34ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

GREGORY MARKOPOULOS

II-000000006418

34ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1993

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΜΙΧΑΛΗΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

Τυπογραφική επιμέλεια
ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17
36 13 137
Καλλιτεχνική επιμέλεια
Ερσίλια Μπαχάουερ
Τασία Διαμαντοπούλου
Φωτοστοιχειοθεσία
Μαύρα Γράψα - Αφροδίτη Φίλωνος

© 1993 34ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

34ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 1993
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΑ ΕΝΩΣΗ ΚΡΙΤΙΚΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Γκρέγκορι Μαρκόπουλος

Επιμέλεια

ΝΙΝΟΣ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

ΑΘΗΝΑ 1993

Μαρκόπουλος, Π. Άνταμς Σίντνεϊ
και Άντι Γουόρχολ

Γκρέγκορι Μαρκόπουλος (1928-1992)

Γιατί ο Γκρέγκορι Μαρκόπουλος; Σίγουρα γιατί είναι ένας από τους Έλληνες δημιουργούς που (όπως ο Ηλίας Καζάν και ο Τζον Κασσαβέτης) έζησαν και έφτιαξαν έργο στην Αμερική, ο καθένας με το δικό του τρόπο, πρόσφεραν σημαντικό έργο στο χώρο του κινηματογράφου. Και γιατί, αν και ένας από τους πιο σημαντικούς του αμερικανικού «αντεργκράουντ», παραμένει ένας παραγνωρισμένος, μαζί και παρεξηγημένος, κινηματογραφιστής. Ο εστετισμός του, η επιμονή του να κινηματογραφεί το ανδρικό γυμνό, επιμένοντας σε δύσκολες εποχές να διατυμπανίζει, έστω και μέσα από τις κινηματογραφικές εικόνες, την ομοφυλοφιλία του, τον έφεραν σε σύγκρουση ακόμη και με τους «φίλους» και ομοϊδεάτες του, είτε αυτοί ήταν κινηματογραφιστές (όπως ο Τζόνας Μίκας) είτε κριτικοί και ιστορικοί του κινηματογράφου (όπως ο Πάρκερ Τάιλερ, η Πολίν Κάελ ή ο Ελληνοαμερικανός συμπατριώτης του, Άντριου Σάρις). Οι ταινίες του σήμερα δύσκολα προβάλλονται, όταν μάλιστα δεν υπάρχουν κόπιες στις περισσότερες ταινιοθήκες μια και ο ίδιος ο Μαρκόπουλος τις είχε αποσύρει. Η Πανέλλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου έστω και με αυτή τη μικρή προσφορά (με την προβολή του *The Illiac Passion* και της μόνης υπάρχουσας κόπιας της *Γαλήνης*, έστω και κουτσουρεμένης και ξαναμονταρισμένης από τον παραγωγό) κάνει το πρώτο βήμα προς μια αναγκαία, έστω και καθυστερημένη, αναγνώριση.

ΝΙΝΟΣ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ

Ο Μαρκόπουλος με την Ολυμπία Δουκάκη
στο γύρισμα του *Twice a Man*

Γκρέγκορι Μαρκόπουλος Ρόμπερτ Μπίβερς

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΣΤΟΝ ΝΙΝΟ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗ

Η συνέντευξη αυτή έγινε προς το τέλος του καλοκαιριού του 1981, όταν ο Γκρέγκορι Μαρκόπουλος και ο Ρόμπερτ Μπίβερς είχαν έρθει στην Ελλάδα για να οργανώσουν τις εκδηλώσεις του 2ου Τεμένους, με προβολές των ταινιών τους, σ' ένα χωριό της Αρκαδίας. Η συνέντευξη, σε μια πολύ μικρότερη μορφή, δημοσιεύτηκε τότε στην εφημερίδα «Ελευθεροτυπία». Στην τωρινή ολοκληρωμένη μορφή της παρουσιάζεται όπως ακριβώς διεξήχθη με τους Μαρκόπουλο και Μπίβερς, με τις «παρεμβάσεις» του ενός στα λόγια του άλλου, που δείχνει τη στενή συνεργασία τους αλλά και την επιμονή του Μαρκόπουλου να προωθήσει και στην Ελλάδα τη δουλειά του συνεργάτη και εραστή του. Σ' αυτήν, οι δύο φιλμουργοί συζήτησαν μαζί μου τόσο για τις εκδηλώσεις του Τεμένους και τη σημασία του (κάτι με το οποίο είχαν ιδιαίτερα ασχοληθεί στην τότε περίοδο της ζωής τους) όσο και για τη γενικότερη κινηματογραφική δουλειά τους, για τις απόψεις τους για την «ταινία ως ταινία», όπως προτιμούσε ο Μαρκόπουλος να ονομάζει το δικό του κινηματογράφο του «αντεργκράουντ», για τις Ταινιοθήκες, την οδυνηρή δοκιμασία του Μαρκόπουλου στη διάρκεια του γυρίσματος στην Ελλάδα της ταινίας του, Γαλήνη, βασισμένης στο βιβλίο του Ηλία Βενέζη, για τα διάφορα φεστιβάλ, την Ελλάδα, την ελληνική μυθολογία, τον Τσαρούχη, τις προβολές των ταινιών στις τότε αθηναϊκές αίθουσες και διάφορα άλλα. Με ένα Μαρκόπουλο να μιλάει γεμάτος ενθουσιασμό αλλά και σιγουριά για το μοναχικό και δύσκολο δρόμο που ακολουθούσε τότε (είχε αποσύρει τις ταινίες του από τις διάφορες ταινιοθήκες και είχε αφοσιωθεί στις εκδηλώσεις του Τεμένους) να εξηγεί, να σχολιάζει, να παίρνει θέση πάνω σε διάφορα θέματα, με τον τόσο ευγενικό και ήρεμο τρόπο του, τον κάποιο ναρκισσισμό του και το πάθος του για το δικό του ιδιόμορφο κινηματογράφο.

Ν. Φ. Μ.

ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ: Παλιότερα παρουσιάζατε τις ταινίες σας στο φεστιβάλ του Νοκ-Λε-Ζουτ; Γιατί σταματήσατε να το κάνετε; Και πώς ξεκίνησαν οι εκδηλώσεις του Τεμένους;

ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΣ: Γιατί είχαν αρχίσει να εφαρμόζονται τόσοι πολλοί κανόνες που ήταν αδύνατο να γίνει κάτι το συμπαθητικό. Γι' αυτό σταματήσαμε να πηγαίνουμε. Ρόμπερτ, μήπως θέλεις να εξηγήσεις εσύ πώς ξεκινήσαμε το Τέμενος;

ΜΠΙΒΕΡΣ: Η μεγαλύτερη και πιο σημαντική διαφορά από τα άλλα φεστιβάλ είναι πως εδώ έχουμε ένα περιορισμό στην παρουσίαση, με δύο μόνο κινηματογραφιστές, και πως συνεχίζει να παρουσιάζει τη δουλειά αυτών των δύο φιλμουργών κάθε χρόνο, με διαφορετική κάθε φορά επιλογή ταινιών, δίνοντάς της ένα διαφορετικό σκοπό από εκείνο των συνηθισμένων κινηματογραφικών φεστιβάλ που, έστω κι αν παρουσιάζουν ρετροσπεκτίβες, είναι ένα μείγμα πολλών, άσχετων λόγων: λόγων επιλογής ταινιών, που τα κριτήριά τους συνήθως δεν έχουν σχέση με την αισθητική ποιότητα ενός έργου. Ελέγχονται υπερβολικά από άλλες πηγές–πολιτικές, τουριστικές...

ΜΑΡΚ.: Δεν υπάρχει κανένας εμπορικός σκηνοθέτης που να γνωρίζω ο οποίος θα πήγαινε σε κάποιο φεστιβάλ κάθε χρόνο, για τον απλό λόγο ότι δεν θα του επιτρεπόταν να γυρίσει τόσες ταινίες και θα επρόσθετα πως δεν θα ήταν και ικανός να γυρίσει τόσες ταινίες. Ενώ, στην περίπτωση του προσωπικού μας Κινηματογραφικού Αρχείου, που ονομάζεται Αρχείο Δάφνις, θα μπορούσα να άρχιζα να γυρίζω ταινίες σήμερα και θα ήταν δυνατόν να έχω ένα φεστιβάλ κάθε χρόνο, χωρίς να υπερβάλλω, ένα φεστιβάλ διάρκειας μιας βδομάδας. Γιατί έχω το πλεονέκτημα, έχουμε το πλεονέκτημα, να δουλεύουμε συνεχώς. Έτσι, η εκδήλωσή μας είναι πολύ σημαντική, είναι κάτι το πολύ μοναδικό, μια σημαντική εκδήλωση που θέλουμε να οργανώνουμε κάθε χρόνο, γιατί δεν ξέρουμε τι θα συμβεί τον επόμενο χρόνο διεθνώς. Αν και, παρ' όλα αυτά, ό,τι και να συμβεί, σκοπεύουμε να συνεχίσουμε. Δεν έχει καμιά διαφορά για μας το τι θα συμβεί διεθνώς, από ότι πρέπει να συνεχίζουμε να κάνουμε ταινίες, είναι μια δουλειά που πρέπει να γίνει. Και ορισμένες φορές, όταν η κατάσταση είναι πολύ δύσκολη, τότε είναι που γίνεται συχνά η καλύτερη δουλειά. Έχουμε πολλά παραδείγματα από το παρελθόν και όχι μόνο με τις ταινίες αλλά και με τις άλλες τέχνες.

ΜΙΚ.: Πώς όμως ξεκίνησε η ιδέα να αρχίσετε το Τέμενος στην Ελλάδα;

ΜΑΡΚ.: Άρχισε απλά, όπως αρχίζουν τα περισσότερα πράγματα, γιατί θέλαμε πολύ να το κάνουμε. Ο λόγος που θέλαμε να το κάνουμε, που εγώ ήθελα να το κάνω, ήταν πως εδώ και δεκαπέντε περίπου χρόνια είχα αρχίσει να αηδιάζω εντελώς με τον τρόπο που χρησιμοποιόταν ο κινηματογράφος. Μπορούμε να πάμε αρκετά πίσω, στην Αμερική, με αυτό που ονομαζόταν «ο νέος αμερικανικός κινηματογράφος», ή με κινηματογραφικά φεστιβάλ όπως το Νοκ-λε-Ζουτ ή με τα άλλα βιομηχανικά κινηματογραφικά φεστιβάλ, τα εμπορικά φεστιβάλ, όπως εκείνο της Βενετίας ή των Καννών. Και από εκεί μπορεί κανείς να κάνει ένα ακόμη βήμα πιο πέρα, στις κινηματογραφικές λέσχες, που πάντα ελέγχονταν από τις Ταινιοθήκες. Ένα από τα ψεύτικα πράγματα που υπάρχουν στο χώρο του κινηματογράφου είναι οι Ταινιοθήκες και το συζητούσαμε τις προάλλες με τον κύριο Μπίβερς, και ο Ρόμπερτ μου απάντησε, «μισθοί», και του λέω, περίμενε μια στιγμή, αν πληρώναμε μισθούς στους ανθρώπους που βάζαμε να παίξουν στις ταινίες μας, αυτές δεν θα γυρίζονταν ποτέ κι αν ακόμη...τι είχες πει; (προς τον Μπίβερς)

ΜΠΙΒ.: Ή (πληρώναμε μισθούς) στους εαυτούς μας...

ΜΑΡΚ.: Ή στους εαυτούς μας. Έτσι, οι Ταινιοθήκες συνεχώς υποκρίνονται πως υποστήριζαν αυτόν που για ένα μεγάλο διάστημα ονομαζόταν ανεξάρτητος κινηματογράφος – ως ανεξάρτητο εννοούσαν το αντίθετο από τον βιομηχανικό– στην πραγματικότητα, στράφηκαν στην αναζήτηση ενός ανεξάρτητου βιομηχανικού κινηματογράφου, με άλλα λόγια όλο το πράμα δεν ήταν παρά ένα αστείο, ήταν ή αυτή η πλευρά ή εκείνη. Έτσι, αν εμφανιζόταν κάποιος, όπως εγώ, που δεν ήξεραν στην πραγματικότητα τι επρόκειτο να κάνω, και βέβαια, ούτε εγώ ήξερα, γιατί έπρεπε να ανακαλύψω το δρόμο μου, και ευτυχώς ήταν ένας πολύ άμεσος και χρήσιμος και σωστός δρόμος γιατί ενδιαφερόμουν ουσιαστικά για τον κινηματογράφο, και δεν μπορούσαν να με κατευθύνουν από 'κει και από 'δω, για να κάνω αυτή τη δουλειά, τότε δεν τους ενδιέφερε... Όλοι αυτοί οι άνθρωποι, από τον ονομαζόμενο ανεξάρτητο κινηματογράφο, μιλούσαν για μισθούς, δεν έλεγαν ποτέ πώς θα μπορέσεις να συνεχίσεις, όλο το πράγμα ήταν ψεύτικο. Ένα καλό παράδειγμα είναι ο Ζακ Λεντού στις Βρυξέλες, που οργάνωνε το φεστιβάλ του Νοκ-λε-Ζουτ, κάθε χρόνο...

ΜΠΙΒ.: Κάθε πέντε χρόνια...

ΜΑΡΚ.: Κάθε πέντε χρόνια. Το μόνο που έκαναν ήταν να βρίσκουν ανθρώπους για να μπορούν να τους κατευθύνουν. Απλώς τους έλεγαν να εμφανίζονται και να προωθούνται για να μπούνε στη βιομηχανία. Ένα καλό παράδειγμα είναι ο Πολάνσκι....

ΜΠΙΒ.: ...Ή ο Μπόροβτζικ...

ΜΑΡΚΟΠ.: Ή ο Μπόροβτζικ...

ΜΠΙΒ.: Έτσι, το Νοκ-λε-Ζουτ ήταν μια εκδήλωση που δεν οδηγούσε πουθενά, δεν οδηγούσε εκεί που φαινόταν πως οδηγούσε. Προσποιόταν ότι έψαχνε για την ανανέωση του κινηματογράφου και την προώθηση του μέσου, αλλά δεν υπήρχε τίποτα εκεί. Ήταν κάτι όπως μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στην Ιταλία, όπου βρίσκονται, μπορείς να πεις, οι μεγαλύτεροί μας χορηγοί, της δικής μας δουλειάς.

ΜΑΡΚ.: ...Από ιδιοσυγκρασία..

ΜΠΙΒ.: Από ιδιοσυγκρασία...

ΜΑΡΚ.: Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο υπήρχε μια ομάδα καθηγητών, που ακόμη υπάρχει, ο Μάριο Βερντόνε, ένας άλλος στο...

ΜΠΙΒ.: ...στο Τορίνο...

ΜΑΡΚ.: ...στο Τορίνο, ένας άλλος στη Φλωρεντία, και περιφέρονταν προωθώντας την ιδέα του ανεξάρτητου κινηματογράφου. Όμως, και αυτό το ξέρω σαν γεγονός, γιατί τελευταία έκανα κάποια έρευνα, και προς έκπληξή μου, ο καθηγητής Βερντόνε, που ακόμη συνεχίζει να προσποιείται γι' αυτού του είδους το πράγμα, αυτοί οι άνθρωποι έστησαν το Centro Sperimentale στη Ρώμη όχι για να προωθήσουν τον κινηματογράφο αλλά για να βρούνε ανθρώπους για την κατεστραμμένη βιομηχανία του κινηματογράφου τους, που είναι εντελώς αντίθετο από αυτό που έλεγαν, δηλαδή για την προώθηση της κινηματογραφικής τέχνης. Λοιπόν, εξαιτίας των ανοησιών αυτών, πριν από δέκα πέντε χρόνια, αποσύρθηκα εντελώς και αρνήθηκα να δείχνω τις ταινίες μου οπουδή-

ποτε. Και οι άνθρωποι έλεγαν, μα πώς θα μπορέσει να το κάνει; Βέβαια, κανένας τους δεν με βοηθούσε. Αυτό ήταν δική μου δουλειά, το πώς θα το έκανα. Έτσι, πέρσι, αφού το κουβεντιάσαμε για ένα μεγάλο διάστημα και αφού υπήρχε το Αρχείο του Τεμένους, που περιλάμβανε τη δουλειά του Μπίβερς και τη δική μου, αποφασίσαμε να κάνουμε την πρώτη παρουσίαση του Τεμένους για να δούμε αν θα πετύχαινε. Και την περιορίσαμε σε δύο μέρες, πήγαμε σε μια πολύ μακρινή τοποθεσία, είναι ένας πολύ όμορφος, κάπως μυθολογικός χώρος, έξω από το χωριό της Λυσσαρέας, στη Γορτυνία. Όλοι έλεγαν, πρέπει να το κάνετε στην Αθήνα, εμείς είπαμε, δεν υπάρχει κανένας λόγος να το κάνουμε στην Αθήνα, και μας είπαν, κανένας δεν θα έρθει. Πάντως, είχαμε περίπου 250 άτομα την πρώτη νύχτα και σχεδόν 300 άτομα τη δεύτερη νύχτα. Και ήρθαν άνθρωποι από χώρες όπως η Αυστρία, η Γερμανία και η Ελβετία. Φέτος, κι έχουμε λόγους να το πιστεύουμε, περιμένουμε μέχρι και 500 άτομα. Φέτος θα κρατήσει τέσσερις μέρες, από τις 4 ως τις 7 του μήνα.

ΜΙΚ.: Με ξεχωριστές προβολές;

ΜΑΡΚ.: Ναι, με ξεχωριστές ταινίες. Την πρώτη βραδιά θα είναι μια ταινία του κυρίου Μπίβερς και μια δική μου, τη δεύτερη βραδιά μια ταινία του Μπίβερς, την άλλη μια δική μου, θα είναι διαδοχικά... Και οι άνθρωποι μπορούν να μείνουν εκεί στα γύρω χωριά. Υπάρχουν καθαρά δωμάτια με 150 δραχμές τη νύχτα, είναι πολύ απλό.

ΜΠΙΒ: Ή μπορούν να πάνε στη Δημητσάνα όπου υπάρχει ένα καινούργιο ξενοδοχείο.

ΜΑΡΚ.: Και δεν χρειάζεται ν' ανησυχούν σχετικά με φαγητό. Η περιοχή είναι πολύ καλή. Πέρσι την πέρασαν με ντομάτες, χόρτα, νεσκαφέ και ψωμί. Όλοι όσοι ήρθαν έμειναν τόσο ευχαριστημένοι... Και στη διάρκεια της μέρας έκαναν βόλτες στα γύρω μέρη. Λειτούργησε, λειτούργησε! Και σκοπεύουμε να το κάνουμε κάθε χρόνο, για τέσσερις μέρες κι ελπίζουμε να το παρατείνουμε. Ο τελικός σκοπός είναι να έχουμε κάτι το ξεχωριστό...

ΜΠΙΒ.: Ακόμη, η αξία αυτού του γεγονότος, είναι η απλοποίηση, επειδή αυτός είναι ένας απλοποιημένος τρόπος παρουσίασης του έργου. Είναι, ακόμη, πολύ δύσκολο να οργανώσεις μια τέτοια εκδήλωση σε μια απόμακρη περιοχή. Όμως, έτσι δεν περισπάται η προσοχή του θεατή από το γκλάμορ ενός φεστιβάλ, είναι το μόνο σκηνικό για την εκδήλωση–κανείς δεν μπορεί να πάει αλλού, να φύγει...

ΜΙΚ.: Ποιος στηρίζει το φεστιβάλ; Υπάρχει κάποιος χορηγός;

ΜΑΡΚ.: Βρίσκεται υπό την αιγίδα του κυρίου Μπίβερς και του εαυτού μου και υποστηρίζεται από ιδιωτικούς πόρους. Αλλά είναι για το κοινό. Αυτή είναι η πρόθεση...Βλέπετε, υπάρχει ένα Αρχείο, που για να το πω απλά, είναι πολύ φροντισμένο, γιατί εκπροσωπεί όλη τη δουλειά μόνο δύο ανθρώπων, δύο ανθρώπων που, αντίθετα με άλλους φιλμουργούς, μαζί κι εκείνους της βιομηχανίας του κινηματογράφου, είναι οι ιδιοκτήτες της περιουσίας αυτής, με άλλα λόγια είμαστε ιδιοκτήτες του έργου μας, επειδή σ' αυτά δεν έχουν αναμειχθεί παραγωγοί, τράπεζες, ή οποιοσδήποτε άλλος. Έτσι, θέλαμε, είχα την ιδέα, να χτίσουμε ένα πολύ ειδικό μέρος, γιατί χρειαζόμαστε ένα ειδικό μέρος για τις προβολές, και βέβαια η Λυσσαρέα είναι το πρώτο βήμα. Αλλά

είναι αδύνατο να κτίσεις οτιδήποτε στην Ελλάδα, γιατί είναι δύσκολο να βρεις κάποιον για να το συντηρεί. Γι' αυτό σκεφτήκαμε πως ο καλύτερος τρόπος για να το κάνουμε είναι να το οργανώσουμε σ' αυτό το μυθικό χώρο και να φέρνουμε τις ταινίες, μια φορά το χρόνο, από μια, διαφορετική κάθε χρόνο, επιλογή από το Αρχείο. Μ'αυτό τον τρόπο δεν θα έχουμε να σκεφτόμαστε τα προβλήματα οικοδόμησης, καθαρίσματος, κ.λπ. Έτσι, το κάναμε αυτό σαν πρώτο βασικό βήμα, σαν τα θεμέλια για μελλοντικά βήματα.

ΜΙΚ.: Από ποιες ταινίες αποτελείτο η περσινή επιλογή; Από τις πρώτες ή πιο πρόσφατες ταινίες σας;

ΜΑΡΚ.: Από οποιαδήποτε περίοδο. Τις διαλέγουμε οι δυο μας, όπως κάνουμε πάντα, πριν από το Σεπτέμβρη (σ.σ.: χρόνος διεξαγωγής του φεστιβάλ). Λειτουργεί θαυμάσια, δεν μπορείτε να φανταστείτε πόσο θαυμάσια λειτουργεί, για εκείνους που πάνε εκεί.

ΜΙΚ.: Απ' ό,τι έχω διαβάσει δεν θέλετε να ονομάζουν τη δουλειά σας «αντεργκράουντ». Μήπως προτιμάτε το χαρακτηρισμό «πειραματική» ή «αβάν-γκαρντ»;

ΜΑΡΚ.: Καθόλου. Είναι η ταινία ως ταινία (film as film). Είναι η σωστή χρήση του μέσου. Πρέπει να είναι η σωστή χρήση του μέσου γιατί δεν υπάρχει παραγωγός.

ΜΙΚ.: Ξεκινήσατε στη δεκαετία του '40, νομίζω...Ξεκινήσατε μόνος σας ή υπήρχε κάποια ομάδα ανθρώπων ή κάποια έστω επαφή με άλλους που ήθελαν να κάνουν κάτι παρόμοιο με αυτό που κάνατε εσείς;

ΜΑΡΚ.: Πάντα ήμουνα μόνος μου. Ποτέ μου δεν είχα επαφή με άλλους.

ΜΙΚ.: Γυρίσατε μια ταινία στην Ελλάδα, το 1954 ή '55...

ΜΠΑΡΚ: Ναι.

ΜΙΚ.: Μια ταινία με βάση το βιβλίο του Βενέζη, *Η γαλήνη*. Τι έγινε ακριβώς;

ΜΑΡΚ.: Αυτό που συνέβη ήταν ότι υπήρχε κάποιος Έλληνας που είχε πολιτογραφηθεί Αμερικανός και τελευταία είχε δουλέψει στις αμερικανικές δυνάμεις και απλά δεν επέτρεψε να γίνει οτιδήποτε σωστά.

ΜΙΚ.: Ήταν παραγωγός;

ΜΑΡΚ.: Όχι, δεν ήταν παραγωγός, αλλά όπως πολλοί Έλληνες παραγωγοί ήταν ένας επίδοξος παραγωγός. Να σας αναφέρω ένα παράδειγμα. Μια μέρα ήθελα μια ομάδα από 40 πρόσφυγες και απλώς δεν μου επέτρεψε να έχω 40 πρόσφυγες κι αναγκάστηκα να ψάξω μόνος μου για να βρω μερικούς και τελικά νομίζω ότι βρήκα 5 ή 6. Ήταν μια ανυπόφορη κατάσταση που προσπαθούσα να την ξεπεράσω αλλά τελικά οδήγησε σε καταστροφή. Κι έτσι ύστερα απ' αυτό αποφάσισα να μην ξανασυνεργαστώ ποτέ με κανένα παραγωγό ή οποιονδήποτε άλλο.

ΜΙΚ.: Τι έγινε με την ταινία αυτή;

ΜΑΡΚ.: Δεν έχω ιδέα και δεν με νοιάζει.

ΜΙΚ.: Δεν ήσασταν ευχαριστημένος με αυτά που γυρίσατε;

ΜΑΡΚ.: Ήταν απλώς μια καταστροφή. Η καταστροφή είναι καταστροφή. Δεν προσπαθώ να βρω δικαιολογίες. Για παράδειγμα, υπάρχει η καταστροφή της ταινίας του Αΐζενστάιν με το *Κε Βίβα Μέξικο*, και όλες οι γελοίες δικαιολογίες που ακούμε σήμερα για την καταστροφή αυτή – μια καταστροφή είναι καταστροφή. Απλά δεν του επέτρεψαν να κάνει αυτό που ήθελε. Γι' αυτό το λόγο, γιατί να το συζητάμε. Ας μου επιτραπεί να προσθέσω πως είδα πρόσφατα την κυρία Βενέζη και μου πρόσφερε όποιο βιβλίο του Βενέζη θα ήθελα, ο Ρόμπερτ εδώ είναι μάρτυράς μου, και της απάντησα με όση ευγένεια μπορούσα, όχι. Γιατί ποτέ δεν θα έκανα ξανά τέτοιο πράγμα. Ξέρω τι θέλω να κάνω.

ΜΙΚ.: Έφτιαξαν τελευταία μια τηλεοπτική σειρά με βάση το βιβλίο...

ΜΑΡΚ.: Ναι, το ξέρω... Ύστερα από τα καταστροφικά αποτελέσματα που έκανε η τηλεόραση στον ελληνικό πληθυσμό, και που τώρα διεισδύει και σε μικρά χωριά όπως η Λυσσαρέα, το μόνο που μπορεί να κάνει κανείς είναι να απορεί τι θα γίνει μετά...

ΜΙΚ.: Αναφέρατε πως πριν από δεκαπέντε χρόνια κατά κάποιο τρόπο αποσυρθήκατε. Εξακολουθείτε όμως να γυρίζετε ταινίες;

ΜΑΡΚ.: Ναι, συνεχίζω. Τώρα με την εκδήλωση του Τεμένους είμαι τόσο απασχολημένος με τα διάφορα προβλήματα που δεν είχα το χρόνο που χρειαζόμουνα. Πάντως, μόλις τέλειωσα ένα πορτρέτο, μια *προσωπογραφία*, με την αληθινή της έννοια, του Γιάννη Τσαρούχη. Στην πραγματικότητα τη γυρίσαμε δυο φορές, γιατί η πρώτη κλάπηκε από τη τσάντα μου, σ' ένα ξενοδοχείο της Αθήνας και δεν μπορούσα να κάνω τίποτα... Τέλος πάντων, τη γυρίσαμε για δεύτερη φορά, γι' αυτό δεν με νοιάζει. Κι η δεύτερη αυτή είναι πολύ καλύτερη από την πρώτη. Και ο κύριος Μπίβερς δουλεύει πάνω σε μια πολύ σημαντική ταινία κι εγώ προσπαθώ να αρχίσω μιαν άλλη ταινία, μιαν άλλη *προσωπογραφία*, αλλά με δραματοποιημένη αφήγηση...

ΜΙΚ.: Θα τη γυρίσετε στην Ελλάδα;

ΜΑΡΚ.: Θα ήθελα να τη γυρίσω στην Ελλάδα αλλά δεν μπορώ να την ξεκινήσω αν δεν απελευθερωθώ πλήρως από τις εκδήλωσεις του Τεμένους. Θα ήθελα να κάνω το πορτρέτο μιας ακόμη ελληνικής προσωπικότητας, ίσως την επόμενη βδομάδα, είναι ο μόνος χρόνος που έχω ελεύθερο. Δεν θα ήθελα να μπλέξω με μια σύνθετη, αφηγηματική ταινία. Αυτό πρέπει να περιμένει.

ΜΙΚ.: Φαντάζομαι, δεν σας παίρνει πολύ καιρό για να γυρίσετε μια τέτοια ταινία...

ΜΑΡΚ.: Όχι, καθόλου. Είναι απλές ταινίες.

ΜΙΚ.: Τις ταινίες αυτές τις γυρίζετε σε φιλμ των 16 χιλιοστών ή των 35;

ΜΑΡΚ.: Η ταινία ως ταινία πρέπει πάντα να γυρίζεται σε φιλμ των 16 χλστ. γιατί είναι ο μόνος τρόπος, δεν μου αρέσει να χρησιμοποιώ αυτή τη λέξη αλλά πρέπει εδώ, για να το εξηγήσω, είναι ο μόνος τρόπος για να μπορείς να ελέγξεις το μηχανισμό και ολόκληρη τη δουλειά που κάνεις, γιατί με το 35άρι είναι σχεδόν αδύνατο να ελέγξεις το μη-

χανισμό αυτό. Ένα καλό παράδειγμα είναι η καταστροφή του *Λούντβιχ* του Βισκόντι.

ΜΠΙΒ.: Με το 16άρι υπάρχει μια πιο στενή σχέση με την εικαστική ποιότητα της εικόνας, του πλάνου, και του φιλμουργού με την κάμερα, που είναι πολύ διαφορετική από εκείνη με το 35άρι.

ΜΑΡΚ.: Βλέπετε με το 16άρι υπάρχει ένα στοιχείο αλήθειας με την εικόνα γιατί κρατάει την ισορροπία της ταινίας ως ταινίας. Η εικόνα στο 35άρι έχει κάτι το ψεύτικο, πράγμα που το βλέπεις σε ταινίες που γυρίστηκαν στο παρελθόν. Στις ταινίες αυτές το ψεύτικο στοιχείο βγαίνει εκατό τα εκατό. Αντίθετα, όταν βλέπουν μια ταινία του Μαρκόπουλου, είτε είναι παλιότερη είτε πιο πρόσφατη, πάντα εκπλήσσονται με το πόσο είναι καθαρή η εικόνα και δεν έχει τίποτα το παλιό μέσα της, κι ο λόγος γι' αυτό είναι η χρήση του φιλμ των 16 χιλιοστών και βέβαια ο τρόπος με τον οποίο φτιάχτηκε η ταινία. Κάτι το αδύνατο με το 35άρι. Με το 35άρι δεν υπάρχει καμιά συνέπεια, ακόμη και με ονόματα όπως ο Στροχάιμ, ο Στέρνμπεργκ ή ο Κοκτό. Είναι αδύνατο για τους ανθρώπους αυτούς να επιτύχουν μια συνοχή στις ταινίες τους γιατί είναι ταινίες που χρηματοδοτούνται από κάποιον άλλο, πράγμα που έχει τρομερό αντίκτυπο σ' αυτό που φτιάχνουν.

ΜΙΚ.: Τι εννοούσατε με αυτό που είπατε για το *Λούντβιχ*;

ΜΑΡΚ.: Ο *Λούντιβχ* βλέπεις γυρίστηκε από ένα τηλεοπτικό συνεργείο...

ΜΙΚ.: Εννοείτε τη συντομότερη κινηματογραφική βερσιόν;...

ΜΑΡΚ. και ΜΠΙΒ. (μαζί): Όχι, είδαμε και τις δύο βερσιόν...

ΜΑΡΚ.: Και οι δύο βερσιόν είναι καταστροφικές. Και είναι η RAI που λέει πως η ταινία του Βισκόντι είναι ένα αριστούργημα. Κάθε άλλο όμως. Είναι μια πολύ μέτρια ταινία και όποιος είναι ειλικρινής θα το δει, αλλά οι περισσότεροι παρασύρονται από το φόντο και το θέμα, εκείνο του βασιλιά της Βαυαρίας και την προτίμησή του για την ανδρική ομοφυλοφιλία. Πετάνε και τη Ρόμι Σνάιντερ, επειδή χρησιμοποιείται πάντα σε τέτοιους αντίστοιχους ρόλους και έχουμε ένα είδος ποτ-πουρί και είναι πολύ λυπηρό επειδή ο Βισκόντι προσπάθησε να κάνει κάτι. Είναι ένα καλό παράδειγμα ότι προσπάθησε αλλά δεν του επιτράπηκε ή δεν μπόρεσε να έχει περισσότερο έλεγχο. Είναι μόνο στο πρώτο μέρος της ταινίας, πράγμα που το διακρίνεις στη μεγαλύτερη βερσιόν, που έχεις την αίσθηση πως υπάρχει έλεγχος του φωτισμού στις εικόνες και ξαφνικά όλα αποδιοργανώνονται. Δεν υπάρχει πια κανένας έλεγχος.

ΜΙΚ.: Για να επιστρέψουμε στην ελληνική μυθολογία, με την οποία καταπιάνεστε στις περισσότερες ταινίες σας...

ΜΑΡΚ.: Για μένα τα πάντα είναι ελληνική μυθολογία.

ΜΙΚ.: Πώς εξασφαλίζετε τη διανομή των ταινιών σας;

ΜΠΙΒ.: Δουλεύουμε με ένα αργό τρόπο για να εξασφαλίσουμε τη διανομή. Δεν είναι για να αποκλείσουμε το κοινό αλλά για να δημιουργήσουμε μια διαφορετική δυνατότητα για το κοινό.

ΜΑΡΚ.: Γιατί όπως βλέπετε, το κοινό, απ' ό,τι συμβαίνει αυτή τη στιγμή στην Ελλάδα, στις διάφορες κινηματογραφικές λέσχες που υπάρχουν παντού, το κοινό βλέπει τις βιομηχανικές ταινίες αλλά αμφιβάλλω αν θα βρεις ένα ή δύο ανθρώπους σ' αυτό το κοινό που θα μπορούσαν να σου πουν τι ακριβώς βλέπουν...

ΜΠΙΒ.: Δεν έχουν τη δυνατότητα να τοποθετήσουν σωστά αυτό που βλέπουν. Είναι όπως στην παθολογία. Έχει να κάνει με τη βιολογική επίδραση στην κουλτούρα. Η βασική διατήρηση του είδους και πώς αυτό επιδρά στην ανάπτυξη της κουλτούρας.

ΜΙΚ.: Είναι κρίμα με τις κινηματογραφικές λέσχες. Κάποτε υπήρχε μία, σιγά-σιγά πολλαπλασιάστηκαν, πριν από πέντε-δέκα χρόνια είχε πάρα πολλές και τώρα άρχισαν να λιγοστεύουν...

ΜΑΡΚ.: Ναι. Αν υπάρχει όμως έστω και ένα πρόσωπο που το βλέπει σωστά, διαφορετικά, είναι κακή χρήση...

ΜΠΙΒ.: Πιστεύω πως οι νέοι ενδιαφέρονται αλλά παραπλανούνται. Κι ύστερα χάνουν το ενδιαφέρον τους. Δεν υπάρχει καμιά ανάπτυξη...

ΜΙΚ.: Δεν υπάρχει βάση...

ΜΑΡΚ.: Δεν υπάρχουν θεμέλια...

ΜΙΚ.: Δεν υπάρχει κανονικό Αρχείο. Και το ένα που υπάρχει...

ΜΑΡΚ.: Αλήθεια, είναι καταστροφή... Είναι χειρότερο από το τίποτα... Γιατί, σε μια χώρα όπως η Ελλάδα, με τα φόντα της, *με το φως, με τη θάλασσα*, είναι ο τέλειος τόπος για ταινίες, επειδή οι Έλληνες έχουν μιαν εκπληκτική αίσθηση της εικόνας. Είναι ο τέλειος τόπος για να κάνεις κάτι το εξαιρετικό. Και τι κάνουν με τον κινηματογράφο και με όλα τα άλλα; Οι Έλληνες έχουν επωμισθεί όλα τα κακά προβλήματα, που έχουν οδηγήσει σε κακά αποτελέσματα σε όλες τις άλλες χώρες, και οι Έλληνες είναι υποχρεωμένοι να κάνουν το ίδιο και εδώ. Αντί να γίνεται το αντίθετο, *εφ' όσον υπάρχουν άνθρωποι που έχουν τη θέληση να αρχίσει κάτι το καλό* (στα ελληνικά), ό,τι κι αν θέλεις να το ονομάσεις, δεν το κάνουν, κάνουν το αντίθετο και βέβαια, υπάρχουν πολύ λίγες ευκαιρίες για τους νέους ανθρώπους να κάνουν κάτι το διαφορετικό.

ΜΠΙΒ.: Και κάτι ακόμη, που σαν ξένος παρατήρησα στην Ελλάδα. Οι άνθρωποι που έχουν μεγάλη μόρφωση στην Ελλάδα δεν ενδιαφέρονται για τον κινηματογράφο. Δεν αντιμετωπίζουν τον κινηματογράφο σαν τέχνη. Είναι πολύ συντηρητικοί. Με τη σωστή έννοια της λέξης συντηρητικός, το ενδιαφέρον τους στρέφεται στη ζωγραφική, ή στη μουσική, αλλά δεν το βρίσκω να επεκτείνεται καθόλου στον κινηματογράφο. Οι άνθρωποι που θα περίμενα πως θα ενδιαφέρονταν δεν ενδιαφέρονται.

ΜΑΡΚ.: Πώς να το πω ευγενικά, νομίζω πως φοβούνται. Νομίζω πως φοβούνται την καθαρότητα μιας εικόνας, κάτι παρόμοιο. Ακούγεται, για παράδειγμα, πως όλοι οι ζωγράφοι θα φτιάξουν δικά τους, προσωπικά μουσεία και πως ο υπουργός Πολιτισμού θα τους χρηματοδοτήσει, λέγονται διάφορα αλλά τίποτα δεν γίνεται. Ο Τσαρούχης θέλει να μετατρέψει το σπίτι του σε μουσείο, ακυρώθηκε η απόφαση για να του δώσουν χρήματα να ανεβάσει ένα θεατρικό έργο στη Θήβα, και γιατί δεν του δίνουν απευ-

θείας τα χρήματα, πρέπει να ιδρύσει κάποια εταιρεία. Αυτό είναι λάθος από την αρχή, για κάποιον όπως ο Τσαρούχης, μια και είναι ένα ξεχωριστό άτομο. Ύστερα, έχετε το μεγαλύτερο ζωγράφο της Ελλάδας, τον Διαμαντή Διαμαντόπουλο, έπρεπε να του φτιάξουν ένα μουσείο για τη τεράστια προσφορά του. Τον έχετε εκεί και δεν κάνετε τίποτα γι' αυτόν.

ΜΠΙΒ.: Αντίθετα στην Ιταλία, παρά τα διάφορα άλλα προβλήματα που αντιμετωπίζουν, τον κινηματογράφο τον έχουν πολύ υψηλά, τον αντιμετωπίζουν και τον αντιμετώπιζαν πάντα σοβαρά. Ενώ στην Ελλάδα...

ΜΙΚ.: Πώς παρουσιάζετε τις ταινίες σας στο Τέμενος; Υπάρχει κάποιο πρόγραμμα;

ΜΑΡΚ.: Ναι. Στο φετινό πρόγραμμα έχουμε δύο κείμενα, ένα του κ. Μπίβερς, με τον τίτλο La terra nuova κι ένα δικό μου με τον τίτλο «Αλφα, έψιλον, γιώτα, θαυμαστικό» – «Αεί!», που είναι από τους πλατωνικούς διαλόγους, είναι μια σειρά παρατατηρήσεων, επειδή συχνά κατηγορούν αυτόν που εργάζεται στο μέσο ότι δεν βλέπει τίποτα άλλο, γι' αυτό το χρησιμοποιώ για να πω τι άλλο είδα. Θέλω να προσθέσω ακόμη πως αυτές οι εκδηλώσεις έχουν γίνει η πραγματικότητα της ταινίας ως ταινίας όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και πέρα από την Ελλάδα, αν αυτό αρέσει ή όχι στους εχθρούς μας. Και αυτό έγινε δυνατό από εκείνους του Έλληνες που πιστεύουν στην Ελλάδα και που αναγνωρίζουν πως για να γίνει κάτι πρέπει να γίνει σ' ένα επίπεδο μεγαλοπρέπειας ή τουλάχιστο περιπέτειας...

ΜΠΙΒ.:...γιατί ο εκ του ασφαλούς τρόπος δεν κατορθώνει αρκετά, ειδικά εδώ. Πρέπει να γίνει μ' έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο.

ΜΙΚ.: Έχετε μήπως δει ελληνικές ταινίες που να σας κάνουν να πιστεύετε πως υπάρχουν Έλληνες σκηνοθέτες που αντιμετωπίζουν τον κινηματογράφο με τον τρόπο σας, δηλαδή την ταινία ως ταινία;

ΜΑΡΚ.: Θα είμαι πολύ ευγενής μαζί σου και θα σου πω πως δεν έχω δει καμιά ελληνική ταινία, εκτός από μία, και η προβολή ήταν τόσο κακή που φύγαμε. Ήταν σ' ένα σινεμά στο Κολωνάκι και αυτοί οι άνθρωποι κάθονταν εκεί γιατί ήθελαν να περάσουν δυο ώρες κάνοντας τίποτα. *Και πληρώσαμε εκατόν τριάντα δραχμές ο καθένας μας.*

ΜΠΙΒ.: Ακόμη, είδαμε μια ρωσική ταινία, στο κέντρο της Αθήνας, πώς λεγόταν το σινεμά; το Παλλάς, ναι, το Παλλάς, φρικτή προβολή...

ΜΑΡΚ.: Κι αυτό που θα πω δεν είναι για το άρθρο σας, αλλά αν βλέπατε την προβολή μας θα λέγατε, θεέ μου, πώς το κατάφεραν..Κι αυτό έγινε γιατί το κάναμε πολύ, πολύ απλά. Έχουμε μια θαυμάσια ιαπωνική μηχανή προβολής, που έχει το σχήμα αυτού του μικρού τραπεζιού, *και κάνει μια οθόνη όσο είναι αυτός ο τοίχος.* Ήταν τόσο καθαρή, τόσο ωραία, μπορούσες να αισθανθείς τη διαφορά στο κοινό.

---

* Οι φράσεις με πλάγια στοιχεία αναφέρονται από τον Μαρκόπουλο στα ελληνικά.

Γκρέγκορι Μαρκόπουλος

«Το φιλμ ως φιλμ»

ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΥ

Ο Γκρέγκορι Μαρκόπουλος ήταν ένας κινηματογραφιστής που επί 35 σχεδόν χρόνια βρισκόταν στο επίκεντρο της πρωτοποριακής κινηματογραφικής παραγωγής, αλλά κι ένας κινηματογραφιστής που το πρωτοποριακό έργο του είναι σχεδόν άγνωστο στο ελληνικό κοινό. Και, ακόμη, ήταν από τους πιο αντιπροσωπευτικούς εκπροσώπους του αμερικανικού πειραματικού/πρωτοποριακού κινηματογράφου. Ενός κινηματογράφου που έκανε την εμφάνισή του στις αρχές της δεκαετίας του '40, ωρίμασε μέσα στη δεκαετία του '60 και έγινε διεθνώς γνωστός ως *Νέος Αμερικάνικος Κινηματογράφος* ή, σ' έναν πιο περιορισμένο κύκλο, *ως δεύτερη πρωτοπορία*, για να φανεί η συνέχειά του σε σχέση με τη γαλλική *αβάν-γκαρντ* της δεκαετίας του '20. Ήταν, όμως, και μια ιδιόρρυθμη προσωπικότητα.

Μετά τη σύγκρουση του με τους άλλους Αμερικανούς συναδέλφους του (τους αδελφούς Μίκας, τον Κένεθ Άνγκερ, τον Άντι Γουόρχολ, τον Σταν Μπράκεϊτζ, τον Χόλις Φράμπτον κ.ά.), περί τα μέσα της δεκαετίας του '60, και την οριστική ρήξη μαζί τους, γύρω στα 1967-68, εγκατέλειψε την Αμερική και έφυγε για την Ευρώπη. Κινούμενος μεταξύ Ελβετίας και Ελλάδας, χώρα καταγωγής των γονέων του (ο ίδιος είχε γεννηθεί στο Τολέδο του Οχάιο), συνέχισε να γυρίζει ταινίες που, ωστόσο απέφευγε να τις παρουσιάζει στο κοινό (όλες οι φιλμογραφίες του που έχω υπόψη μου σταματούν στις αρχές της δεκαετίας του '70). Παράλληλα, άρχισε να αρνείται το ρόλο των κινηματογραφικών φεστιβάλ, είτε αυτά κινούνται αποκλειστικά στο χώρο της πρωτοπορίας, όπως αυτό της Νοκ-λε-Ζουτ στο Βέλγιο, είτε είναι φεστιβάλ καθαρά συμβατικών/εμπορικών ταινιών, όπως αυτό των Καννών στη Γαλλία, και ξεκίνησε έναν «πόλεμο» με τις Ταινιοθήκες και τα Κινηματογραφικά Μουσεία, ζητώντας τους να μην προβάλλουν τις ταινίες του, που είχαν στα αρχεία τους, χωρίς τη δική του συγκατάθεση. Στο διάστημα αυτό, ο Μαρκόπουλος διαμόρφωσε την ιδέα του Τεμένους ως «χώρου διαίσθησης», στον οποίο ο θεατής «μέσα από την Αναγνώριση θα αισθανθεί εκλεγμένος να παρατηρήσει την Εκλογή, που είναι η δουλειά του Μπίβερς και του Μαρκόπουλου». Το Τέμενος θα είναι ένας χώρος απλός και, συνάμα, «Θαυμάσιος, Καθαρός και, πάνω

απ' όλα Σταθερός», στον οποίο, μέσα από τα έργα που θα περιέχει και θα παρουσιάζει, και που θα είναι μόνο αυτά των Μαρκόπουλου και Μπίβερς, θα επιτυγχάνεται «η προσέγγιση στην Ανθρώπινη Πραγματικότητα και η παραδοχή της Γιγαντιαίας Πραγματικότητας»[1].

«Κάπου έπρεπε να βρω μια τοποθεσία κι έναν ειδικό τόπο που θα γινόταν μία παρουσίαση, μια φορά το χρόνο, και θα ήταν το μόνο μέρος που θα έδειχνα τις ταινίες μου», είχε πει ο ίδιος σε μία από τις εκδηλώσεις του Τεμένους, στις αρχές Σεπτεμβρίου του 1981, σε μια ορεινή περιοχή της Πελοποννήσου, τέσσερις περίπου ώρες από την Τρίπολη. Εκεί, η πραγματοποίηση της αποκρυσταλλωμένης και παγιοποιημένης πια ιδέας του Τεμένους είχε γίνει σε μία «μακρινή, όμορφη τοποθεσία, που βρίσκεται κάπου μισή ώρα έξω από το χωριό Λυσσαρέα, και όπου η μυθολογία ζει ακόμα, οι άνθρωποι διατηρούν την αγνότητά τους και το γαλήνιο βουνίσιο περιβάλλον συνθέτει ένα ιδανικό πλαίσιο για πνευματική ανάταση», όπως είχε πει ο Μαρκόπουλος.

Τα έργα του Μαρκόπουλου αναπτύσσονται μ' έναν καθαρά φιλμικό τρόπο, ως οπτικο-ακουστικά ποιήματα. Ο Μαρκόπουλος είχε απορρίψει εκείνη την τάση του πρωτοποριακού κινηματογράφου που στηριζόταν στην αναμόρφωση της εικόνας (με τη χρήση φίλτρων και ειδικών φακών), καθώς και τα εφέ της γρήγορης ή αργής κίνησης και της χρήσης αρνητικού φιλμ στην τελική κόπια, και πρότεινε μία άλλη μορφή, στηριγμένη στην ανασύνθεση του χρόνου (αναμειγνύοντας και μπλέκοντας το παρόν με το παρελθόν και το μέλλον), στην εκμετάλλευση των δυνατοτήτων του ίδιου του φιλμ (*το φιλμ ως φιλμ*) και στη δυναμική του *μονού καρέ* (αυτής της ακίνητης επί ένα εικοστό τέταρτο του δευτερολέπτου εικόνας). Μ' αυτές τις πρακτικές επιχειρούσε να διευρύνει την αντίληψη του θεατή, να διευρύνει τη συνείδησή του και την επαφή του με μία άλλη πραγματικότητα, όπως θα έλεγε ο Κάρλος Καστανέντα, ή, όπως το έθετε ο ίδιος, «να εξερευνήσει ένα συναίσθημα, παρά να αφηγηθεί μια ιστορία».

Το μοντάζ του υπέσκαπτε τη χρονική αυτονομία των διαφόρων σκηνών, προτείνοντας ένα φιλμικό μοντέλο που, ως ελεύθερη και απόλυτη εκδήλωση, να το νοηματοδοτήσει και να το εσωτερικοποιήσει. Το 1963-'64, στο άρθρο του «Προς μία νέα αφηγηματική μορφή», ανέφερε:

Προτείνω μια νέα αφηγηματική μορφή που θα είναι η συγχώνευση της κλασικής τεχνικής του μοντάζ μ' ένα πιο αφηρημένο σύστημα. Το σύστημα αυτό προϋποθέτει τη χρήση σύντομων φιλμικών φράσεων, που προκαλούν εικόνες-σκέψεις. Κάθε φιλμική φράση αποτελείται από ορισμένα επιλεγμένα καρέ, που είναι ανάλογα με τις αρμονικές ενότητες που υπάρχουν στη μουσική σύνθεση. Οι φιλμικές φράσεις θεμελιώνουν απώτερες σχέσεις ανάμεσά τους Στην κλασική τεχνική του μοντάζ υπάρχει μια σταθερή αναφορά στο συνεχιζόμενο πλάνο. Στο δικό μου αφηρημένο σύστημα υπάρχει ένα σύμπλεγμα διαφορετικών καρέ που επαναλαμβάνονται.

Το κύριο πρόβλημα που έχει να αντιμετωπίσει ο δημιουργός ενός φιλμ, που θα ακολουθήσει το αφηρημένο σύστημα που προτείνω, είναι πώς θα εξαλείψει τη βιαιότητα με την οποία τα *μονά* καρέ προσβάλλουν το μάτι και δημιουργούν στο θεατή σύγχυση.

Και οι οπτικές και οι ψυχολογικές ενοχλήσεις μπορούν να μειωθούν στο ελάχιστο με τη μέθοδο της ενσωμάτωσης των στοιχείων που *περιβάλλουν* το καρέ, που θα συγχωνεύονται στο κοινό του όριο ή σύνορο. Άλλοτε πάλι, ανομοιότητες ή μια κλιμάκωση των αντιθέσεων, μια μετάθεση του αντικειμένου ή μια ποικιλία κίνησης σε δύο συναφή πλάνα, θα βοηθήσουν το θεατή να δεχτεί τις απότομες μεταβάσεις πιο άνετα.

Η απεριόριστη αλλαγή στο ρυθμό, ή η ξαφνική παρεμβολή παρηχήσεων, μεταφορών και συμβόλων, ή η εισαγωγή της ασυνέχειας μέσα στη δομή της ταινίας, μας επιτρέπουν να συλλάβουμε την προσοχή του θεατή, καθώς ο κινηματογραφιστής τον πείθει σιγά-σιγά, όχι μόνο να βλέπει και να ακούει, αλλά και να συμμετέχει σ' ό,τι δημιουργείται στην οθόνη, τόσο στο επίπεδο της αφήγησης, όσο και σ' εκείνο της ενδοσκόπησης.

Θεσπέσια τοπία της συγκίνησης, με χρώματα λαμπρότερα απ' όσο είχε δει ποτέ του ο θεατής, αρχίζουν να υπάρχουν. Η πρόσκαιρη βαρύτητα των συναντήσεων, της χειραψίας, του φιλιού και οι ώρες που ζούμε μακριά από τις εμπειρίες αυτές, αποκαλύπτονται σ' όλη τους την εκπληκτική απλότητα. Μια ολόκληρη νέα κλίμακα αξιών εκτίθεται, δημιουργώντας ένα πλούσιο δυναμικό στην αφηγηματική μορφή του κινηματογράφου[2].

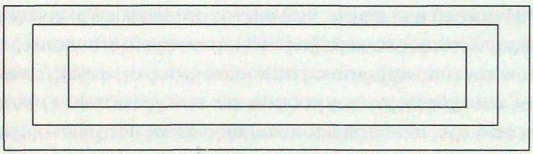
Οι ταινίες του Μαρκόπουλου που τα θέματά τους αντλούνται, κυρίως, από ιστορίες και μύθους της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας και από προσωπικά όνειρα, σκέψεις και επιθυμίες του ίδιου, που επικαλύπτουν την ομοφυλόφιλη συνείδηση που έχει διαμορφώσει, έχουν έναν απίστευτο πλούτο, τόσο στη σύνθεση όσο και στο χρώμα. Η λαμπρότητα, η ένταση, τα σύμβολα, οι οπτικές μεταφορές, οι χειρονομίες, η κίνηση ή η ακινησία είναι οι λεπτές και, συνάμα, υπέροχες διαφορές που συνιστούν (και επιτρέπουν να εκφραστεί) ολόκληρο το δυναμικό του φιλμ. Η τοποθέτηση των αντικειμένων, συχνά μέσα σ' ένα μπαρόκ σκηνικό ή περιβάλλον, και των προσώπων, συχνά μέσα σε μαύρο φόντο, που τονίζει την ύπαρξή τους και αναδεικνύει την παρουσία τους, παραπέμπει στους ζωγραφικούς πίνακες του 16ου και του 17ου αιώνα. Η ανάμειξη, το μπλέξιμο του παρόντος με το παρελθόν και το μέλλον, οι επαναλήψεις κάποιων πλάνων που τα είχαμε δει προηγουμένως, οι «προβλέψεις» κάποιων πλάνων που θα εμφανισθούν στη συνέχεια, οι παύσεις που ακολουθούνται από την επανάληψη, σαν ένα είδος ταλάντωσης, δημιουργούν μια ρυθμικότητα που πηγάζει από την ελεύθερη και υποκειμενική εκλογή και επιλογή και που προκαλεί μία έκσταση, ένα είδος ύπνωσης, μέσα από μια εύθραυστη και υπερ-ευαίσθητη ατμόσφαιρα. Η ανάπτυξη της εικόνας (ως σύμβολο και μαζί ως αλήθεια) μέσα στο χώρο και το χρόνο φτάνει στον υψηλότερο βαθμό προσωπικής ευαισθησίας μέσα στη μορφή των φιλμ του Μαρκόπουλου.

Το Ιλλιακό πάθος (*The Illiac Passion*, 1967) είναι το αποτέλεσμα μιας σειράς σχεδίων, που τα επεξεργαζόταν επί μία δεκαπενταετία, με πρόθεση να φτιάξει ένα φιλμ βασισμένο στο μύθο του Προμηθέα. Εδώ, ίσως πρέπει να αναφερθεί ότι ένας ακόμα Έλληνας σκηνοθέτης, ο Κώστας Φέρρης, έφτιαξε κι αυτός μία πειραματική ταινία, εμπνευσμένος από τον ίδιο μύθο, και με πρακτικές που επίσης στοχεύουν στη διερεύνηση της συνείδησης του θεατή και την εκ μέρους του αποδοχή του γεγονότος ότι ο κινηματογράφος είναι ένα *μαγικό* μέσο, που επιτρέπει μία παλινδρομική κίνηση εισόδου/εξόδου σε πολλαπλές διαστάσεις ενός σύμπαντος εκθαμβωτικών και λαμπερών εναλλακτικών πραγματικοτήτων, εντός των οποίων διαλύεται και ανασυντίθεται, γεννιέται και ανακυκλώνεται, μορφοποιείται και αποσυντίθεται η ανθρώπινη ύπαρξη: την ταινία *Προμηθέας σε δεύτερο πρόσωπο* (1974). Μόνο που ο Φέρρης καταφεύγει στις τεχνικές της ποστεριζέισον και, επιπροσθέτως, επιζητά τη συνδρομή μυστικιστικών παραδόσεων του Μεσαίωνα και φιλοσοφικών συστημάτων της Ανατολής, συναντώντας τον Καστανέντα από έναν επιφανειακά διαφορετικό, αλλά ουσιαστικά όμοιο δρόμο.

Ο τίτλος της ταινίας του Μαρκόπουλου προέρχεται από ένα δικό του ποίημα, που είχε γράψει στα μέσα της δεκαετίας του '50, δηλαδή όταν βρισκόταν στην Ελλάδα, για να γυρίσει την ταινία του *Γαλήνη* (*Serenity*, 1954-58), από το ομώνυμο βιβλίο του Ηλία Βενέζη - μία ταινία που, τελικά, μετά από πέντε χρόνια ατέλειωτων περιπετειών, δεν κατόρθωσε να της δώσει τη μορφή που ήθελε. Το ποίημά του αυτό ονομαζόταν Angelica Clamores και ο τίτλος της ταινίας του παραπέμπει στην ιλλιακή περιοχή του ανθρωπίνου σώματος, όπου βρίσκεται το σηκώτι, πηγή του προμηθεϊκού «πάθους» και αντικείμενο του μαρτυρίου στο οποίο τον υπέβαλε ο πατέρας των Ολύμπιων θεών, ο Ζευς.

Όπως αναφέρει ο Π. Άνταμς Σίντνεϊ στο βιβλίο του για την αμερικανική πρωτοπορία: «το φιλμ αυτό είναι το πιο φιλόδοξο επίτευγμα του Μαρκόπουλου μέχρι τώρα. Για να πετύχει, εξάντλησε κάθε έμπνευση και κάθε μορφική επινόηση. Πολλές τεχνικές, σχέδια και στρατηγικές απορρίφθηκαν μετά από δοκιμαστικά τεστ. Το αρχικό σχέδιο ήταν κάθε χαρακτήρας να δημιουργείται από μονά καρέ. Ο χαρακτήρας του Προμηθέα θα εμφανιζόταν μ' έναν τόσο γρήγορο ρυθμό, που το κοινό θα συμμετείχε στη φιλμική κίνηση του χαρακτήρα επί μία ώρα και δεν θα την αναγνώριζε. Θα ακολουθούσαν οι κινήσεις των άλλων χαρακτήρων και στο φινάλε, θα αναπτυσσόταν, οπτικά, κινηματικά, με ήχο, η τελική κίνηση, τα συναισθήματα, που θα εξαρτώντο αμοιβαία από όλους τους χαρακτήρες, δηλαδή το θέμα»[3].

Ο Μαρκόπουλος σχεδίαζε να προβληθεί το φιλμ του σύμφωνα με το παρακάτω σχήμα:



Σύμφωνα με το σχέδιο αυτό, το φιλμ των 35 mm θα ήταν ή σε μονόπλανα ή σε πλάνα μεγαλύτερης διάρκειας. Κάπου κάπου θα υπήρχαν διπλοτυπίες και θα ήταν ένας συνδυασμός έγχρωμου και ασπρόμαυρου φιλμ. Συχνά, το κάδρο των 16 mm θα μεγάλωνε και το ίδιο θα συνέβαινε και με το κάδρο των 8 mm. Το φιλμ των 16 mm θα ήταν έγχρωμο και θα αποτελούσε τον πυρήνα της ταινίας. Σ' αυτό το τμήμα της οθόνης θα υπήρχαν οι μεγαλύτερες διαφοροποιήσεις. Το φιλμ των 8 mm, τέλος, θα αποτελούσε την εσωτερική συνείδηση, που πιθανώς δεν θα μπορούσε να πλησιαστεί. Το σχέδιό του αυτό δεν πραγματοποιήθηκε τελικά, επειδή δεν μπόρεσε να συγκεντρώσει τα απαιτούμενα χρήματα, κι έτσι η ταινία πήρε τη μορφή ενός 90λεπτου κανονικού φιλμ. Για τη μορφή αυτή, είχε γράψει ο Μαρκόπουλος:

Το *Ιλλιακό πάθος* είναι το οδυσσεϊκό ταξίδι ενός κινηματογραφιστή μέσα στους χαρακτήρες της φαντασίας του. Ο Μαρκόπουλος, με απαρχή τους ελληνικούς μύθους, που είναι παγκόσμιοι ως προς την ουσία τους, ακόμα και σήμερα, εμπνεύσθηκε να ανακαλύψει τις διάφορες προσωπικότητες που ενυπάρχουν σ' αυτά τα μυθικά θέματα από την καθημερινή ζωή. Τους χαρακτήρες του τους διάλεξε μεταξύ φίλων, αλλά και ανάμεσα σε διάφορα ενδιαφέροντα άτομα, που βρίσκονταν στο προσκήνιο της νεοϋορκέζικης ζωής γύρω στα 1964-66.

Η ταινία ξανα-αφηγείται τα πάθη ενός ανθρώπου, η μορφή που διασχίζει τη γέφυρα του Μπρούκλιν στην αρχή του έργου, που μεταβαίνει στη Μητέρα Μούσα και μετά αποτραβιέται στο δάσος, σύμφωνα με την παράδοση όλων των ηρώων, όπως ο Ζαρατούστρα, κι εκεί, κάτω από μια μηλιά, επικοινωνεί με τους εαυτούς του. Τους εαυτούς του απαρτίζουν είκοσι πέντε χαρακτήρες και κάθε χαρακτήρας ή ομάδα χαρακτήρων αναφέρεται σ' ένα ολοκληρωμένο επεισόδιο. Όμως, κάθε επεισόδιο συνοψίζει αυτή την ίδια την Ύπαρξη του μοναδικού πρωταγωνιστή, δηλαδή του ήρωα της ταινία, που δεν έχει όνομα. Είναι σαν οι χαρακτήρες να αποτελούν τα μόρια που συνιστούν τον πρωταγωνιστή[4].

Η εικονοπλασία του *Ιλλιακού πάθους* δεν αποσκοπεί στη διήγηση μιας ιστορίας, ούτε στην παρουσίαση κάποιων μύθων. Οι χαρακτήρες (ο Προμηθέας, η συνείδησή του, ο Νάρκισος, η Ηχώ, η Μούσα, ο Υάκινθος, η Αφροδίτη, ο Άδωνις, η Πανδώρα, ο Ζευς, ο Απόλλωνας, η Περσεφόνη, η Ιώ, ο Φαέθων, και όλοι οι υπόλοιποι) παρουσιάζονται, είτε ξεχωριστά, μέσα στο δικό τους πλαίσιο, είτε σε συνδυασμό με άλλους. Άλλοτε ενώνονται και άλλοτε διαχωρίζονται. Η ταινία, ως σύνολο, απευθύνεται στην αντίληψη του θεατή, στη συνείδησή του, και του επιβάλλει καταστάσεις, χαρακτήρες και μεμονωμένα, ιδιαίτερα «στιγμιότυπα», που είναι αδύνατο να τα συλλάβεις σ' όλο τους το φάσμα με μια πρώτη θέση – και, φυσικά, να τα προσεγγίσεις, όπως άλλοτε και την ταινία, «κριτικά». Αυτό που παίρνεις από την προβολή της, ιδιαίτερα όταν η προβολή αυτή δεν γίνεται μέσα σε μια σκοτεινή, κλειστή αίθουσα, όπου είσαι ακινητοποιημένος στο κάθισμά σου, αλλά σ' ένα λιβάδι, κάτω από τον έναστρο ουρανό, με μια πρόχειρα στημένη οθόνη σε κάποιο σημείο, καθισμένος στο έδαφος ή περιφερόμενος μέσα στον ανοιχτό χώρο, ελεύθερος να επιλέξεις τη δική σου γωνία θέασης, υπό τα κελαϊδήματα των πουλιών και τους ευχάριστους στην ακοή ήχους της φύσης, είναι μια εμπειρία των εικόνων, των σχημάτων, των μορφών και των χρωμάτων. Ο Μαρκόπουλος χρησιμοποιεί τη δική του, ιδιαίτερη και πολύ προσωπική αφηγηματική μορφή με τα μονά καρέ και τα συμπλέγματα των μονών καρέ ως φιλμικές φράσεις, έτσι ώστε οι οπτικο-ακουστικές εντυπώσεις να κατευθύνουν το θεατή προς μια ένωση με το σύμπαν – το σύμπαν νοούμενο όχι μόνο ως συμπαντικό χώρο, αλλά κι ως κινηματογραφικό χώρο, που περιλαμβάνει το φιλμικό γεγονός – και, από την άλλη πλευρά, να τον κάνουν να συνειδητοποιήσει το *νόημα* της αναζήτησης του κινηματογραφιστή, που είναι και μία δική του αναζήτηση – ασυνείδητη, ίσως, αλλά, παρ' όλα αυτά, υπαρκτή – και την αληθινή σχέση του με το φιλμ και τον κινηματογράφο, δηλαδή με το μήνυμα ενός μέσου επικοινωνίας και με το ίδιο το μέσο επικοινωνίας.

Η αφήγηση που συνοδεύει την ταινία είναι παρμένη από τη μετάφραση του έργου του Αισχύλου *Προμηθέας δεσμώτης* από τον Αμερικανό ποιητή Θορώ. Ο Μαρκόπουλος ανασυντάσσει τις λέξεις και τις φράσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και τις συσχετίζει με το φιλμ, μέσω μιας καθαρά προσωπικής μεθόδου, η οποία συνίσταται στην επανάληψη των λέξεων, στην αφαίρεση κάποιων από αυτές από το αυθεντικό κείμενο, σ' ένα άλλο κείμενο, στη συντόμευση των φράσεων, δημιουργώντας μια καταπληκτική και μαζί μυθο-ποιητική ενότητα εικόνας και λόγου. Μ' άλλα λόγια, μετατρέπει το πρωτότυπο κείμενο σ' ένα άλλο κείμενο, τελείως αφηρημένο, που όμως έχει ένα δικό του εσωτερικό τέμπο, ένα ρυθμό που μου θύμισε εκείνον της παράστασης αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, προσαρμοσμένης σε μια ανατολική λεκτική παράδοση και ερμηνευμένης από τα μέλη του θιάσου του Θεάτρου Νο 4.

Το κείμενο κατά Μαρκόπουλο – κι έχω ήδη εξηγήσει τι σημαίνει αυτό το «κατά» – αρχίζει: «Εγώ, εγώ, εγώ, ατενίζω πέρα από την πεπερασμένη γη, γη γη απρόσιτη, προσιτή, απρόσιτη, προσιτή ερημιά ερημιά, απρόσιτη, ερημιά, προς την απρόσιτη ερημιά». Οι λέξεις της ηχητικής μπάντας εκστομίζονται ξανά και ξανά, εκφωνούνται πάλι και πάλι, επαναλαμβανόμενες και ανασυντασσόμενες, σαν ένα είδος μονότονης ηχούς. Η πρωτόγονη, μαγευτική ποιότητά τους υπονοεί μάλλον τη μυστηριώδη υποδοχή του χαρίσματος της γλώσσας, που ο Προμηθέας έδωσε στον άνθρωπο, παρά τη σύνθετη, λεκτική διάπλαση και περιφραστικότητα του αισχυλικού ύφους[5].

Στην αρχή του φιλμ, βλέπουμε τον δημιουργό να σκαρφαλώνει σε μία σκάλα μ' ένα φωτόμετρο στο χέρι και να μετράει την ένταση του φωτός. Ταυτόχρονα, σε μία άλλη εικόνα, διπλοτυπωμένη πάνω στην προηγούμενη, βλέπουμε ένα σμήνος πουλιών καθισμένων στα κλαδιά ενός δέντρου. Αργότερα, τον βλέπουμε μαζί με τους ίδιους τους «ήρωές» του και, πολύ πιο μετά, στο γραφείο του στη Νέα Υόρκη, να επιθεωρεί το φιλμ και να εξαφανίζεται ξαφνικά από τη σκηνή. Τι πετυχαίνει μ' αυτές τις εικόνες; Μα, αυτό που ανέφερα προηγουμένως: να κάνει τον θεατή να συνειδητοποιήσει το νόημα της αναζήτησης του κινηματογραφιστή. Ο θεατής ανακαλύπτει, μαζί με τον κινηματογραφιστή, μαζί με τον δημιουργό της ταινίας, τον κόσμο: κι εδώ, ο Μαρκόπουλος έρχεται να συναντήσει, από διαφορετικό ίσως δρόμο, τον Ντζίγκα Βέρτοφ στον *Άνθρωπο με την κινηματογραφική μηχανή* – μία συνάντηση που, όπως θα δούμε στη συνέχεια, επιτυγχάνεται και μέσα από άλλα «μονοπάτια» της φιλμουργικής πρακτικής. Ο θεατής ανακαλύπτει ότι ο κινηματογράφος και η πραγματικότητα είναι δύο διαφορετικά πράγματα, δύο «μεγέθη» ανόμοια, που όμως, ο πρώτος τον βοηθάει να αντιληφθεί τις μύχιες τάσεις των αισθήσεών του, τον κάνει να αιωρείται μεταξύ του επιθυμητού και του απρόσιτου. Μέσα από το εικονικό «κείμενο» και μέσα από τον κειμενικό λόγο (βαθιά ποιητικά και τα δύο), αλλά και κάτω από τη ρομαντική του τάση και τη ροπή προς τον κλασικισμό, ο Μαρκόπουλος είναι (και παραμένει) ένας ερωτικός ποιητής του κινηματογράφου – ερωτικός και με την έννοια της παρουσίασης μιας σεξουαλικής ιδιαιτερότητας, που εμφανίστηκε για πρώτη φορά ανοικτά στο *Δύο φορές άνδρας* (*Twice a Man*, 1963), μέσα από τα «πρόσωπα» των Ιππόλυτου, Φαίδρας και Ασκληπιού.

Στην ταινία του *Ming Green* (1966), ο Μαρκόπουλος μεταμορφώνει τη στατική ζωή του διαμερίσματός του σε κινητική, που ξετυλίγεται μπροστά μας σε θαυμάσιους βουβούς τόνους και χρώματα, σαν τη «νεκρή φύση» ενός υπέροχου ζωγραφικού πίνακα. Η ταινία αρχίζει μ' ένα πλάνο τραβηγμένο από το εσωτερικό του δωματίου, μέσα από το παράθυρο: βλέπουμε δένδρα. Μετά από κάμποσα μαύρα καρέ (το σκοτάδι, κατά τον Μαρκόπουλο, δεσμεύει το θεατή χρησιμοποιώντας ενώνει τον ήχο με την εικόνα και επιτρέπει στο θεατή μια στιγμή ανάσας «έχω επηρεαστεί από την έννοια του Χάους, του άμορφου κενού, πάρα πολύ: τα σκοτεινά διαστήματα»), τα δένδρα εμφανίζονται και πάλι, αυτή τη φορά μαζί με άλλα δέντρα, που είναι διπλοτυπωμένα πάνω στα πρώτα. και μετά, ο κήπος κάτω χαμηλά, που είναι εικόνα που επίσης εναλλάσσεται με σκοτάδι αρκετές φορές. Και έπειτα, ξανά τα δέντρα, σε διπλοτυπία πάντα. Στη συνέχεια, το εσωτερικό του δωματίου. Τα μπουμπούκια ενός λουλουδιού σε κάποιο βάζο εμφανίζονται και εξαφανίζονται. Μια κόκκινη πολυθρόνα, καρέκλες, έπιπλα, οι τοίχοι, και άλλα αντικείμενα, μέχρι που βλέπουμε τη φωτογραφία μιας γυναίκας: της μητέρας του. Από το σημείο αυτό και μετά, το φιλμ από βουβό γίνεται ηχητικό, και η μουσική του Βάγκνερ συνοδεύει τις εικόνες του μέχρι το τέλος[6].

Η ρυθμική εναλλαγή των εικόνων μεταξύ τους, είτε μέσα στο ίδιο πλάνο (με τη χρήση της διπλοτυπίας), είτε σε διαφορετικά πλάνα (με τη χρήση του μοντάζ κατά τη στιγμή της παρατήρησης και κατά τη διάρκεια του γυρίσματος – να ο Βέρτοφ και πάλι), η χρωματική «ενορχήστρωση», ο απόλυτα ελεγχόμενος ρυθμός των διπλοτυπωμένων εικόνων και ο τέλειος δομικός έλεγχός τους, αρκετά ασυνήθιστος λόγω του ότι έγινε μέσα στην ίδια την κάμερα κατά τη διάρκεια της λήψεως (εδώ ο Μαρκόπουλος επιστρέφει στις απαρχές του κινηματογράφου, στον τρόπο δουλειάς ενός Μελιές), για να εξερευνήσει ακόμα περισσότερο την ικανότητα του μέσου του να μορφοποιεί εικόνες σε σύνολα, που δημιουργούν έναν «ανεικονικό» μάλλον ρυθμό, μια κι αυτός ο τελευταίος δεν έπαψε ποτέ να αποτελεί την «ουσία» του κινηματογράφου, και να συνθέτει ενότητες μ' έναν προκαθορισμένο τρόπο διαδοχής ή εναλλαγής των εικόνων, μέσω του μοντάζ, που, επίσης, δεν έπαψε ποτέ να αποτελεί το «φιλμικό ιδιάζον» – και, φυσικά, προς μία παρεμφερή κατεύθυνση στράφηκε και ο Βέρνερ Νέκες, καταφεύγοντας στις μεθόδους και τις τεχνικές της προ-κινηματογραφικής περιόδου, του φενακιστισκόπειου και του θαυματοτρόπειου ακριβέστερα, για να φτιάξει την ταινία του *Θύελλα* (*Hurrycan*, 1979), κάνοντας τα πάντα κατά τη λήψη, με τη βοήθεια ηλεκτρονικού υπολογιστή αυτός, αλλά με άξονα αναφοράς το ρυθμό και το μοντάζ, που εδώ νοείται και με την έννοια της συρραφής των κινηματογραφημένων «πλάνων», τα οποία εμπεριέχουν μοντάζ κατά τη στιγμή της παρατήρησης και κατά τη διάρκεια του γυρίσματος) κάνουν την ταινία ένα ιδιαίτερα σημαντικό επίτευγμα.

Το επίτευγμα αυτό επαναλαμβάνεται, με την ίδια επιτυχία, στη πρώτη ταινία που ο Μαρκόπουλος γύρισε στην Ευρώπη, μετά την οριστική του αναχώρηση από την Αμερική: την *Μακαριότητα* (*Bliss*, 1967). Πρόκειται για μια σπουδή του εσωτερικού και εξωτερικού χώρου μιας μικρής εκκλησίας στην Ύδρα, που ανοίγει για το κοινό μία μόνο φορά την εβδομάδα, και που ο Μαρκόπουλος την ολοκλήρωσε σε 45 λεπτά. Αυτή τη φορά, το εικονικό μέρος συνθέτουν εξωτερικά πλάνα του περιβάλλοντος την εκκλησία χώρου και πλάνα αγιογραφιών, τμημάτων του τέμπλου, καντηλιών και μανουαλιών, καθώς επίσης και πλάνα των φωτεινών ανοιγμάτων της πόρτας και των παραθύρων, που αναμειγνύονται, διπλοτυπώνονται και δημιουργούν το δικό τους ρυθμικό φιλμικό κόσμο.

Και οι δύο αυτές ταινίες, μικρού βέβαια μήκους, φαίνεται να αμφισβητούν την ικανότητα του κινηματογράφου να αναπαραστήσει την κίνηση αυτή καθεαυτή – κάτι, αναμφισβήτητα έξω από τις προθέσεις του Ζωρζ Μελιές που ανέφερα παραπάνω: η πρωτοπορία, επιστρέφοντας σε τεχνικές των πρώτων σταδίων του κινηματογράφου, φιλοδοξεί να μας αποκαλύψει το «σωστό» δρόμο που αυτός έπρεπε να ακολουθήσει, αντί να γίνει δέσμιος της αφήγησης και του θεάτρου. Ο Μαρκόπουλος αποδίδει μεγάλη σημασία στο μονό καρέ και στρέφει την προσοχή του στα «διαστήματα» ανάμεσα στα καρέ, όπως ο Βέρτοφ, στη δεκαετία του '20, έστρεφε την προσοχή του στα «διαστήματα» ανάμεσα στα πλάνα, στην «κίνηση ανάμεσα στις εικόνες, τη μετάβαση από το ένα οπτικό ερέθισμα στο άλλο», όπως έλεγε ο ίδιος[7]. Πρόκειται, εν ολίγοις, για ένα καθαρό στοιχείο της φιλμικής γλώσσας και της δόμησής της, που δίνει υπόσταση στο ίδιο το φιλμ, στην υλικότητά του. Τα καρέ του Μαρκόπουλου δεν είναι οι εικόνες της πραγματικότητας, όπως αυτή εγγράφεται και παρουσιάζεται από το φιλμ: είναι η ίδια η υλικότητα του φιλμ. Και ο Μαρκόπουλος περιγράφει τα πλεονεκτήματα αυτής της μεθόδου:

Το γεγονός μέσα στην κάμερα καταλήγει, σύμφωνα με τις τεχνικές και αισθητικές ικανότητες του κινηματογραφιστή, σε: α) Μοντάζ – άμεσο μοντάζ μέσα στην ίδια την κινηματογραφική μηχανή κατά τη λήψη, και β) Δημιουργία εφέ, λεπτές φιλμικές αποχρώσεις μέσα στην ίδια την κάμερα. Τα πλεονεκτήματα του μοντάζ στην κάμερα έχουν οικονομικές και αισθητικές σημασίες: με το μοντάζ στην κάμερα μπορεί κάποιος να γίνει περισσότερο ακριβής, η ιδέα και η εικόνα γίνονται περισσότερο συμπυκνωμένες, το αποτέλεσμα είναι πιο λαμπρό και αποτείνεται στο νου και στις υπολανθάνουσες αισθήσεις[8].

Σημειώσεις:

1. Γκρέγκορι Μαρκόπουλος: «Ο χώρος διαίσθησης», στο περιοδικό *Σινεμά*, τεύχος 5-6, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1979, σελ. 45-48. Ο Αμερικανός σκηνοθέτης Ρόμπερτ Μπίβερς δούλευε χρόνια κοντά στον Μαρκόπουλο και το έργο του ακολουθεί έναν παράλληλο δρόμο.

2. Γκρέγκορι Μαρκόπουλος: «Προς μία νέα αφηγηματική μορφή», στο περιοδικό *Film Culture*, τεύχος 31, χειμώνας 1963-'64, σελ. 11-12.

3. Πι Άνταμς Σίντνεϊ: *Visionary Film*: The American Avant-Garde, Oxford University Press, Νέα Υόρκη, 1974, σελ. 168-9. (Από ένα γράμμα που έστειλε ο Γκρέγκορι Μαρκόπουλος στον Σταν Μπράκχετζ, τον Ιούλιο του 1963).

4. Σημειώσεις του Γκρέγκορι Μαρκόπουλου στο πρόγραμμα της Film-Makers *Cinematique*, 18 με 30 Απριλίου του 1968.

5. Η εμπειρία μου από την παράσταση εκείνη, στο χώρο του Λυκαβηττού, ήταν παρόμοια, παρ' όλο που, αντί για καταγραμμένες σε φιλμ εικόνες, επενδυμένες με ήχο, βρισκόμουνα ανάμεσα στους ζωντανούς ηθοποιούς, ένας μαζί τους, αλλά και μόνος, κλεισμένος στα δικά του συναισθήματα και τις δικές μου σκέψεις.

6. Σε μερικούς, η περιγραφή αυτή ίσως να θύμισε κάποια από τα φιλμ του Βέρνερ Νέκες! Ναι, οι δύο κινηματογραφιστές έχουν ορισμένα κοινά σημεία: η άποψη του Μαρκόπουλου για το ρόλο των μονών καρέ, για παράδειγμα, είναι παρεμφερής μ' εκείνη του Γερμανού συναδέλφου του για τις μικρές, αυτόνομες φιλμικές μονάδες που αποκαλεί «κίνες» και που ο ίδιος ορίζει ως τη «διαφορά ανάμεσα σε δύο καρέ», και «τη δουλειά που πρέπει να κάνει ο νους για να πετύχει τη συγχώνευση σε δύο καρέ» (βλέπε: περιοδικό *Σινεμά*, τεύχος 3, Απρίλιος-Ιούνιος 1979, σελ. 47-57).

7. Ντζίγκα Βέρτοφ: «Από το κινηματογραφικό-μάτι στο ράδιο-αυτί (αποσπάσματα από το αλφαβητάρι των Κίνοκς)», στο περιοδικό *Σινεμά*, τεύχος 8, Απρίλιος-Αύγουστος 1980, σελ. 42.

8. Γκρέγκορι Μαρκόπουλος: «Το γεγονός μέσα στην κάμερα», στο *Retrospective Gregory Markopoulos*, κατάλογος του Independent Film Center, Μόναχο 1970.

The Illiac Passion

ΤΟΥ ΓΚΡΕΓΚΟΡΙ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΥ

Το *Illiac Passion* είναι η Οδύσσεια ενός κινηματογραφικού δημιουργού μέσα από τους ήρωές του. Υπάρχουν όλοι-όλοι, είκοσι οκτώ ήρωες μαζί με το δημιουργό. Στην αρχή του φιλμ βλέπουμε το δημιουργό να σκαρφαλώνει μια σκάλα μ' ένα φωτόμετρο στο χέρι και να μετράει, και ταυτόχρονα σε διπλοτυπία (στη μηχανή και όχι στο εργαστήριο) ένα σμήνος πουλιών σ' ένα δέντρο. Αργότερα τον βλέπουμε με τους ίδιους τους ήρωες και πολύ αργότερα στο γραφείο του, στο διαμέρισμά του στη Νέα Υόρκη, να επιθεωρεί το φιλμ και να εξαφανίζεται ξαφνικά από τη σκηνή.

Εκτός από το δημιουργό του φιλμ που παίζει τον εαυτό του, ο πρωταγωνιστής του *Illiac Passion* σκιαγραφείται από τον Richard Beauvais. Ούτε αυτός ούτε οι άλλοι ήρωες του έργου που αποτελούν την προσωπικότητά του έχουν ονόματα. Σαν μόρια, οι ήρωες που συνιστούν την ύπαρξη του πρωταγωνιστή, εμφανίζονται, παίζουν την ύψιστη στιγμή τους και εξαφανίζονται. Τι είναι αυτές οι ύψιστες στιγμές μπορεί να νιώσουν μόνο εκείνοι οι θεατές του Νέου Κινηματογράφου, που θα αφεθούν σ' αυτήν την εικονοπλασία που είναι το *Illiac Passion*. Ο θεατής που θα επιχειρήσει να δημιουργήσει μια ιστορία μόλις πρωτοδεί το φιλμ θα κάνει κάτι το άσκοπο, αν όχι απερίσκεπτο. Απερίσκεπτο στο βαθμό που το φιλμ δεν έχει σαν άμεσο σκοπό να πει μια ιστορία σ' ένα φιλολογικό επίπεδο. Το επίπεδο είναι πάντα βασισμένο στην ιδέα του φιλμ σαν τέτοιο (film as film).

Η βασική δομή του έργου αρχίζει με τον πρωταγωνιστή που περνάει τη Γέφυρα του Μπρούκλιν στην Νέα Υόρκη, τα χαράματα. Προχωρεί έπειτα στους βράχους όπου ανακλύπτει τη Μάνα-Μούσα και μετά στο δάσος όπου και κατεβαίνει κάτω στα πάθη του: τις μύχιες αυτές τάσεις των αισθήσεών του. Συνεχώς, απ' τη σκηνή της γέφυρας και μετά ο Μαρκόπουλος χρησιμοποιεί τη δική του συγκεντρωμένη μορφή του μοντάζ που αμέσως αιχμαλωτίζει τον θεατή και αυτόν που έχει συνείδηση του πράγματος και αυτόν που δεν έχει. Χρησιμοποιώντας μονά καρέ ή αθροίσματα από μονά καρέ σύμφωνα με το παραδοσιακό μοντάζ του κλασικού φιλμ, επιβάλλει έντονα καταστάσεις, χαρακτήρες και όλες εκείνες τις στιγμές που αποτελούν το φιλμ μέσα σ' ένα γιγαντιαίο σύστημα σύμπραξης. Είναι δυνατόν να σκεφτεί κανείς ότι μπορεί να συλλάβει όλες τις εκδοχές της ταινίας με το να την δει μια φορά.

Η αφήγηση που συνοδεύει το φιλμ *Illiac Passion* είναι παρμένη από τη μετάφραση του Αμερικανού ποιητή Thoreau του «Προμηθέα Δεσμώτη» του Αισχύλου. Αυτό που έκανε ο Μαρκόπουλος είναι να ανασυντάξει τις ίδιες τις λέξεις και τις φράσεις της τραγωδίας και να τις συσχετίσει με το φιλμ. Το έκανε αυτό με μια απίστευτα συνεπή και πολύ προσωπική μέθοδο που συνιστάται στο να επαναλαμβάνει λέξεις, να αφαιρεί λέξεις από το κείμενο της τραγωδίας, να συντομεύει φράσεις, να διαγράφει λέξεις, δημιουργώντας μια ενότητα εικόνας και λόγου που σπάνια οραματίστηκε ο κινηματογράφος. Το αποτέλεσμα είναι γεμάτο δύναμη, όπως είναι και οι στιγμές της σιωπής, οι στιγμές που τ' ακούμε αλλά δεν το βλέπουμε.

Μόναχο 17 Μαρτίου 1968

(Σημειώσεις του Μαρκόπουλου στο πρόγραμμα της Ταινιοθήκης των Δημιουργών Κινηματογραφιστών).

Twice a Man

Ο χώρος διαίσθησης

ΤΟΥ ΓΚΡΕΓΚΟΡΙ ΜΑΡΚΟΠΟΥΛΟΥ

Προϋπόθεση: Η χρονική διάρκεια της ζωής του κινηματογράφου μόλις και μετά βίας είναι η χρονική διάρκεια της ζωής των σημερινών μετριότατων στοιχείων· στοιχεία που βρίσκονται κοντά στη θανατηφόρα πάλη με το επικείμενο Νέο Είδος· ένα νέο είδος που αναπόφευκτα θα εμφανισθεί σε διακόσια χρόνια.

Θεωρία: Ο χρόνος είναι κρυσταλλοποίηση. Ένα μόριο του Σύμπαντος: ένα μόριο στη μεγάλη πρόταση που είναι το νόημα του Ανθρώπου.

Αυτό που οι άνθρωποι φαντάζονται δεν είναι διαφορετικά από τους κινδύνους ενός ταξιδιού στο άγνωστο: οι κυρίαρχες δυνάμεις είναι το Νερό και ο Αέρας. Η φωτιά η ίδια έχει για δεκαετίες, αν όχι για αιώνες, καταπνιγεί κάτω από το πρόσχημα θεϊκών ενδιαφερόντων.

Κινούμαστε σε επιταχυνόμενο χρόνο, με την όρασή μας και τις κινήσεις μας μειωμένες (πιθανώς επιβραδυμένες) μπροστά από αυτό που γνωρίζουμε σαν την εποχή μας και απ' αυτό που ξέρουμε μέσω της διαίσθησης ή στιγμές της επιστήμης, άλλων περισσότερο οικουμενικών χρόνων.

Η φιλμική εικόνα είναι μια κρυσταλλοποίηση του χρόνου· πράγματι, μια κρυσταλλοποίηση σε Χρόνο.

Ένα μόριο Χρόνου περιέχει τρισεκατομμύρια φυλακισμένων εικόνων και όλα αυτά τα ξένα σώματα που δημιουργούν την αίσθηση της ίδιας της εικόνας.

Το περιεχόμενο μιας φιλμικής εικόνας είναι σαν μια υπέροχη, υπεργήινη, χλωροφυλλική διαδικασία (σε σταθερή εξέλιξη) που δημιουργεί, και ταυτόχρονα διατηρεί ή διαποτίζει, ενισχύει, μια αίσθηση ανθρώπινης πραγματικότητας. Μια ανθρώπινη Πραγματικότητα πάντοτε ακατανόητη. Ακατανόητη λόγω της ύπαρξης της Γιγαντιαίας Πραγματικότητας. Με την Ανθρώπινη Πραγματικότητα και τη Γιγαντιαία Πραγματικότητα για πάντα καταδικασμένες σε μια κατάσταση ψευδαίσθησης, σαν αντίθετες.

Σ' αυτή την κατάσταση της ψευδαίσθησης των αντιθέτων, η Ανθρώπινη Πραγματικότητα διατηρεί την κατάστασή της μόνο όσο παραμένει αξεδιάλυτη· και η Γιγαντιαία Πραγματικότητα απαγορεύει κάθε επικοινωνία με την Ανθρώπινη Πραγματικότητα, ή το ίδιο το Νόημα, μέχρι που να αποκαλυφθεί η τελική στιγμή.

Μέρος Ι

Ο ανυποψίαστος τρόπος

Η ερώτηση πρέπει να τεθεί: τι βλέπει ο κινηματογραφιστής; τι βλέπει ο θεατής του κινηματογράφου; τι βλέπει το άτομο που προβάλλει τις ταινίες;

Ο κινηματογραφιστής, αν πράγματι είναι κινηματογραφιστής, κοιτάζει τη φιλμική εικόνα σ' ένα τραπέζι, ένα διαθέσιμο τραπέζι. Εξετάζει με το χέρι του, χρησιμοποιώντας ένα μικρό μεγεθυντικό φακό, ένα μονό καρέ, μια φιλμική εικόνα. Αυτή η σταθερή στιγμή επαφής παράγει αυτό το ήρεμο όραμα που γίνεται το νόημα του έργου. Ποιο είναι το νόημα του έργου; Το έργο είναι το Νόημα.

Όσο πιο μικρή είναι η εικόνα, τόσο μεγαλύτερη είναι η τελική δημιουργία που ολοκληρώνει ο κινηματογραφιστής. Όσο πιο μεγάλη είναι η εικόνα, τόσο μικρότερη είναι η τελική δημιουργία που ολοκληρώνει ο κινηματογραφιστής; Είναι στην ασήμαντη στιγμή που η σπουδαιότητα αναστατώνεται και επιβάλλεται η δύναμη της κινηματογράφησης.

Για τον κινηματογραφιστή, το να αποφεύγει να θεωρεί τις φιλμικές μπομπίνες του σαν εικόνες σε κίνηση, σημαίνει ότι τις διαποτίζει με μεγαλύτερη και περισσότερο ασυνήθιστη κίνηση. Είναι,ίσως, σφάλμα να συνεχίζουμε να πιστεύουμε ότι το φιλμ είναι σταθερή κίνηση. Η κίνηση πρέπει να διαχωρισθεί και να επιτευχθεί από τη δεξιοτεχνία του κινηματογραφιστή στο μοντάζ. Αυτή η δεξιοτεχνία στο μοντάζ είναι μια αντανάκλαση που καθρεφτίζει την τέχνη του νοήματος. Τα υλικά για να επιτευχθεί αυτός ο υψηλός στόχος είναι λιγότερο γνωστά στην κινηματογραφία του σήμερα απ' ό,τι ήταν πριν πενήντα χρόνια: Η αιτία είναι η ίδια, πάντα ήταν η ίδια: το εμπόριο.

Μια εμπνευσμένη φωνή λέει, «Κοίτα πόσο ροζ φαίνονται τα κλαδιά μέσα από τα πράσινα φύλλα!»[1]

Αυτό με το οποίο έχουμε να κάνουμε είναι η χρήση της εικόνας, του μονού καρέ, σαν ένα υπολογισμένο στοιχείο στην κατασκευή των ταινιών. Έτσι όπως δεν μπορούμε να φανταστούμε το νόημα του σύμπαντος, έτσι επίσης, εξετάζοντας πάνω σ' ένα τραπέζι ένα μονό φιλμικό καρέ ή ομάδα από καρέ. Το κρατάμε κατά διαφόρους τρόπους· κανονικά, ανάποδα, αντίστροφα. Όλες οι πλευρές του ιδωμένες και μη. Από αυτά αρχίζουμε να πλέκουμε το ρου της ζωής, τη φιλμική μορφή του έργου που έχουμε μπροστά μας. Αν κάποιος θα πετύχει ή όχι εξαρτάται, όπως σε όλες τις τέχνες, από το χάρισμα που είναι χαρακτηριστικό σ' αυτήν την περίπτωση, του κινηματογραφιστή μπροστά από τα διαχωρισμένα μέρη που βρίσκονται μπροστά του. Είναι ένα σπάνιο προνόμιο για τον κινηματογραφιστή να δημιουργήσει για το θεατή μια ολότητα απ' αυτά τα διαχωρισθέντα μέρη. Αυτό είναι κινηματογραφικοποίηση· αυτό είναι η δημιουργία· πρόκειται πάντοτε για μια θεϊκή κληρονομιά, που ποτέ δεν επιτυγχάνεται, ποτέ δεν μαθαίνεται, αλλά συνεχώς επιζητείται. Αυτοί που έχουν εκπαιδευτεί, που το έχουν επιτύχει, είναι οι διασκεδαστές των θεατών.

Ποιος τολμά να φανταστεί τι μπορεί να περιέχει ένα μόνο καρέ; Ποια μελλοντική διαδικασία θα μπορούσε να ενεργοποιήσει ένα μονό καρέ; Ποια δράση θα μπορούσε να αποβάλει τη μοναδική επιπεδότητά του και να προξενήσει τη σύγκρουση αυτή που θα ζωντάνευε αυτά τα ίδια τα περιεχόμενα κάθε μονού καρέ;

Μια ένδειξη ανάμεσα σε πολλές μπορεί να είναι η εμουλσιόν· στα στρώματα της εμουλσιόν που θα μπορούσαν κατά μαγικό τρόπο να παραδώσουν την Ουσία που κρα-

τούν, μιας ύπαρξης που μέχρι τώρα ήταν άγνωστη. Έτσι όπως ένα σύννεφο εμφανίζεται και μετά εξαφανίζεται και είναι σίγουρα μια πρόβλεψη που δεν είναι δυνατόν να αποκρυπτογραφηθεί από τα ανθρώπινα μάτια· έτσι όπως άσπρα καπέλα σε μια ταραγμένη λίμνη αρχίζουν και τελειώνουν το ταξίδι τους από ηρεμία σε θύελλα σε ηρεμία· έτσι, επίσης, συμβαίνει και με την ενυπάρχουσα ένδειξη στην ενεργοποίηση ενός μονού καρέ.

Υπάρχουν πάντοτε κρυφοί νόμοι, όμως φανεροί κρυφοί νόμοι: το φως που καταγράφει και φωτογραφίζει, το φως που εμφανίζει, και το φως που προβάλλει. Πρέπει όμως να υπάρχει ένα τέταρτο φως ή πηγή που να κατανοεί αυτό που τα άλλα τρία απλώς φαίνεται να έχουν συλλάβει και αναστείλει. Αυτό είναι το ζήτημα. Θα μπορούσε να ήταν η ταχύτητα. Μια ταχύτητα μετρήσιμη στο χρόνο από μια αντίθετη κλίμακα· ίσως, κατά ένα επιβραδυνόμενο τρόπο που να βρίσκεται κοντά σ' αυτό που αποκαλούμε το Αόρατο.

Ο Ρόμπερτ Μπίβερς έχει αναφερθεί κατά θαυμάσιο τρόπο στην αόρατη εικόνα, ανάμεσα στα καρέ, που φαινομενικά ποτέ δεν φωτογραφίζεται· κι αυτήν την άλλη αόρατη εικόνα ανάμεσα στα φιλμικά καρέ που ποτέ δεν προβάλλεται. Πρόκειται για μια βασική ένδειξη Αποκάλυψης στο φιλμ. Πρόκειται για την Πραγματικότητα της Δυναμικής Οπτικής Σκέψης που δεν γίνεται απλώς αντιληπτή αλλά καθίσταται ορατή. Μαζί μ' αυτήν το Περιεχόμενο γίνεται το ζωντανό πράγμα· δηλαδή, η όραση της Υπέρτατης Πραγματικότητας, αυτό που στο παρελθόν ονομαζόταν όραμα, και αρχίζουμε να αντιλαμβανόμαστε ότι υπάρχει ένα μυστικό πέρασμα προς μια διάσταση του φιλμ που ποτέ πριν δεν την είχαν υποψιαστεί.

Μέρος ΙΙ

Το αξεπέραστο εμπόδιο

Μέχρι τώρα, ο θεατής του κινηματογράφου νόμιζε ότι έβλεπε μια κινηματογραφική ταινία στην οθόνη. Το γεγονός όμως ότι η κινηματογραφική ταινία ποτέ δεν είναι σε πραγματική κίνηση είναι κάτι που ποτέ δεν τον έχει προβληματίσει. Αυτό το αξεπέραστο εμπόδιο τον έχει εμποδίσει να καταλάβει όχι μόνο ποια είναι η φύση του φίλμ σαν φιλμ, αλλά τον έχει εμποδίσει να καταλάβει, επίσης, τη φύση αυτού στο οποίο συνεχώς εκθέτεται από τους διάφορους τύπους φιλμ που βλέπει. Αν ο θεατής του κινηματογράφου φαντάστηκε κάποτε ότι ήταν διασκέδαση αυτό που έβλεπε, δεν ήταν διασκέδαση· αν φαντάστηκε ότι ήταν προπαγάνδα, δεν ήταν προπάγανδα· και αν σήμερα ο ακόμα ανενημέρωτος θεατής φαντάζεται ότι βλέπει το φιλμ σαν φιλμ, κάνει λυπηρό λάθος.

Μια εμπνευσμένη φωνή λέει: «Αν κάποιος προσπαθούσε να συναρθροίσει ένα τέλειο ακροατήριο για να δει ένα φιλμ, δύσκολα θα μπορούσε να γεμίσει την αίθουσα προβολής της Σινεματέκ των Βρυξελλών» [2].

Αν στο θεατή του κινηματογράφου έχει ειπωθεί ότι το φιλμ αποτελείται από: 1. τις κλασικές βουβές ταινίες, 2. τις κλασικές ταινίες του Χόλιγουντ, 3. τις ξένες ταινίες – ανάλογα με τη χώρα του θεατή, 4. το φιλμ ντοκιμαντέρ, 5. το εκπαιδευτικό φιλμ, 6. το βιομηχανικό φιλμ και 7. το πειραματικό φιλμ, στον σπουδαστή του κινηματογράφου, σήμερα, λέγεται επίσης από αυτούς τους μέτριους ανθρώπους που διδάσκουν κινηματογράφο, ότι το φιλμ αποτελείται από το πολιτικό φιλμ. Και από το Μόναχο στο Σάλτσμπουργκ, από την Πάδουα στην Μπολώνια, στην Ταορμίνα, από το Όσλο στο

Ελσίνκι, οι πιο χυδαίες διαστροφές αυτού του μέσου έκφρασης συνεχίζονται και θα συνεχίζονται αμείωτες στο μέλλον για χάρη της κινηματογραφικής εκπαίδευσης. Φυσικά, οι ταινίες που χρησιμοποιούνται σταθερά και που πάντοτε έχουν χρησιμοποιηθεί από τα πρώτα παραδείγματα που μπορούμε να βρούμε σε άρθρα των *Cahiers du Cinema*, μ' ένα κύκλο ταινιών που επαναλαμβάνεται κάθε πέντε ή δέκα χρόνια (οποιαδήποτε έρευνα στα τεύχη του περιοδικού μπορεί εύκολα να το αποδείξει), είναι οι κλασικές ταινίες, οι ταινίες σκηνοθετών ή auteur films: οι κινηματογραφιστές! Όλα τα άλλα, το φιλμ σαν φιλμ απορρίπτεται εντελώς.

Έτσι δεν πειράζει αν κάποιος είναι αμαθής θεατής του κινηματογράφου ή ένας αμαθής σπουδαστής του κινηματογράφου, το αποτέλεσμα είναι το ίδιο: μια υπολογισμένη αμάθεια για το πιο εκφραστικό μέσο της εποχής μας, αν όχι όλων των εποχών. Ένα εκφραστικό μέσο τόσο ευγενικό όσο ήταν η γλυπτική για τους αρχαίους Έλληνες· γιατί το φιλμ ασχολείται με τον άνθρωπο. Ο άνθρωπος είναι μορφή. Το φιλμ είναι μορφή. Είναι αλήθεια ότι κάποιος θα μπορούσε να φανταστεί τον κόσμο χωρίς το φίλμ. Όμως, από την άλλη μεριά κανείς δεν θα μπορούσε να φανταστεί τον κόσμο χωρίς Μορφή ή χωρίς τον Άνθρωπο. Το Φιλμ είναι, συνεπώς, η Αιώνια Όψη της ίδιας της ζωής. Είναι η εξευγενισμένη όψη που αυτοί που επιχειρούν να διδάξουν το φιλμ ποτέ δεν προσέχουν· ποτέ δεν σκέπτονται να ασχοληθούν μαζί της για το απλό γεγονός ότι ασχολούνται με τα Ψέματα· κι επίσης γιατί φοβούνται την τιτανική δύναμη της Έμπνευσης και της Ελευθερίας που μια τέτοια αποκάλυψη θα απελευθέρωνε.

Δεν υπάρχει πιθανότητα ότι ο θεατής του κινηματογράφου του Τεμένους του 21ου αιώνα θα εμφανιστεί στην επόμενη δεκαετία, τη φοβερή δεκαετία της συνεχιζόμενης βίας και του παγκόσμιου ανταγωνισμού. Κάπου κάπου όμως, ένας εν τω γίγνεσθαι θεατής του κινηματογράφου, θα, και, πρέπει να, ακολουθήσει μια μακρά κι επικίνδυνη μοναχική ανάβαση για πολλά χρόνια, για να φθάσει στην περιοχή του Τεμένους, του 21ου αιώνα. Μπορεί, στην πραγματικότητα, να μη δει ποτέ κανένα φιλμ από τον κατάλογο του Τεμένους, θα επιθυμήσει όμως, θα ξέρει κατά συνέπεια τι να αποκαλύψει σ' αυτόν που έχει ακολουθήσει και βρίσκεται κοντά. Και οι δύο θα ανανεωθούν στη συνάντηση με τη φιλμική κατανόηση. Ένας, ο Ένας, θα βρεθεί για τον Μπίβερς και για τον Μαρκόπουλος.

Το αξεπέραστο εμπόδιο είναι, λοιπόν, η Πράξη της Απομάθησης. Είναι η πράξη του αφοπλισμού της παρεμβατικής εικονογραφίας των ψευδών γεγονότων που δεν έχουν τίποτα κοινό με το φιλμ σαν φιλμ. Απορρίπτεται η Τέχνη του Φιλμ! Απορρίπτεται η Τέχνη της Όρασης! Απορρίπτεται η Κινηματογραφική Κουλτούρα! Απορρίπτεται η ίδια η Ψευδαίσθηση. Η προσέγγιση στην Ανθρώπινη Πραγματικότητα και η παραδοχή της Γιγαντιαίας Πραγματικότητας. Ο αφυπνισμός είναι αλήθεια· η αλήθεια που με τη Μορφή και το Περιεχόμενο καθίσταται φανερή στο χρόνο με χρόνο. Η αίσθηση της Πραγματικότητας δεν είναι αλυσοδεμένη· η ονειρική ζωή, η ονειρική καθημερινή ζωή διαλύεται.

Δεν υπάρχει γλώσσα. Δεν υπάρχει τέχνη. Δεν υπάρχει γνώση. Υπάρχει μόνο το φιλμ σαν φιλμ: η αρχή και η αιώνια στιγμή.

Μέρος III

Το Τέμενος

Ο χειριστής της μηχανής προβολής του Τεμένους πρέπει να θεωρεί την επιθυμία του προορισμένη να σιωπά. Πρέπει να ρυθμίζει την εικόνα και τον ήχο σαν μια συνιστώσα αυτών που βλέπει ο θεατής.

Το φως που διαπερνά το χρόνο και είναι Χρόνος, πρέπει να υποβληθεί στους έντονους συλλογισμούς αυτού που ο θεατής προσδοκά. Είναι μέσα από την Αναγνώριση που ο θεατής του χώρου διαίσθησης του Τεμένους θα αισθανθεί εκλεγμένος να παρατηρήσει την Εκλογή που είναι η δουλειά του Μπίβερς και του Μαρκόπουλου.

Η εικόνα που είναι η αντανάκλαση, η αναπνοή, η κατάσταση της Σκέψης και της Πράξης, η ζωή στα έργα του Μπίβερς και του Μαρκόπουλου, πρέπει να μεταδοθεί στο θεατή του 21ου αιώνα με την πιο καθαρή οπτική προβολή που μπορεί να γίνει. Η μάζα πρέπει να είναι η μάζα. Το φως πρέπει να είναι το φως. Και για το θεατή η αποδοχή πρέπει να είναι ο θρίαμβος του χώρου διαίσθησης του Τεμένους.

Αυτό που πρέπει να ξεχωρίζει τον Απόλυτο Ορισμό, δηλαδή η έμφυτη ελευθερία των έργων του Μπίβερς και του Μαρκόπουλου, θα είναι η απλότητα του Τεμένους· και, σίγουρα, η απουσία του Τεμένους· και, σίγουρα, η απουσία της πηγής της προβολής. Αυτό που οι πλανήτες είναι για το σύμπαν.

Αυτό που κρίνεται σαν μοντέρνο δεν θα εφαρμοστεί στα στοιχεία του Τεμένους. Η κατασκευή του πρέπει να είναι σαν μια υπέροχη σουίτα: Θαυμάσια, καθαρή, και πάνω απ' όλα Σταθερή. Άνεση για τον, θεατή πρέπει να εννοείται σαν άνεση και όχι απλώς κομψότητα, μόδα του καινούργιου.

Έτσι όπως ένα έργο του Μπίβερς ή του Μαρκόπουλου δεν θα αντιμετωπιστεί σαν μικρού ή μεγάλου μήκους, αλλά σαν η ολότητα που είναι, έτσι, επίσης, ο Χώρος Διαίσθησης του Τεμένους θα καθοριστεί σαν η Ουσία που πρέπει να περιέχει. Μια Ουσία που οι κληρονόμοι του Τεμένους, δηλαδή οι θεατές του 21ου Αιώνα, πρέπει πάντοτε να καλλιεργούν με την πιο αυστηρή προσκόλληση.

Η μορφή που περνάει σαν μορφή στο φιλμ, πρέπει να απορρίπτεται για χάρη της μορφής του Τεμένους. Μια μορφή που ερμηνεύεται στην ιδέα του χρώματος αυτού που θα περιέχει. Κι αυτό που θα περιέχει είναι ο κατάλογος των έργων του Μπίβερς και του Μαρκόπουλου.

Το Χρώμα σαν κάτι χωρίς βαρύτητα και ο Χώρος κάτι χωρίς σώμα, θα είναι οι ενδείξεις που πρέπει να θυμάται ο αρχιτέκτονας του Τεμένους. Τα πιο απλά στοιχεία για τη μεγαλύτερη αντοχή της ιδέας: ο χώρος διαίσθησης.

Έτσι, όπως η Αντοχή και η Υπέροχη Ενεργητικότητα έχουν καταστήσει δυνατή τη δουλειά του Μπίβερς και του Μαρκόπουλου, έτσι, επίσης, η Αντοχή θα το υποσχεθεί στους θεατές του 21ου αιώνα, έτσι, επίσης, η Υπέροχη Ενεργητικότητα θα το διατηρήσει.

Ιούνιος 1973
Μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης

Σημειώσεις
1. Ρόμπερτ Μπίβερς
2. Ρόμπερτ Μπίβερς

(Από το περιοδικό *Σινεμά*, τεύχος 5-6, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1979. Αφιέρωμα στον Νέο Αμερικάνικο Κινηματογράφο).

Γκρέγκορι Μαρκόπουλος

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Ο Γκρέγκορι Μαρκόπουλος γεννήθηκε το 1928 στο Τολέδο της Πολιτείας του Οχάιο. Σε ηλικίας 14 χρόνων, οι Έλληνες γονείς του, του κάνουν δώρο μια κάμερα των 8 χλστ. με την οποία γυρίζει την ταινία *Χριστουγεννιάτικο παραμύθι* (1943). Το 1945 εγγράφεται στο πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια για κινηματογραφικές σπουδές και παρακολουθεί τα μαθήματα του Τζόζεφ φον Στέρνμπεργκ. Με τα χρήματα της εγγραφής του στο β΄ έτος γυρίζει το *Psyche* (1947-48). Είναι ένας από τους πρωτοπόρους του «αντεργκράουντ» και το 1960 συμμετέχει, μαζί με τον Τζόνας Μίκας, στην ίδρυση του New American Cinema Group. Το έργο του ξεχωρίζει για τον εστετισμό του και για μια, μέχρι μανίας, κινηματογράφηση του γυμνού ανδρικού σώματος. Αυτή φαίνεται ιδιαίτερα στο *Eros o Basileus* (1967), όπου για πρωταγωνιστή έχει ένα νεαρό κινηματογραφιστή, τον Ρόμπερτ Μπίβερς, τον οποίο ο Μαρκόπουλος ερωτεύεται και με τον οποίο θα ζήσει στα επόμενα χρόνια της ζωής του. Αφού αποσύρει τις ταινίες του από την αμερικανική διανομή και τις Ταινιοθήκες, ζητώντας ακόμη και από ιστορικούς του κινηματογράφου να αφαιρέσουν τα οποιαδήποτε κεφάλαια αναφέρονταν στο έργο του (όπως από τον Άνταμς Σίντνεϊ, στο βιβλίο του για την αμερικανική αβάνγκαρντ), ο Μαρκόπουλος έρχεται, μαζί με τον Μπίβερς, στην Ευρώπη, όπου, λίγα χρόνια αργότερα (το 1980) αρχίζει τη διοργάνωση των εκδηλώσεων του Τεμένους στην Πελοπόννησο. Πεθαίνει από AIDS, στις 19 Νοεμβρίου 1992, σε ηλικία 64 χρόνων, στο Φράιμπεργκ της Γερμανίας.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

[1947: Psyche, 1948: Lysias, 1949: Harmides,] Du Sang, de la Volupte et de la Morte 1950: Swain, 1953: Eldora, 1954-58: Serenity, 1963: Twice a Man, 1966: Ming Green, 1966: Galaxie, 1967: Himself as Herself, 1967: Bliss, 1967: Eros o Basileus, 1964-68: The Illiac Passion, 1969: Gammelion

Ακόμη: Hans Richter, The Olympian, Moment, Τσαρούχης, κ.ά., πορτέτα, προσωπογραφίες, που γυρίζει στην Ευρώπη, μετά το 1967 και που μέχρι στιγμής είναι δύσκολο να τοποθετήσουμε χρονολογικά.

Ν.Φ.Μ.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή του Νίνου Φενέκ Μικελίδη 5
Γκρέγκορι Μαρκόπουλος Ρόμπερτ Μπίβερς
συνέντευξη στον Νίνο Φενέκ Μικελίδη 7
Γκρέγκορι Μαρκόπουλος «Το φιλμ ως φιλμ» του Δημήτρη Κολιοδήμου 16
Illiac Passion του Γκρέγκορι Μαρκόπουλου 24
Ο χώρος διαίσθησης του Γκρέγκορι Μαρκόπουλου 26
Γκρέγκορι Μαρκόπουλος βιογραφικό σημείωμα 31