



*Gregory
J. Markopoulos*

I n h a l t

Editorial	Seite 2
Biografie, Filmografie	3
Towards a new narrative Film Form (Auf dem Wege einer neuen filmischen Erzählform)	5
The Illiac Passion	8
Galaxie	11
Gammelion	13

Vorfürungen in der Schweiz

13./14. Mai	Filmklub Zürich THE ILLIAC PASSION GALAXIE GAMMELION
15. Mai	Le Bon Film Basel THE ILLIAC PASSION
16. Mai	Kunsthalle Bern GALAXIE GAMMELION
17. Mai	Cinémathèque Suisse Lausanne THE ILLIAC PASSION GAMMELION

Editorial

Nach dem grossen Erfolg der NEW AMERICAN CINEMA EXPOSITION im September 1967 und nach dem Besuch von Robert Nelson im letzten Februar freuen wir uns, Ihnen Gregory Markopoulos als nächsten prominenten Vertreter des NEW AMERICAN CINEMA persönlich vorstellen zu dürfen.

Angesichts seines für unsere heutigen Filmbegriffe und Filmgewohnheiten noch schwer zugänglichen Filmstils haben wir für die kleine Retrospektive seiner letzten Filme dieses etwas ausführliche und mit Fotos illustrierte Programmheft zusammengestellt. Der deutschen Bio- und Filmografie folgt ein theoretischer Artikel von Markopoulos selber. Er formuliert darin die grundsätzliche Struktur und die kompositorischen Elemente seiner persönlichen Filmsprache. Zu diesen Ausführungen kommen dann ebenfalls zweisprachige inhaltliche, formale und technische Angaben, die Markopoulos speziell zu den einzelnen Filmen redigiert hat. Die Originaltexte drucken wir für alle diejenigen unter Ihnen ab, welchen die Nuancen des schriftlichen Ausdrucks dieser Kurzbeschreibungen weitere Aufschlüsse vermitteln mögen.

Wir glauben, dass die kleine Dokumentation dem interessierten Filmfreund den Zugang zu den gezeigten Filmen erleichtern kann und damit auch das Verständnis für die aussergewöhnlichen Eigenschaften dieses vielleicht für die weitere Entwicklung der Filmsprache bahnbrechenden Werkes zu fördern vermag.

FILMKLUB ZUERICH
Mai 1968

Gregory J. Markopoulos

Geboren am 12. März 1928 in Toledo, Ohio, USA. Beide Eltern Griechen. Besuchte zwei Jahre lang die "University of Southern California". Studierte ein Semester lang bei Joseph von Sternberg Regie. Arbeitete als Volontär bei Sternberg, Hitchcock, Dassin, Korda, Carné und Fritz Lang. Drehte mit zwölf Jahren seinen ersten Film: einen drei Minuten langen Kurzfilm nach Charles Dickens' Buch "A Christmas Carol".

Markopoulos hat in Europa und in den USA Vorlesungen über Film gehalten. 1967 beauftragte ihn die "School of The Art Institute of Chicago" mit der Durchführung des ersten Lehrprogrammes für Film. Er tat dies, trat aber zwei Monate vor Abschluss des Schuljahres zurück, weil Meinungsverschiedenheiten bezüglich der Weiterführung des Kurses entstanden waren. Lebt zur Zeit in Brüssel und arbeitet nun in Europa.

In München hat Markopoulos kürzlich seinen Film THE MYSTERIES begonnen. Inszenierte dort für den Bayerischen Rundfunk zwei Opern: DIE SCHACHTEL von Nonnis und Evangelisti und ALTER-ACTION von Macchi und Diacono.

Filme

- 1947 Trilogie: DU SANG DE LA VOLUPTÉ ET DE LA MORT
PSYCHE (nach der Erzählung von Pierre Louÿs)
LYSIS (nach Platos Dialog)
CHARMIDES (nach Platos Dialog)
- 1949 THE DEAD ONES
- 1950 SWAIN (nach Nathaniel Hawthornes "Fanshawe") 1/2
- 1951 FLOWERS OF ASPHALT
- 1952 ELDORA
- 1954/ SERENITY (nach der Erzählung von Elia Venezis. Der
- 1961 Film ist verloren gegangen.)
- 1963 TWICE A MAN → 1 Std. Knokke
- 1966 MING GREEN
- 1966/ GALAXIE
- 1967 THROUGH A LENS BRIGHTLY (Mark Turbyfill)
- 1967/ HIMSELF AS HERSELF (nach "Seraphita" von Balzac)
- 1967 EROS, O BASILEUS
- 1967 BLISS
- 1967/ GAMMELION
- 1967/ THE ILLIAC PASSION (Dieser Film wurde erstmals am Experimental-Filmfestival in Knokke-Le Zoute im Dezember 1967 gezeigt und dort von der Kritik aus der Konkurrenz genommen, da nach ihrem Communiqué das Werk bereits als abgeschlossen zu betrachten sei etc.)

Filme in Arbeit

THE DIVINE DAMNATION
THE MYSTERIES

Preise (nur auszugsweise)

1963 TWICE A MAN, Experimental-Filmfestival in Knokke
1965 TWICE A MAN, Chicago International Film Festival
1966 GALAXIE und Gesamtwerk, 8th Independent Filmmakers
Award durch "Filmculture"

Auf dem Wege einer neuen filmischen Erzählform

Gregory Markopoulos

In den Anfängen des Films besass das Bild eine grosse Kraft. Mit der Einführung des Tones jedoch wurde ein Teil des Bildes den Diensten des Tones unterstellt. Aesthetisch entgegengesetzt, aber künstlerisch verbunden, verfehlten Bild und Ton die angestrebte poetische Einheit, die jedermann im Film erreichen wollte. Wort und Ton gerieten in Konflikt; die Bildstruktur wurde gezwungenermassen konventionell, und der Ton verzögerte eher die Entwicklung des Films als dass er sie gefördert hätte.

Im Film haben sich nur wenige bedeutende Ausdrucksformen herausgebildet: ein Ausdrucksstil kann nicht mittels Filtern, Veränderungen der Farbintensität, spezieller Optiken, Laboreffekten, aufwendiger Kostüme oder Theaterelementen gestaltet werden. Das Filmbild, welches jede Einstellung oder jede Komposition hervorbringt, wurde vernachlässigt. Es wurde nur als fotografische Notwendigkeit verstanden.

Ich schlage eine neue filmische Erzählform vor, die in der Fusion von klassischer Montagetechnik und einem mehr abstrakten System besteht. Dieses System umfasst den Gebrauch kurzer Filmsätze, die Gedankenbilder evozieren. Jeder Filmsatz ist aus gewissen ausgewählten Filmbildern komponiert, was den harmonischen Einheiten, die in der Musikkomposition vorkommen, entspricht. Die Filmsätze stellen weitere Verbindungen unter sich selbst her. In der klassischen Montagetechnik gibt es eine konstante Beziehung zur kontinuierlichen Aufnahme; in meinem abstrakten System gibt es einen Komplex unterschiedlicher Filmbilder, die wiederholt werden.

Das Hauptproblem, welchem der Filmmacher beim vorgeschlagenen abstrakten System gegenübersteht, liegt in der Eliminierung der Abruptität, mit welcher die Einzelbilder das Auge anfallen und den Zuschauer verwirren. Die optischen und psychologischen Störungen können beide eliminiert werden durch eine Methode integrierter Bildangrenzungen, die an ihrer gemeinsamen Grenzlinie sich eng vermischen. In anderen Fällen helfen dem Zuschauer Dissimilationen oder Kontraststufen, Gegenstandsverschiebungen oder Bewegungsunterschiede in den beiden sich berührenden Bildern, die abrupten Transitionen leichter aufzunehmen.

Grenzenlose Rhythmusänderungen oder plötzliches Dazwischensetzen von Alliterationen, Metaphern, Symbolen oder jeder anderer in die Struktur des Filmes eingeführte Diskontinuität,

ermöglichen den Abbruch der Aufmerksamkeit des Zuschauers, da der Filmmacher den Zuschauer sukzessive überzeugt nicht nur zu hören und zu sehen, sondern an dem teilzunehmen, was auf der Leinwand entsteht, und zwar auf der erzählenden wie auf der beobachtenden Ebene. Die wunderbaren Landschaften der Emotionen beginnen mit leuchtenderen Farben als der Zuschauer sie je gesehen hat, zu existieren. Der flüchtige Eindruck von Begegnungen, von Handschlägen, Küssen und den Stunden abseits dieser Kontakte, eröffnet sich in seiner ganzen, betäubenden Einfachheit. Eine ganze Skala neuer Werte bietet sich dar und kreiert eine mächtige und reiche filmische Erzählform.

(Quelle: Filmculture Nr. 31, Winter 1963/64)

*T o w a r d s a n e w n a r r a t i v e
F i l m F o r m*

Gregory Markopoulos

In the beginning of the motion picture, the film frame had great potential. But with the introduction of sound, a part of the frame was relegated to the service of the sound track. Aesthetically opposed but artistically united, sound and image failed to achieve that poetic unity in cinema that everyone had envisioned. Word and image conflicted, forcing images to become conventional, and sound retarded, rather than added to, the development of film form.

Few significant forms have been established in motion pictures; form cannot be achieved through the use of filters, changes in color intensities, special lenses, effects prepared in the laboratory, elaborate costumes, or theatrical devices. The film frame which creates each shot or composition has been neglected; it has been understood only as a photographic necessity.

I propose a new narration form through the fusion of the classic montage technique with a more abstract system. This system involves the use of short film phrases which evoke thought-images. Each film phrase is composed of certain select frames that are similar to the harmonic units found in musical composition. The film phrases establish ulterior relationships among themselves; in classic montage technique there is a constant reference to the continuing shot:

in my abstract system there is a complex of differing frames being repeated.

The chief problem facing the maker of a motion picture with the proposed abstract form is the elimination of the abruptness with which the single frames attack the eye and confuse the viewer. Both the optical and psychological disturbances may be minimized by a method of integrated frame adjacencies intermingling at their common border or frontier. At other times, dissimilarities or degrees of contrast, object displacement, or varieties of movement in the two contiguous frames will help the viewer receive the abrupt transitions with more ease.

Limitless change in rhythm, or the sudden interjection of alliteration, metaphor, symbol, or any discontinuity introduced in the structure of the motion picture, makes possible the arrest of the film spectator's attention, as the filmmaker gradually convinces the spectator not only to see and to hear, but to participate in what is being created on the screen, on both the narrative and introspective levels. The magnificent landscapes of emotion, with colors brighter than the film viewer has ever been concerned, begin to exist. The transient impact of meetings, handshakes, kisses and the hours apart from these contacts becomes revealed in all this astounding simplicity. A whole new scale of values is exposed, creating a rich potential narrative form in the motion picture.

The Illiac Passion

Realisation	Gregory J. Markopoulos
Musik	Bela Bartok
Kommentar	Gregory J. Markopoulos
Darsteller	Richard Beauvais - Promoetheus David Beauvais - Sein Gewissen Robert Alvarez - Narziss Taylor Mead - Der Dämon Sheila Gary - Echo Mrs. Peggy Murray - Die Muse Tom Venturi - Hyazinthus Tally Brown - Venus Kenneth King - Adonis Gerard Malanga - Ganymed Jack Smith - Orpheus Jane Chippman - Eurydike Andy Warhol - Poseidon Phillip Klass - Daedalus Margot Brier - Pandora Paul Swan - Zeus Wayne Weber - Ikarus Carlos Anduze - Hades Stella Dundas - Die Mondgöttin John Dowd - Endymion Philip Merker - Apollo Beverly Grant - Persephone Clara Hoover - Io Gregory Battock - Phaeton Gregory J. Markopoulos - Der Filmmacher
Produktionskosten	\$ 10'000.--
Länge	90 Minuten
Fassung	16 mm, Farbe, Original

THE ILLIAC PASSION ist die Odyssee eines Filmmachers unter den imaginären Personen seines Films. Im Film kommen insgesamt 28 Personen vor. Darunter befindet sich auch der Filmmacher, der gelegentlich auftritt. Man sieht ihn zu Beginn des Filmes die Stufen hinaufsteigen; in der Hand hält er einen Belichtungsmesser und macht damit eine Lichtmessung. Diesem Bild ist ein Vogelschwarm in einem Baum überblendet. *Die Ueberblendung wurde in der Kamera, nicht im Labor, gemacht!* Später sieht man den Filmmacher mit seinen Personen im Bild, und eine grosse Weile darnach sitzt er in seiner Wohnung in New York am Pult und kontrolliert seinen Film, um dann plötzlich von der Szene zu verschwinden.

Mit Ausnahme des Filmmachers wird die Hauptperson in THE ILLIAC PASSION von Richard Beauvais dargestellt. Weder er noch andere Personen, die seine Persönlichkeit ergänzen,

werden im Film je genannt. Alle Personen, die wie der Hauptdarsteller auftreten, greifen wie Moleküle ineinander über, hinterlassen ihre herrlichen Momente und verschwinden. Wie herrlich diese Momente sind, können nur jene New American Cinema-Zuschauer ermessen, die sich der Bildwelt von THE ILLIAC PASSION hingeben. Es wäre vom Zuschauer aus unnötig, ja sogar töricht, wenn er nach der Erstvision des Filmes versuchen würde, eine Handlung aus dem Film zu konstruieren. Töricht insofern, als der Film nicht vom Gesichtspunkt eines Handlungsablaufes im literarischen Sinne gestaltet wurde. Sein Ausgangspunkt liegt im rein filmischen Bereich, das heisst *der Film existiert nur als Film.*

Die Grundstruktur des Filmes geht vom Hauptdarsteller aus, der in New York in der Abenddämmerung die Brooklin Bridge überquert, sich zu den Felsen hinbegibt, wo er die Mutter der Musen entdeckt, dann in den Wald zum Apfelbaum weitergeht und sich dort seinen Leidenschaften, das heisst den intimen Regungen seiner Empfindungen, hingibt. Von der Brückensequenz an benützt Markopoulos seine eigene, konzentrierte Darstellungsform, die sofort den bewussten oder nichtbewussten Zuschauer einbezieht. Indem Einzelbilder oder Gruppen von Einzelbildern in klassischer Filmmontagetradition verwendet werden, entstehen Situationen, Charakterentwürfe und alle jene Momente, die im Film in gigantische Wechselwirkung treten. Niemand sollte glauben, es wäre möglich, alle diese Variationen in einer einzigen Filmvision zu erfassen.

Der Begleittext zu THE ILLIAC PASSION ist dem Bühnenstück "Prometheus Bound" entnommen, das der amerikanische Dichter Thoreau nach Aeschylus übersetzt hat. Markopoulos hat die Wörter und Sätze des Stückes in seinen Film einbezogen. Dies hat er mit einer sehr persönlichen Methode getan, die sehr eindrücklich ist und darin besteht, Worte zu wiederholen oder auszulassen, Sätze zu kürzen oder zu wiederholen, woraus dann eine Bild- und Worteinheit sich ergibt, wie sie im Film noch kaum je erreicht wurde. Das Resultat ist so stark wie die Momente der Stille, jene Momente, wo man den Adler hören, aber nicht sehen kann.

Markopoulos, München, 17. März 1968

THE ILLIAC PASSION is the odyssean journey of a filmmaker amongst his characters. There are, all in all, twenty-eight characters; including the filmmaker himself who appears from time to time in the film. In the beginning the filmmaker is seen climbing the steps with an exposure meter in

hand, taking an exposure. Superimposed over this image (and superimposed in the camera not in the laboratory) are a group of birds in a tree. Later he is seen with the characters themselves; and much, much later at his desk in his apartment in New York City inspecting the film, and suddenly vanishing from the scene.

Except for the filmmaker as himself, the protagonist of THE ILLIAC PASSION is portrayed by Mr. Richard Beauvais. In the film, neither he nor any of the other characters who sum up his personality are named. Each character, like the molecules, the being of the protagonist, appear enact their supreme moments and vanish. What the supreme moments are can be imagined only by those New Cinema Film Spectators who allow themselves to enter into the imagery which is THE ILLIAC PASSION. For any spectator to attempt to create a story from a first viewing of the film ist unnecessary, if not foolish. Foolish inasmuch as the film is not created from the direct viewpoint of telling a story; that is, on a literary level. The level is always from the viewpoint of the film as the film.

The basic structure of the film begins with the protagonist crossing Brooklyn Bridge in New York City at dawn, proceeding to the rocks where he discovers the Muse Mother, and then proceeds to the forest and to the apple tree where he descends into his passions: those intimate aspirations of his senses. Constantly from the inception of the bridge sequence Markopoulos utilizes his own concentrated editing form which immediately engages the spectator, the spectator aware and not aware. Using single frames or clusters of single frames in the tradition of classic film montage he urges situations, character deleniations, and all those moments which are Film into a gigantic interplay. For anyone to believe that he is able to consider all the variations in one viewing of the film is impossible.

The narrative which accompanies the film THE ILLIAC PASSION is taken from the translation of the American Poet Thoreau of Aeschylus' play "Prometheus Bound". And what Markopoulos has done is to reconstruct the words, sentences themselves of the play relating them to the film itself. This he has done by a very personal method, incredibly consistent, of repeating words, eliminating words from the text of the play shortening sentences, repeating sentences, deleting words, and thus, creating a unity of image and word rarely aspired to in Film. The result is as powerful as the moments of silence, the moments of the eagle heard but unseen.

Markopoulos, Munchen, 17 march 1968

G a l a x i e

Realisation	Gregory J. Markopoulos
Produktionskosten	\$ 1200.--
Länge	90 Minuten
Fassung	16 mm, Farbe, Original

GALAXIE ist eine Serie von genau dreissig Filmporträts einiger berühmter und einiger nicht so berühmter Film-macher, Maler, Komponisten, Sammler oder Galeriebesitzer und anderer Persönlichkeiten aus New York. Jedes Film-porträt dauert etwa drei Minuten und wurde auf der Stelle ohne Plan oder vorherige Vorbereitungen gedreht. Markopoulos benützte seine gewöhnliche Bolex Reflexkamera, ein Stativ, einen Belichtungsmesser und zwei "mushroom Type", 3200 Grad Kelvin Leuchten von General Electric. Die Drehzeit betrug für jedes Porträt ungefähr 90 Minuten. Im Falle des Pop-Art-Sammlers und Taxibesitzers Robert C. Scull wurde das Porträt sogar in 20 Minuten gefilmt.

Es ist wichtig zu wissen, dass Markopoulos auch für GALAXIE wiederum ausschliesslich Ektachrome Commercial Rohfilm benützt hat, und dass alle Ueberblendungen, Einzelbilder oder Gruppen von Bildern, die im Film zu sehen sind, in der Kamera während den Aufnahmen entstanden. Allein schon dies bedeutet ein eigener Tour der Force. Ueberdies wurde jedes Porträtmodell in seiner eigenen Umgebung aufgenommen, mit Ausnahme von Giancarlo Menotti, der an einem Nachmittag im Vorzimmer der Filmmaker's Cinematheque in New York gefilmt wurde. Jedes Porträtmodell wurde gebeten, während der Aufnahme einen Gegenstand seiner oder ihrer eigenen Auswahl miteinzuschliessen. Im Falle von Parker Tyler war es eine Zeichnung, die Pavel Tchelitchew von ihm angefertigt hatte. Bei Shirley Clarke war es ein Schädel und eine "Felix the Cat"-Puppe. W. H. Auden bediente sich eines Barometers, und die Gebrüder George und Mike Kuchar, Filmmacher, benützten Gegenstände, die sie in ihren Filmen verwendet hatten.

Diejenigen, welche sich wundern mögen, wieso ich den Titel GALAXIE gewählt habe, können sich fragen, warum Picasso sein berühmtes Gemälde GUERNICA und Erich von Stroheim seinen grossartigen Film GREED benannt hat.

Markopoulos, München, 17. März 1968

G a l a x i e

GALAXIE is a series of exactly thirty film portraits of some famous, and some not so famous filmmakers, painters, composers, gallery collectors or owners, and others from New York City. Each film portrait lasts about three minutes. And each film portrait was done on the spot without any notes or previous preparation. Utilized was the usual Bolex Reflex Camera which Markopoulos uses, a light tripod, an exposure meter, and two mushroom type, 3200 degree Kelvin lights manufactured by General Electric. Filming time was about 90 minutes for each portrait. In the case of the Pop Art collector and taxi-cab owner, Robert C. Scull, the portrait filming time was twenty minutes.

It is important to note that Ektachrome Commercial was again used exclusively by Markopoulos in preparing GALAXIE; and, that all of the superimpositions, single frames or groups of frames seen in the film were prepared in the camera itself during the filming. A tour de force in itself. Further, each portrait sitter was filmed in his own surroundings with the exception of Gian Carlo Menotti who was filmed one afternoon in the lobby of the Filmmaker's Cinematheque in New York City. Each portrait sitter was asked during the filming to include some personal object of his or her choice. In the case of Parker Tyler it was a drawing of himself by Pavel Tchelitchev. In the case of Shirley Clarke, a skull, and a Felix the Cat doll. In the case of W. H. Auden a barometer. In the case of the filmmaker brothers, George and Make Kuchar, objects they had used in their films.

To those who may wonder why I chose the title GALAXIE, let them ask themselves why Picasso called his famous painting GUERNICA or why von Stroheim called his great film GREED.

Markopoulos, Munchen, 17 march 1968

G a m m e l i o n

Realisation	Gregory J. Markopoulos
Drehplatz	Castello Roccasinibalda, Provinz Rieti, Italien
Produktionskosten	\$ 1250.--
Länge	60 Minuten
Fassung	16 mm, Farbe, Original

Die Entstehung des Filmes GAMMELION bildet den Ausgangspunkt für die Arbeit, die ich nach dessen Vollendung vorzubereiten mir vornahm. Ich halte dies fest, während ich diese Angaben von München aus schreibe, wo ich heute einen Drehplatz für meinen neuen Film THE MYSTERIES zu besichtigen gedenke.

Ursprünglich faszinierte mich die Lage von Roccasinibalda für die Kreation eines Filmes in dieser Region. Ich sah das Schloss 1961, während oder nach dem Filmfestival von Spoleto. Darnach stiess ich auf die Kurzgeschichte des französischen Autors Julien Gracq THE CASTLE OF ARGOLE. Obwohl mein Szenario vom amerikanischen Herausgeber "New Directions" akzeptiert wurde, war Herr Gracq der Meinung, es entspreche nicht genau dem Sinne seiner Arbeit. Es muss hier beigefügt werden, dass eine Novelle, eine Kurzgeschichte oder ein Bühnenstück unter keinen Umständen in ein exaktes filmisches Faksimile übertragen werden kann. Alles, was zu unternehmen man wagen darf, besteht darin, sich in den Autor und sein Werk einzufühlen, um dann von hier aus aufzubrechen und das zu kreieren, was für den einzelnen Filmmacher die direkte Quintessenz der Vorlage ist.

Obwohl ich das Buch nicht bearbeiten konnte, glaubte ich trotzdem das Schloss von Mrs. Crosby benützen zu können. Wir korrespondierten lange zwischen New York und Rieti hin und her. Als ich dann endlich nach Italien reisen sollte, erkrankte ich an einer akuten Blinddarmentzündung, und die Reise musste abgeblasen werden. Doch als ich mich letzten Sommer in Rom aufhielt, reiste ich anfangs oder Ende September - die genaue Zeit weiss ich nicht mehr - zum Schloss hin. Mit nur ungefähr 250 m Ektachrome Commercial drehte ich das, was heute GAMMELION ist. Weil mir das nötige Rohmaterial fehlte, reduzierte ich die normalerweise viele Fuss langen Einstellungen auf ihr Aequivalent von nur einigen Einzelbildern für jede dieser Einstellungen. Nachdem ich die Struktur des Schlosses kennengelernt hatte, begann ich an dessen Eingang mit den Aufnahmen und erstellte eine fotografische Analyse des Exterieurs, des Interieurs und der Umgebung, was zusammen den Film GAMMELION ausmacht. Beim Filmen stiess ich auf gewisse Elemente wie die Kanonen-

kugeln und die Schatten im Schlosshof. Sie sprachen zu mir über die kreative Tätigkeit, die ich ausübte, und langsam wuchs daraus die Idee hervor. Da ich keine Personen einbeziehen konnte, waren die Dreharbeiten nach zweieinhalb Tagen beendet. Ich benützte als Personen drei Figuren kürzlich im Schloss freigelegter Fresken. Während des Filmens ereigneten sich weitere merkwürdige Dinge, die dann zur Handlung in GAMMELION führten.

Mrs. Crosby erzählte mir eine das Schloss betreffende Geschichte, die mir später bei der Gestaltung des Tones für GAMMELION half. Es ist das Geräusch mysteriöser Pferde, die Musik und endlich die gesprochenen Worte: TO BE LOVED IS TO BE CONSUMED..., Worte, die von Rilke stammen. Vorwärts und rückwärts gelesen und gesprochene Worte - Worte, die zusammen mit dem Geräusch der Pferde und dem Ton der Musik in der Mitte des Films, die Ergänzung bilden, der die Bilder bedürfen. Bilder, die flüchtig wie im Traum auftauchen und den New Cinema-Zuschauer über das was geschehen ist informieren, indem sie ihn daran erinnern, Verbindungen schaffen, aussagen und wiederholen. Und oftmals sprechen die stummen Passagen ebenso sehr wie die Tonpassagen. Man erinnere sich nur an die Ruhemomente bei Berlioz!

Was die ständigen schwarzweiss und weiss-schwarz Uebergänge betrifft - von denen nach Aussagen meines Kopierwerkes etwa tausend bestehen - so sind sie in gleichmässige Einheiten geformt und wiedergeformt und variieren ständig in kurzen, langen oder mittleren Längen, wobei sie im Prinzip nicht von den verschiedenen Formen der Literatur, besonders der antiken, mittelalterlichen, modernen und futuristischen Poesie, unterscheiden. Zwischen diese kommenden und gehenden Räume sind Einzelbilder oder sehr kurze Gruppen von Einzelbildern gesetzt, aus denen sich wiederum die Bildkompositionen ergeben.

TO BE LOVED IS TO BE CONSUMED.

Markopoulos, München, 17. März 1968

G a m m e l i o n

The genesis of the motion picture GAMMELION is responsible for the point of departure in the work which I have considered preparing after its completion. I say this, writing this note from Munich where I am, hopefully, journeying today to see a locale for my new film, THE MYSTERIES.

Originally it was the castello situation of Roccasinibalda which fascinated me into creating a film in that region. During or after the Spoleto Film Festival circa 1961 I saw the castle. Subsequently I came upon the short novel by the French author Julien Gracq: his THE CASTLE OF ARGOLE. Although my own scenario was approved by the American publishers, NEW DIRECTIONS, Mr. Gracq felt that it was beyond the exact essence of his work. One need not be reminded that a novel a short story, a play cannot under any circumstance be translated into an exact facsimile for the cinema. All that one dare do is to enter into a long association of knowing the author and the work, and then taking one's leave, create what is for a particular filmmaker the essence direct of the work.

Because I could not do the book, I still imagined I could use the castello of Mrs. Crosby. We wrote back and forth - New York, Rieti, constantly. Finally a year ago when I was to have traveled to Italy I became ill with a nearly bursting appendicitis, and the last moment my trip was cancelled. However, last summer having been in Rome, I traveled to the castle in early or late September, I cannot recall the exact time, and having inly 275' of Ektachrome Commercial, I shot what was the film, what is the film GAMMELION. Lacking what I thought I needed, I reduced what would have been each shot's length of many feet, to an equivalent of just a few frames for each shot. Knowing the castle, I began at its very entrance and made a photographic analysis of its exterior, interior, and environs which became GAMMELION. As I filmed I came upon certain elements, such as the cannon balls, the shadows in the courtyard. They spoke to me through the creative exercise that I was performing and slowly the idea emerged. Because I could not have any characters - is was all shot in two and a half days - I used three figures as characters from some recently uncovered frescoes in the castello itself. As I filmed other mysterious occurrences led to the story which is GAMMELION.

From Mrs. Crosby I heard of the story which concerned the castle, and this, aided me in creating the sound-track for GAMMELION. That is the sound of the mysterious horses,

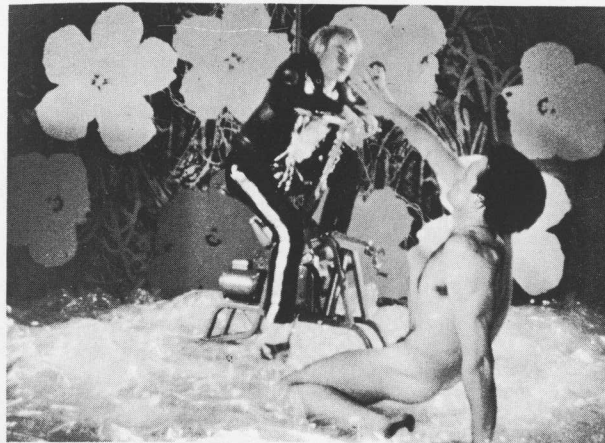
the music, and finally the words spoken: TO BE LOVED IS TO BE CONSUMED... Words taken from Rilke. Words read/spoken forwards and backwards. Words creating with the sound of the horses and the music in the middle of the film GAMMELION the necessary complement to the images. Images which appear briefly as if in reverie, recalling, relating, telling, re-telling, informing the New Cinema Film Spectator of that which has happened. And, often, the silent periods inform as much as the periods of sound. In silence there is communication, in silence there is information. One need only recall the silences in Berlioz!

As far as the continuous fades of white into black, black into white - and there are, so my laboratory informs me, some one thousand such fade - ins and fade - out in GAMMELION - as far as these are concerned, they are formed and reformed in even measures, in even lengths, short, long, medium, constantly varied and are no different in essence than the forms, the various forms, which we have in literature; especially poetry, ancient, medieval, modern, futuristic. To these spaces which arrive and depart are introduced single frames, or very brief clusters of single frames which are the images themselves.

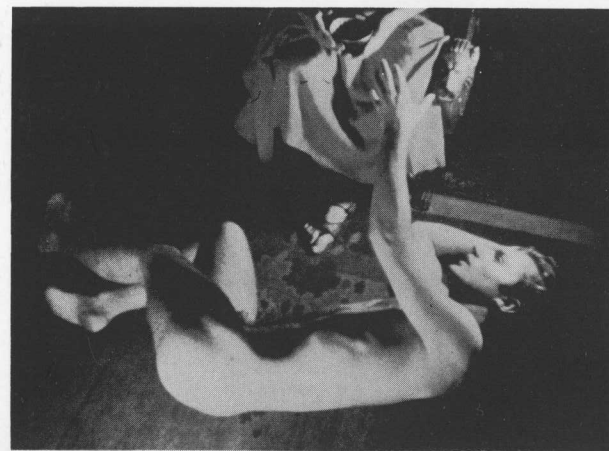
TO BE LOVED IS TO BE CONSUMED

Markopoulos, Munchen, 17 march 1968

THE ILLIAC PASSION



(Andy Warhol als Poseidon. hinten)



Programmredaktion: G. Frapoli
Preis: Fr. 4.-

Druck: Baumann, Zollikon