματα, Ανατολής και Δύσης, έχουν προσπαθήσει, με μια αιματηρή κούρσα, να επιτύχουν ένα παρόμοιο είδος βιομηχανικής επανάστασης. Αυτό εξηγεί γιατί ο Ίβενς δούλεψε για δυτικές εταιρείες όπως η Phillips και η Shell, για τα συμφέροντα του λιμανιού του Ρότερνταμ, για το ιταλικό ENI, καθώς και για πελάτες από τον Τρίτο Κόσμο, για το Ανατολικό Μπλοκ και για την Κίνα. Η ταινία της Φίλιπς τελειώνει με μια ραδιοφωνική μετάδοση, που αναμειγνύεται ομαλά με τη ραδιοφωνική εκπομπή της ταινίας *Κοσμομάλ ή το τραγούδι των ηρώων*

στη Σοβιετική Ένωση. Η ταινία *Δυστυχία στο Μπορνόζ*, γυρισμένη στην περιοχή των βελγικών ορυχείων, βρίσκει συνέχεια σε μια ρώσικη εκδοχή της, όπως και στο αμερικάνικο αντίστοιχό της. Η ταινία για τον Ισπανικό Εμφύλιο έχει πολλές ομοιότητες με την ταινία που γυρίστηκε στην διαχωριστική γραμμή στο Βιετνάμ. Η ιδέα της ταινίας για τον άνεμο στη νότια Γαλλία έχει τις ρίζες της σε μια ιδέα για το *Μακριά απ' το Βιετνάμ*. Η Ανατολή και η Δύση υπερβαίνουν τα σύνορά τους στις ταινίες του Ίβενς, όπως ακριβώς και στην προσωπική του ζωή, παρόλα τα προβλήματα που περιβάλλουν το διαβατήριο και τις ιδεολογικές του συγκρούσεις. Αισθάνεται το ίδιο στο σπίτι του στα κινηματογραφικά στούντιο του Χόλιγουντ, όπως και στο στούντιο Μετξχαμπό στη Μόσχα ή στα Κεντρικά Κινηματογραφικά Στούντιο Επικαιρών και Ντοκιμαντέρ του Πεκίνου. Ακόμα και χωρίς την άνεση ενός στούντιο, ο Ίβενς θα καταφέρει και πάλι να δουλέψει με νεαρούς σκηνοθέτες στην Χίλη, την Κούβα, το Βιετνάμ ή το Μάλι. Ο Ίβενς είναι ένας διεθνής σκηνοθέτης που χρησιμοποίησε τον κόσμο σαν στούντιό του, ανεξάρτητα από ψυχικά ή γεωγραφικά σύνορα.

Διαχρονική αξία

Ο φιλόσοφος Τζον Γκρέϊ καταλήγει κι αυτός πως οι δύο κυρίαρχες ιδεολογίες, ο Μαρξισμός και ο φιλελευθερισμός, παρά τον βίαιο, θανάσιμο πόλεμο στο οποίο τα δύο αυτά συστήματα επιδόθηκαν το ένα εναντίον του άλλου κατά τον 20ο αιώνα, έχουν πολλά κοινά. ²⁰ Και τα δύο είναι φωτισμένες ιδεολογίες που παριστάνουν ότι μπορούν να επιβάλουν μια διεθνή τάξη. Και τα δύο θεωρούν τις τεχνολογικές και οικονομικές εξελίξεις ως τον πρωταρχικό παράγοντα, σύμφωνα με τον Γκρέϊ. Αυτό εξηγεί γιατί ο Ίβενς μπορούσε να συνδυάσει τον φιλελευθερισμό με τον Μαρξισμό σχετικά εύκολα μέσα του. Και τα δύο συστήματα επιδιώκουν να εδραιώσουν το μοντερνισμό μέσα σε λίγο χρόνο, όπως έδειξαν οι ταινίες του Ίβενς, αφηφώντας τις πολιτισμικές και θρησκευτικές συνιστώσες.

Τα δέκα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Ίβενς συνειδητοποίησε τα όρια και το αρνητικό αντίκτυπο αυτού του είδους μοντερνισμού, και τόνισε τη σημασία του πολιτισμού, της μεταφυσικής και της πνευματικής μετανάστευσης. Η ακηνη στο *Mia*

ιστορία του ανέμου, στην οποία ένας Κινέζος έρχεται πάνω σε μια καμήλα στην έρημο, κουβαλώντας δύο ανεμοτήρες είναι διαφωτιστική. Ως υποτιμώδες σχήμα όλων των ψυχαϊκών και των ηλεκτρικών πυλώνων που κινηματογράφησε, οι δύο αυτές μηχανές παραμένουν. Στην έρημο δεν μπορεί να ελπίζει κανείς ότι θα κινητοποιήσει τον άνεμο, γιατί κάτι τέτοιο απαιτεί την μαγική δύναμη μιας γυναικας και τη δύναμη της φαντασίας ενός σκηνοθέτη. Από το 1988 κιόλας, προάγγελε με τον τρόπο αυτό ένα μέλλον στο οποίο ο κόσμος κατακλύζεται με προβλήματα που αφορούν στο μοντερνισμό. Σε μια ομιλία του, στα 90α του γενέθλια, στο Μουσείο της Ναιήμεν, βλέποντας στον ποταμό Βάαλ, ο Ίβενς προφητεύει ήδη: «Ο 21ος αιώνας θα είναι αιώνας του πνεύματος ή δεν θα υπάρχει καθόλου».

ΟΤζον Γκρέϊ δηλώνει πως ως συνέπεια της κατάρρευσης του κομμουνισμού, η ιδεολογική σύγκρουση που κυριάρχησε στο μεγαλύτερο μέρος της παγκόσμιας πολιτικής κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα, ξαφνικά έχασε τη σημασία της. Αυτό που απομένει ως κριτήριο για να κρίνουμε τις ταινίες του Ίβενς, δεν είναι η ιδεολογική κρίση την οποία οι ταινίες του έχουν τόσο συχνά υποβληθεί. Στην τέχνη, μια πολιτική λειποψία μπορεί να αποδειχτεί ενδιαφέρουσα ως κίνητρο ενός καλλιτέχνη για να δημιουργήσει ένα συγκεκριμένο έργο τέχνης, δεν μπορεί όμως να εκκρāsει την ποιότητα του, κι ακόμα λιγότερο τη διαχρονική του αξία ως τέτοιου. Αυτό που διαρκεί είναι η καλλιτεχνική δύναμη, η κινηματογραφική ποιότητα, η εικαστική πλευρά.

Πολύ εικαστικό!

Όσοι έχουν προσέξει τα σχόλια του Ίβενς σχετικά με τις πηγές της έμπνευσής του και την προέλευση των εικαστικών του προτερημάτων, θα διαπιστώσουν πως αναφέρεται διαρκώς στην πλούσια εικαστική παράδοση της Ολλανδίας. «Πολλοί άνθρωποι με ρωτάνε ποιος σκηνοθέτης με επηρέασε περισσότερο... κι όταν απαντώ πως τα περισσότερα δεν προέρχονται από άλλους σκηνοθέτες, αλλά από την ζωγραφική... από την δική μου διάραση πάνω στην παράδοση της Ολλανδικής ζωγραφικής. Οι άνθρωποι αυτοί σκέφτηκαν πάνω στα θέματα αυτά εκατοντάδες χρόνια πριν, πρέπει να μελετάμε τους δασκάλους».²¹ Και: «Οι εικαστι-

κές τέχνες έχουν επαναστατικό αντίκτυπο πάνω μου, γιατί το ταλέντο μου είναι καθαρά εικαστικό. Πολύ εικαστικό! Κι αυτό αποτελεί μέρος της Ολλανδικής πολιτιστικής μας κληρονομιάς. Δεν έχουμε σπουδαίους τραγουδιστές, συνθέτες, λίγους μόνο καλούς συγγραφείς — έχουμε όμως σπουδαίους ζωγράφους. Σ' αυτούς βασίζεσαι το εικαστικό μου ταλέντο, η αίσθηση της πραγματικότητας».²² «Είμαι ένας ολλανδός ρεαλιστής. Μιλώ την γλώσσα του Βαν Γκογκ και του Μπρούγκελ».²³

Ιδιαίτερα για τις ταινίες που ο Ίβενς γύρισε στο Μπορινάξ, την Πρόβανς και το Οχάιο, η δουλειά του Βίνσεντ Βαν Γκογκ (1853-1890) ήταν μια πολύ σημαντική πηγή έμπνευσης (...). Το έργο του ζωγράφου του 16ου αιώνα, Μπρούγκελ (1520-1569), χρησιμεύει ως έμπνευση για μια άλλη σειρά ταινιών, ξεκινώντας από το *Ο Σηκουάνας συναντά το Παρίσι* (1957) και καταλήγοντας στο *Ρότερνταμ, το λιμάνι της Ευρώπης* (1966), που περιλαμβάνει τον πίνακα του Μπρούγκελ «Ο πύργος της Βαβέλ» (1563).

Μια σαφής σύνδεση

Από το 1930 κιόλας, κι ενώ ο Ίβενς δεν δούλευε παραπάνω από τρία χρόνια ως σκηνοθέτης, ο αμερικάνος ιστορικός του κινηματογράφου Χάρι Άλαν Ποτάμκιν ανακάλυψε, αφού είδε την ταινία *Τα κίματα* (1929), μια ισχυρή σχέση ανάμεσα στις κινηματογραφικές εικόνες και τον λαϊκό ρεαλισμό της ολλανδικής τέχνης της ζωγραφικής του 17ου αιώνα.²⁴

Δεκαετίες αργότερα ο Καναδός θεωρητικός του κινηματογράφου Τόμας Βο μελετά το θέμα πιο επιστημονικά και καταλήγει πως πολλοί ζωγράφοι από την ολλανδική αυτή παράδοση, μπορούν, με κάποιο τρόπο, να ανιχνευτούν στο κινηματογραφικό έργο του Ίβενς.²⁵ Η Έλεν βαν Ντόνγκεν, η γυναίκα που, περισσότερο από οποιονδήποτε άλλο, γνωρίζει τις κινηματογραφικές εικόνες του Ίβενς, αφού ήταν υπεύθυνη για το μοντάζ των κλασικών του ταινιών της δεκαετίας του 1930, μελετάει τη σχέση ανάμεσα στους παλιούς δασκάλους της ζωγραφικής και την κινηματογραφική τέχνη εδώ και δεκαεπέντε χρόνια, ειδικά σε ότι αφορά στην μονοδιάστατη εικόνα και δηλώνει «υπάρχει μια σαφής σύνδεση».²⁶ Ο ιστορικός τέχνης, Τομ Γκόνινγκ, εξηγεί κι αυτός πως η κινηματογραφική δύναμη του Ίβενς, σύμφωνα με τη γνώμη του, έγκειται

κυρίως στην οπτική παρατήρηση, έτσι όπως εκπορεύεται από την ολλανδική οπτική παράδοση, που η ιστορικός τέχνης Σβετλάνα Άλπερς ονόμασε «Η Τέχνη της Περιγραφής».²⁷

Γαλιζίο

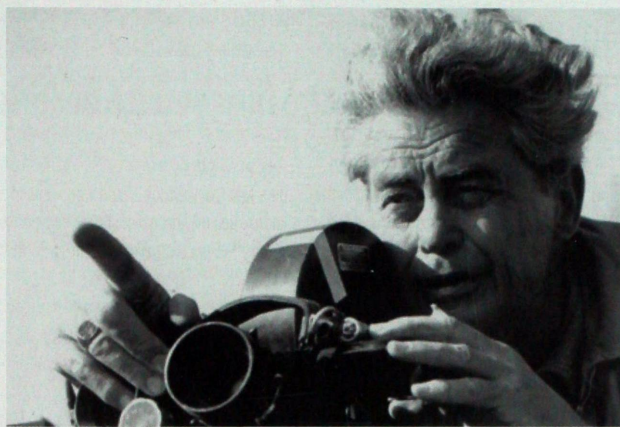
Στο λίκνο της πλούσιας ευρείας εικαστικής παράδοσης της Ολλανδίας βρίσκονται τρία αδέρφια, ο Γιόχαν, ο Χέρμαν και ο Πολ Λίμπουγκ που έζησαν από το 1380 μέχρι το 1416. Με την εικονογράφηση του Βιβλίου των Ωρών «Belles Heures» (ca. 1404) και του «Très Riches Heures du Duc de Berry» (1412-1416) εδραίωσαν το δόγμα ονόμα του στην ιστορία της τέχνης. Αυτό που ο Ίβενς δεν μπορούσε να ξέρει όσο ζούσε, είναι πως οι καλλιτέχνες αυτοί είχαν γεννηθεί στην Ναιήμεν.²⁸

Ακριβώς όπως και ο Ίβενς έφυγαν μικροί από την πόλη τους, και ριζώσαν στη Γαλλία, όπου καθιερώθηκαν ως οι καλύτεροι καλλιτέχνες της εποχής τους. Οι ομοιότητες είναι τουλάχιστον εντυπωσιακές. Τα αδέρφια, όπως και ο Ίβενς, έζησαν σε εποχές ακραίας βίας και προσέφεραν τις υπηρεσίες τους σε κάποιους από τους πιο σημαντικούς άρχοντες του καιρού τους. Παρά τον εκθρονωτικό ρεαλισμό τους, ούτε οι μισαιτούρες, αλλά, ούτε και οι ταινίες παρουσιάζουν αφισαϊδωτή την πραγματικότητα. Τα αδέρφια δεν δείχνουν τους Βασιλιάδες που βαζούν φωτιά στο κάστρο του Δούκα του Μπέρυ, ούτε την αντίστασή τους ενάντια στην φορολογική του πολιτική. Εξαιτίας του καθολικού τους υπόβαθρου, ο ρεαλισμός των αδελφών, όπως και του Ίβενς, είναι εμπλουτισμένος με μεταφυσική. Οι μισαιτούρες είναι ύστερες μεσαιωνικές, εξιδανικευμένες εικόνες της «καλής κυβέρνησης», όπως ακριβώς και ο Ίβενς συχνά κινηματογραφεί τις αυτοπτικές πανοραμικές απόψεις του 20ου αιώνα που μπορούν να υπάρξουν μόνο στις ταινίες του. Ο Ουμπέρτο Έκο επισημαίνει τις κινηματογραφικές αρετές του «Βιβλίου των Ωρών», που με την αλλαγή των ακολουθιών, από μέρα σε νύχτα, δημιουργεί μια κινηματογραφική αίσθηση δράματος. Ο Δούκας Ζαν του Μπέρυ πιθανόν να είχε διαβάσει το «Βιβλίο των Ωρών» έτσι όπως εμείς σήμερα βλέπουμε κινηματογράφο και τηλεόραση, υποθέτει ο Έκο.²⁹ Το ταίρι της νεότητάς τους, ο λόφος στον οποίο βρίσκεται το κάστρο του Βαλκόφ, με τη

θέα στο ποτάμι, και οι αποξηραμένες εκτάσεις τριγύρω και τα σύννεφα που γεμίζουν τον ουρανό ψηλά, επανέρχονται και τα δύο ως παρόμοια τοπία στις μινιατούρες που έχουν ζωγραφίσει τα αδέρφια, όπως, για παράδειγμα σε σελίδες ημερολογίου όπου μπορούμε να δούμε τον ποταμό Σηκουάνα καθώς και μερικές πανοραμικές εικόνες των ταινιών του Ιβενς.

Αναμφίβολα, τα τρία αδέρφια έχουν, όπως ακριβώς και ο Ιβενς, ξαπλώσει ανάσκελα στις όχθες του ποταμού Βάλ, έχουν κολυμπήσει σ' αυτόν, κι έχουν κοιτάξει τον γαλάζιο ουρανό από πάνω τους. Το γαλάζιο είναι τόσο χαρακτηριστικό των μινιατούρων των αδελφών όσο είναι και των ταινιών του Ιβενς. Μια καθημερινή εμπειρία στη φύση που έχει, μέσα από την εικαστική φαντασία των καλλιτεχνών αυτών, ριζώνει μόνιμα στην τέχνη – όπως και στην ιστορία του κινηματογράφου. «... μια απέραντη αίσθηση ελευθερίας, είναι σαν να κοιτάς συνεχώς βαθύτερα στο γαλάζιο, όπως σε μάτια μέσα στα οποία θέλεις να αγναντέψεις— ένα άπειρο...»

Από το βιβλίο του André Stufkens, *Joris Ivens. Weltenfilmer, Europäische Stiftung Joris Ivens, 2009*



τίδα των εκποσιμένων ανθρώπων και των ορφανών. Ο πατέρας Ιβενς είναι μέλος του διοικητικού συμβουλίου της Ένωσης Ερασιτεχνών Ολλανδών Φωτογράφων, τοπικός σύμβουλος και μέλος σε πολλές λέσχες.⁹ Από γράμμα του Γιώρις Ιβενς στην Μιερ Βαλκερί-Γκεράν, 27 Ιανουαρίου 1925. Coll. MBG/JIA.
¹⁰ Από συνέντευξη του Γιώρις Ιβενς στον Μαρσέλ Μορτάν στο "Entretien avec Joris Ivens", περ. *Cinema* 69, τχ. 132, Φεβρουάριος 1969.

¹¹ Joris Ivens, *The Camera and I*, Βερολίνο: 1969, σελ. 30.
¹² Joris Ivens, "Quelques réflexions sur les documentaires d'avant-garde", στο περιοδικό *La Revue des Vivants*, 1931, τχ. 10, σελ. 518-520. JIA.

¹³ Joris Ivens, "Zur Methode des Dokumentarischen Films, ins besonder – des Films Komsomol", χειρόγραφο, Μόσχα Φεβρουάριος 1932. JIA.
¹⁴ Robert Sklar, *Film, an International History of the Medium*, New York: 1993, σ. 251.

¹⁵ Erik Barnouw, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Νέα Υόρκη [1974] 1993, σελ. 172.
¹⁶ Michael Chanan, *The Politics of Documentary*, Λονδίνο 2007, σελ. 6.
¹⁷ Elizabeth D., "Le plus vieux cinéaste du monde", in *Actuel*, τχ. 83, Σεπτέμβριος 1986, σελ. 127.

¹⁸ Johan van der Keuken, "Speech on the occasion of the 90th birthday of Joris Ivens", 1 Οκτωβρίου 1988, Commanderie van St. Jan, Ναιμύγκεν.
¹⁹ Eric Hobsbawm, *An age of extremes*, Utrecht: 1994, p. 22.
²⁰ John Grey, *Black Mass. Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*, Λονδίνο: 2007, σελ. 30.

²¹ Από μια αγγλική συνέντευξη του Γιώρις Ιβενς στον Ανατόλ Στερν, 1948, Βαρσοβία, δακτυλογραφημένο κείμενο των αρχείων του Χανς Βέγκερ/ JIA.
²² Από συνέντευξη του Γιώρις Ιβενς στην Πέτρα Λατά-

στερ, στα *Berlin Meetings, Foreign Artists in Berlin 1918 με 1933*, Βερολίνο 1987, σελ. 127.

²³ Από συνέντευξη του Γιώρις Ιβενς στον Γιαν Μπαρτ Κλάστερ, *Het Parool*, 18 Νοεμβρίου 1978, σελ. 26.
²⁴ Harry A. Potamkin, "Film beginnings in Belgium and Holland", στο *Cinema*, Ιούνιος 1930.

²⁵ Thomas Waugh, *Joris Ivens and the evolution of the radical documentary, 1926-1946*, διπλωματική εργασία στο Πανεπιστήμιο Κολούμπια 1981, σελ. 57/58. Βλέπε για παραδείγματα: André Stufkens, "In the Light of Dutch Realism. Solace and Hope in the Art of Vincent van Gogh and Joris Ivens", στο *Cinema Without Borders. The Films of Joris Ivens*, Ναιμύγκεν 2002, σελ. 28/41.

²⁶ Από συνέντευξη της Έλεν βαν Ντόνγκεν στην Έλεν Βάλκερ, *NRC Handelsblad*, 5 Δεκεμβρίου 1975, Helen van Dongen Collection, Filmmuseum Amsterdam.
²⁷ Tom Gunning, "Joris Ivens, Filmmaker of the Twentieth Century, of The Netherlands and the World", στο περιοδικό *Cinema Without Borders. The Films of Joris Ivens*, Ναιμύγκεν 2002, σελ. 19/ 27.

²⁸ Ο Φρίντριχ Γκόριεον ανακαλύπτει το 1995 στα δημοτικά αρχεία της Ναιμύγκεν ότι οι οικογένειες των ζωγράφων Μαέλβαελ και Βαν Λύμπουργκ κατόνισαν από την πόλη της Ναιμύγκεν. Το 2005 για πρώτη φορά, και μετά από 600 χρόνια, το έργο τους παρουσιάστηκε στην Ναιμύγκεν, στο Μουσείο Βαλκόφ. Το 2008 και το 2009 το Μουσείο Γκέτσι στο Λος Άντζελες, όπως και το Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης, θα φιλοξενήσουν εκθέσεις της δουλειάς των Αδελφών Λίμπουργκ.

²⁹ Umberto Eco, στον πρόλογο του για το *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Παρίσι 1991, σελ. 7/9.

Μετάφραση: Ζωή-Μιρτώ Πηγαπούλου

Visual, very visual.

An introduction to the film oeuvre of Joris Ivens

by André Stufkens

"The film screen is not a window through which one looks at the world, it is a world unto itself"

Joris Ivens¹

In love

On the banks of the broad Waal River near his hometown of Nijmegen, the young Joris Ivens daydreams lazily. Filming is not even hinted at, since that moment is still far off. Instead, his fancies turn towards the thing that is foremost on his mind, love: "Yesterday I was on the river, the day was a godsend, the sky a clear and deep blue, one of those days on which it feels good to lie on your back in the water looking upward, suddenly shaking your head, arms spread wide. You feel a force growing within you – a wide sense of freedom, it is like gazing ever deeper into the blue, as in eyes you want to peer into it – an infinity" Ivens writes to his beloved.² Almost forty years later, the same Joris Ivens lies on his back on a Mediterranean beach, and sees the blue skies above him. Unexpectedly, the mistral wind swoops down. There Ivens conceives the imaginative film plan "The Clouds", which will result eight years later in the film *The Mistral* (1965), and also creates an idea for his Rotterdam film: loaded onto an airplane, the camera dives from the clear blue skies to the flat polder landscape below, soars upward again, only to dive down again onto the harbours... Six years later, after his confrontation with the mountain ranges in Xijiang and Tibet, Ivens pens an even bolder plan: a cinematic journey from "The Rooftop of the World" in western China all the way to the eastern China Sea, and from there down into the ocean. This idea will be executed, albeit on a less grandiose scale, in his final chord: at age 89, Ivens con-

cludes his long cinematic career, spanning more than 80 films, with *A Tale of the Wind* (1988), once again in China. The films opens among the clouds, and proceeds to show the young Ivens in Nijmegen...

One whole

The film oeuvre of Joris Ivens forms an organic and complex whole. Now that his classic films have been compiled in a DVD collection for the first time, one can fly through his films as it were, and discover his personal theme's and their strong mutual connections. For instance, *Rain* (1929) contains a scene, in which Ivens films a group of umbrellas on a wet Amsterdam street. Almost fifty years later, on a drizzly day in Shanghai, Ivens watches from his hotel room as a parade of umbrellas passes by below him. He immediately takes up his camera and starts filming, within that uniform mass, a small umbrella that is twisted round cheerfully.

In Ivens' film oeuvre, the same subjects and style forms appear repeatedly, blow up, hold their breath for a moment, before they are being exhaled again in full force. Ivens made his first film at age 13, and cast himself in the lead part as the "good Indian", against the backdrop of Nijmegen's sandy hills. In his last film – 75 years later – Ivens once again plays the main part, as a mild-mannered, wise old man, this time against the backdrop of a desert in China. Both films have happy endings, as do all films by Ivens. Both films contain a scene toward the end, which includes a tent and a group of people that can be seen living together harmoniously, after an external threat or enemy – a kidnapper or the wind – has been defeated successfully.

Movement

"All my films share the main characteristic of people who are moved by something. By their desire to be free, by water, by wind. I believe there is no difference between Ivens who films the wind, and Ivens who films revolutions", explains Ivens.³ The extensive concept for a film about the mistral wind in southern France transforms into a film concept for and about the Vietnam War, then it changes into a plan for a film segment on the Cultural Revolution in China, only to return again to the basic idea of making a film about nature and culture, but this time based in China.⁴ Usually the central themes of nature and 20th century history are worked out within the framework of one and the same film. The bright sun and hard wind that ravage the hills of Valparaiso or Marseille, invite at the same time lyrical film images as well as images of a community committee and homeless people that seek to improve their living conditions in this harsh natural environment. An ordinary act in nature can obtain historical importance: when some Vietnamese villagers comb their hair near a water well, while Phantom jet fighters roar overhead, this becomes a symbol for the fact that they are unshaken, both as adversaries to the Americans, as well as in their moral conviction that they will win the war. The twirling of fire-sticks by an Amazonian Indian even gains significance in the light of all of humanity, when in the editing process it is directly followed by images of an atomic bomb. The fact that Ivens looks upon nature and history as an organic unity, comes from his youth.

Ivens family

Joris Ivens is born in Nijmegen on 18 November 1898, and grows up amidst the rough and untouched nature that surrounds the city, landscapes that bear direct traces of Batavians, Romans, Franks, and Vikings. The young Ivens loves to play outdoors and will remain an enthusiastic walker all his life. He compares his emotional life to nature when he writes to his beloved: "We are, as it were, two separate trees, each on one side of the same road. It is the same wind that moves us..." In the correspondence by Ivens this 19th century mentality, that is so significant for the Romantic period, resurfaces in countless guises: "We can learn from the mountains, greet the mountains; There can be no half measures, we must strike, we can be like horses." This bond between an experience of nature and an emotional state remains a constant factor in the life and work of Ivens.

His sheltered and adventurous childhood within a harmonious family forms the basis for a lifelong sense of optimism and the desire for friendly relations. To work out conflicts is not taught in the Ivens home, everything is being held in. This results in a life filled with evasion of conflicts as well as many long-term loyalties, in which sincere loyalty and evasiveness, absolute and lesser lies told for the common good, blend together seamlessly to avoid having to hurt someone. "It is the one thing that I can offer from my restless mind. Unshakable faith in the beauty of everything that surrounds us, in well meaning people", he explains to his beloved.⁵ Later in his life former partners of Ivens will state that with him everything was always "clean and simple" and "easy going".⁶ Problems are usually shrugged by him, even in the most extreme of circumstances, and when even he is at a loss, Ivens flees into the stillness and solitude of nature, preferably the mountains, unreachable to anyone. To depart from there, as ever, to some faraway frontline, another "historical junction".

From an early age Ivens' father has taught him – with what the Germans term *Bildung*, (meaning moulding, both in a scholarly as well as personal, developmental sense) – to always take the initiative, realise progress and to be a part of history. "Astonish! Always astonish!" is the life

motto of father Ivens, who presses his city with plans to help further the reputation of Nijmegen far and wide. What Ivens' father realises locally, his son will achieve cinematically on a global scale: technological progress which will help to improve the prosperity and wellbeing of many.

Power struggle

In both Ivens person and work two inclinations seem to be at odds with one another: the tendency to strive for harmony with both nature and man, and the will to leave a mark on history. He writes to a female friend in 1922: "Sometimes I want to enjoy lazily everything around me, just lying on [my] back, looking at the clouds and the people – and then I want to be part of everything, right in the middle of it, helping people and showing them how beautiful and full life is in all its expressions, the sad, the beautiful, the sweetest, everything..."⁷ Those are not two opposites, but two sides of one and the same person. The catholic emancipation at the beginning of the 20th century, in which Ivens' father plays a part as chairman of the debating club "Faith & Science", provides an ideological condition. The carefree are in a state of great concern about the afterlife, about salvation of their souls, which expresses itself in missionary zeal and a radical power struggle. Both Ivens' grandfather, the German born photographer Wilhelm Ivens, as well as his father, the photographic salesman Kees Ivens, use, as catholic businessman, the emancipation struggle to improve both their own position and that of their city. The camera, so they find, can be a powerful factor to strengthen one's social position.

Film League

The art of seeing is central to the Ivens family, seeing through the mechanical eye.

Wilhelm Ivens is a city photographer, a function in which he artistically documents documentary images. All three generations, Wilhelm, Kees and Joris Ivens, study in Berlin and acquire a thorough technological grasp of their profession there. All three are adept in the forming of lobbies, both professionally as well as socially.⁸ When Joris Ivens, upon completing his Economy and Photo-Technical Studies, takes up work in his fathers pho-

tography business in Amsterdam, he is a business manager and not an artist. But the artistic circles that he comes into contact with in Berlin, continue to have a strong influence on him in Amsterdam as well. The artistic world provides him with an opportunity to break free from his parents, and to rebel against the pre-WW I generation. "They're pitiful...their children as well; when they can't break with the ideas of their parents or make them more pliable, then they must be more revolutionary. Forsaking material things in order to achieve ideological goals."⁹ This could serve as the motto for a whole generation of young artists after the "Twilight of Humanity" of the Great War.

The founding of the Film League in May of 1927 propels Ivens into the world of film art. The platform provided by this cine-club offers him every opportunity that will eventually mould him into the film artist he becomes. He meets with painters, writers, architects, who are of the opinion that film should be a pure art form, independent and untainted by the commercial, profit-seeking film industry. On the editing table Ivens studies many miles of film from foreign directors such as Eisenstein, Pudovkin, Dovshenko, Vertov, Cavalcanti, Ruttman or Richter, all of whose films are screened by the Film League. He also gets to know these European filmmakers personally. By closely examining their work and building on his family tradition, and by working feverishly, he manages to create during those first four years an amalgam of cinematic styles and themes. His first films show bars, traffic, people on streets, a bridge, a rain shower, but also depict impoverished peat workers in the province of Drenthe, or the communist daily newspaper *The Tribune*; abstract forms such as black squares and cones, surrealist effects, animation images, company commercials and union propaganda. Those first four years provide the nucleus of all the components that will make up Ivens' film career. He is not so much interested in the documentary film, since the mere notion of such a genre does not even exist as yet, but to find and explore a new cinematic language, one that depicts the modern age and at the same time ties in with the many different artistic trends of the time: abstract art, the New Realism, surrealism and expressionism. Soon Ivens belongs to

the art-film forefront in Europe, and as such becomes the flag-bearer of Dutch film art. As instigator of a modern new aesthetic which forefronts lighting, composition and the tactile qualities of the physical world, he embodies the birth of the Dutch school of documentary, which will be the dominant factor in Dutch film culture for the coming decades. Not only is Ivens an independent filmmaker, but also a technical advisor, film trainer, producer, organiser, lobbyist...

Avant-garde

Film proves to be the perfect means of expression for Ivens, since this medium provides an opportunity to miraculously combine his two opposing inclinations – towards nature and towards history. He can carefree follow a rain-drop dripping its way down his attic window, or the wind that blows up the sand on the beach near Katwijk. The physical world, that has such a profound attraction on him because of its fundamental physicality, is documented by Ivens in a new and freestyle form, with a simple handheld, and subjective, camera. "I show water, fire, wind and earth. For a documentary filmmaker the natural elements are what colours and shapes are to the painter. And we have no stars, no actors, so the natural elements become our stars."¹⁰ On the other hand, Ivens realises that film can exert influence on both audiences and society as a whole. This influence is inherent to the magic of film art.

A fictional idea can be transformed by Ivens into an artistic cinematic reality which, because of the profound sense of truthfulness of documentary film, will be perceived as "real".

A key moment must have been the filming of *The Bridge* (1928). Everyone thinks of *The Bridge* as being a realistic film. In fact, the film story is pure fiction: a train stopping for an open bridge has been fabricated by Ivens to enhance a sense of drama. It is with respect to *The Bridge*, the film which forms his international breakthrough in 1928, that Ivens concludes: "The film screen is not a window through which one looks at the world, it is a world unto itself."¹¹ This remark will prove fundamental to his film career. Most of Ivens' films have a hybrid form, intermingling spontaneous

reportage, re-enacted scenes and visual lyricism. The definition of documentary film for Ivens is therefore a simple one: all films that cover the range between feature film and newsreel footage. A very broad spectrum, therefore, with sheer endless possibilities.

The personalised documentary

The artistic avant-garde from the 1920's radicalises during the years of the Great Depression in the 1930's, and often keeps pace with the political vanguard. By joining the communist movement, and departing from The Netherlands, Joris Ivens is able to distance himself from his dominant father, both ideologically and geographically, and to work on his film career. It gives him an opportunity to find clients and commissions, and to make films that have a direct impact and play a historical role. "At the present state of affairs, the documentary is the best means to find ways that lead to the true [essence of] film", Ivens states in 1931.¹²

Ivens is one of the pioneers and shapers of the first surge of classical documentaries in the 1930's, when the need for mass communication grows ever more rapidly. Ivens still takes his inspiration from the feature film, as he has done so ever since he, as a 13-year old, made a western in 1912. While in Moscow in 1932, he formulates his own documentary method, in which he, as opposed to Dziga Vertov's *Kino-Pravda*, makes use of reconstructions and re-enacted scenes.¹³ He wants to make documentaries with which the audience is able to identify, with the same sense of drama as a feature film. This can be achieved better, according to Ivens, by letting people function as narrative threads, to be followed throughout the film. In reality he experiences many times how difficult it is to realise this concept of the personalised documentary, because real people in extreme situations, such as wars, cannot be directed. Right up to his last film, in which he acts himself, he does not deviate from his method.

Power

Within ten years after Ivens took up his simple Kinar camera, and started filming as an amateur

in lodgings on the Zeedijk in Amsterdam in 1927, he is invited to the White House to a meeting with the most powerful man on earth, American president Franklin D. Roosevelt. Ivens hopes to use his film *The Spanish Earth* (1937) to persuade the president to change his policy with regard to the Spanish Civil War. This speaks volumes on the influence that documentary film has been able to establish, in a short period of time, within the media- and cultural landscape, an influence that is consciously sought and organised by Ivens.

His film *Power and the Land* (1940) proves the most effective documentary to promote Roosevelt's New Deal policy.¹⁴ Before that, Ivens has been allowed, as first westerner, to make a film about the execution of the first Five Year Plan in the Soviet Union (*Komsomol* 1933); making a lengthy film about Philips (*Philips Radio* 1931) and – according to his own words – influencing the Belgian parliament with his cinematic indictment that is *Borinage* (1934). He becomes the first chairman of the ADFP (Association of Documentary Film Producers), which brings together the most renowned independent filmmakers in the US, such as Flaherty, Grierson, Losey and Buñuel. Ivens has admiration for the National Film Board of Canada, a government institution founded by Grierson in order to produce documentary films on a permanent basis. He seeks to establish this example in the US, and later on in the Dutch-Indies, in Indonesia and other countries. Caring for a national film culture, in which the documentary film is taken seriously and plays a full-fledged role, has been his main concern for decades.

During WW II the influence of documentary cinema increases even more, and even becomes part of the cultural warfront. Ivens works with John Grierson in Canada on a film aimed against the German deployment of U-boats; and collaborates with Frank Capra on the latter's famous *Why We Fight and Know Your Enemy*-series. The documentary film has become main stream, which is proven by the fact that Ivens is invited to Hollywood, to advise the motion picture industry on how to increase the level of reality of feature films. The growing status of documentary cinema in the 1940's expresses itself in *Indonesia Calling* (1946), in which Ivens challenges the Dutch au-

thorities to give up her colonial policy. "Filmmakers had gotten used to being around the centres of power", states documentary film historian Erik Barnouw.¹⁵

Global Village

During the eight-year period that Ivens works in the East–West – between 1947 and 1956 – he realises that conforming oneself to power only leads to sterility – as the "Bard of Socialism" he has to put up with a lot of political interference. Similar to the situation in the west, the documentary movement has become almost entirely encapsulated by political pressure groups, excluding dissident voices of any kind. Ivens' attempt, together with fellow filmmakers from the East and West, to create a platform to strengthen their influence, is unsuccessful. With the mammoth production of *Song of the Rivers* (1954), Ivens reaches the limits of what a filmmaker can achieve on a global scale before the advent of television and satellites. He seeks to span the whole world, and employs 36 camera people to that end. Nature and History are once again presented as a totality: the film depicts the six largest rivers in the world, as well as the "seventh stream": the rise of the labour movement alongside the banks of those rivers. The project reaches many tens of millions of people (propaganda estimates for this Ivens film mention an audience of half a billion people), a few years before Marshall McLuhan writes for the first time about the "global village" (1959), and television becomes an increasingly important medium. Ivens is himself one of the first inhabitants of this global community.

Cinéma Vérité

When Ivens returns to the West in the middle of the 1950s, he limits himself to the filming of just one river in Paris. The Seine film grows into a stream of poetic images, with a poem (by Jacques Prévert) as textual guideline, a film style that he will use repeatedly in *Chili (...à Valparaiso – 1963)*, *Rotterdam (Rotterdam – Port of Europe – 1966)* and the south of France (*For the Mistral – 1965*). According to film scholar Michael Chanan the independent films of Ivens, Marker and Resnais, with their literary aspects, are crucial

productions in the post-war documentary period to compete against television journalism.¹⁶ In the following years, Ivens works in China, Italy, Chile, Cuba, Mali and Vietnam to help support the national film culture. During film projects he provides practical training to young filmmakers, such as the Taviani brothers, Patricio Guzman and Raúl Ruiz. Ivens is responsible for the germination of the Chinese documentary movement, film culture in Mali and the upsurge of the Latin-American school of documentary.

A new avant-garde

The second major documentary period takes place in the 1960s. Technological innovations, such as 16mm camera's with synchronous sound, make it possible to get even closer to reality. The filmmaker no longer needs to make use of a voice over, but is able to use sound that is recorded directly during filming. As is the case in Vietnam where Ivens, together with Marceline Loridan, penetrates in the subterranean world of a North-Vietnamese village that tries to protect itself from the relentless bombing raids by American B-52s. These new techniques result in a new cinema vérité style, as well as alternative forms of independent distribution, whereby film is used as a means to exert pressure to stop the war.

Ivens and Loridan are invited, between 1972 and 1976, as the first filmmakers from the West by the Chinese Prime Minister Zhou En-Lai. He commissions them to film an extensive series on the Cultural Revolution which at that moment touches all fundamental levels of Chinese society. It is during the filming of this series that the film-making couple experiences the limits of what documentary film can achieve in a country without a democratic justice system. The true-to-life filming of everyday reality, without penetrating the power structures, results in a façade. "Authenticity does not guarantee truth", is a statement by Ivens which now ironically seemed to apply to one of his own films. Although 250 million people saw the film, according to Ivens' calculations, the production unsettles his assumptions about documentary film. His last film, *A Tale of the Wind* (1988), still deals with the twin forces of Nature and History, but no longer 20th

century history with its incidental political movements and deceiving rulers. What remains is "l'histoire immobile", as Fernand Braudel terms it, "the great flow that moves all of humanity".¹⁷ He returns to his basic assumptions on the avant-garde, creates a new film form together with Marceline Loridan-Ivens, in which the distinction between documentary and feature film has been erased, and in which the power of the imagination can be seen to triumph, instead of any particular ideology or political movement. For that is what remains as the most fundamental force, when all conflicts, wars en strive that he has filmed have died away: the power of imagination of the artist himself.

An extreme century

"The democracy within the film [medium] is the only democracy that an artist can establish, for the very reason that [within that medium] he has the final word. A democracy of forms, a democracy of material, but also of fiction, that in the end has to remain symbolic, since it cannot exert any real power in the real world. This powerlessness has been unacceptable for the most part of Joris' life, and one could argue that he was committed to the extent that he risked the democracy of forms (and occasionally suspended it here and there), in order to choose sides between the forces of the real world. To that end he has risked himself in, and lived through, extreme situations, for which he can be held accountable", according to an analysis of Ivens' work by filmmaker Johan van der Keuken.¹⁸ Ivens' film oeuvre is indeed extreme in various ways, as a reflection of the "age of extremes" in the words of historian Eric Hobsbawm. The 20th century provides an image of a profoundly shocking and global revolution from a 7000 to 8000 year old agricultural society, into a modern industrialised world.¹⁹ Ivens' film oeuvre depicts this shocking transformation like no other filmmaker has done, and will be of lasting value because of this. In his Italian documentary, Ivens films the classical temple near Agrigento on Sicily, while the commentary voice states: "Since the age of the Cyclopes, nothing has changed here... In a panoramic shot the camera then swerves to capture a drilling-riq at

sea, "...until gas was discovered." The fishermen of the Zuiderzee, who see their age-old trade dry up because of the Afsluitdijk, the Kyrgyz steppe nomads who have to relocate suddenly to an industrial complex, the farming family in Ohio that is hooked up to the power-grid, the rice farmers in China and Vietnam who see blast furnaces, dams and power pylons rise up...all these people experience these radical changes firsthand.

East and West

What is meant here is a revolution that is carried through in a short period of time, and realised with an extreme amount of violence, and with the illusion that social change will occur at the same time. The confrontation between "capitalism" and "communism" for hegemony will prove to be of little historical importance, states Hobsbawm. All the more because both systems in East and West have, in a neck-braking race, sought to achieve a similar kind of industrial revolution. This explains why Ivens works for western companies like Philips and Shell, Rotterdam harbour interests or the Italian ENI, as well as for clients in the Third World, the East-block or China. The Philips film ends with radio communication, and merges seamlessly with the radio broadcast of the film *Komsomol* in the Soviet Union. The film *Borinage*, shot in the Belgian mining area, finds continuation in a Russian version, as well as an American counterpart. The film on the Spanish Civil War has many similarities with the film shot on the demarcation line in Vietnam. The concept of the wind film in the south of France lies at the root of a concept for *Far from Vietnam*. East and West transcend their borders in Ivens' films, just like in his personal life, despite all the problems surrounding his passport and ideological conflicts. He is just as much at home in the film studios of Hollywood, as in the Mezhrabpom studio in Moscow or the Central Newsreel and Documentary Films Studio in Beijing. And even without the comfort of a studio, Ivens still manages to work with young filmmakers in Chile, Cuba, Vietnam or Mali. Ivens is the global filmmaker who uses the world as his studio, regardless of mental or geographical borders.

Lasting value

The philosopher John Gray also concludes that the two dominant ideologies, Marxism and liberalism, despite the violent, deadly war that both systems waged on each other in the 20th century, have a lot in common.²⁰ Both are enlightened ideologies that pretend to be able to impose a universal order. Both look upon technological and economical developments as a primary factor, according to Gray. It explains why Ivens could unite liberalism and Marxism relatively easily within himself. Both systems seek to establish modernity within a few generations, as illustrated by Ivens' films, disregarding cultural and religious aspects.

During the last ten years of his life, Ivens realises the limits and negative impact of this form of modernity, and he accentuates the importance of culture, of metaphysics and mental migration. The scene in *A Tale of the Wind*, in which a Chinese man comes riding on a camel in the desert, carrying two fans, is illuminating. As a rudimentary form of all the blast furnaces and power pylons that he filmed, these two machines remain. In the desert they cannot hope to summon the wind, because that requires the magical power of the woman and the imaginative power of the filmmaker. As early as 1988, this heralds a future in which the world is awash with problems surrounding modernity. In a speech on his 90th birthday, in the Nijmegen Museum overlooking the Waal River, Ivens already prophesies: "The 21st century will be a century of the spirit, or she will not be at all."

John Gray states that as a consequence of the collapse of communism, the ideological conflict that has dominated a major part of world politics during the 20th century, has suddenly become irrelevant. What remains as a standard to judge Ivens' films by, is not the ideological judgement that his films have often been subjected to. In art, a political conviction can prove to be of interest as an artists' motivation to create a certain work of art, but it cannot comment on the quality, and even less so on the lasting value of that work of art. What endures is the artistic force, the cinematic quality, the visual aspect.

Very visual!

Those who take notice of Ivens' comments regarding his sources of inspiration and the origin of his visual qualities, will find that he constantly refers to the rich visual tradition of the Netherlands: "Many people ask me which director influenced me the most...and then I reply that most of it doesn't stem from other filmmakers, but from painting...from my own intuition in the tradition of the Dutch art of painting. These people reflected on these matters hundreds of years ago, we should study the Masters."²¹ And: "The visual arts have a revolutionary impact on me, because my talent is purely visual. Very visual! And that is part of our Dutch cultural heritage. We do not have great singers, composers, just a few good writers – but we do have great painters. It is in this that my visual talent is rooted, the sense of reality."²² "I am a Dutch realist. I speak the language of Van Gogh and Brueghel."²³

Especially for the films that Ivens shoots in the Borinage, the Provence and Ohio, the work of Vincent van Gogh (1853–1890) is very important as an inspirational source. The work of the 16th century painter Brueghel (1520–1569) serves as an inspiration for a series of films, starting with *The Seine Meets Paris* (1957) and leading up to *Rotterdam: Port of Europe* (1966), which includes Brueghel's painting "The Tower of Babel" (1563).

A definite connection

As soon as 1930, when Ivens has hardly been working more than three years as a filmmaker, the American film historian Harry Alan Potamkin discovers, after seeing the motion picture *Breakers* (1929), a strong relationship between these film images and the popular realism of the Dutch genre art of painting of the 17th century.²⁴

Decades later the Canadian film scholar Thomas Waugh examines this more closely and he concludes that many painters stemming from this Dutch tradition can, in one way or another, be found in Ivens' film work.²⁵ Helen van Dongen, the woman who, more than any other, is familiar with Ivens' film images, since she was responsible for the editing of classic Ivens films in the 1930s, studies the relationship between the old masters of painting and film art for fifteen years, particu-

larly within the one-dimensional image, and states: "there is a definite connection"²⁶ Film historian Tom Gunning also explains Ivens' cinematic force, that according to him resides mainly in the visual observation, as originating out of the Dutch visual tradition, termed by art historian Svetlana Alpers as "The Art of Description".²⁷

Blue

At the cradle of this rich visual tradition in The Netherlands stand three brothers, Johan, Herman and Paul Limbourg, who lived from 1380 until 1416. Through the illumination of the Book of Hours *Belles Heures* (ca. 1404) and *Très Riches Heures du Duc de Berry* (1412–1416) they establish their renowned name in art history. What Ivens cannot have known in his lifetime, is that these artists were born in Nijmegen.²⁸

Just like Ivens they left the city early, and took up roots in France, where they established themselves as the best paid artists of their time. The similarities are striking, to say the least. The brothers, as well as Ivens, lived in times of extreme violence and offered their services to some of the most important rulers of their time. Despite their glaring realism, neither the miniatures nor the films display unadorned reality. The brothers do not show the Parisian population setting fire to the Duke of Berry's castle, or their resistance against his taxing politics. Due to their catholic background the realism of the brothers, as well as that of Ivens, is laden with metaphysics. The miniatures are late-mediaeval, idealized images of "good government", just like Ivens often films 20th century utopian panoramic views that can exist solely in his films. Umberto Eco points out the cinematographic qualities of the Book of Hours that, with its change of sequences, of day into night, displays a filmic sense of drama. Duke Jean of Berry probably has read the Book of Hours just like we watch film and television nowadays, Eco presumes.²⁹ The landscape of their youth, the hill on which the Valkhof castle rests, with its view of the river and the surrounding polders and the cloud filled sky above, both return in similar landscapes in miniatures painted by the brothers, for example calendar sheets on which the River Seine can be seen, as well as in some

panoramic images of Ivens films.

Undoubtedly the three brothers have, just like Ivens, laid on the banks of the Waal River, swam in it, and looked at the blue sky above them. The blue that is so characteristic of the miniatures by the brothers, as well as of the films by Ivens.

An everyday experience in nature that has, through the visual imagination of the respective artists, rooted itself permanently in art— as well as film history. "...a spacious sense of freedom, it is as if you gaze forever deeper into blueness — just as in eyes you want to peer into it — an infinity"...

From the book by André Stufkens, *Joris Ivens. Weltenfilmer, Europäische Stiftung Joris Ivens, 2009.*

¹ Joris Ivens, *The Camera and I*, Berlin: 1969, p. 30

² Joris Ivens in a letter to Miep Balguérie-Guérin, n.d. (probably 22 August 1922). Collection Miep Balguérie-Guérin, Joris Ivens Archive / European Foundation Joris Ivens, Nijmegen (JIA).

³ Jan Kat, interview with Joris Ivens, *De Nieuwe Linie — The New Line*, 14 February 1976.

⁴ See the chapter on *A Tale of the Wind* in André Stufkens, *Joris Ivens. Weltenfilmer, Europäische Stiftung Joris Ivens* — pp. 457/497.

⁵ Joris Ivens in a letter to Miep Balguérie-Guérin, 18 October 1924. Coll. MBG/JIA.

⁶ Quotations of Germaine Krull and Marion Michelle, two partners of Ivens for decades, see André Stufkens, *Passages. Joris Ivens and the art of this century*, Nijmegen: 1999, Valkhof Museum, p. 29.

⁷ Joris Ivens in a letter to Miep Balguérie-Guérin, n.d. ["Tuesday night" (1922)]. JIA.

⁸ Wilhelm Ivens is chosen as first chairman of the Dutch Photographers Union, and as secretary of Humanitas, a society dedicated to caring for displaced persons and orphans. Father Ivens is a board member of the powerful Dutch Amateur Photographer Society, local councillor and member of many lobby clubs.

⁹ Joris Ivens in a letter to Miep Balguérie-Guérin, 27 January 1925. Coll. MBG/JIA.

¹⁰ Joris Ivens in an interview with Marcel Martin, in "Entretien avec Joris Ivens", *Cinema 69*, nr. 132, February 1969.

¹¹ Joris Ivens, *The Camera and I*, Berlin: 1969, p. 30.

¹² Joris Ivens, "Quelques réflexions sur les documentaires d'avant-garde", in *La Revue des Vivants*, 1931, nr. 10, pp. 518–520. JIA.

¹³ Joris Ivens "Zur Methode des Dokumentarischen Films, ins besonder — des Films Komsomol", manuscript, Moscow February 1932. JIA.

¹⁴ Robert Sklar, *Film, an International History of the Medium*, New York: 1993, p. 251.

¹⁵ Erik Barnouw, *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, New York: [1974] 1993, p. 172.

¹⁶ Michael Chanan, *The Politics of Documentary*, London: 2007, p. 6.

¹⁷ Elisabeth D., "Le plus vieux cinéaste du monde", in *Actuel*, nr. 83, Sept. 1986, p. 127.

¹⁸ Johan van der Keuken, "Speech on the occasion of the 90th birthday of Joris Ivens", 1 October 1988, Commanderie van St. Jan, Nijmegen.

¹⁹ Eric Hobsbawm, *An age of extremes*, Utrecht: 1994, p. 22.

²⁰ John Gray, *Black Mass. Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*, London: 2007, p. 30.

²¹ Joris Ivens in an English interview with Anatole Stern, 1948 Warsaw, in typescript in the Hans Wegner Archive / JIA.

²² Joris Ivens in an interview with Petra Lataster, in *Berlin Meetings, Foreign Artists in Berlin 1918 to 1933*, Berlin 1987, p. 127.

²³ Joris Ivens in an interview with Jan Bart Klastor, *Het Parool*, 18 November 1978, p. 26.

²⁴ Harry A. Potamkin, "Film beginnings in Belgium and Holland", in *Cinema*, June 1930.

²⁵ Thomas Waugh, *Joris Ivens and the evolution of the radical documentary, 1926–1946*, dissertation Columbia University 1981, pp. 57/58. See for examples: André Stufkens, "In the Light of Dutch Realism. Solace and Hope in the Art of Vincent van Gogh and Joris Ivens", in *Cinema Without Borders. The Films of Joris Ivens*, Nijmegen 2002, pp. 28/41.

²⁶ Helen van Dongen in an interview with Ellen Waller, *NRC Handelsblad*, 5 December 1975, Helen van Dongen Collection, Filmmuseum Amsterdam.

²⁷ Tom Gunning, "Joris Ivens, Filmmaker of the Twentieth Century, of The Netherlands and the World", in *Cinema Without Borders. The Films of Joris Ivens*, Nijmegen 2002, pp. 19/27.

²⁸ Friedrich Gorissen discovers in 1995 in the municipal archives of Nijmegen that the families of painters Maelwael and Van Lymborg originate from the city of Nijmegen. Only in 2005 has their work, for the first time in 600 years, been displayed in Nijmegen, at the Valkhof Museum. In 2008 and 2009 the Getty Museum in Los Angeles, as well as the Metropolitan Museum in New York, will also host exhibitions of the work of the Limbourg Brothers.

²⁹ Umberto Eco, in his preface for *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Paris 1991, pp. 7/9.

Γιόρις Ίβενς, σκηνοθέτης του 20ού αιώνα, της Ολλανδίας και του κόσμου

του Τομ Γκάνινγκ

Η ζωή (1898-1989) και το έργο (1927-1988) του Γιόρις Ίβενς καλύπτουν όλο τον προηγούμενο αιώνα, σχεδόν, δίνοντας μαρτυρία για τη σύνθετη αυτή εποχή και βοηθώντας μας να κατανοήσουμε τις υποσχέσεις και τις προδοσίες της. Ο Ίβενς δεν αρνήθηκε ποτέ να συμμετάσχει στη μάχη για το γράψιμο της Ιστορίας κι υπήρξε πρόθυμος να διακινδυνεύσει την κρίση της. Οι αθετημένες υποσχέσεις μπορούν να είναι εξίσου σημαντικές με τα ουτοπιστικά όνειρα στην κατανόηση ενός αιώνα, και οι ταινίες του Ίβενς καθιστούν την ενέργεια του εικοστού αιώνα ορατή και απτή και ως προς τις δύο αυτές κατευθύνσεις. Ο κινηματογράφος έχει συχνά χαρακτηριστεί ως «η μορφή τέχνης του εικοστού αιώνα». Η φράση αυτή, που κάποτε δήλωνε το σύμφυτο του κινηματογράφου με τη μοντέρνα εποχή, απειλείται τώρα να βουλιάζει σ' έναν ξεπερασμένο ιστορισμό. Ο αιώνας άλλαξε και το προνομίό του του μέσου μοιάζει να καταβροχθίστηκε από την εμφάνιση καινούργιων μέσων μαζικής ενημέρωσης. Δεν μπορούμε, όμως, να αφήσουμε τον αιώνα, αλλά, ούτε και τον κινηματογράφο, να εξαφανιστούν, χωρίς να τους αποσπάσουμε την υπόσχεση που κάποτε φάνηκε ότι θα κρατούσαν, μια υπόσχεση που το έργο του Ίβενς φανερώνει πολύ πιο έντονα απ' ό,τι εκείνο οποιοδήποτε άλλο σκηνοθέτη. Ο Ίβενς ήταν ένας σπουδαίος σκηνοθέτης από μια χώρα χωρίς σημαντική κινηματογραφική βιομηχανία, και εργάστηκε, το μεγαλύτερο μέρος της καριέρας του, μακριά της. Πιστεύω, όμως, πως αυτή, η κλίμακα αποκεντρωμένη σχέση, με τα κυρίαρχα κέντρα της βιομηχανίας του κινηματογράφου, καθώς και η αποστασιοποίησή του από το ιδανικό του έθνους,

επέτρεψαν στον Ίβενς να αναπτύξει μια μοναδική κατανόηση για τις δυνατότητες του κινηματογράφου ως έργο της μοντέρνας τέχνης.

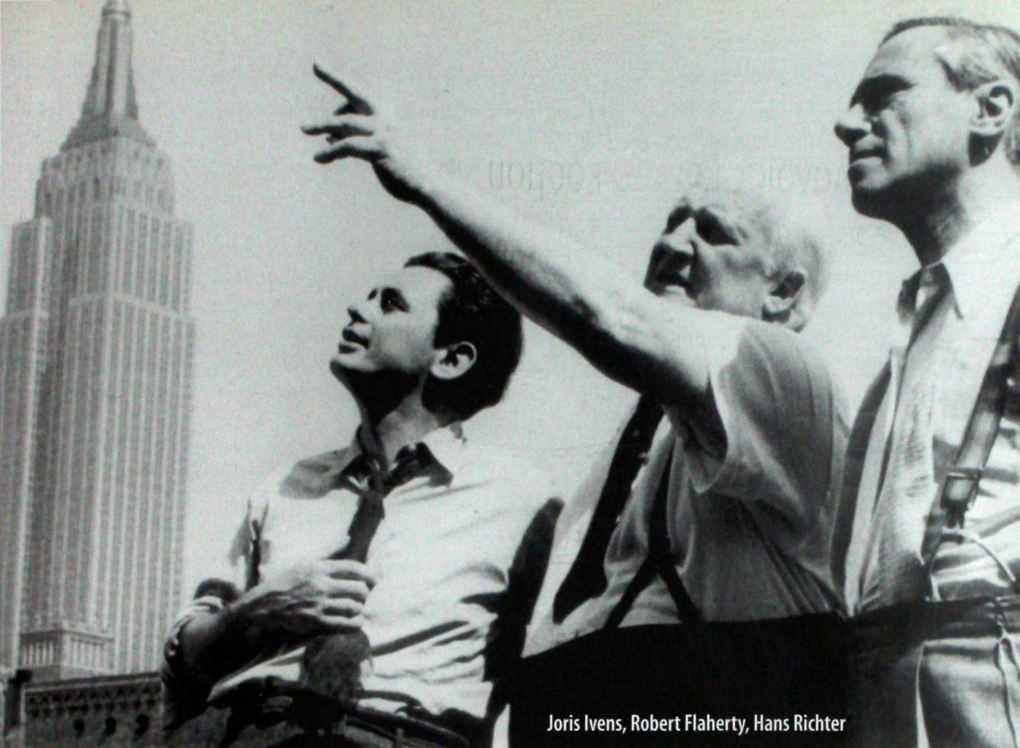
Αντίθετα με άλλους θεμελιωτές του μοντέρνου κινηματογράφου, όπως ο Γκρίφιθ ή ακόμα και ο Αϊζενστάιν, ο Ίβενς δεν αντιλαμβάνονταν τον κινηματογράφο, βασικά, ως μια μορφή αφήγησης ιστοριών, αλλά, θεωρούσε πως η υπόσχεσή του αφορούσε στην οπτική παρατήρηση. Χωρίς να θέλω να διατυπώσω έναν αμφισβητήσιμο ισχυρισμό για τον εθνικό χαρακτήρα, πιστεύω πως η κινηματογραφική δουλειά του Ίβενς συνεχίζει μια ολλανδική παράδοση αιώνων, την οποία η ιστορικός τέχνης Σβετλάνα Άλπερς έχει αποκαλέσει «Η τέχνη της Περιγραφής». Η Άλπερς συγκρίνει την ολλανδική τέχνη του Χρυσού Αιώνα με την αλπερτιανή ιταλική αναγέννηση, που βασίστηκε πάνω σε μια θεατρική αντίληψη του χώρου και της σύνθεσης. Προσηλωμένοι, άντ' αυτού, στην οπτική διερεύνηση της καθημερινής ζωής, οι ολλανδοί καλλιτέχνες και επιστήμονες εστίασαν στις διαδικασίες της όρασης, όπως τις εξηγούσαν οι οπτικές ανακαλύψεις του μικροσκοπίου του Λέβενχουκ, αντί για την μαθηματική και θεατρική αποτύπωση του χώρου που βλέπουμε στους μεγάλους ιταλούς καλλιτέχνες.

Ο ολλανδός ανθρωπιστής του δέκατου έβδομου αιώνα, Κονσταντίν Χουίγκενς, εκπροσωπεί τη σύγκλιση της επιστημονικής περιέργειας με το πάθος για την οπτική παρατήρηση. Ο Χουίγκενς εξερεύνησε τους νέους τρόπους της όρασης, που κατέστησαν δυνατοί χάρη σε μια ποικιλία φακών και οπτικών συσκευών, από το μικροσκόπιο στη «σκοτεινή κάμερα». Το πάθος για την παρατήρηση και το οπτικό πείραμα κληροδοτήθηκε από

τον Κονσταντίν στο γιο του, Κρίστιαν Χουίγκενς, που εφευρέ το μαγικό φανό, τον πιο παλιό πρόγονο της κάμερας. Το περιβάλλον που μεγάλωσε ο Ίβενς, στο οποίο δέσποζε η Καρί, η εταιρεία κινηματογραφικών και οπτικών ειδών που ίδρυσαν και διέυθυναν ο πατέρας του και ο παππούς του, εκεί όπου ο Ίβενς έκανε τη μαθητεία του, φαντάζει σαν ο άμεσος συνεχιστής της, επικεντρωμένης στην τεχνική, οπτικής παράδοσης. Όπως και με την οικογένεια Χουίγκενς, έτσι και η οικογενειακή επιχείρηση των Ίβενς παρέχει ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο η περιέργεια για την όραση μπορούσε να βρει διέξοδο στον άμεσο πειραματισμό με οπτικές και μηχανικές συσκευές.

Η απόφαση του Ίβενς να ασχοληθεί σοβαρά με τον κινηματογράφο προήλθε εν μέρει από την επίγνωση πως οι υψηλής καλαισθησίας αβάνγκαρντ ταινίες (τις οποίες θαύμαζε), βασίζονταν τελικά στη μηχανική όραση και σε τεχνικές στις οποίες ήταν ήδη δεξιοτέχνης. Κατά τη διάρκεια μιας κουβέντας του με τον Γουόλτερ Ρούτμαν, το Γερμανό πειραματιστή σκηνοθέτη τον οποίο ο Ίβενς θεωρούσε τεράστιο καλλιτεχνικό μέγεθος, αντιλήφθηκε ξαφνικά ότι το έργο του Ρούτμαν περιόριζε η υποδεέστερη κάμερα και η ανεπαρκής τεχνική. Στον τομέα αυτό, συνειδητοποίησε ο Ίβενς, ήταν εύκολο να είναι ισότιμος του Ρούτμαν. Η τεχνολογική δεξιοσύνη του Ίβενς χάρισε στην αβάνγκαρντ της δεκαετίας του 20 μια νέα, μοντέρνα οπτική, κι έκανε τον κινηματογράφο ένα εργαλείο, τόσο ζωτικό για την οπτική εξερεύνηση του κόσμου, όσο είχε υπάρξει και το μικροσκόπιο αιώνων πριν.

Ο ιδιαίτερος αυτός προσανατολισμός του Ίβενς φαίνεται καθαρά στο ημιτελές πείραμά του,



Joris Ivens, Robert Flaherty, Hans Richter

το *Εγώ-φιλμ*, στο οποίο σκόπευε να χρησιμοποιήσει την κάμερα για να δείξει τον κόσμο μέσα από μια υποκειμενική οπτική γωνία. Παρότι, αναμφίβολα, εμπνεύστηκε από την υποκειμενική κάμερα που εμφανιζόταν σποραδικά στις πειραματικές ταινίες των γερμανών εξπρεσιονιστών και των γάλλων ιμπρεσιονιστών, η προσέγγιση του Ίβενς, ωστόσο, διέφερε κατά πολύ από εκείνη των Μουρνάου, Ντιπόντ, Επισταίν και Ντιλάκ. Ο Ίβενς δεν αντιλαμβάνονταν το εγχείρημά του τόσο ως μια οπτικοποίηση της ρομαντικής υποκειμενικότητας, όσο ως ένα τεχνολογικό πείραμα καταγραφής της ανθρώπινης όρασης, για αυτό και κατασκεύασε μια κάμερα με φακούς που αντιστοιχούσαν στο ανθρώπινο μάτι και με βάση που θα μπορούσε να αποδώσει το βηματισμό ενός ανθρώπου που περπατάει. Παρότι ο Ίβενς εγκατέλειψε το πείραμα του όταν κατάλαβε ότι θα κατέληγε σε μια ταινία που θα προκάλυπτε ναυτία στους θεατές, η μεροληψία του υπέρ του οπτικού πειράματος έναντι της υποκειμενικής ψυχολογίας υπογραμμίζει την οπτική του περιέργεια, αντί για την ψυχολογική. Επιπλέον, το πιο ασυνήθιστο στοιχείο της ταινίας, η προσπά-

θείας της, να ενσωματώσει την σωματική κίνηση ενός ανθρώπου που περπατάει στην οπτική εμπειρία ενός υποκειμενικού πλάνου, καταδεικνύει ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία του κινηματογράφου του Ίβενς, την αγκύρωση της οπτικής εμπειρίας στο φυσικό σώμα.

Όπως καθιστούν σαφές τα πρώτα αριστουργήματα του Ίβενς, η *Γέφυρα* και η *Βροχή*, ο θεμελιωμένος στην όραση κινηματογράφος του ήταν κάτι παραπάνω από τεχνικός πειραματισμός. Η ικανότητα του κινηματογράφου να συλλαμβάνει ένα αντικείμενο από μια ανοίκεια γωνία και να συσχετίζει τις οπτικές αυτές σκοπιές σ' ένα χρονικό ρυθμό, μέσω του μοντάζ, δεν δημιούργησε μόνο ένα νέο τρόπο θέασης, αλλά κι ένα νέο τρόπο *ενοίκησης* του σύγχρονου κόσμου. Οι πρώτες ταινίες του Ίβενς αντανάκλασαν τη λογική της κατασκευής και τους μηχανικούς ρυθμούς των νέων βιομηχανικών και τεχνολογικών περιβαλλόντων. Η *Γέφυρα* δεν είναι μόνο η απεικόνιση μιας σιδηροδρομικής γέφυρας, αλλά, η συνάντηση δύο μηχανών, μιας γιγάντιας και μιας μικροσκοπικής. Από τη μια, η ταινία παρουσιάζει την τεχνολογία της μηνιεύδους ανυψούμε-

νης γέφυρας του Ρότερνταμ. Από την άλλη, δείχνει την τεχνολογία μιας άλλης, μικρότερης, αλλά όχι λιγότερο καλοκατασκευασμένης μηχανής, της Κίναμο, της φορητής κάμερας που ο Ίβενς χρησιμοποίησε για να γυρίσει την ταινία. Η ελαφριά αυτή κάμερα έγινε προέκταση όχι μόνο του ματιού του Ίβενς, αλλά, ολόκληρου του σώματός του. Ενώ η ταινία εξερευνά την γέφυρα από όψεις που συχνά ζαλίζουν, η οπτική της γωνία δεν διαχωρίζεται ποτέ από το σώμα. Μέσω της κινηματογράφησης και του μοντάζ του Ίβενς όχι μόνο βλέπουμε και εξερευνούμε τη μοντέρνα αυτή δομή, οπτικά, αλλά και την ενοικούμε, κατοικούμε μέσα στις προοπτικές της και βιώνουμε οπληχτικά τους ρυθμούς της.

Όμοια, και η *Βροχή*, εξερευνά τα αποτελέσματα μιας μόνο βροχόπτωσης σε μια μοντέρνα πόλη, δημιουργώντας μια συνθετική οπτική γωνία μέσω του μοντάζ, που κινείται διαμέσου του χώρου και του χρόνου (ο Ίβενς, φυσικά, κινηματογράφησε πολλές νεροποντές προκειμένου να συνθέσει τη μια αυτή κινηματογραφική βροχή), και μας δίνει την ευκαιρία να ζήσουμε απευθείας ένα καθημερινό γεγονός με όλη την ζωντάνια

που χαρίζει ο κινηματογράφος. Η κάμερα του Ίβενς δεν γρηγορεί μόνο απέναντι στα οπτικά μοτίβα της αντανάκλασης και της διάθλασης, των υφών που μεταβάλλονται από τη γυαλάδα της υγρασίας ή του περιβάλλοντος που καλύπτεται από την απαλή βροχή, αλλά, συμμετέχει κιόλας στην ανθρώπινη αλληλεπίδραση με το περιβάλλον αυτό. Το αξεχάστο στιγμιότυπο με τα κοριτσάκια που τρέχουν σε όλο το κάδρο σκεπασμένα με μια κουβέρτα για να μην βραχούν ενέπνευσε την παρατηρητικότητα του Ίβενς, «οι χοροπηδιστές κινήσεις των ποδιών τους είχαν τον ρυθμό των βροχοσταλίδων» Η αναλογία αυτή μας δείχνει τη λογική του λυρικού μοντάζ του Ίβενς και του καθοδηγητικού ρόλου που αυτό έχει στην μεγάλη δύναμη της παρατήρησης. Σε αντίθεση με πολλούς σκηνοθέτες της αβάν γκαρντ του τέλους της δεκαετίας του 20, ο Ίβενς δεν υποτάσσει τέτοιες ανθρώπινες κινήσεις στη λογική ενός μονταρισμένου ρυθμού. Αντίθετα, το ανθρώπινο σώμα, αυτό το κράμα χάρης και αδεξιότητας, γίνεται η βάση ενός κινηματογραφικού ρυθμού στηριγμένου στις παρατηρήσεις και στα μοτίβα της σωματικής κίνησης. Ο Ίβενς σφυρηλατεί τη σύνδεση ανάμεσα στην οπτική παρατήρηση και τη λυρική μεταμόρφωση με μια κινηματογραφική ποίηση που προέρχεται από μια διαίγεια αντίληψη, και μια άμεση συμμετοχή στη σωματική κίνηση.

Μετά τις πρώτες του ταινίες, ο Ίβενς είδε πως η δουλειά του απομακρύνεται από τον φεωρμαλιστικό λυρισμό των πρώιμων αριστουργημάτων του προς μια πιο άμεση πολιτική δόμηση απέναντι στα προβλήματα του σύγχρονου κόσμου. Η εμβριθεία, όμως, του μετέπειτα έργου που εξέλιξε, και διάλογο δεν εγκατέλειψε, τη συμμετοχή στη ζωή του σώματος και του μυαλού μέσω του κινηματογράφου. Η ταινία που κινείται ανάμεσα στα πρώτα εκείνα φεωρμαλιστικά πειράματα και στις μετέπειτα ταινίες του που εστιάζαν περισσότερο στα εργατικά κινήματα είναι το *Χτίζουμε*, και ειδικότερα το κομμάτι για τη *Ζέντερτσε* που είναι και το διαμάντι της. Παρότι, πρόκειται για μια απροκάλυπτα πολιτική πραγματεία, ο ειλικώς τρόπος που η ταινία παρουσιάζει την αποστράγγιση της *Ζέντερτσε* για τη δημιουργία νέων χωροφώνων, την ξεχωρίζει ως ένα από τα σπουδαιότερα έργα απεικόνισης του ανθρώπινου

μόχθου του εικοστού αιώνα.

Η δύναμη της απορρέει άμεσα από την σωματική ταύτιση του Ίβενς με την κάμερα, τη σωματική ουσίωση της παρατήρησής του και τη συμμετοχή του στους ρυθμούς των εργατών. Ένα περιστατικό που ο Ίβενς διηγείται στην αυτοβιογραφία του σχετικά με την προβολή της ταινίας *Ζέντερτσε* στην Σοβιετική Ένωση δείχνει το πως η ταινία μετέφερε μια αίσθηση σωματικής, αλλά και οπτικής γνώσης. Μετά από μια προβολή της ταινίας, ένας ρώσος εργάτης διαμαρτυρήθηκε πως ο Ίβενς θα πρέπει να είχε πει ψέματα για την μικροσκοπική του καταγωγή αφού η *Ζέντερτσε* απέδιδε την εργασιακή διαδικασία με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που την βίωνε ένας εργάτης. Ο Ίβενς αντί να προσβληθεί από την κατηγορία, σκευδαμοποίησε τον έπαινο που εμερείει για την ταινία. Εξήγησε το πως είχε εμβλαπτιστεί στις διαδικασίες του μόχθου, κουβαλώντας πέτρες και μετακινώντας υποστηρίγματα, προκειμένου να καταλάβει πως να τις κινηματογραφήσει σωστά. Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας νιώθει κανείς την πραγματική αίσθηση, την απόγνωση και το βάρος των αντικειμένων, την προσπάθεια και την δύναμη που απαιτούνται για να τα κουβαλήσεις. Μια στιγμή, ειδικότερα, μου έδωσε την αίσθηση των δεσμών της αλληλεγγύης που θα μπορούσε να δημιουργήσει ένας τέτοιος μόχθος μέσω των άμεσων σωματικών του απαιτήσεων. Μια ομάδα εργατών κουβαλούν ένα τεράστιο κομμάτι σωλήνα. Το κουβαλούν στους ώμους τους περπατώντας δίπλα-δίπλα και από τις δύο μεριές του φορτίου. Για να βεβαιωθούν ότι το κρατάνε γερά και να διασφαλίσουν ότι περπατούν μαζί συγχρονισμένα, έχουν όλοι τα χέρια τους γύρω από τον σύντροφό του που απέναντι πλευράς, δημιουργώντας ένα αδιάσπαστο σύνολο βασισμένο στη σωματική οικειότητα και την προσπάθεια.

Οι πολιτικές ταινίες του Ίβενς δεν κατέγραφαν μόνο τη σωματική αυτή εμβάπτιση στο μόχθο και τη συνεπακόλουθη αλληλεγγύη, αλλά και τις αμφίθυμες απαιτήσεις του τεχνολογικά πιο προηγμένου βιομηχανικού μόχθου της γραμμής παραγωγής. Λίγες ταινίες είναι τόσο διαφορούμενες στην ερμηνεία τους όσο η *Βιομηχανική Συμφωνία* (γνωστή επίσης ως *To Ράδιο της Philips*). Αν και η ταινία αυτή εννοεί στον κόσμο της γραμ-

μής παραγωγής τόσο απόλυτα και αισθητά όσο η *Γεφυρα* κατοικούσε μέσα στην μαζική βιομηχανική της δομή, η σωματική συμμετοχή των εργατών έχει μεταβληθεί λόγω της ολικής μηχανοποίησης. Εδώ ο άνθρωπος-εργάτης παγιδεύεται στον επαναλαμβανόμενο και χωροστασιακά αφαιρητικό ιστό των βιομηχανικών διαδικασιών. Η ίδια η φύση του εργοστασιακού χώρου με τις μονίμως κινούμενες ζώνες μεταφοράς, τις γραμμές παραγωγής και τα συστήματα παράδοσης, καθηλώνει την ανθρώπινη χειρονομία σε ένα μηχανικό σχήμα. Στιγμές παλιομοδίτικης μαστοριάς, όπως το φύσημα του γυαλιού (σημαντικό κομμάτι της ολλανδικής κουλτούρας της βιοτεχνίας) που δοξάζεται στη *Ζωγραφική του 17ου αιώνα*, μοιάζουν, εδώ, φυλακισμένες - σε ανταγωνισμό με τις μηχανές. Ο Ίβενς έχει πει πως επιδόκει η ταινία να είναι μια κριτική του εργοστασίου της Philips, όπως, όμως, μου εξήγησε ο Χανς Σουτς, το σχόλιο αυτό δεν ήταν αντιπροσωπευτικό των δηλώσεων του κατά τη διάρκεια της παραγωγής της. Αριστοτερές κριτικοί όπως ο Λέον Μουσιούκ «διάβασαν» πράγματι την ταινία ως μια κριτική της απανθρωποίησης του εργάτη στον καπιταλισμό. Ωστόσο, όταν βλέπει κανείς την ταινία, νιώθει μια έντονη αμφιθυμία. Από τη μια, η κάμερα του Ίβενς απεικονίζει ένα απανθρωποιητικό σύστημα που έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με το σωματικό μόχθο που δημιουργεί δεσμούς αλληλεγγύης στο *Ζέντερτσε*. Αν τις δούμε κατ' αντιπαροβολή, οι δύο αινιγματικές φαίνεται να αποκαλύπτουν -έτσι όπως δεν θα μπορούσε καμία άλλη μορφή τέχνης- την υποβάθμιση της δουλειάς στον εικοστό αιώνα. Ωστόσο, η *Βιομηχανική Συμφωνία* φαίνεται επίσης να συμμετέχει στην τεχνολογία, να την μίμ, να προσαρμόζεται σε αυτή, να κινείται με τις μηχανές, να δονείται με το ρυθμό τους, ειδικά σε σχέση με τη μουσική της επένδυσής της. Η ταινία μοιάζει να γοητεύεται και να θέλει να παραδοθεί στην αφαίρεση, μια αίσθηση ντροπής (αμηχανίας), όμως, την κάνει να αντιμάχεται την επιθυμία της αυτή. Ο κόσμος των λαμπερά φωτισμένων γυάλινων σωλήνων και λαμπτήρων και η άνεση της κίνησης προκίζουν την ταινία με μια αίσθηση μυστηρίου που έρχεται σε οξεία αντίθεση με τις άμεσα κατανοητές διαδικασίες της *Ζέντερτσε* (η γη και ο βράχος βυθίζονται, το νερό

ξηγούνται αλλά τελικά περιορίζεται, τα ανθρώπινα χέρια και οι πλάτες το κατορθώνουν). Η ίδια η αμφιθυμία της ταινίας αυτής (και οι συνθήκες της παραγωγής της, που έγινε ενόσω ο Ίβενς ετοιμαζόταν να πάει στη Σοβιετική Ένωση για να γυρίσει ταινίες για το Πενταετές Σχέδιο, εν μέρει για να βγάλει χρήματα και εν μέρει για να κατευνάσει τον πατέρα του η φωτογραφική εταιρεία του οποίου έκανε την παραγωγή της ταινίας) ανοίγει το επικίνδυνο χάσμα πίσω από την υπόσχεση του κινηματογράφου, τη δύναμη της κινηματογραφικής πλάνης που εκφράζεται μέσα από την αναζήτηση της οπτικής γνώσης. Ο Ίβενς έκανε μια ταινία ικανή να ικανοποιήσει οποιαδήποτε χρηματοδότηρα εταιρεία και να πείσει τους αριστεριστές θεατές ότι επιτίθεται στις εργασιακές συνθήκες των εργατών. Μια ταινία η φορμαλιστική ομορφιά της οποίας, δημιουργημένη από ένα σκηνοθέτη που γίνεται καχύποπτος απέναντι σε έναν τέτοιο φορμαλισμό, πρέπει να συγκάλυπτε ένα βαθμό δυσπιστίας.

Ο Ζαν Λικ Γκοντάρ έχει εύλογα συνοψίσει τον κίνδυνο της κινηματογραφικής υπόσχεσης για γνώση στη φράση του: «Δεν είναι μια ακριβής εικόνα- είναι απλά μια εικόνα». Εμφανώς οι εικόνες μιλούν από μόνες τους, αποκτούν, όμως, και νοήματα μέσα σ' ένα πλαίσιο, ένα πλαίσιο που η ανεξάρτητη εικόνα δεν μπορεί πάντα να καθορίσει. Νιώθω ότι ο Ίβενς το έδειξε αυτό με την ταινία του, του 1931, *Νέα Γη*, στην οποία συχνά αναφέρονταν σαν να ήταν απλώς μια νέα εκδοχή της *Ζέντερζε*. Αντίθετα, ο Ίβενς, εδώ, υποβάλλει το προηγούμενο υλικό του σε ένα ριζικό επανορισμό που μαρτυρά την προδοσία της υπόσχεσης της πρώτης ταινίας εξαιτίας του παράλογου σκεπτικού των καπιταλιστικών αγορών. Η «Νέα Γη» δημιουργημένη από τον ανθρώπινο μόχθο και την τεχνολογία της προηγούμενης ταινίας, έβγαλε καρπό - εξαιτίας της κατάρρευσης της παγκόσμιας γεωργικής αγοράς κατά τη διάρκεια της Ύφεσης- δεν μπορούσε να φέρει κέρδος σε εκείνους που τον καλλιέργησαν. Τι νόημα θα μπορούσαν να έχουν οι ηρωικές εικόνες του μόχθου του Ίβενς, μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο ανεστραμμένων αξιών;

Ο Ίβενς εκφράζει την τραγική αυτή ειρωνεία όχι μόνο μέσω της αφήγησης, που εξηγεί την τελική μοίρα της νέας γης, αλλά, και μέσω

ενός στίλ μοντάζ που δεν περιορίζει πλέον τον εαυτό του στην ενοίκηση ενός μόνο σκηνοικού πλαισίου, αλλά επιλέγει ελεύθερα υλικό από τα αμερικάνικα και τα ευρωπαϊκά επίκαιρα για να δείξει τα αποτελέσματα της παγκόσμιας κατάρρευσης της αγοράς. Ο Ίβενς είχε μάθει από τον Πουντόφκιν και τους σοβιετικούς σκηνοθέτες πως το μοντάζ έδινε νόημα σε μια ταινία, στις προηγούμενες ταινίες του, όμως, το μοντάζ κυρίως δημιουργούσε τη ρυθμική αλληλεπίδραση των διαδικασιών που κινηματογραφούσε. Τώρα, επηρεασμένος ίσως από την πρόσφατη δουλειά του για το Ολλανδικό Κομμουνιστικό Κόμμα, να μοντάρει δηλαδή ξανά τα επίκαιρα για να τους δώσει ένα επαναστατικό μήνυμα, ο Ίβενς κάνει τις εικόνες του να μιλούν μέσα από την ειρωνική αντιπαράθεση και την αντίθεση. Ο καρπός που έβγαλε η νέα γη ρίχνεται πίσω στην θάλασσα από την οποία, πριν, με τεράστιο μόχθο είχε αποσπαστεί το χώμα (για την καλλιέργειά του). Όπως ακριβώς ο μόχθος και η προσπάθεια, αλλά, και η τροφή που προσφέρει η φύση μπορούν να προδοθούν από τις ειρωνείες της αγοράς, έτσι κι ένας σκηνοθέτης πρέπει να είναι ειρμημένος για την ικανότητα της κινηματογραφικής εικόνας να επανορίζει τον εαυτό της, να προστατεύεται ενάντια στη μοίρα της. Οι δυνατές εικόνες των προηγούμενων ταινιών (ταινίας) του Ίβενς δεν λένε πια αυτό που φαίνονταν κάποτε ότι έλεγαν. Η γνώση και η δύναμη που είχαν κάποτε έχει προδοθεί κι αυτή, καθώς οι εικόνες δεν μοντάρονται πια για να μας κάνουν να συμμετάσχομε στον δημιουργικό μόχθο, αλλά, αντίθετα, οι χειρονομίες αυτές κατέστησαν ανούσιες από ένα πολιτικό και οικονομικό σύστημα το οποίο ο μόχθος τους δεν μπορεί να επηρεάσει. Όπως η δουλειά του εργάτη έχει γίνει άσκοπη, έτσι και οι εικόνες έχουν αποστραγγιστεί από την έμφυτη σημασία τους, έχουν χάσει το νόημά τους από τα νέα αντίβα του μοντάζ που επινόησε ο Ίβενς και για τα οποία είπε πως είναι δομημένα όπως ένα αστέιο, καθιστώντας παράλογη την ηρωική αυτή προσπάθεια.

Πρέπει να εξομολογηθώ πως δεν έχω μελετήσει τις μετέπειτα ταινίες του Ίβενς στο βαθμό που έχω εξετάσει τις πρώτες του. Δεν υπάρχει αμφιβολία, ωστόσο, απ' όσα ξέρω για την υπό-

λοιπη δουλειά του πως συνέχισε να είναι ένας σπουδαίος σκηνοθέτης, ακριβώς επειδή συνέχισε να παλεύει με την αλήθεια που η κινηματογραφική εικόνα έμοιαζε να μεταφέρει και τα νοήματα που θα μπορούσε να κομίζει. Ο Ίβενς χρησιμοποίησε τις ταινίες ως ένα μέσο στον αγώνα να καταλάβει τις διαδικασίες της Ιστορίας και να πείσει τους άλλους για τις απόψεις του. Από τα τριάντα του και μετά, η δουλειά του ακολούθησε κυρίως την γραμμή του Κόμματος, μερικές φορές υπερασπιζόμενη το δικαίωμα του ανθρώπου στην αυτοδιάθεση (*Η Γη της Ιαπωνίας, Εδώ Ινδονησία!*), άλλες φορές σε μια αμφιβολή προσπάθεια στήριξης της κρατικής πολιτικής - πάντα όμως λειτουργώντας στα πλαίσια της επιθυμίας του Ίβενς να αλλάξει τον κόσμο προς το καλύτερο. Μου φαίνεται ειρωνικό που η σειρά των ταινιών του Ίβενς για την κινεζική πολιτιστική επανάσταση, *Πως ο Γουκόνγκ μετακίνησε τα βουνά*, την οποία θεώρησα αρχικά σύγχρονο ντοκουμέντο κι όχι ιστορική ταινία, είχε τη δύναμη να θωλώσει την κατανόησή μου για το γεγονός αυτό, αντί να την διαφωτίσει. Ο Ίβενς και η συνεργάτης του Μαροελίν Λοριντάν συνειδητοποίησαν αργότερα την δική τους έλλειψη κατανόησης για τα γεγονότα που κατέγραψαν καθώς και τη συνενοχή τους στην τραγωδία αυτή της Ιστορίας. Το γεγονός ότι οι δυνατές αυτές εικόνες μοιάζουν να έχουν προδώσει την υπόσχεση του κινηματογράφου να μας δείχνει την αλήθεια δεν αποτελεί τόσο σημάδι της αποτυχίας ενός σκηνοθέτη, αλλά, περισσότερο, μια ένδειξη του μεγάλου κινδύνου και της δυσκολίας που επιμεριέχει το καθήκον να ξεχωρίζεις τις ακριβείς εικόνες από αυτά που στην πραγματικότητα είναι μόνο εικόνες. Νιώθω δέος μπροστά στη ζωή και τη δουλειά του Ίβενς, ενός ανθρώπου που υπέφερε και θριάμβευσε μέσα από τις αμφισβησίες του προηγούμενου αιώνα, και τον οποίο σεβόμαι εξίσου για τις αποτυχίες όσο και για τις επιτυχίες του, αλλά, και για το γεγονός πως είναι δύσκολο ακόμα και τώρα να ξεχωρίσεις με σιγουριά το ένα από το άλλο.

Από την έκδοση *Cinema Without Borders. The Films of Joris Ivens*, Ναιμέγκεν 2002

Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

Joris Ivens Filmmaker of the Twentieth Century, of The Netherlands and the World

by Tom Gunning

Joris Ivens' life (1898-1989) and film work (1927-1988) nearly span the last century, witnessing this complex era and helping us grasp both its promises and betrayals. Ivens never refused to participate in the struggle to make history and was willing to risk history's judgment. Broken promises can be as significant as utopian dreams for understanding a century, and Ivens' films render the energy of the twentieth century both visible and palpable in both directions. Cinema was often described as the "art form of the twentieth century." That phrase, which once denoted the inherence of film in the modern age, now threatens to sink into an outmoded historicism. The century now has turned and its privileged medium appears to have been cannibalized by a host of new media. But we cannot let either the century or cinema disappear without wresting from them the promise they once held, a promise Ivens' work displays perhaps more powerfully than that of any other single filmmaker. Ivens was a major filmmaker from a nation without a major film industry, and he worked for most of his career outside his homeland. But I believe his somewhat off-center relation to the dominant centers of cinema as industry, as well as his distance from the ideal of nationhood, allowed Ivens to develop an unique grasp of the possibilities of the cinema as a modern art work.

In contrast to other founders of the modern cinema, like Griffith or even Eisenstein, Ivens did not conceive of cinema primarily as a form of

storytelling, but found its promise in visual observation. Without making a dubious claim about national character, I believe that Ivens' film work continues the centuries old Dutch tradition which art historian Svetlana Alpers termed "The Art of Describing". Alpers contrasts Dutch Art of the Golden Age with the Albertian Italian Renaissance, founded upon a theatrical conception of space and composition. Immersed instead in the optical examination of everyday life and of the objects that surround us, Dutch artists and scientists focused on the processes of vision, exemplified by the optical discoveries of Leeuwenhoek's microscope, rather than the mathematical and dramatic plotting of space found in the Italian masters.

Seventeenth century Dutch humanist Constantijn Huygens typifies this convergence of scientific curiosity with a passion for visual observation. Huygens explored the new modes of vision allowed by a variety of lenses and optical devices, from the microscope to the "camera obscura". This passion for observation and optical experiment was passed from Constantijn to his son Christian Huygens who invented the magic lantern, cinema's most direct ancestor. The environment that Ivens grew up in, dominated by Capi, the camera and optical supply company which his father and grandfather had established and managed, and in which Ivens apprenticed, seems like a direct continuation of this technically oriented, optical tradition. Like the Huygens family, the Ivens family business provided a context in which visual cu-

riosity could be channelled into direct experimentation with optical and mechanical devices.

Ivens' decision to take up filmmaking seriously came partly from his insight that the highly aestheticized Avant-Garde films (that he admired) ultimately relied on optical engineering and techniques of which he was already a master. During a visit with Walter Ruttmann, the German experimental filmmaker whom Ivens regarded as an artistic titan, he suddenly saw that Ruttmann's work was limited by an inferior camera and poor craftsmanship. In this area, Ivens realized, he was easily Ruttmann's equal. Ivens' technological ability brought to the Avant-Garde of the twenties a new modern vision, making the cinema a tool as vital for visual exploration of the world as the microscope had been centuries earlier.

Ivens' unique orientation comes into focus in his unfinished experiment, the *I-Film*, in which he intended to use the camera to show the world from a subjective viewpoint. Undoubtedly inspired by the subjective camera which appeared sporadically in the experiments of both the German Expressionist and the French Impressionist films, nonetheless Ivens' approach differed greatly from that taken by Murnau, Dupont, Epstein or Dulac. Ivens conceived his project less as a visualization of romantic subjectivity than as a technological experiment in capturing human vision, devising a camera whose lens corresponded to the human eye and whose camera mount could convey the gait of



*Πώς ο Γιουκόνγκ μετακίνησε τα βουνά
How Yukong Moved the Mountains*

Διάλογοι με τον μεγάλο ντοκιμαντερίστα Γιόρις Ίβενς

του Αντρέα Παγουλάτου

Οι διάλογοι αυτοί με το μεγάλο ντοκιμαντερίστα Γιόρις Ίβενς πραγματοποιήθηκαν σε δύο συναντήσεις μας στο σπίτι του, στο κέντρο του Παρισιού, μετά από δύο μεγάλους κύκλους προβολών όλων των σωζόμενων ταινιών του, στο Μπιμπούρ και τη Γαλλική Ταινιοθήκη (1979 - 1980).

Αντρέας Παγουλάτος: Έχω την άποψη ότι οι πρώτες σας ταινίες (Σπουδή κινήσεων στο Παρίσι, Η Ύψιφρα, Βροχή κλπ.) έχουν άμεση σχέση με τις πρωτοποριακές αναζητήσεις και επιτεύξεις των χρόνων του 1920, αλλά, συγχρόνως, προσανατολίζουν και οδηγούν το ντοκιμαντέρ σε μια επόμενη φάση της εξέλιξής του (ο Ένας κινηματογράφο ντοκιμαντέρ, δηλαδή, δομημένο σαν γλώσσα, που με την ιδιαίτερη σύνταξη του μπορεί να «μιλά» και να καταγράφει με αποτελεσματικό τρόπο τα πιο συγκεκριμένα κοινωνικά και ιστορικά προβλήματα. Από αυτή τη σκοπιά αν το δει κανείς, δεν θα μπορούσε να συμφωνήσει με το σημαντικό κατά τα άλλα άρθρο του Πουντόφκιν, στο σημείο, ακριβώς που όταν αναφέρεται στις πρώτες σας αυτές ταινίες, τις χαρακτηρίζει σαν «δοκίμες λίγο φορμαλιστικές» και διαχωρίζοντας τις έτσι από τις επόμενες ταινίες σας, βρίσκει ότι σε μια «ταινία ρεπορτάζ» όπως η Ζέντερτζε (1930-1933) έχουμε σχεδόν να κάνουμε με μια αλλαγή κατεύθυνσης. Κατά τη γνώμη μου, βρίσκουμε μια ανολογή οικονομία, πολλά κοινά αρχιτεκτονικά και κατασκευαστικά χαρακτηριστικά ο' αυτές τις πρώτες και τις επόμενες ταινίες σας. Χάρη στο μεγάλο αφιέρωμα του Μπιμπούρ και της Γαλλικής Ταινιοθήκης, μπορούσαμε να δούμε το σύνολο της σωζόμενης κινηματογραφικής σας παραγωγής και διαπιστώνουμε ότι δεν υπήρχαν απότομες μετατοπίσεις και αλλαγές στο έργο σας, αλλά μια φυσική, θα έλεγα, εξέλιξη. Ποια είναι η προσωπική σας άποψη πάνω σε αυτό το πρόβλημα;

Γιόρις Ίβενς: Δεν υπάρχει μετατόπιση κι αλλαγή κατεύθυνσης, υπάρχει μια συνέχεια, αυτό είναι αλήθεια. Σε μια ταινία σαν τη Δυστυχία στο Μπιρσινάζ πάντως, στρέφω την προσοχή μου ο' ένα ευρύτερο

χώρο και μπορεί κανείς να διαπιστώσει ένα είδος ωριμότητας. Βρισκόμουν, πρέπει να σας πω, ο' ένα κάποιο αδιέξοδο, μετά από αυτές τις πρώτες μου ταινίες (και υπήρχε ήδη μια ολόκληρη σειρά ανολογών ταινιών που πραγματοποίησα εκείνα τα χρόνια και κατέστρεψαν οι ναζί στη Κατοχή), γιατί δεν ήθελα με κανένα τρόπο να επαναλαμβάνω συνέχεια τον εαυτό μου. Ήταν, φυσικά η επαφή με τη ζωή, τη Σοβιετική Ένωση και, κυρίως, με την εργατική τάξη και με την κριτική που έκανε, που με έπεισε, σαν αριστερό άνθρωπο και καλλιτέχνη, για την παραπέρα πορεία που θα ακολουθούσα. Κι ενώ, συνήθως αυτό που ονομάζεται διαδικασία συνειδητοποίησης αργεί και διαρκεί πολύ, εγώ προσωπικά, χάρη στις εμπειρίες της ταινίας μου Δυστυχία στο Μπιρσινάζ, προχώρησα αρκετά γρήγορα, τούτσια μέσα μου την εξέλιξη του ντοκιμαντέρ με την ανάπτυξη της κοινωνικής κριτικής. Από αυτή την άποψη μπορούμε να μιλήσουμε για μια τροφή, που δεν διαταράζει όμως τη συνέχεια, ούτε οδηγεί σε αλλαγή κατεύθυνσης.

Α.Π.: Θα θέλετε να μας μιλήσετε, λίγο περισσότερο γι' αυτή την κρίση για το έργο σας περίοδο, για αυτή τη «τροφή», που δεν σας οδήγησε, όπως είπατε, σε μια αλλαγή κατεύθυνσης;

Γ.Ι.: Στην ταινία Δυστυχία στο Μπιρσινάζ ένιωθα, στην αρχή τουλάχιστον, αρκετά δειλός μπροστά στο θέμα [παρ' όλο που κατείχα την τεχνική μου: μια ταινία σαν την Βιομηχανική συμφωνία, που γύρισα για την εταιρεία Philips, το δείχνει, νομίζω], σαν ένας ζογκλέρ του τσίρκου μπροστά στις μουσικές του που όλο και αυξάνουν. Υπάρχει ο' αυτήν την ταινία κάτι το στατικό, πιο δικαιολογείται, όμως, από την απαιτούμενη προσοχή και τη μεγάλη συμπάθεια και την αλληλεγγύη προς τους απεργούς ανθρακωρύχους και τους αγώνες τους. Πολλοί άνθρωποι τρόμαζαν από την άλλη μεριά μ' αυτήν μου την εξέλιξη, δεν ήθελαν να δεχτούν το γεγονός της συνειδητοποίησης μου. Αναγκάστηκα, έτσι, να φύγω από την Ολλανδία, γιατί δεν έβρισκα πια να δουλέψω. Πήγα πρώτα στη Σοβιετική Ένωση και μετά στις Ηνωμένες Πολιτείες. Έχετε, εξάλλου, δικιο όταν λέτε πως οι πρώτες μου ταινίες γίνονται από το κλίμα των καλ-

λιτεχνικών πρωτοποριών των χρόνων του 1920. Τα χρόνια εκείνα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι οι κινηματογραφιστές δεν επηρεάζομασταν υπερβολικά, βέβαια, μονάχα από τις ταινίες των άλλων, ενδοσφαιρόμαστε, όμως, πάρα πολύ για τη μουσική, τη λογοτεχνία, την αρχιτεκτονική περισσότερο από όσο οι νεώτεροι σήμερα, που όλα περιστρέφονται γύρω από τις εξελίξεις της τεχνικής και των σύγχρονων τεχνολογιών. Αυτό αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, σήμερα, ένα σφάλμα. Ένας κινηματογραφιστής, πιστεύω, μπορεί να μάθει πολύ περισσότερα πράγματα για το μοντάζ, π.χ., από τις άλλες τέχνες, τη μουσική, την ποίηση – και είναι πολύ χαρακτηριστική η περίπτωση του Σεργκέι Αϊζενστάιν, του Ντζίγκα Βερίφκι ορισμένων άλλων πρωτοπόρων Σοβιετικών κινηματογραφιστών – ή ακόμη από το χορό, παρά από τις ταινίες των άλλων. Είμαστε γενικά, εκείνη την εποχή, πολύ ανοιχτοί ο' όλα αυτά τα πράγματα και είχε ένα ιδιαίτερο νόημα το γεγονός ότι δεν μιλούσαμε τότε για ντοκιμαντέρ κ.λπ. αλλά για πρωτοπορία (μια κυρίως ρεαλιστική πρωτοπορία στην Ολλανδία, μια ψυχολογικού τύπου ή υπερρεαλιστική πρωτοπορία στη Γαλλία, η αφηρημένη σχολή του Βερολίνου (Εγκερλικ, Φισγκερ και, κυρίως, Ρούτμαν) και η μεγάλη σοβιετική σχολή. Καλλιτεχνικές τάσεις και ρεύματα, που, παρ' όλες τις επιμέρους διαφορές τους, συναντιόντουσαν όλες στην κοινή αντίληψη που είχαμε όλοι και εκφραζόταν ξεκάθαρα στο γεγονός ότι θεωρούσαμε τις ταινίες και τον κινηματογράφο σαν μια σημαντική τέχνη, που διέθετε μια αυτονομία και αυτάρκεια, μια ιδιαίτερη γλώσσα και σύνταξη, όπως λέτε, τέχνη ιαώβια με τις άλλες τέχνες, στη σχέση τους με το γενικότερο πολιτισμό της εποχής μας. Αυτή η κοινή μας θέση μας οδηγούσε σε μια συμβολική, έστω, συνάντηση και η κοινότητα των απόψεών μας εκφραζόταν, με σαφήνεια, νομίζω, όταν στρεφόμαστε ενάντια στον εμπειροκρατισμό. Πράγματι, σε όλα τα μανιφέστα μας, εκείνη την εποχή ασκείται μια έντονη κριτική στο Χόλγουντ, που ήταν ο κύριος στόχος μας, γιατί πιστεύαμε ότι εκεί διάθρησαν και κατέστρεψαν την τέχνη του κινηματογράφου (υπήρχαν βέβαια και τις δεχόμαστε, αρκετές εξαιρέσεις).

Dialogues with the great documentarist Joris Ivens

by Andreas Pagoulatos

Those dialogues with the great documentarist Joris Ivens, took place during two meetings at his home, in the centre of Paris, after two long series of projections of all his saved works, in the Beaubourg and the "Cinéma-thèque Française" (1979-1980).

Andreas Pagoulatos: I believe that your early works (*Study of Movements in Paris, The Bridge, Rain* etc.), are directly related to the avant-garde quests and achievements of the 1920s, but, at the same time, they direct and lead the documentary to its next phase in development (in a cinematographic documentary, structured as a language, that it, with its characteristic syntax, can "speak" and register in an effective way certain social and historic problems). If someone sees it from that point of view, he will not agree with the, otherwise, important article written by Poudovkin, at the point where he refers to especially these early works, as "trials a little formalistic", separating them from your later movies, and he thinks that in a "reportage-movie" like *Zuiderzee* (1930-1933), we are dealing with a total change in direction. In my opinion, we come across with similar filmmaking, many common architectural and structural characteristics in these early and the later works. Thanks to the big dedication of Beaubourg and the "Cinéma-thèque Française", we were able to watch the framework of your saved movie production and we come to the conclusion that there are not bold displacements and changes in your work, but a natural, I would say, development. What is your personal opinion on the matter?

Joris Ivens: There is neither a displacement nor a change in my work, there is continuity. In a movie like *Borinage*, I turn to a broader area and one can detect a point of maturity. I must tell you, I was in a dead-end, after my early movies (and there was a whole series of similar movies that I made those years and were ruined by the Nazis during the War), because I did not want to repeat myself in any way,

Of course, it was my association with the Soviet Union, and mainly, with the working class, and the judgment it made, that convinced me as a left wing artist and human being, for the further course of direction I would take. And while, this thing called process of realization, takes some time and lasts longer, I myself, thanks to the experience I gained from *Borinage*, I moved on, rather quickly, and for me the documentary development and the development of social criticism came out as one notion. From that point of view, we can talk about a new chapter that does neither disrupt continuity nor leads to a change of course.

A.P.: Would you like to elaborate a bit more, on this critical period of your work, his new "chapter", that did not lead, you, as yourself said to a change of course?

J.I.: In the movie *Borinage*, I felt, at least at the beginning, to be rather a coward in relation to the subject, [although I was well aware of my technique: a movie like *Industrial Symphony*, that I made for Philips Company, I think it shows], as a circus juggler with his clubs keep increasing. There is something static in this movie that is however justified, by the attention needed and my sympathy and solidarity towards the coilers on strike and their struggles. On the other hand, many people felt intimidated with this development and did not want to accept the fact of my realization. So I had to leave The Netherlands, because I couldn't work there anymore. I first went to the Soviet Union and then to the United States. You were right, when you said that my early works are directly related to the avant-garde art movement of the 1920s. We could say that during those years, we cinematographers were not affected a lot by it, only from others' movies, however we were very interested in music, literature and architecture more than younger people do today, where everything rotates around the development in technique and the modern technology. This, in my opinion, is wrong. A cinematographer can learn so much about, for example the montage, from the

other forms of art, music and poetry – a characteristic example is that of Sergei Eisenstein, Dziga Vertov and some other avant-garde cinematographers – or even from dance, rather than from other people's movies. Generally speaking, during those years, we were very open to all these things and it is important that back then we did not talk about documentary etc. but about *avant-garde* (a mainly, realistic avant-garde in The Netherlands, a psychological-type one or surrealistic in France, the school of abstract of Berlin, Eggerlich, Fissinger, and mainly Rutmann) and the big soviet school. Art notions and movements, that although were different in some areas, had a common ground that we all shared, that movies and cinema, were an important form of art, with autonomy and autarky, a special language and syntax, as you said, a form of art equal to the other ones, in relation to the general culture of those years. That common ground leads us in a symbolic, meeting point and the community of our views was expressed, I think with clarity, when we turned against commercialization. Indeed, in all our manifestos of those years, there is a bold criticism on Hollywood, which was our main target, because we used to believe that the art of cinema was being corrupted and destroyed there (of course there were some exceptions).

A.P.: In a very important article you wrote in 1931, where you compared the avant-garde (documentaristic) cinema with the movies made by the industry, you wrote among other things: "Materials are not affected by betrayal: A documentary demands the development of the human personality of the cinematographer since it is only the artist's personality that differentiates him from any other current affairs, of the simple shot". That is, it is not only the artist that process reality. Does the film as a reality, changes him too?

J.I.: Indeed, any good documentary, changes, as you have just said, its cinematographer. You feel a whole different person. That has happened to me, with the movie *Borinage* and even more with *The*

a person walking. Although Ivens abandoned this experiment when he realized the resulting film made viewers seasick, his favoring of optical experiment over subjective psychological highlights his visual, rather than psychological curiosity. Further, the film's most unusual aspect, its attempt to incorporate the bodily motion of a person walking into the visual experience of the point of view shot, signals one of the most important aspects of Ivens' cinema, his anchoring of visual experience in the physical body.

As Ivens' first masterpieces, *The Bridge* and *Rain*, make clear, this visually-based cinema involved more than technical experimentation. The cinema's ability to seize an object from an unfamiliar angle and to inter-relate these viewpoints within a temporal rhythm through editing created not only a new way of seeing, but a new way of *inhabiting* the modern world. Ivens' first films reflected the logic of construction and the mechanical rhythms of new industrial and technological environments. *The Bridge* is not simply a record of a railway bridge, but the encounter between two machines, one titanic and one miniature. On the one hand the film displays the technology of the monumental Rotterdam lift bridge. On the other, it demonstrates the technology of another smaller, but no less well engineered, machine, the Kinamo, the handheld camera Ivens used to make the film. This light weight camera became an extension not only of Ivens' eye but of his whole body. While the film explores the bridge from often dizzying perspectives, its view point is never disembodied. Through Ivens' camera and editing we not only see and explore this modern structure visually, we inhabit it, we dwell within its perspectives and viscerally experience its rhythms.

Likewise *Rain* explores the effects of a single rain shower on a modern city, creating a synthesized view point through editing, moving across space and time (Ivens, of course, shot many downpours in order to create this single filmic one), allowing us to live through an everyday event with all the vividness cinema offers. Ivens' camera is alert not only to visual patterns of re-

flexion and refraction, of textures transformed by the sheen of moisture or an atmosphere veiled by soft rain, but also participates in the human interaction with this environment. The unforgettable moment of the little girls scampering through the frame wrapped in a blanket to shelter themselves inspired Ivens' observation, "the skipping movements of their legs had the rhythm of raindrops". This analogy cues us to the logic of Ivens' lyrical editing and its role as a guide to a heightened power of observation. Unlike many Avant-Garde filmmakers of the late twenties, Ivens does not subordinate such human moments to the logic of an edited rhythm. Rather, the human body and its blend of grace and awkwardness becomes the basis for a cinematic rhythm built from the gestures, and patterns of bodily motion. Ivens forges the link between visual observation and lyrical transformation with a filmic poetry that comes from a clarity of perception, and a direct participation in bodily motion.

After his very first films, Ivens felt his work moved away from the formalist lyricism of these early masterpieces towards a more direct political engagement with the crises of the modern world. But the profundity of this later work developed, rather than abandoned, this participation in the life of the body and the eye through cinema. The film which pivots between these early formal experiments and the later films which focused more on the movements of workers is *We Are Building*, and especially its gem *Zuiderzee*. While still outside an explicit political discourse, *Zuiderzee's* epic portrayal of the closing of the Zuiderzee in order to create new farm land stands as one of the greatest works of art portraying human labour produced in the twentieth century.

The power of this work grows directly from Ivens' physical identification with the camera, the bodily involvement of his observation and participation with the rhythms of the workers. An anecdote Ivens tells in his autobiography about showing the *Zuiderzee* film in the Soviet Union illustrates how the film conveyed a sense of physical as well as visual knowledge. After a screen-

ing, a Russian worker objected that Ivens must have lied when he described his background as middle class, since *Zuiderzee* conveyed the work process in precisely the way a worker experienced it. Ivens, instead of being insulted by the accusation, realized the compliment to the film it implied. He explained how he had immersed himself in the processes of labor, carrying stones, moving supports, in order to realize how to film them properly. Throughout the film one senses the actual feel, the tactility and weight of objects, the strain and strength needed to carry them. One moment in particular gave me the sense of the bonds of solidarity such labor could create through its direct physical demands. A group of workers carry a huge length of pipe. They carry it on their shoulders with workers walking together on either side of the load. In order to secure their hold and guarantee walking in step with each other, each worker has his arms around his partner on the other side, creating a unity based on physical intimacy and effort.

Ivens' political films not only captured this physical immersion in labor and the solidarity it fostered, but also the ambivalent demands of more technologically advanced industrial labor on the assembly line. Few films are as ambiguous in interpretation as *Industrial Symphony* (also known as *Phillips Radio*). While this film inhabits the world of the production line as fully and sensuously as *The Bridge* dwelt within its massive industrial structure, the physical involvement of laborers has become transformed by total mechanization. Here the human worker is caught within a web of industrial processes that is repetitive and spatially abstract. The very nature of factory space with its constantly moving conveyor belts, assembly lines and delivery systems, fixes the human gesture into a mechanical schema. Moments of old fashioned craft, such as the glass blowing (so much a part of the Dutch handicraft culture celebrated in the painting of the 17th century), here seem imprisoned - in competition with machines. Ivens has indicated he intended the film as a critique of the Phillips plant, but as Hans Shoot has indicated to me, this did

not reflect statements he made during production. Leftist critics such as Leon Moussinac did read the film as a critique of the de-humanization of the worker under capitalism. However, viewing the film, one senses an intense ambivalence. On the one hand, Ivens' camera does portray a de-humanizing system which contrasts completely with the physically bonding labor shown in *Zuiderzee*. Projected back to back, these two films seem to reveal – as no other art form could – the degradation of work in the twentieth century. However, *Industrial Symphony* also seems to participate in this technology, to celebrate it, to be attuned to it, to glide with the machines, to pulse with their rhythm, especially in relation to the music on the soundtrack. The film seems seduced into abstraction, however much its bad conscience drags against this momentum. The world of brightly illuminated glass tubes and bulbs and the ease of movement endows the film with a sense of mystery that contrasts sharply with the immediately comprehensible processes in *Zuiderzee* (the earth and rock sink, the water rushes but is ultimately confined, the human arm and back accomplish it). The very ambiguity of this film (and the circumstances of its production, undertaken while Ivens was preparing to leave for the USSR to make films of the Five Year Plan, partly to raise funds, partly to mollify his father whose photographic company was producing the film) opens up the dangerous gulf beneath the promise of the cinema, the power of cinematic illusion which rides within the search for visual knowledge. Ivens produced a film which could satisfy a corporate sponsor or seem to leftist viewers to attack labor conditions. A film whose formal beauty, produced by a filmmaker becoming suspicious of such formalism, must cloak a degree of *mauvais foi*.

Jean Luc Godard has eloquently summed up the danger of cinema's promise of knowledge with his phrase: "This is not a just image; it is just an image". Clearly images speak for themselves, but they also take on meanings within a context, a context the individual image can not always determine. I feel that Ivens him-

self demonstrated this in his 1931 film *New Earth* which is often spoken of as if it were simply a new version of the *Zuiderzee* film. Instead, Ivens here submits his earlier material to a radical redefinition that records the betrayal of the promise of the first film by the illogical thinking of the capitalist markets. The "New Land" created by human labor and technology in the earlier film, produced grain which – due to the collapse of the world agricultural market during the Depression – could not bring a profit to those who grew it. What could Ivens' heroic imagery of labor mean within such a context of inverted values?

He expresses this tragic irony not only through narration which explains the final fate of the new land, but also through a montage style which no longer restricts itself to inhabiting a single locale but cuts freely from newsreel footage in the USA and the rest of Europe to show the effects of this global market collapse. Ivens had learnt from Pudovkin and the Soviet filmmakers that editing created meaning in film, but in his previous films, editing primarily created the rhythmic interaction of the processes he filmed. Now, perhaps influenced by his recent work for the Dutch Communist party re-editing newsreels in order to give them a revolutionary message, Ivens makes his images speak through ironic juxtaposition and contrast. The grain produced by the new land is poured back into the sea from which its soil was wrested by so much labor. Just as labor and effort and even the nourishment produced by nature can be betrayed by the ironies of the market, so a filmmaker must be aware of the ability of the film image to redefine itself, to protest against its own faith. The powerful images from Ivens' earlier film(s) no longer say what they once seemed to say. The knowledge and power they once held has been betrayed as well, as the images no longer are edited in order to make us participate in this creative labor, but, instead, these gestures are rendered meaningless by a political and economic system which their labor cannot influence. As the laborer's work has been rendered pointless, the

images too are drained of their immanent significance, are hollowed out by the new editing patterns Ivens devised, which he himself described as being structured like a joke, rendering this heroic effort nonsensical.

I must confess I have not studied Ivens' later films to the degree to which I have examined his first few. There is no question however, from what I know of this later work that he continued to be a great filmmaker, precisely because he continued to wrestle with the truth the film image seemed to carry and the meanings it could be made to bear. Ivens used films as a means in a struggle to understand the processes of history and to persuade others of his view. From the thirties on, this work primarily followed a Party line, sometimes in defense of a people's right to self-determination (*The Spanish Earth*, *Indonesia Calling*), sometimes in a dubious attempt to shore up state policy – but always operating within Ivens' desire to change the world for the better. It is ironic to me that Ivens' series of films on the Chinese Cultural Revolution, *How Yukong Moved the Mountains*, which I first saw as a contemporary document rather than a historical film, had the power then to obscure my understanding of that event rather than enlighten it. Ivens and his collaborator Marcelline Loridan later realized their own lack of understanding of the events they recorded and their own complicity in this tragedy of history. That these powerful films seem to have betrayed the promise of cinema to show us the truth is less the mark of a filmmaker's failure than an indication of the deep danger and difficulty involved in the task of wresting the just image from what are truly only images. I am in awe of Ivens' work and life, a man who suffered and triumphed within the ambiguities of our last century, whom I respect as much for his failures as for his successes and for the fact that it is difficult even now to separate definitively one from the other.

From *Cinema Without Borders*.
The Films of Joris Ivens, Nijmegen 2002

Α.Π.: Σε ένα σημαντικό σας άρθρο του 1931, όπου αντιπαράθεσε, ακριβώς τον πρωτοπορικό (ντοκιμαντερίστικο) κινηματογράφο στις βιομηχανικές ταινίες, γράφετε ανάμεσα στα άλλα: «Η ύλη δεν υποφέρει την προσοία: Ένα ντοκιμαντέρ απαιτεί την ανάπτυξη της ανθρώπινης προσωπικότητας του κινηματογραφιστή αφού μονάχα η προσωπικότητα του καλλιτέχνη το κάνει να ξεχωρίζει από την οποιαδήποτε επικαιρότητα, από την απλή λήψη». Δεν είναι, δηλαδή, μονάχα ο καλλιτέχνης που επεξεργάζεται την πραγματικότητα. Η ναίσα σας πραγματικότητα τον αλλάζει και τον ίδιο;

Γ.Ι.: Πράγματι, κάθε κόλε ντοκιμαντέρ, αλλάζει, όπως λέτε, τον κινηματογραφιστή του. Νιώθει άλλος άνθρωπος. Αυτό το πράγμα μου συνέβη και με την ταινία *Δυστυχία στο Μπορντό* και ακόμη περισσότερο με την *Γη της Ισπανίας*. Σ' αυτή την ταινία αναγκωρίζω, πραγματικά, τον εαυτό μου. Υπάρχει μέσα εκεί όλος ο μορφικός πλούτος, που μπόρεσα να της δώσω, όλη μου η εργασία με την κινηματογραφική γλώσσα. Χάρη σ' αυτή την ταινία, χάρη σ' όσα μου έμαθε μπόρεσα να κάνω ένα καινούργιο ξεκίνημα, με ταινίες περισσότερο ή λιγότερο καλές. Μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, παίρνω νέα ανάσα, με ταινίες σαν το *Τραγούδι των ποταμών* ή *Ο Σηκουάνας συναντά το Παρίσι*, *Στο Βαλπαράισο*, ή τις ταινίες που γύρισα στο Βιετνάμ, ως τον κύκλο των ταινιών *Πώς ο Γουαγκό μετακίνησε τα βουνά*. Μπορώ να πω, γενικεύοντας, ότι το ντοκιμαντέρ μβαίνει στον κινηματογραφιστή, όχι μονάχα ξεχωριστά πράγματα για τις κοινωνίες και για την ίδια τη ζωή, αλλά και για την τέχνη του. Μια ταινία με υπόθεση τον μβαίνει, κυρίως, κάτι για τη ζωή. Ο ντοκιμαντερίστας, όμως, πιστεύω, πρέπει να είναι, γενικά πιο διαθέσιμος και πιο ανοιχτός μπροστά στον αντιφατικό πλούτο των ανθρώπινων πραγμένων και δρώνων. Στην αρχή, στην Ολλανδία ή με τον Βερτόφ, απρόθερα, είμαστε ολότελα εναντίον των ταινιών με υπόθεση. Παραείμαστε ορθόδοξοι. Ίσως, όμως, στο ξεκίνημα ενός καλλιτεχνικού κινήματος, να είναι απαραίτητη αυτή η ορθοδοξία. Έχει γίνει πιο φανερό, άλλωστε σε τόσο μεγάλο βαθμό οι δύο αυτές κατηγορίες κινηματογράφοι αλληλοσημείωσαν.

Α.Π.: Από την αρχή ήδη του έργου σας, διαπιστώσαμε ότι υπάρχουν σε ορισμένες σας ταινίες αρκετά στοιχεία κινηματογράφου με υπόθεση. Χαρακτηριστικά στοιχεία βρίασκουμε π.χ. στη *Δυστυχία στο Μπορντό*. Ενώ σε μια ταινία όπως *Η Ιταλία δεν είναι φταιχτή χώρα* έχουμε ένα είδος συνύπαρξης των δύο αυτών κατηγοριών κινηματογράφου που καταλήγει, μετά από μια αμοιβαία αφομοίωση των διαφο-

ρετικών τους στοιχείων, σε ένα καινούργιο είδος, νομίζω, μικτό αλλά αυτόνομο κινηματογράφου. Αυτό το χαρακτηριστικό ορισμένων σας ταινιών είναι προδρομικό για τη μετέπειτα εξέλιξη του κινηματογράφου. Πράγματι, τον κρίσιμο αυτό μεταστροφή τον βρίασκουμε σε πολλά ντοκιμαντέρ ή μικτές και αυτόνομες ταινίες του Γιόχαν Βαν Ντερ Κέκεν ή σε ταινίες των βραζιλιάνων Ξέλου Λούκας, Ζοζέ Ξέλου Κορέα (π.χ. στην ταινία τους για την απελευθέρωση της Μοζαμβίκης 25) και σε ορισμένα κολουμβιάνα ντοκιμαντέρ. Από την άλλη μεριά διαπιστώνουμε επίσης σε μια σημαντική ταινία με υπόθεση όπως ο *Ακραγωνιάιος Λίθος* των Κράμερ-Ντάγκλας μια έντονη επίδραση του ντοκιμαντερίστικου κινηματογράφου, σε τέτοιο βαθμό που θα έπρεπε, μάλλον, γ' αυτήν την ταινία να μιλάμε για ένα από τα πιο χαρακτηριστικά φαινόμενα του καινούργιου μικτού και αυτόνομου κινηματογράφου, που προετοιμάζεται, όπως λέγαμε, από ορισμένες ταινίες σας και στη συνέχεια και με διαφορετικό τρόπο, από ορισμένες ταινίες του Ζαν Ρους. Τέλος, είναι για μένα φανερό και έχω μιλήσει γ' αυτό το θέμα πολλές φορές, η επίδραση που άσκησαν οι ταινίες σας, όπως τη *Δυστυχία στο Μπορντό* ή τη *Γη της Ισπανίας*, πάνω στη γέννηση και την εξέλιξη του ιταλικού και του διεθνούς νεοεαλισμού.

Γ.Ι.: Όπως είπατε κι εσείς, το ντοκιμαντέρ είναι η έκφραση της κινηματογραφικής τέχνης, που μπορεί και κινείται σ' ένα χώρο προσδιορισμένο από την μία πλευρά, από τα επίκαιρα – δεδομένο κινηματογραφικό είδος – και από την άλλη από τον κινηματογράφο με υπόθεση. Σ' αυτόν τον ενδιάμεσο χώρο, όμως, όλα επιτρέπονται. Είχα πολύ έντονες συζητήσεις με τον Βερτόφ πάνω σε αυτά τα θέματα. Για μένα, εκείνο που μετρούσε και μετράει ήταν και είναι η αυθεντικότητα – μέρος της αλήθειας. Ο ντοκιμαντερίστας πρέπει να είναι ελεύθερος να διαλέγει τη μέθοδο της δουλειάς του, όταν γυρίζει να καταγράψει την αλήθεια. Ηδη στη *Δυστυχία στο Μπορντό*, μ' απασχολούσαν αυτά τα προβλήματα. Μερικές από τις ταινίες μου είναι πιο κοντά στο ρεπορτάζ ή στο επίκαιρο όπως π.χ. η ταινία μου *Ο Ουρανός, η γη*, άλλες έχουν μια διαφορετική μορφή: η ξεχωριστή βίωση ενός αγώνα που απαιτείται, καταλήγει να δώσει στον ντοκιμαντέρ μιαν άλλη δομή π.χ. *Ο 17ος παράλληλος* που γύρισα με την Μαρσελίν Λοριντάν στο Βιετνάμ. Σε μιαν άλλη κατηγορία ανήκουν η *Δυστυχία στο Μπορντό* και ορισμένες άλλες που έχουν να κάνουν με αυτό που ονομάσατε μικτά καινούργια για τη εποχή του είδους κινηματογράφου, πολύ κοντά στον κινηματογράφο με υπόθεση, όσον αφορά, κυρίως, τις τε-

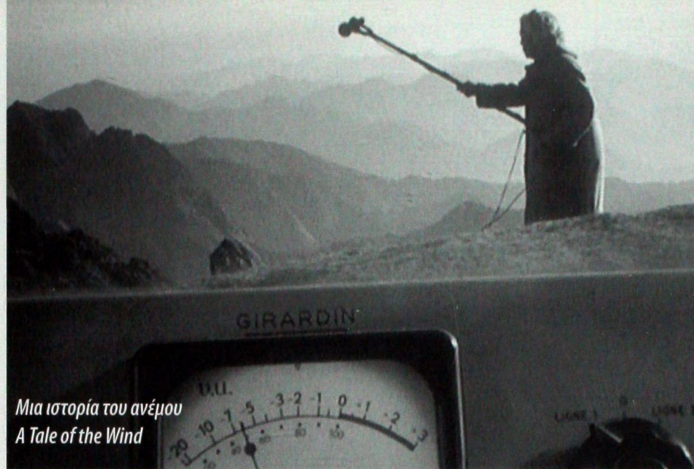
λευταίες σκευές, ανήκει, όπως είπατε, *Η Ιταλία δεν είναι φταιχτή χώρα*. Το κυριότερο πρόβλημα που έχει ο κινηματογραφιστής, σε τέτοιου τύπου ταινίες, είναι το να οδηγήσει τους μη ηθοποιούς, να νιώσουν μια δεδομένη κατάσταση με όση γίνεται μεγαλύτερη άνεση: να δείξουν, να σημειώσουν, με μια χειρονομία, ένα βλέμμα, μια μετατόπιση, τι μπορεί να συμβεί έτσι που η αναπάρσταση να μην ξεφεύγει από το γενικότερο τόνο της ταινίας. Γιατί, βέβαια, δεν είναι πάντα εύκολο να βρεις αυτούς που ονομάζω φυσικούς νεοεαλιστές, όπως το κατάφεραν ορισμένες φορές η θεατοκρασία, που, όπως έχετε πει, δεν έμαθαν μονάχα από το ντοκιμαντέρ ορισμένα πράγματα σχετικά με τις μεθόδους εργασίας, αλλά και οδηγήθηκαν από το μοντάζ, το ύφος, τη δομή του...

Α.Π.: Ένα άλλο χαρακτηριστικό της δουλειάς σας, που μας ενδιαφέρει πολύ, είναι η διεθνικότητα της. Πράγματι, κάθε φορά που υπάρχει ένα σημαντικό επαναστατικό γεγονός σας διακρίνει μια σπάνια ιδεολογική και φυσική, θα έλεγα, ετοιμότητα στο να αντιληφθείτε τις πραγματικές του διαστάσεις και να καταγράψετε την νέα πολυλόκληρη και εκρηκτική πραγματικότητα. Αυτή η σταθερή της δουλειάς σας, ερχόταν πολλές φορές σε διάσταση, κατά τη γνώμη μου, με ορισμένες αντιλήψεις της σταλινικής περιόδου.

Γ.Ι.: Πολλά πράγματα, πρέπει να πω, με οδήγησαν σ' αυτόν τον διεθνισμό. Με επηρέασε η διαλεκτική και οι μαρξιστικές-λενινιστικές αναλύσεις για την παγκόσμια κατάσταση. Δεν αφηγώμαι να οδηγούμαι μονάχα από το κομμουνιστικό κόμμα, έτσι και αν μερικές φορές υπάρχει μια παραλληλότητα. Αυτό το διεθνικό, άλλωστε, αίσθημα το έχω μέσα στο αίμα μου. Να μη γίνει μύθος. Είναι στο χαρακτήρα μου. Τις καλύτερες ιδέες τις έχω όταν ταξιδεύω. Αυτή την άμεση επαφή με τα πράγματα, δεν θα μπορούσα, διαφορετικά, να την έχει εύκολα ο καθένας. Δουλεύω, εξάλλω, τελευταία, πολύ πάνω στους μύθους του Ιπτάμενου Ολλανδού, για μια ταινία αυτοβιογραφική. Θέλω να σας αναφέρω στο σημείο αυτό, το πόσο ευαισθητοποιημένος ήμουν μπροστά στα όσα συνέβαιναν στην Ελλάδα κατά τον πόλεμο και μετά. Έλληνες αγωνιστές μου είχαν ζητήσει να τους βοηθήσω στο κινηματογραφικό έργο. Παρόλο που δεν μπορούσα, εκείνη την εποχή, να κατέβω στην Ελλάδα, γιατί οι Ολλανδοί μου είχαν αφαιρέσει το διαβατήριο, διοργάνωσα κάπως τα πράγματα. Είχα επαφή με έναν Αμερικάνο οπερατέρ που κατέβηκε και πήρε ορισμένες λήψεις και έτσι μπόρεσα, έτσι και λίγο, να βοηθήσω. Αυτό το αναφέρω, με ιδιαίτερη ικανοποίηση, για πρώτη φορά σε σας σήμερα.

Spanish Earth. In this movie, I truly see myself. In there, there is the form's richness that I could give to the film, my whole work with the language of the cinema. Thanks to this movie, thanks to all that it has taught me, I was able to make a fresh new start, with films that were good or less good. When the Second War World, had ended, I took a breath of fresh air, with movies as *The Song of the Rivers* or *The Seine meets Paris*, *Valparaiso* or the movies I made when I was in Vietnam up until the series of movies: *How Yukong Moved the Mountains*. Generally speaking, the documentary teaches the cinematographer, not only various things about societies and life itself, but also about his art. A movie with a scenario, mainly teaches him, something about life. The cinematographer, in my opinion should be more open to the contradictory wealth of human relations and attitudes. At the beginning, in The Netherlands or later with Vertov, we were totally against movies with a script (fictions). We were too "correct". But maybe at the beginning of an art movement, this correctness is necessary. It is now obvious that these two cinema categories affected each other.

A.P.: Ever since the beginning of your work, we notice that in some of your movies there are quite a few elements of films with a script. Those we can find them, for example, in *Borinage*. Whereas in another movie like *Italy Is not a Poor Country*, there is a kind of co-existence of those two categories, that develops, after a mutual assimilation of the different elements, into a new genre, of a mixed but autonomous cinema. This characteristic of some of your films is a *forerunner for the later development of films*. Indeed, we can see this crucial flatulence, in many documentaries or mixed and autonomous movies by Van der Keuken or in movies by the Brazilians Celso Lucas, José Celso Correia (for example, in the movie about the liberation of Mozambique, 25) and in some Columbian documentaries. On the other hand, we can see that an important movie with a script (fiction), as the *Milestones* by Kramer-Douglas, is highly influenced, of the documentary cinema, in such an extent, that for that for that movie, we should talk about the most characteristic examples of the *new mixed and autonomous cinema*, that it is prepared, as we mentioned earlier, by some of your films and later on, in a different way, by some of Jean Rouch films. Lastly, for me it is quite obvious, and I have told you about that many times, the effect your movies, as *Bori-*



Μια ιστορία του ανέμου
A Tale of the Wind

nage and *The Spanish Earth*, has on the birth and the development of the Italian and international neorealism.

J.I.: As you have said, documentary is the expression of the art of the cinema that can also use movement – a field defined partly from the current affairs- given film genre and on the other hand, from the cinema with a script. In this space in between, though, everything is allowed. I have had some very intense conversations with Vertov regarding those matters. For me, what counted and still does is originality – a part of truth. The documentarist should feel free to choose how he is going to work, when he is trying to register the truth. In *Borinage*, I was dealing with those issues. Some of my movies are closer to reportage or current affairs, for example, my movie *The Sky, the Earth*, other ones are differently made: the way each person perceives a struggle/war, ends up giving the documentary another structure, for example *The 17th parallel*, I made with Marceline Loridan in Vietnam. In another category, there is *Borinage* and some other movies that deal with what you named as mixed, autonomous for its time cinema, and were very close to cinema fiction, as far as the last part of *Italy Is Not a Poor Country*, is one of them. The main issue the cinematographer has to deal with, in this kind of movies, is to be able to lead the non-actors, to feel in a certain way with as much naturalness as possible: to show, to point out, with a certain gesture, a look, a movement, what could happen so as the revival will be close to the general tone of the film. Of course, it is not always easy to find those, "natural actors" as I call them, as the neo-

realists have managed to do so, and as you have said did not only learn some things about working methods from the documentary, but also were guided by the montage, the expression, its structure...

A.P.: Another characteristic of your work, that it is very interesting, is its internationalism. Every time there is an important rebellious event somewhere in the world, you have a rare ideologist and natural readiness in realizing its true dimensions and to present the new, complicated and explosive reality. This feature in your work was many times, in my opinion, opposite some notions of the Stalin period.

J.I.: There were many things that lead me to this nationalization. I was affected by the dialectic and the Marxist-Leninist analyses on the state of the world. I did not let myself being guided solely by the communist party, even if sometimes there is a parallel of ideas. This nationalization characteristic is in my blood. Don't turn this into a myth. It is part of my character. I have the best ideas while I am traveling. This direct contact with things, you can't have it differently. I have been working lately on the «Legends of the Flying Dutch», on an autobiography film. I would like at this point to tell you, how affected I was with all that was happening to Greece, during and after the war. Greek fighters had asked me, to help then in a film level. Although I wasn't able to go to Greece at that time, because the Dutch took away my passport, I managed to organize things a bit. I was in touch with an American operator, who went there, took some shots, so I was sort of able to help in some way. I am very happy to tell you this today.



Οι Ταινίες/The Films...



*Κοσμομύθη το τραγούδι των ηρώων
Kosmosmoli or Song of Heroes*

Το τίπι

The Tipi [De Wigwam]



Όταν ήταν 13 χρονών, ο Γιόρις Ίβενς αγαπούσε τις ιστορίες με καουμπόδες και Ινδιάνους, γι' αυτό και αποφάσισε να πλάσει μια δική του. Έγραψε το σενάριο και χρησιμοποίησε μια κάμερα από το μαγαζί του πατέρα του. Έτσι, προέκυψε η πρώτη του ταινία *Το τίπι*, με ηθοποιούς τα μέλη της οικογένειάς του. Ο Μαύρος Αετός, ένας κακός Ινδιάνος, απαγάγει την κόρη μιας οικογένειας αγροτών. Το Φλεγόμενο Βέλος, τον οποίο ερμηνεύει ο νεαρός Γιόρις Ίβενς, σώζει το παιδί από τον απαγωγέα και το επιστρέφει στην οικογένειά του. Το κλάνιμα της πίπας της ειρήνης κλείνει ταιριαστά την ταινία.

At the age of 13, Joris Ivens was fond of stories about cowboys and Indians, so he decided to invent one himself. He made a script and used a camera from his father's shop. This became his first film, *Wigwam*, with his own family as the cast. Black Eagle, a bad Indian, kidnaps the daughter of a farmer's family. Flaming Arrow, played by the young Joris Ivens, saves the child from the kidnapper and brings it back to her family. No better conclusion than smoking a peace pipe.

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Joris Ivens **Φωτογραφία/Cinematography:** Kees Ivens ή ένα μέλος του προσωπικού της/or a staff member of CAPI Nijmegen

35mm Ασπρόμαυρο/B&W 8' βουβό/silent Ολλανδία/The Netherlands 1912

Σπουδή κινήσεων στο Παρίσι

Study of Movements in Paris

[Études des Mouvements à Paris]

Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ/Direction-Cinematography-Editing: Joris Ivens
35mm Ασπρόμαυρο/ B&W 4' βουβό/silent Ολλανδία/The Netherlands 1927

Εικόνες που δείχνουν κυρίως την κίνηση στο Παρίσι, όπως αυτές γυρίστηκαν είτε μέσα από το διαμέρισμα της Ζερμέν Κρουλ είτε από περιπάτους στην πόλη μαζί της. Εδώ φαίνεται σαφώς η επιρροή των ρωσικών αβάν-γκαρντ ταινιών, όπως π.χ. στις συνθέσεις με τα διαγώνια κάδρα.

Images of mostly traffic in Paris, seen from the apartment of Germaine Krull or shot while walking through the city with her. Here already the influence of the Russian avant-garde films can be seen clearly, e.g. when looking at the diagonal frame compositions.



Η γέφυρα

The Bridge [De brug]

Σκηνοθεσία-Φωτογραφία-Μοντάζ / Direction-Cinematography-Editing: Joris Ivens **Παραγωγή/Production:** CAPI (The Netherlands)
35mm Ασπρόμαυρο/B&W 11' βουβό/silent
Ολλανδία/The Netherlands 1928



Μια γέφυρα στο Ρότερνταμ, της οποίας το μεσαίο τμήμα ανεβαίνει κάθετα σαν ανελκυστήρας, είναι το αντικείμενο έρευνας της ταινίας. Συνήθως η γέφυρα δίνει μια στατική εικόνα, αλλά ο Γίόρις Ίβενς δημιούργησε μια πολύ ζωντανή ταινία γύρω απ' αυτήν. «Για μένα, η γέφυρα αποτελείτο από ένα μηχανισμό κινήσεων, κλίσεων, μορφών, αντιθέσεων, ρυθμών και των μεταξύ τους σχέσεων». Η ταινία χαρακτηρίστηκε αμέσως ως αριστούργημα από τους διεθνείς κριτικούς και τους άλλους κινηματογραφιστές. Ο Γίόρις Ίβενς έγινε πάραυτα ο πιο διάσημος αβάν-γκαρντ κινηματογραφιστής της Ολλανδίας.

The vertical lift-bridge in Rotterdam is the object of study in *The Bridge*. Normally it seems to be a very static object, but Joris Ivens made a very dynamic film out of it. "For me, the bridge consisted of a laboratory of movements, tilts, forms, contrasts, rhythms and the relationship between all these phenomena." The film was immediately recognized as a masterpiece by international critics and other filmmakers; Joris Ivens at once became the most famous avant-garde filmmaker of the Netherlands.



Μια ποιητική ταινία για τη «γέννηση και το θάνατο» μιας βροχόπτωσης στο Άμστερνταμ, μιας από τις πολλές πρωτεύουσες που πρωταγωνίασαν σε ταινίες αβάν-γκαρντ κινηματογραφιστών τη δεκαετία του '20 (όπως η Μόσχα, το Βερολίνο, το Παρίσι και η Νέα Υόρκη). Η ταινία είναι εμπρεσιονιστική και δομημένη σύμφωνα με μουσικές κατευθύνσεις. Ο Ίβενς χρειάστηκε πάνω από δύο χρόνια για να κινηματογραφήσει αρκετές βροχές σε διαφορετικές τοποθεσίες της πόλης για να καταφέρει να συνθέσει το έργο. Το 1932-1933, η Χέλεν βαν Ντόνγκεν έφτιαξε μια εκδοχή της *Βροχής* με ήχο, με μουσική επένδυση του Λου Λίχτβελτ (ή αλλιώς, Άλμπερτ Χέλμαν). Στη συνέχεια, κι άλλοι συνθέτες θα έγραφαν μουσική εμπνευσμένοι από την ταινία, όπως ο Χανς Άισλερ το 1941 με τη *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* (δεκατέσσερις τρόποι για να περιγράψεις τη βροχή).

Rain is a film-poem about the rise and demise of a rain shower in Amsterdam, in the way that many capitals were filmed by avant-garde filmmakers in the 1920s (Moscow, Berlin, Paris, New York). The film is impressionistic and composed following musical guidelines. It took Ivens over two years to shoot enough rain showers at different locations in the city to be able to compose this film. In 1932-33, Helen van Dongen made a sound version of *Rain* with music by Lou Lichtveld (alias Albert Helman). Afterwards more composers would be inspired to write music to this film, like Hanns Eisler in 1941 with *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* (fourteen ways to describe rain).

Βροχή

Rain [Regen]

"A film by Joris Ivens and M.H.K. Franken" (όπως δηλώνεται στα ζενεπik/as stated in the credits)
Παραγωγή/Production: CAPI (The Netherlands)
35mm Ασπρόμαυρο/B&W 12' βουβό/silent Ολλανδία/The Netherlands 1929



Βιομηχανική συμφωνία Philips Radio

Η *Βιομηχανική συμφωνία* θεωρείται η τρίτη πιο σημαντική ολλανδική αβάν-γκαρντ ταινία του Γιόρις Ίβενς, μετά τη *Γέφυρα* και τη *Βροχή*. Η ταινία ήταν παραγγελία της Philips για να προωθήσει τη σύγχρονη διαδικασία παραγωγής των ραδιοφωνικών συσκευών στα εργοστάσια και τα γραφεία της εταιρείας στο Άιντχοβεν. Προς το τέλος των γυρισμάτων αποφασίστηκε να χρησιμοποιηθούν οι πιο πρόσφατες τεχνολογίες κινηματογραφικής ηχογράφησης στη Γαλλία, κάνοντας έτσι την πρώτη ολλανδική ταινία με ήχο.

Philips Radio is considered the third most important Dutch avant-garde film by Joris Ivens, after *The Bridge* and *Rain*. The film was commissioned by Philips in order to show the modern production process of radios in the factories and offices in Eindhoven. Only in a later stage of the shooting was it decided to use the latest film sound technology in studios in France and make the first Dutch film with sound.

Σκηνοθεσία/Σενάριο/Direction-Screenplay: Joris Ivens **Φωτογραφία/Cinematography:** Joris Ivens, Jean Dréville, John Fernhout, Mark Kalthoff **Μοντάζ/Editing:** Joris Ivens, με τη βοήθεια της/with the assistance of Helen van Dongen **Μουσική/Music:** Lou Lichtveld **Παραγωγή/Production:** CAPI (The Netherlands), commissioned by Philips Eindhoven N.V. **35mm Ασπρόμαυρο/B&W 36'** Ολλανδία/The Netherlands 1931

Ένα ντοκιμαντέρ για την κατασκευή υψικαμίνων από την Κομσομόλ, την Ένωση Κομμουνιστικών Νεολαίων της Σοβιετικής Ένωσης, στο πλαίσιο του πρώτου πενταετούς πλάνου του Στάλιν για τη Σοβιετική Ένωση. Η ταινία γυρίστηκε στο Μαγκνιτογκόρσκ στα Ουράλια Όρη, όπου μια βιομηχανική πόλη με περισσότερους από 200.000 κατοίκους δημιουργήθηκε μέσα σε λίγα μόλις χρόνια, καθώς και στο λεκανοπέδιο του Κούμπας στη Σιβηρία. Η ταινία αποτελεί φόρο τιμής στα επιτεύγματα των εθελοντών, αλλά δεν δείχνει τη σκοτεινή πλευρά της Ιστορίας: τους χιλιάδες φυλακισμένους Κουλάκους να κάνουν καταναγκαστικά έργα κάτω από απάνθρωπες συνθήκες. Επηρεασμένος από τον Σοβιετικό σκηνοθέτη Βαβελόντι Πουντόφκιν, ο Ίβενς ακολουθεί έναν «μη ηθοποιό» που αναπαριστά τις σκηνές. Μετά το *Κομσομόλ*, αυτή η μορφή «προσωποποιημένης ιστορίας» που θα αποκαλούσαμε δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ, επανέρχεται συχνά στο έργο του Ίβενς.

A documentary about the building of blast furnaces by Komsomol, the Communist Union of Youth, as part of Stalin's first five-year plan for the Soviet Union. The film is set Magnitogorsk in the Ural Mountains, where an industrial city of over 200,000 people was built in just a few years, and the Kubas Basin in Siberia. The film is a tribute to the achievements of the volunteers, but does not show the dark side of history: the thousands of imprisoned Kulaks doing hard labor under inhuman conditions. Influenced by the Russian filmmaker Vsevolod Pudovkin, Ivens tells the story by following a non-actor who re-enacts the scenes. After *Komsomol*, this form of "personalised story", which we would call a docudrama, recurs in many Ivens films.



Κομσομόλ ή το τραγούδι των ηρώων Komsomol or Song of Heroes [Pesn o gerojach (Komsomol)]

Σκηνοθεσία/Direction: Joris Ivens **Σενάριο/Screenplay:** Josif Skljioet **Φωτογραφία/Cinematography:** Alexander Sjelenkov **Μουσική/Music:** Hanns Eisler **Ηθοποιοί/Cast:** Λαϊκό θίασο Μαγκνίτς/Tram group Magniti (peoples' theater group) **Παραγωγή/Production:** Mesjrabpom Film (USSR) **35mm Ασπρόμαυρο/B&W 50'** ΕΣΣΔ/USSR 1933



Νέα γη / New Earth

[Nieuwe Gronden]

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Αφήγηση/Direction-Screenplay-Narration: Joris Ivens **Φωτογραφία/Cinematography:** Joris Ivens, John Ferno, Joop Huisken, Helen van Dongen, Eli Lotar **Μοντάζ/Editing:** Joris Ivens, Helen van Dongen **Μουσική/Music:** Hanns Eisler **Παραγωγή/Production:** CAPI (The Netherlands) **35mm Ασπρόμαυρο/B&W 30'** Ολλανδία/The Netherlands 1933

Το επεισόδιο της σειράς *Χτίζουμε* με τίτλο *Τα έργα στο Ζέντερζε* έγινε, μετά την επεξεργασία του Ivens το 1930, ένα ντοκιμαντέρ πολύ μεγαλύτερης διάρκειας με τίτλο *Ζέντερζε*. Το 1934 ο Ivens χρησιμοποίησε το ίδιο υλικό και επιπλέον πλάνα για να κάνει μια ακόμα εκδοχή, με τίτλο *Νέα γη*. Αυτή τη φορά στην ταινία δόθηκε πολιτικό μήνυμα, ενώ το μοντάζ έγινε πιο σφιχτό και δυνατό, υποβοηθούμενο κι απ' τη συγκινητική μουσική του Χανς Αϊσλερ. Μετά το κομμάτι για την αποξήρανση της γης και το κλείσιμο του αναχώματος, η ταινία συνεχίζεται με εικόνες της οικονομικής κρίσης και της φτώχειας των εργατών. Ο Ivens αντιπαραθέτει σε αυτά την κερδοσκοπία στην αγορά και το γεγονός ότι αυτοί που βοήθησαν με την αποξήρανση της νέας γης για τη γεωργία είναι τώρα άνεργοι και λιμοκτονούντες, ενώ τα σιτηρά ρίχνονται στη θάλασσα για να μείνουν ψηλά οι τιμές. Η σκάνες του κλεισίματος του αναχώματος έχει ένα από τα καλύτερα μοντάζ σε ολόκληρο το έργο του Ivens.

The *Zuiderzee Works* episode of *We Are Building* was elaborated to the much longer film *Zuiderzee* by Joris Ivens in 1930. In 1934 Ivens used the same material, and additional footage, to make another version: *New Earth*. This time the film was given a political message, and the editing became more compact and stronger, sustained by the stirring music of Hanns Eisler. After the part on the reclamation and the closing of the dyke, the film continues with images of the economic crisis and the poverty among laborers. Ivens juxtaposes this with the speculation on the market: those who helped with the reclamation of new land for agriculture are now unemployed and starving, while grain is dumped into the sea to keep the prices up. The closing of the dyke is one of the strongest editing sequences in Joris Ivens's oeuvre.



Δυστυχία στο Μπορινάζ Borinage [Misère au Borinage]

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μοντάζ / Direction-Screenplay-Editing: Joris Ivens, Henri Storck **Φωτογραφία/Cinematography:** Joris Ivens, Henri Storck, François Rents **Παραγωγή/Production:** Club de l'Écran, EPI **35mm Ασπρόμαυρο/B&W 34'** Βέλγιο/Belgium 1934



Η γη της Ισπανίας The Spanish Earth

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Joris Ivens **Κείμενο-Αφήγηση/Text-Narration:** Ernest Hemingway **Φωτογραφία/Cinematography:** John Ferno **Μοντάζ/Editing:** Helen van Dongen **Μουσική/Music:** Marc Blitzstein, Virgil Thomson **Παραγωγή/Production:** Contemporary Historians, Inc. **35mm Ασπρόμαυρο/B&W 52'** ΗΠΑ/USA 1937

Το 1933 ο Ανρί Στορκ, από τους σημαντικότερους εκπαιδευτές της βελγικής κινηματογραφικής πρωτοπορίας, ζήτησε από τον Γόρις Ιβενς να τον βοηθήσει να γυρίσει μια ταινία για τις κοινωνικές συνέπειες της απεργίας των ανθρακωρύχων στο Μπορινάζ ένα χρόνο νωρίτερα. Φτάνοντας σ' αυτήν την περιοχή ανθρακωρύχων, ο Στορκ και ο Ιβενς έρχονταν εντελώς τα περί αισθητικής. Όπως είπε ο Στορκ: «Πάψαμε να σκεφτόμαστε το σενάριο και πώς να καδρούμε τις λήψεις. Μας κατέκλυσε μια ακατάσχετη ανάγκη να δημιουργήσουμε εικόνες όσο το δυνατόν πιο ακραίες, γοηφικές και ειλικρινείς, που θα άρριζαν στα σκληρά γεγονότα που μας είχε πετάξει η πραγματικότητα». Με ύφος σοβαρό και νηφάλιο, η ταινία φέρνει τον θεατή αντιμέτωπο με τη δυστυχία των ανθρακωρύχων. Άνεργοι ή θύματα εκμετάλλευσης των εταιρειών εξόρυξης, οι ανθρακωρύχοι και οι οικογένειές τους υφίστανται έξωση από τα σπίτια τους όταν δεν μπορούν να πληρώσουν το νοίκιο. Ο Ιβενς χρησιμοποίησε τη μέθοδο της αναπαράστασης για να ενσωματώσει στην ταινία την απεργία των ανθρακωρύχων του 1932.

In 1933 Henri Storck, one of the leading figures of Belgium's film avant-garde, asked Joris Ivens to help him make a film about the social consequences of the miners' strike in the Borinage the year before. Arriving at this mine region, Storck and Ivens forgot all about aesthetics. As Henri Storck says: "We stopped thinking about cinema and how to frame shots and instead became dominated by the irrepressible need to produce images as stark, bare, and sincere as possible to fit the cruel facts reality had thrown at us." In a sober style, the film confronts the spectator with the misery of the miners; unemployed or exploited by the mine companies, they were, along with their families, evicted from their homes if they couldn't afford the rent. Ivens used the method of re-enactment to incorporate the miners' strike of 1932 into the film.

Η εταιρεία παραγωγής Contemporary Historians στήθηκε για να βρει χρήματα ώστε να γυριστεί στην Ισπανία ένα ντοκιμαντέρ για τον Ισπανικό Εμφύλιο. Μαζί με τον Τζον Φέρνο και τον Τζον Ντος Πάσος, που αργότερα αντικαταστάθηκε από τον Έρνεστ Χέμινγουэй, ο Γόρις Ιβενς πήγε στην Φουεντεντουένα κοντά στη Μαδρίτη για να κινηματογραφήσει τον Δημοκρατικό Στρατό στο μέτωπο. Πρόκειται για μια από τις σημαντικότερες ταινίες με θέμα τον Ισπανικό Εμφύλιο και μια από τις μεγαλύτερες ταινίες του Ιβενς. Όπως και σε τόσες άλλες ταινίες του, ο Ιβενς βρίσκει την ισορροπία ανάμεσα στην καθημερινότητα των ανθρώπων και στον αγώνα τους για επιβίωση. Η εξαιρετική φωτογραφία, κυρίως του Τζον Φέρνο, σε συνδυασμό με το δυνατό μοντάζ της Χέλεν βαν Ντόγκεν και τον σχολιασμό του Έρνεστ Χέμινγουэй, κάνουν αυτό το ντοκιμαντέρ ένα πραγματικό οριστήριο. Σε μια πρώτη εκδοχή, τον σχολιασμό τον διαβάσε ο Ορσον Ουέλς, αλλά η φωνή του θεωρήθηκε «υπερβολικά ωραία» για να ταιριάζει με την ταινία, κι έτσι αποφασίστηκε να διαβάσει ο ίδιος ο Χέμινγουэй το κείμενό του. Ένα χρόνο αργότερα, ο Ζαν Ρενουάρ έκανε μια γαλλική εκδοχή, αλλά δυστυχώς το καινούριο μοντάζ κατέστρεψε τη δύναμη της ταινίας.

The Contemporary Historians production company was set up to raise money for a documentary about the Spanish civil war, to be filmed in situ. Together with John Ferno and initially with John Dos Passos, who was then replaced by Ernest Hemingway, Joris Ivens went to Fuencalduena, near Madrid, to film the Republican Army at the front. It has become one of the major films on the Spanish Civil War and one of the most important films in Ivens's career. Like in so many of his films, Ivens strikes a balance between people's daily life and their struggle to survive. The strong cinematography, mainly by John Ferno, combined with the powerful editing by Helen van Dongen and the commentary by Ernest Hemingway make the film a masterpiece of documentary filmmaking. In a first version, the commentary was read by Orson Welles, but his voice was considered "too beautiful" to be combined with the film, so it was decided that Hemingway read the commentary himself. One year later, Jean Renoir made a French version; unfortunately, his re-editing destroyed most of the power of the film.

Τα 400 εκατομμύρια

The 400 Million

Σκηνοθεσία-/Σενάριο/Direction-Screenplay: Joris Ivens **Κείμενο/Text:** Dudley Nichols **Αφήγηση/Narration:** Frederic March, Sidney Lumet **Φωτογραφία/Cinematography:** John Ferno, Robert Capa **Μοντάζ/Editing:** Helen van Dongen **Μουσική/Music:** Hanns Eisler **Παραγωγή/Production:** History Today, Inc. **35mm Ασπρόμαυρο/B&W 53'** ΗΠΑ/USA 1939



Ένα ντοκιμαντέρ για την αντίσταση των Κινέζων κατά της ιαπωνικής εισβολής από τη Μαντζουρία. Οι Κινέζοι είχαν ενώσει τις δυνάμεις τους ενάντια στον κοινό εχθρό. Το εθνικιστικό Κουομιντάνγκ με αρχηγό τον Τσιάνγκ Κάι-σεκ και το κομμουνιστικό κόμμα σύναψαν συνεργασία, τουλάχιστον στα χαρτιά. Η ταϊνιά ξεκινά με τον βομβαρδισμό από τους Ιάπωνες της πόλης Χαγκόου και δείχνει όλες τις πλευρές του πολέμου: τις συγκρούσεις στο πεδίο της μάχης, τους πρόσφυγες, τους νεκρούς και τους τραυματίες, τον φόβο και την ανθρωπινή δυστυχία. Η ταϊνιά τοποθετεί επίσης την κινεζική αντίσταση στο πλαίσιο του αρχαίου πολιτισμού της χώρας, ενώ βλέπουμε εικόνες του ιδρυτή του Κουομιντάνγκ, Σουν Γιατ-σεν, του Τσιάνγκ Κάι-σεκ, της σύζυγου του Σουνγκ Μεί-λινγκ και του μελλοντικού πρωθυπουργού Τσου Εν Λάι. Ο Ίβενς ζυσαυεργάζεται με τον καμεράμαν Τζον Φέρνο και τον φωτογράφο Φρανκ Κάπα, όπως και στη *Γη της Ισπανίας*. Η μουσική του Χανς Άισλερ είναι η πρώτη που γράφτηκε με τη δωδεκάτονη τεχνική του δασκάλου του, Άρνολντ Σένμπεργκ.

A documentary about the resistance of the Chinese against the Japanese invasion from Manchuria. The Chinese had joined forces against this common enemy. The nationalist Kuomintang led by Chiang Kai-shek and the communist party cooperated, at least on paper. The film opens with a Japanese bombardment of Hankow and shows all aspects of warfare: the field battles, the refugees, the dead and the wounded, the fear and the human suffering. The film also places the Chinese resistance in the context of the country's ancient culture and features images of Kuomintang founder Sun Yat-sen, Chiang Kai-shek, his wife Soong May-ling and the future Prime Minister Zhou En Lai. Ivens cooperates once again with cameraman John Ferno and photographer Robert Capa, as he did in making *The Spanish Earth*. The music by Hanns Eisler is the first score composed with the twelve tone technique of Eisler's teacher, Arnold Schönberg.

Ο ηλεκτρισμός και η γη

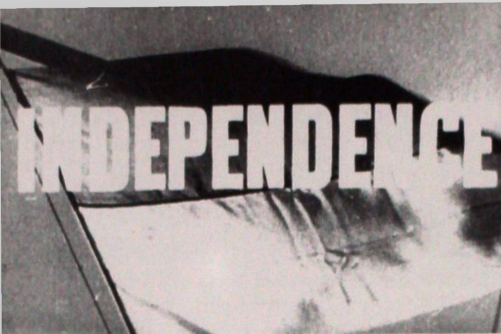
Power and the Land



Σκηνοθεσία/Direction: Joris Ivens **Σενάριο/Screenplay:** Edwin Locke, Joris Ivens **Κείμενο/Text:** Stephen Vincent Benét **Αφήγηση/Narration:** William P. Adams **Φωτογραφία/Cinematography:** Floyd Crosby, Arthur Ormitz **Μοντάζ/Editing:** Helen van Dongen **Μουσική/Music:** Douglas Moore **Παραγωγή/Production:** US Film Service, commissioned by REA (Rural Electrification Administration), US Ministry of Agriculture **35mm Ασπρόμαυρο/B&W 33'** ΗΠΑ/USA 1940

Ενημερωτική ταϊνιά που αποτέλεσε σημαντικό κομμάτι της εκστρατείας για την ηλεκτροδότηση της επαρχίας στο πλαίσιο του προγράμματος «New Deal» του προέδρου Ρούζβελτ. Οι ιδιωτικοποιημένες εταιρείες παραγωγής ηλεκτρικού ρεύματος των αμερικανικών πόλεων δεν θεωρούσαν κερδοφόρα την ηλεκτροδότηση της αραιοκατοικημένης υπαίθρου, κι έτσι το υπουργείο Γεωργίας προσπάθησε να πείσει τους αγρότες να στήσουν συνεταιρισμούς που θα αγόραζαν ρεύμα από την κυβέρνηση. Ο Ίβενς διάλεξε ως πρότυπο την οικογένεια Πάρκινσον, και η ταϊνιά δείχνει τη ζωή τους στο αγρόκτημα πριν και μετά τη ηλεκτροδότηση. Το 1961 πια, την ταϊνιά είχαν δει πάνω από 6 εκατομμύρια άνθρωποι. Πέρα από τα δύο βασικά συστατικά της αμερικανικής κουλτούρας (την αδάμαστη φύση αντιμετώπιση με τη βιομηχανική πρόοδο), η ταϊνιά είχε μεγάλη απήγηση σε ανθρωπινό επίπεδο. Τα μέλη της οικογένειας Πάρκινσον παίζουν τους εαυτούς τους – αυτό που σήμερα θα αποκαλούσαμε «δραματοποιημένο ντοκιμαντέρ». Το αγρόκτημα των Πάρκινσον είχε ήδη ηλεκτροδοτηθεί μερικούς μήνες προτού αρχίσουν τα γυρίσματα.

An informational film that was an important part of the rural electrification campaign, set up as part of the New Deal policies of President F.D. Roosevelt. Privatized electricity companies of US cities saw no profit in bringing electricity all the way to the sparsely populated countryside, so the ministry of Agriculture tried to convince farmers to set up cooperations which in turn could buy power from the government. Ivens selected a model farm and family, the Parkinsons, and shows the daily life on the farm before and after the installation of electricity. By 1961, the film had been seen by over 6 million people. Besides the two main components of American culture (untamed nature versus industrial progress), the film also had a strong human appeal. The whole film is staged with the farmer's family acting as themselves. Today we'd call this a docudrama. The Parkinson farm had already been electrified several months before shooting began.



Εδώ Ινδονησία! Indonesia Calling!

Σκηνοθεσία-Σενάριο-Μοντάζ/Direction-Screenplay-Editing: Joris Ivens
Κείμενο/Text: Catherine Duncan **Αφήγηση/Narration:** Peter Finch **Φωτογραφία/Cinematography:** Marion Michelle **Παραγωγή/Production:** The Waterfront Union of Australia (Australia)
35mm Ασπρόμαυρο/B&W 22' Αυστραλία/Australia 1946

Ο Σηκουάνας συναντά το Παρίσι The Seine Meets Paris [La Seine a rencontré Paris]



Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Joris Ivens **Ποίημα/Poem:** Jacques Prévert
Αφήγηση/Narration: Serge Reggiani **Φωτογραφία/Cinematography:** André Dumaitre, Philippe Brun **Μοντάζ/Editing:** Gisele Chézeau **Μουσική/Music:** Philippe Gérard **Παραγωγή/Production:** Roger Pigaut, Garance Films (France) **35mm Ασπρόμαυρο/B&W 32'** Γαλλία/France 1957

Όταν ο Γιόρις Ίβενς διορίστηκε από την ολλανδική κυβέρνηση Επίτροπος αρμόδιος για θέματα κινηματογράφου στις Ολλανδικές Ανατολικές Ινδίες (τη σημερινή Ινδονησία), η αποστολή του ήταν να γυρίσει εκπαιδευτικές και ενημερωτικές ταινίες και να κινηματογραφήσει την απελευθέρωση της Ινδονησίας. Οστόσο, όταν έφτασε στο Σίδνεϊ και ανακάλυψε πως οι Ολλανδοί δεν είχαν καμία πρόθεση να δώσουν στην Ινδονησία την ανεξαρτησία της αλλά αντιθέτως να επαναφέρουν –και με τη στρατιωτική βία αν χρειάζονταν– το παλιό αποικιοκρατικό καθεστώς, και δεδομένου ότι αυτό αντίβαινε στη συμφωνία του Χάρτη του Ατλαντικού, ο Ίβενς παρατήρησε από τη θέση του και γύρισε αυτήν την ταινία. Γνωστοποίησε έτσι ότι οι Ολλανδοί δεν εργάζονταν για την ανεξαρτησία της Ινδονησίας αλλά για την εκ νέου αποικίση της. Η ταινία γυρίστηκε κρυφά στο λιμάνι του Σίδνεϊ, όπου τα σωματεία των λιμενεργατών μπόϊκοτάριζαν ολλανδικά πλοία γεμάτα στρατιωτικό υλικό, ενώ καλούσαν τα μέλη τους να αρνηθούν να δουλέψουν σ' αυτά τα καράβια.

Appointed by the Dutch government as Film Commissioner to the Dutch East Indies, Joris Ivens was supposed to make educational and informational films and to film the liberation of Indonesia. However, when he arrived in Sydney and found out that the Dutch government had no intention of making Indonesia an independent country, but rather planned to restore, through military force if necessary, the pre-war colonial situation there, and given that this was contrary to the information he'd been given and in violation of the Atlantic Charter Treaty, Joris Ivens resigned his post and made this film instead. He made known that the Dutch were not working towards Indonesia's independence but towards its re-colonization. The film was clandestinely shot in Sydney harbor, where the dock worker unions were boycotting Dutch ships filled with military supplies and calling upon their members to refuse to work on those ships.

Η πρώτη ταινία που γύρισε ο Γιόρις Ίβενς όταν γύρισε από την Ανατολική Ευρώπη ήταν μια ταινία-ποίημα για το Παρίσι και τη ζωή στις όχθες του Σηκουάνα. Η ταινία ακολουθεί τον ρου του ποταμού μέσα απ' το Παρίσι, αποτυπώνοντας την εικόνα της πόλης και των κατοίκων της που ζουν, πηγαίνουν περίπατο, κάνουν ηλιοθεραπεία, ψαρεύουν, εργάζονται, κολυμπούν, ερωτεύονται και γελούν δίπλα στον Σηκουάνα. Το ποίημα του Ζακ Πρεβέρ δίνει στην ταινία μια επιπλέον διάσταση, ενώ η μουσική, με το επαναλαμβανόμενο μοτίβο ενός παιδικού τραγουδιού, προσθέτει μια πιεσλιά μελαγχολία.

The first film Joris Ivens made when he returned from Eastern Europe was a film poem about Paris and Parisian life on the banks of the River Seine. The film follows the flow of the river through Paris, painting a portrait of this city and its inhabitants living, strolling, sun-bathing, fishing, working, swimming, loving and laughing beside the Seine. The poem written by Jacques Prévert gives the film an extra dimension, and the music, with the recurring theme of a children's song, gives it a touch of melancholy.

Βραβεία/Awards: Χρυσός Φοίνικας Καλύτερης Μικρού Μήκους Ταινίας – Θεσσαλονίκης / Golden Palm for Best Short – Cannes Film Festival, Βραβείο Χρυσής Πύλης / Golden Gate Award – San Francisco IFF, Πρώτο Βραβείο / First Prize – Oberhausen Filmfestival

Στο Βαλπαράισο

Valparaiso [À Valparaiso]



Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Joris Ivens **Κείμενο/Text:** Chris Marker **Αφήγηση/Narration:** Roger Pigaut **Φωτογραφία/Cinematography:** Georges Strouvé, Patricio Guzman, Leonardo Martínez **Μοντάζ/Editing:** Jean Ravel **Μουσική/Music:** Gustavo Becerra **Παραγωγή/Production:** Argos Films (France), Cine Experimental de la Universidad de Chile (Chile) **35mm Ασπρόμαυρο-Έγχρωμο/B&W-Color 27'** Γαλλία-Χιλή/France-Chile 1963

Βραβεία/Awards:

Δεύτερο βραβείο / Second prize - Bergamo Film Meeting
Βραβείο FIPRESCI / FIPRESCI Prize - Filmfestival Oberhausen 1964

Το 1962, ο Γίόρις Ιβενς προσκλήθηκε στη Χιλή για να διδάξει και να κάνει ανεμιά. Μαζί με τους σπουδαστές του γύρισε το *Στο Βαλπαράισο*, μια από τις πιο ποιητικές του ταινίες. Αντιπαραβάλλοντας την ένδοξη ιστορία του λιμανιού με το παρόν, η ταινία σκιαγραφεί το πορτρέτο αυτής της πόλης, της χτισμένης πάνω σε 42 λόφους, με τον πλούτο και τη φτώχεια της και με την καθημερινή της ζωή στους δρόμους, στα σκαλιά, στα βαγόνια του τραμ και στα μπαρ. Αν και το λιμάνι έχει παρακμάσει, το πλούσιο παρελθόν της πόλης είναι ακόμα ορατό, παρά τη γενικευμένη φτώχεια. Η ταινία αντighει την αμφισημία αυτή κατάσταση μέσα από το διαλεκτικό, ποιητικό της ύφος, συνυφαίνοντας την πραγματικότητα (του 1963) με την ιστορία της πόλης και πηγαίνοντας από την ασπρόμαυρη στην έγχρωμη εικόνα, αφήνοντάς μας τελικά με μια αισιόδοξη προοπτική, τουλάχιστον για τα παιδιά που παίζουν στα σκαλιά και στις ανηφορίες αυτής της πανέμορφης πόλης.

In 1962, Joris Ivens was invited to Chile to teach and film. Together with students he made *À Valparaiso*, one of his most poetic films. Contrasting the prestigious history of the seaport with the present, the film sketches a portrait of the city, built on 42 hills, with its wealth and poverty, and its daily life on the streets, on the steps, on the trolley cars and in the bars. Although the port has declined in importance, the rich past is still present in the impoverished city. The film echoes this ambiguous situation in its dialectical poetic style, interweaving the daily reality (of 1963) with the history of the city and changing from black and white to color, finally leaving us with a hopeful perspective for the children who are playing on the steps and hills of this beautiful town.

Για τον Μιστράλ

The Mistral [Pour le Mistral]

Μια από τις πιο ποιητικές ταινίες του Γίόρις Ιβενς, ήταν και η πρώτη του απόπειρα να κινηματογραφήσει τον άνεμο. Με θεοπέσια φωτογραφία, δυνατά μοντάζ και ποιητικό σχολιασμό, η ταινία προσπαθεί να κάνει τον άνεμο ορατό και απτό. Ξεκινεί ασπρόμαυρη, συνεχίζει έγχρωμη και καταλήγει σινεμασκόπ, αναπαριστώντας έτσι τη δύναμη του ανέμου Μιστράλ που φυσάει στο γαλλικό Νότο. Το πρωτότυπο σενάριο ήταν πολύ πιο περίτεχνο και φιλόδοξο και ταιριαζε με την επιθυμία που είχε ανέκαθεν ο Ιβενς να κινηματογραφήσει το ανέφικτο, δηλ. τον άνεμο. Ήταν δύσκολο να βρεθεί παραγωγός για την ταινία, αφού κανείς δεν ήταν διατεθειμένος να χρηματοδοτήσει μια ταινία της οποίας ο πρωταγωνιστής ήταν αόρατος. Τελικά, ο Κλοντ Νετζάρ δέχτηκε και, παρά τα αμέτρητα οικονομικά προβλήματα, η ταινία ολοκληρώθηκε το 1965.

One of Joris Ivens' most poetic films, *The Mistral* is his first attempt to film the wind. With beautiful cinematography, powerful editing and a poetic commentary, the film tries to make the wind visible and tangible. It starts in black and white, continues in color and ends in cinemascope to illustrate the force of the Mistral wind that blows in the south of France. The original scenario was much more elaborate and ambitious and fits Ivens' lifelong wish to film the impossible: the wind. It was difficult to find a producer for this film, for most people were sceptical about financing a film with an invisible main protagonist. Finally, Claude Nedjar was willing to produce the film which, despite numerous financial problems, was finished in 1965.



Σκηνοθεσία/Direction: Joris Ivens **Σενάριο/Screenplay:** Joris Ivens, René Guyonnet, Armand Gatti **Κείμενο/Text:** André Verdet **Αφήγηση/Narration:** Roger Pigaut **Φωτογραφία/Cinematography:** André Dumaitre, Pierre L'homme, Gilbert Duhalde **Μοντάζ/Editing:** Jean Ravel, Emmanuele Castro **Μουσική/Music:** Luc Ferrari **Παραγωγή/Production:** Claude Nedjar, Centre Européen Radio-Cinéma-Télévision **35mm Ασπρόμαυρο-Έγχρωμο/B&W-Color 30'** Γαλλία/France 1965

Βραβεία/Awards:

Λιοντάρι του Σαν Μάρκο Καλύτερο Ντοκιμαντέρ - Φεστιβάλ Βενετίας / Lion of San Marco Best Documentary - Venice Film Festival 1966



Εκπαιδευτική ταινία με θέμα το –πρώην– μεγαλύτερο λιμάνι του κόσμου, γυρισμένο με τη μορφή δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ. Ο Ίβενς καταπίνεται με παλιά, αγαπημένα του θέματα, όπως ο Ιπτάμενος Ολλανδός (στο μυθολογικό μέρος της ταινίας), ο οποίος επιστρέφει στο Ρότερνταμ, μια πόλη που έχει ανασυγκροτηθεί εντυπωσιακά μετά τους καταστροφικούς βομβαρδισμούς του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

An instructional film about the – former – biggest harbor in the world, shot in a hybrid format. Well known Ivens themes are revisited, like The Flying Dutchman (in the fiction part of the film), who returns to modern-day Rotterdam, a city that has recovered admirably after the devastating bombing during World War II.

Ρότερνταμ, το λιμάνι της Ευρώπης Rotterdam Europort [Rotterdam Europort]

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Joris Ivens **Κείμενο-Αφήγηση/Text-Narration:** Gerrit Kouwenaar **Φωτογραφία/Cinematography:** Eddy van der Enden, Etien Becker **Μοντάζ/Editing:** Cathérine Dourgnon, Geneviève Louveau, Andrée Choty **Μουσική/Music:** Pierre Barbot, Konstantin Simonovich **Ηθοποιοί/Cast:** Carel Kneulman, Willeke van Ammelrooy **Παραγωγός/Producer:** Joop Landré **Παραγωγή/Production:** Nederlandse Filmproduktie (The Netherlands), Argos Film (France) **35mm Έγχρωμο/Color 20'** Ολλανδία-Γαλλία/The Netherlands-France 1966



Ο 17ος παράλληλος The 17th Parallel [Le Dix-septième Parallèle]

Ενα ντοκιμαντέρ για την καθημερινότητα στο Βιν Λιν και σε άλλα χωριά κοντά στον 17ο παράλληλο, τη γραμμή που χωρίζει το Βόρειο από το Νότιο Βιετνάμ. Η περιοχή αυτή υπέστη σφοδρούς βομβαρδισμούς στον Πόλεμο του Βιετνάμ, γεγονός που ανάγκασε τους χωρικούς να ζουν εν μέρει κάτω από τη γη. Η ταινία δείχνει την ερημικότητα και το πείσμα των Βορειοβιετναμέζων να υπερασπιστούν την πατρίδα τους. Οι σκαριστικές αλλά «καθαρές» εικόνες, ο ρυθμός του μοντάζ (που συμβαδίζει με τους αργούς ρυθμούς μιας αγροτικής κοινότητας) και ο σύγχρονος ήχος των βομβαρδισμών που συνεχίζονταν λίγο πιο μακριά, προσδίδουν στην ταινία κινηματογραφική αλλά και ιστορική σημασία.

A documentary about daily life in Vinh Linh and other villages near the 17th parallel, the demarcation line between North and South Vietnam. This area was bombed heavily during the Vietnam War, which forced the villagers to live partly underground. The film shows the ingenuity and the determination of the North Vietnamese people to defend their country. The shocking but "clean" images, the pace of the editing (to illustrate the slow pace of life in an agricultural community) and the synchronous sound of the ongoing bombardments in the background lends the film both historical and cinematic importance.

Σκηνοθεσία-Σενάριο/Direction-Screenplay: Joris Ivens, Marceline Loidan **Συνεργάτες/Collaborators:** Bui Dinh Hac, Nguyen, Thi Xuan Phuong, Nguyen Quang Tuan, Dao Le Binh, Pham Don, Lilliane Korb, Maguy Alziari, Phuong Ba Tho, Jean-Pierre Sergent, Dang Vu Bich Lien, Jeny Neny, Antoine Bonfantin, Pierre Angles, Michel Fano, Harald Maury, Donald Sturbelle, André v.d. Beken, Bernard Ortion, Georges Louseau, οι κάτοικοι και ο στρατός του/people and army of Vinh Linh **Παραγωγή/Production:** CAPI Films (France) **35mm Ασπράμαυρο/B&W 113'** Γαλλία/France 1968

Βραβεία/Awards: Το βραβείο – Εθνικό Κέντρο Κινηματογράφου της Γαλλίας/ 1st prize – Centre Nationale de Cinéma, France

Πώς ο Γιουκόνγκ μετακίνησε τα βουνά

How Yukung Moved the Mountains [Comment Yukung déplaça les Montagnes]

Σκηνοθεσία/Direction: Joris Ivens, Marceline Loridan
Με τη συνεργασία/With the collaboration of: Françoise Ascaïn, Christine Aya, Alain Badiou, Dominique Barbier, Suzanne Baron, Joel Beldent, Fabienne Bergeron, Paul Bertault, Sylvie Blanc, Joëlle Dalido, Robert Destanque, Martine Goussay, Dominique Greussay, Jacqueline Haby, Ho Tien, Kao We-Tien, Renée Koch, Alain Landau, Guy Laroche, Joëlle Lebeau, Donna Levy, Jacques Levy, Li Tse-Hsiang, Lucien Logette, Lu Sung-He, Sarah Matton, Eric Pluet, Ragnar van Leyden, Théo Robichet, Jacques Sansoulh, Sia Tschou-An, Françoise Sigward, Tan Kien-Wen, Tschén Li-Jen, Tia Tschiao-He, Dominique Valentin, Julie Vilmont, Wou Mung-Ping, Yam Tscheng, Yang Tse-Zu, Ye Tsché-Tschun, Zu Tschung-Yuan
Παραγωγή/Production: CAPI Films (France), Institut National de l'Audiovisuel – INA (France)
16mm Έγχρωμο/Color 720' Γαλλία/France 1976

Από το 1971 έως το 1975, ο Γίόρις Ιβενς και η Μαρσελίν Λοριντάν έκαναν την προετοιμασία για τα γυρίσματα της μη-μειώδους δωδεκάωρης σειράς τους *Γιουκόνγκ*. Αποτελούμενη από 12 μέρη και προοριζόμενη για το δυτικό κοινό, η σειρά ήταν ένα πορτρέτο των Κινέζων και των πολλών διαφορετικών πτυχών της καθημερινής τους ζωής, ενώ παρουσίαζε και τα οφέλη της Πολιτιστικής Επανάστασης. Την εποχή εκείνη, πολύ λίγα ήταν γνωστά στη Δύση για την Κίνα, κι έτσι το έργο αυτό αποτέλεσε μια καλοδεχόμενη πηγή πληροφοριών. Μάλιστα για πολλούς ήταν μια πρώτη εκ των έσω ματιά στον κινεζικό πολιτισμό και τρόπο ζωής, με τους Κινέζους να μιλούν σε πρώτο πρόσωπο. Παρά τους περιορισμούς που συνάντησαν οι σκηνοθέτες (και που συχνά γίνονταν εμφανείς μονάχα εκ των υστέρων) και τις συχνές πολιτικές μεταβολές, το *Πώς ο Γιουκόνγκ μετακίνησε τα βουνά* παραμένει ένα σημαντικό ντοκιμαντέρ μιας συγκεκριμένης περιόδου της κινεζικής ιστορίας. Η σειρά γυρίστηκε ύστερα από πρόσκληση του Τσου Εν Λάι, πρωθυπουργού της Κίνας.

Between 1971 and 1975 Joris Ivens and Marceline Loridan worked on the preparations and filming of the monumental 12-hour-long *Yukung* series. The series, consisting of twelve parts and intended for a Western public, became a portrait of the Chinese and the many different aspects of their daily life, as well as of the benefits of the Cultural Revolution. At the time, little was known in the West about China, so this work was a welcome source of information and for many people a first inside view at Chinese culture and life, which allowed the Chinese to speak for themselves. Despite the restrictions Ivens and Loridan met with (which often only became clear afterwards) and the frequent political changes, *How Yukung Moved the Mountains* remains an important chronicle of a certain period in Chinese history. The film series was made at the invitation of Zhou En-Lai, the prime minister of China.

Το φαρμακείο Νο. 3: Σανγκάη

The Pharmacy: Shanghai

[La Pharmacie Nr. 3: Shangai]

16mm Έγχρωμο/Color 80'

Μια ταινία για το προσωπικό και τη δουλειά ενός φαρμακείου στη Σανγκάη.
A film on the personnel and the work of a pharmacy in Shanghai.



Η ιστορία μιας μπάλας:

Το 31ο Λύκειο του Πεκίνου

The Football Incident

[Histoire d'un ballon: Le Lycee No. 31 à Pekin]

16mm Έγχρωμο/Color 19'

Η ιστορία μιας ιδεολογικής διαφωνίας ανάμεσα σ' έναν δάσκαλο κι έναν μαθητή σχετικά μ' ένα περιστατικό με μια μπάλα ποδοσφαίρου.

A report on an ideological debate between a teacher and a pupil regarding an incident with a football.



Βραβεία/Awards César Καλύτερο Μικρό Μήκους Ντοκιμαντέρ / César for Best Short Documentary 1977

Μια ιστορία του ανέμου

A Tale of the Wind [Une Histoire de Vent]



Σκηνοθεσία/Direction: Joris Ivens, Marceline Loidan **Σενάριο/Screenplay:** Joris Ivens, Marceline Loidan, Elisabeth D. **Φωτογραφία/Cinematography:** Thierry Arbogast, Jacques Loiseleux **Μοντάζ/Editing:** Geneviève Louveau **Μουσική/Music:** Michel Portal **Ήχος/Sound:** Jean Umansky **Ηθοποιοί/Cast:** Joris Ivens, Han Zenxiang, Wang Delong, Liu Zhuang, Wang Hong, Fu Dalin, Liu Guilian, Chen Zhijian, Paul Sergent, Zou Qiaoyi **Παραγωγή/Producer:** Marin Karmitz **Παραγωγή/Production:** CAPI Films (France), La Sept (France) **35mm Έγχρωμο/Color 78'** Γαλλία/France 1988

Βραβεία/Awards:

Special Prize of the Jury - European Film Awards, Critics Special Award - Sao Paulo IFF, Βραβείο Félix / Prix Félix - European Film Awards

Στην τελευταία του ταινία, που σκηνοθέτησε μαζί με τη Μαρσελίν Λοριντάν, ο Γιόρις Ίβενς στρέφει το φακό στην ίδια του τη ζωή αλλά και στις αλλαγές που έχουν επέλθει στον κόσμο. Μετά το *Για τον Μιστράλ*, το *Μια ιστορία του ανέμου* είναι η δεύτερη απόπειρά του να κινηματογραφήσει το αόρατο: τον άνεμο. Σε γυρίσματα στην Κίνα, ο Ίβενς και η Λοριντάν προσπαθούν να καταγράψουν τον άνεμο ως φυσικό φαινόμενο και ως σύμβολο των συνεχών αλλαγών στον πολιτισμό και στην κοινωνία μας. Το 1988 η ταινία έκανε πρεμιέρα στο Φεστιβάλ της Βενετίας, όπου ο Γιόρις Ίβενς έλαβε το Χρυσό Λιοντάρι για το σύνολο του έργου του.

In his last film, made with Marceline Loidan, Joris Ivens turns his camera on his own life and the changes in the world. After *The Mistral*, *A Tale of the Wind* is his second attempt to film the invisible: the wind. On location in China, Ivens and Loidan try to capture the wind as a natural phenomenon and as a metaphor for the constant changes in culture and society. In 1988 the film premiered at the Venice Film Festival, where Joris Ivens received the Golden Lion for Career Achievement.

Φιλμογραφία/Filmography

- 1912 De wigwam/The Tipi/Το τιπί
- 1922 O, Zonneland
- 1925 't zonhuis/The Sunhouse/Το σπίτι του ήλιου
- 1927 't zonhuis/The Sunhouse/Το σπίτι του ήλιου
- 1927 Thea's meerderjarigheid, Zonneland/Thea's Age of Majority, Zonneland/
Η ενηλικίωση της Τέα, Ζόνελαντ
- 1927 Proefopnames Charlotte Köhler/Test-Shooting Charlotte Köhler/
Τα δοκιμαστικά της Σαρλότ Κέλερ
- 1927 De zieke stad/The Sick Town/Η άρρωστη πόλη
- 1927 Kinoschetsboek/Film Sketchbook/Κινηματογραφικό τετράδιο ιχνογραφίας
- 1927 Die strasse/The Street/Ο δρόμος
- 1927 Zeedijk filmstudie/Filmstudy Zeedijk/Σπουδή πάνω στο Ζένταϊκ
- 1927 Demonstratiefilms microcamera /Instruction Films Micro Camera/
Εκπαιδευτικά φιλμ για μικροκάμερα
- 1927 Études des mouvements a Paris/Study of Movements a Paris/
Σπουδή κινήσεων στο Παρίσι
- 1928 De brug/The Bridge/Η γέφυρα
- 1929 Branding/Breakers/Τα κύματα
- 1929 Ik-film/I film/Εγώ φιλμ
- 1929 Schaatsenrijden/Ice Skating/Πατινάζ στον πάγο
- 1929 Arm Drenthe (De nood in de Drentsche venen)/
Poor Drenthe (The Misery in the Peat-moors of Drenthe)/
Καθμένη Ντρέντε (Η δυστυχία στους τυρφώνες της Ντρέντε)
- 1929 Regen/Rain/Βροχή
- 1930 We Are Building/Χτίζουμε
- 1930 Van Strijd, jeugd en arbeid/Second Union Film/
Δεύτερη ταινία του σοματείου
- 1930 Zuiderzee/Ζέντερζε
- 1930 VVVC Journaals/VVVC News/VVVC Ειδήσεις
- 1930 De Tribune film: Breken en bouwen/Tribune Film: Break and Build/
Η ταινία της Τριμπίνε: Σπάμε και χτίζουμε
- 1931 Donogoo-Tonka
- 1931 Philips Radio/Βιομηχανική συμφωνία
- 1932 Creosoot/Creosote/Κρεώσσοτο
- 1932 Pesn o gerojach (Komsomol)/Komsomol or Song of Heroes/
Κομσομόλ ή το τραγούδι των ηρώων
- 1933 Nieuwe gronden/New Earth/Νέα γη
- 1934 Misère au Borinage/Borinage/Δυστυχία στο Μπορινάζ
- 1934 Saarabstimmung und Sowjetunion/Saar Referendum and Soviet Union/
Δημοψήφισμα στο Σάαρ και η Σοβιετική Ένωση
- 1936 Bortsy/The Struggle/Ο αγώνας
- 1936 The Russian School in New York/Η Ρωσική Σχολή στη Νέα Υόρκη
- 1937 The Spanish Earth/Η γη της Ισπανίας
- 1939 The 400 Million/Τα 400 εκατομμύρια
- 1940 New Frontiers/Νέα σύνορα
- 1940 Power and the Land/Ο ηλεκτρισμός και η γη
- 1941 Oil for Aladdin's Lamp/Λάδι για το λαχναρί του Αλαντίν
- 1941 Our Russian Front/Το ρωσικό μας μέτωπο
- 1943 Action Stations!/Θέσες μάχη!
- 1945 The Story of G.I. Joe/Η ιστορία του G.I. Joe
- 1946 Indonesia Calling!/Εδώ Ινδονησία!
- 1949 Pierwsze lata/The First Years/Τα πρώτα χρόνια
- 1951 Pokoj zwycięzy swiat/Peace Will Win/Η ειρήνη θα νικήσει
- 1952 Freundschaft siegt!/Friendship Triumphs/Η φιλία θριαμβεύει
- 1952 Wycisk pokoju Warszawa-Berlin-Praga/
Peace Tour 1952. Drive for Peace Warsaw-Berlin-Prague/
Περιοδεία ειρήνης Βαρσοβία-Βερολίνο-Πράγα
- 1954 Das Lied der Ströme/Song of the Rivers/Το τραγούδι των ποταμών
- 1955 Mein Kind/My Child/Μαϊδί μου
- 1956 Les Aventures de Till l'Espiegle/The Adventures of Till Eulenspiegel/
Οι περιπέτειες του Τιλ Όλενσπικελ
- 1957 Die windrose/The Windrose/Το ρόδο του ανέμου
- 1957 La Seine a rencontré Paris/The Seine Meets Paris/
Ο Σηκουάνας συναντά το Παρίσι
- 1958 Before Spring/Πριν την άνοιξη
- 1958 Six Hundred Million with You/Έξι εκατομμύρια μαζί σου
- 1960 Italy Is not a Poor Country/Η Ιταλία δεν είναι φτωχή χώρα
- 1960 Demail à Nanguila/Nanguila Tomorrow/Άυριο στη Ναγκίλα
- 1961 Carnet de voyage/Travel Notebook/Τοξιδιωτικό ημερολόγιο
- 1961 Pueblo armado/An Armed People/Όπλισμένοι λαός
- 1962 Chagall/Σαγκάλ
- 1963 À Valparaiso/Valparaiso/Στο Βαλπαράισο
- 1963 The Little Circus/Το μικρό τσίρκο
- 1964 The Victory Train/Το τρένο της νίκης
- 1965 Pour le Mistral/For the Mistral/Για τον Μιστράλ
- 1966 Le Ciel, la terre/The Threatening Sky (The Sky, the Earth)/Ο ουρανός, η γη
- 1966 Rotterdam Europort/Rotterdam Europort/
Ρότερταμ, το λιμάνι της Ευρώπης
- 1967 Loin de Vietnam/Far from Vietnam/Μακριά απ' το Βιετνάμ
- 1968 Le Dix-Septième parallèle/The 17th Parallel/Ο 17ος παράλληλος
- 1970 The People and their Guns/Ο λαός και τα όπλα του
- 1970 Rencontre avec le Président Ho Chi Minh/
Meetings with President Ho Chi Minh/Συναντήσεις με τον Χο Τσι Μιν
- 1976 Comment Yukung déplaça les montagnes/
How Yukung Moved the Mountains/
Πώς ο Γιουκόνγκ μετακίνησε τα βουνά
- 1977 The Kazakhs - National Minority, Xinjiang/
Οι Καζάκoi - Εθνική μειονότητα, Σιντζιάνγκ
- 1977 Les Ouïgours - Minorité Nationale, Sinkiang/
The Uïgurs - National Minority, Xinjiang/
Οι Ουιγούροι - Εθνική μειονότητα, Σιντζιάνγκ
- 1979 Commemoration in Paris of the Death of Mao Ze-Dong (news item)/
Τελετή στο Παρίσι στη μνήμη του Μάο Τσε Τσουνγκ
- 1988 Une Histoire du vent/A Tale of the Wind/Μια ιστορία του ανέμου



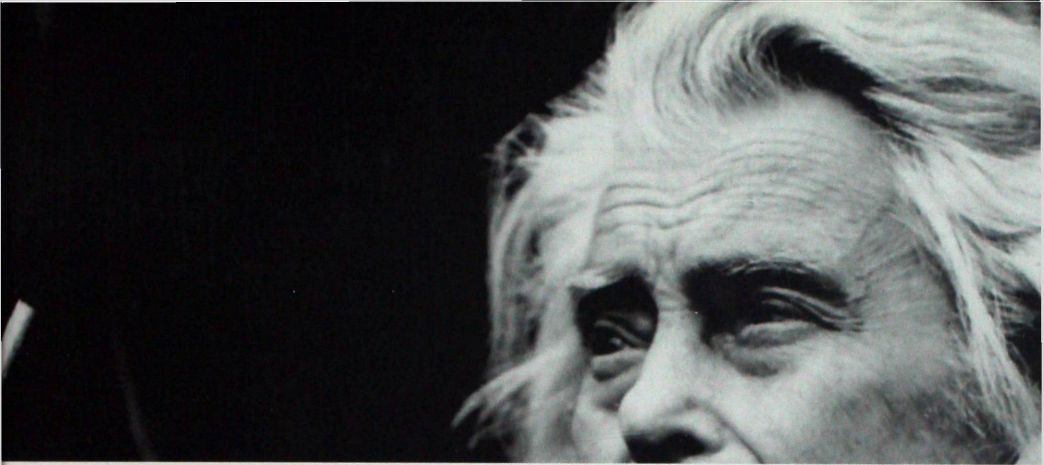
ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ

Ο Γιόρις Ίβενς παρουσίασε την τελευταία του ταινία, *Μια ιστορία του ανέμου*, στο Φεστιβάλ Βενετίας το 1988, όπου έλαβε το Χρυσό Λιοντάρι για την προσφορά του στον κινηματογράφο. Η ταινία αποτέλεσε το επιστέγασμα εξήντα ετών κινηματογραφικής δημιουργίας του «ιπτάμενου Ολλανδού με την κόκκινη καρδιά».

Γεννήθηκε στην Ολλανδία το 1898. Στα πρώτα του έργα περιλαμβάνονται η *Γέφυρα*, που θεωρήθηκε ένα αβάν-γκαρντ αριστούργημα, και η ποιητική *Βραχμή*. Ο Ίβενς προσκλήθηκε στη Σοβιετική Ένωση από τον Πουντόφκιν, και το 1932 έκανε την ταινία *Καμσούλ ή Το τραγούδι των ηρώων*, με θέμα την κατασκευή ενός χαλυβουργείου στα Ουράλια. Το 1936 η New Film Alliance κάλεσε τον Ίβενς στη Νέα Υόρκη. Εκεί ξεκίνησε μια συνεργασία με το Ίδρυμα Ροκφέλερ, αλλά η παραμονή του στις ΗΠΑ διακόπηκε από το ξέσπασμα του Ισπανικού Εμφυλίου. Ο Ίβενς πήγε στην Ισπανία, όπου γύρισε τη *Γη της Ισπανίας*, μια ταινία που «θα έπρεπε όλος ο κόσμος να δει», κατά τον Πρόεδρο Ρούζβελτ. Το 1938, ο Ίβενς ταξίδεψε στην Κίνα, όπου με την ταινία του *Το 400 εκατομμύρια* κατήγγειλε την ιαπωνική εισβολή. Το υπόλοιπο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου το πέρασε στις ΗΠΑ και στον Καναδά. Συνεργάστηκε στο κεφάλαιο περί Ιαπωνίας στην περίφημη σειρά *Γιατί πολεμάμε*, που σκηνοθέτησε ο Φρανκ Κάπρα, αλλά οι αμερικανικές στρατιωτικές αρχές δεν τον άφησαν να τελειώσει το μοντάζ γιατί αρνήθηκαν να θεωρήσουν τον αυτοκράτορα της Ιαπωνίας εγκληματία πολέμου.

Ο Ίβενς ήταν ταγμένος στο ρεπορτάζ και το πολιτικό ντοκιμαντέρ, και στα χρόνια που ακολούθησαν έγινε πολίτης του κόσμου, συμμετέχοντας σε διάφορες διεθνείς παραγωγές. Το 1945, κι ενώ ζούσε στην Αυστραλία, η υποστήριξη του προς τον αγώνα της Ινδονησίας για ανεξαρτησία τού κόστισε το ολλανδικό του διαβατήριό, κι έτσι τα επόμενα δέκα χρόνια τα πέρασε στην Κεντρική Ευρώπη, ζώντας και δουλεύοντας στην Πράγα, στη Βαρσοβία, στο Λοτζ και στο Βερολίνο. Με την ύφεση του ψυχρού πολέμου το 1957, ο Ίβενς πήρε πίσω το διαβατήριό του και πήγε στο Παρίσι, όπου γύρισε τη λυρική ταινία *Ο Σπκουάνας συναντά το Παρίσι*, που απέσπασε το Χρυσό Φοίνικα στις Κάννες. Δεν έμεινε εκεί πολύ. Το 1958 γύρισε το *Πριν την άνοιξη* στην Κίνα, και τον επόμενο χρόνο επισκέφτηκε την Ιταλία, προσκεκλημένος του Ενρίκο Ματέι, όπου γύρισε την κοινωνιολογικού περιεχομένου ταινία *Η Ιταλία δεν είναι φτωχή χώρα*, σε κείμενα του Αλμπέρτο Μοράβια. Στη συνέχεια, ταξίδεψε στην Αφρική, καταγράφοντας τη διαδικασία χειραφέτησης και το τέλος της αποικιοκρατίας στο Τσαντ, στη Σενεγάλη και στο Μάλι. Τα ίδια θέματα του ασχολήσαν στην Κούβια και τη Χιλή, ενώ οι ταινίες του γίνονταν όλο και πιο λυρικές, χωρίς να απομακρύνονται από τις κοινωνικές του ανησυχίες.

Το 1964 οργανώθηκε στην Ολλανδία μια αναδρομή στο έργο του, κι εκείνος, στη Γαλλία, γύρισε την ταινία-ποίημα *Για τον Μιστράλ*. Από εκεί, ξαναγύρισε στη νοτιοανατολική Ασία, γυρίζοντας ταινίες στο εμπόλεμο Βιετνάμ και στο Λάος. Θύμα της γοητείας της Κίνας, την επισκέφτηκε πάλι το 1971. Ο Ίβενς και η Λοριντάν πέρασαν τα επόμενα πέντε χρόνια καταγράφοντας την καθημερινή ζωή κατά τη διάρκεια της Πολιτιστικής Επανάστασης. Το αποτέλεσμα ήταν το δωδεκάωρο *Πώς ο Γιουκόνγκ μετακίνησε τα βουνά*. Μια ρετροσπεκτιβica το 1979 στη Φλωρεντία, έφερε πάλι τον Ίβενς για μερικά χρόνια στην Ευρώπη, όπου έζησε στην Ιταλία και τη Γαλλία ως το 1985. Εκείνη τη χρονιά έλαβε την επίσημη συγγνώμη της ολλανδικής κυβέρνησης. Τον επόμενο χρόνο γύρισε με τη Λοριντάν στην Κίνα για να κάνει μια ταινία που χρόνια ονειρευόταν, το *Μια ιστορία του ανέμου*. Η ταινία πραγματεύεται το μυστικιστικό σύνδεσμο ανάμεσα στη γη, στον άνεμο, στο νερό και στα αντικείμενα του πολιτισμού. Εδώ φαίνεται η διάθεση, η γενναιότητα, η πίστη και η ελπίδα του Ίβενς, και η φιλοσοφία ενός ανθρώπου που ποτέ δεν υπήρξε αδιάφορος ή αμέτοχος στα γεγονότα του αιώνα. Ο Γιόρις Ίβενς πέθανε στο Παρίσι τον Ιούνιο του 1989.



BIOGRAPHY

Joris Ivens showed his last film, *A Tale of the Wind*, at the 1988 Venice Film Festival, where he received the Golden Lion for Career Achievement. The film marked the apex of sixty years of filmmaking for the "Flying Dutchman with a red heart".

He was born in the Netherlands in 1898. Among his first films were the avant-garde masterpiece *The Bridge* and the poetic *Rain*. He was invited to the Soviet Union by Pudovkin and in 1932 made a film about the construction of a steel plant in the Urals. In 1936 the New Film Alliance invited Ivens to New York. There he started work on a project for the Rockefeller Foundation, but his stay in the United States was interrupted by the outbreak of the Spanish Civil War. He left for Spain where he made *The Spanish Earth*, "a film," as President Roosevelt said, "the world should see." In 1938 Ivens traveled to China, to bear witness against the Japanese invasion in his film *The 400 Million*. He spent World War II in the United States and Canada, and worked on the Japanese chapter for the famous series *Why Are We Fighting?* directed by Frank Capra, but the American Military authorities did not allow him to finish editing the film because they refused to consider the Emperor of Japan a war criminal. Ivens was devoted to reporting and political documentary, and in the following years he became a citizen of the world, participating in various international projects. In 1945, while living in Australia, his support for the Indonesian struggle for independence cost him his Dutch passport, so for the next ten years he made his home in central Europe, living and working in Prague, Warsaw, Lodz and Berlin. With the Cold War on the wane, in 1957 Ivens regained his passport and moved to Paris to make his lyrical film *The Seine Meets Paris*, which received a Golden Palm at Cannes. In 1958 he made *Before Spring* in China and the following year he was invited to Italy by Enrico Mattei to make a sociological statement in the film *Italy Is not a Poor Country*, for which Alberto Moravia wrote the text. He then traveled through Africa, documenting the process of emancipation and decolonization in Chad, Senegal and Mali. He explored the same themes in Cuba and Chile, in films which became increasingly lyrical without straying from their social concerns.

The year 1964 marked a retrospective of his work in the Netherlands and the making of his film poem *The Mistral* in France. From there he returned once more to Southeast Asia, working on films in war-torn Vietnam and Laos. His continuing fascination with China led him there in 1971 and, for the next five years, Ivens and Marceline Loridan documented daily life during the Cultural Revolution in their 12-hour series *How Yukong Moved the Mountains*. A retrospective of his work in 1979 in Florence brought Ivens back to Europe for some years, and he lived in Italy and France until 1985; that year he received an official apology from the Dutch government. The following year he returned to China with Loridan to make a project he had long dreamed of, *A Tale of the Wind*. Many years in the making, this film poem delves into the mystical connection between earth, wind, water and cultural artifacts. It was to be his final film. In it we see Ivens's intuition, courage, faith and hope, the philosophy of a man who was never an indifferent participant in the events of his century. Joris Ivens died in Paris in June 1989.



12-21 ΜΑΡΤΙΟΥ / 12-21 MARCH 2010

12ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
12th THESSALONIKI DOCUMENTARY FESTIVAL



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΚΑΙ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
HELLENIC MINISTRY
OF CULTURE AND TOURISM



ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL
www.filmfestival.gr