

## Document Citation

Title	<b>Adventures with Bliss in Roma</b>
Author(s)	Gregory J. Markopoulos
Source	<i>Film-Makers' Cooperative</i>
Date	
Type	article
Language	English
Pagination	33-37
No. of Pages	5
Subjects	
Film Subjects	Bliss, Markopoulos, Gregory J., 1967

## Adventures with *Bliss* in Roma

by Gregory J. Markopoulos

## Eventyr i Roma med Bliss

av Gregory J. Markopoulos

*Summary*  
The motion picture *Bliss* was begun this past summer, 1967, on a Saturday afternoon and completed on a Saturday afternoon. Location for *Bliss* was the little known Greek Church of St. John the Baptist on the island of Hydra. I had heard of the church during a prolonged visit on the island, but it was not until the end of July or thereabouts that I actually visited the small church. Immediately I was taken by the sumptuous color of the frescoes, Byzantine in nature, which far surpassed what was visible in the area of Sparta; that is, Mistra. Like nearly everything of the ancient world, like so many other things in modern Greece today much is hidden from the unnatural eye of the tourist.

Having in 1958 suffered and been humiliated, in part, with my Greek adventure in filming *Serenity*<sup>1</sup> I resolved to prepare my new film in secret. Thus, the next day, Saturday, I climbed again to the small church and was greeted once again by a rather clever and conniving old woman, about eighty years old, the caretaker, who allowed me to enter the church and left me at peace with my new work. With me I had a 16 mm Bolex Reflex Camera, two rolls of Ektachrome Commercial, a tripod, and my exposure meter which I had purchased in 1963 during the filming of *Twice a Man*. This meter which I have used ever since, was manufactured by General Electric and I had found it, used, for only three dollars at the Wall Street Camera Store in New York City.

From the very inception of the idea to photograph the frescoes I had decided to limit myself to only two rolls of film. The first day I

<sup>1</sup> *Quest for Serenity-journal of a filmmaker* by Gregory J. Markopoulos. Published by Filmmakers Cooperative, 175 Lexington Avenue, New York, N.Y. 10016.

En lørdag ettermiddag sommeren 1967 ble filmen *Bliss* påbegynt, og den ble også ferdig lørdag ettermiddag. Stedet der filmen ble tatt opp, var den lite kjente greske kirke St. Johannes Døperen på øya Hydra. Jeg hadde hørt tale om kirken under et lengre besøk på øya, men det var ikke før i slutten av juli eller deromkring at jeg besøkte den. Jeg ble umiddelbart betatt av friskomalerienes overdådige farger, bysantinske i stil, som langt overgikk det som er å se i Sparta-området; dvs. Mistra. Slik som tilfelle er med det meste av oldtidens verden, slik som med mange andre ting i det moderne Grekenland i dag, er meget skjult for turistens øye.

Etter det jeg gjennomgikk i 1958 av smerte og ydmykelse som følge av mitt greske eventyr med filmen *Serenity*<sup>1</sup>, bestemte jeg at arbeidet med min nye film skulle foregå i hemmelighet. Følgelig klatret jeg neste dag, lørdag, nok en gang opp til den vestre kirken og ble igjen møtt av kirketjeneren, en forsåvidt dyktig og overbærende gammel kvinne på omtrent 80 år, som ga meg lov til å gå inn i kirken og lot meg være i fred med mitt arbeid. Jeg hadde med meg et 16 mm Bolex Reflex filmkamera, to Ektachrome Commercial filmer, tripode, lysmåleren som jeg kjøpte i 1963 mens jeg filmet *Twice a Man*. Måleren, som jeg har brukt siden, er laget av General Electric og jeg kjøpte den brukt for bare tre dollar i Wall Street Camera Store i New York.

Helt fra første øyeblikk da tanken om å filme friskoene streift meg, hadde jeg bestemt å begrense meg til to filmer. Den første dagen begrenset jeg meg til én film eller 100 fot. Jeg

<sup>1</sup> *Quest for Serenity-journal of a filmmaker* by Gregory J. Markopoulos. Published by Filmmakers Cooperative, 175 Lexington Avenue, New York, N.Y. 10016.

résumé dans ses structures un phénomène global inscrit dans la nature. Elle est le signe d'un événement réel du monde physique, canalisé par les soins de l'artiste — un événement qui la constitue et qui la crée. Perdu dans le magma sans fin qui nous entoure, et que vient constamment élargir et bouleverser la recherche scientifique, l'artiste pose les règles, dégage des vérités sensibles qui sont un peu sa façon de lire la réalité physique et d'en traduire les lois essentielles. A sa manière, il tente de rendre compte — par l'intuition — du continuum spatio-temporel qui nous

constitue et nous englobe. Le lien n'est plus entre tel et tel aspect de l'œuvre mais entre l'œuvre et l'univers. Telle est la logique de Soto: le Pénétrable fait apparaître comme désormais inutile toute entreprise fondée sur les rapports plastiques de telle et telle forme ou de telle et telle couleur. Par le fait même que ces rapports nous restent physiquement extérieurs, ils sont d'entrée mensongers et ne traduisent qu'un esthétisme alors qu'il s'agit bien dans l'art, de dépasser tout esthétisme pour atteindre au déchiffrement de la réalité.



set myself the limit of one roll of film or one hundred feet. I began my work by deciding what the first composition should be; and, I decided upon a wide angle composition taken with a 10 mm. wide angle lens of the side entrance of the church as seen from inside. The door was slightly ajar, and the sole light was, of course, the sun itself. It should be realized that the whole series of superimpositions which followed were based on this first composition: the door ajar, the room itself, and only the door itself, and the lock. How many layers there were on this first roll of film I cannot recall, though, perhaps, anywhere from one to ten.

The first composition was begun with the full force of the idea of a beginning, just as if a writer were preparing the first paragraph of a short novel. The second composition which followed upon the first became a bit more complex. By the third composition, it may have been the shot of the hanging lock, the film-image layer became more agitated in effect. From there on in I worked feverishly and without pause photographing the various successive layers. It was as if I were working with a chisel on marble, cutting away, cutting away (filming layer on layer) until I knew I must stop. Whether it was from sheer exhaustion or from an innate knowledge that the roll was completed, I dare not know. Perhaps, *exhaustion* for the filmmaker equates to an uncanny sense of when to stop.

As I worked one symbol struck me concerning the whole of the church and that was the disrepair of its interior. This was followed by the discovery of a spider in a small window area. I photographed the unmoving creature; I thought of Greek priests, of the Greek Orthodox Church in which I had been raised; of the good and of the evil. In a sense I was in anger when I photographed the spider, and I suppose that if there is any meaning in images used symbolically, the moment was then. The filmmaker's anger charged toward a particular image and hopefully producing the results of an art, and contributing to the very whole and form of the film work at hand. A subsequent challenge was a single vertical source of light between two shutters. Film spectators who have seen the film *Bliss*<sup>2</sup> have asked, «Why did you divide

<sup>2</sup> *Bliss* was shown at a series of test showings at Filmstudio 70. One member of the group seeing the film privately at La Micro-Stampa stated flatly that the audience would be bewildered and they should not show it! Such was not to be the case.

begynte med å tenke ut den første komposisjonen; og jeg valgte en vidvinkel-komposisjon av kirken sideinngang sett utenfra, filmet med et 10 mm vidvinkelobjektiv. Døren sto så vidt på gløtt, og det eneste lys var naturligvis solen selv. Det skal huskes at hele den etterfølgende serie av overlagte bilder ble basert på den første komposisjonen: døren på gløtt, rommet selv, så bare døren, og låsen. Jeg husker ikke hvor mange lag som ble tatt opp på den første filmen, kanskje et eller annet sted mellom ett og ti.

Den første komposisjonen ble påbegynt med den begeistring som har sin årsak i selve tanken på en begynnelse, akkurat som når en skribent forbereder novellens første avsnitt. Den andre komposisjonen som etterfulgte den første, ble litt mer kompleks. Ved den tredje komposisjonen, muligens opptaket av hengelåsen, ble det en mer urolig virkning på filmbilde-laget. Fra dette punkt arbeidet jeg febrilsk og uten stans med å filme de forskjellige suksessive lagene. Det var som å meisle i marmor, kutte vekk, kutte vekk (filme lag på lag) inntil jeg ble klar over at jeg måtte slutte. Om det var av skjær utmattelse eller av en naturlig følelse som sier når filmen er ferdig tatt opp, tør jeg ikke si. Kanhende utmattelse, for det kan settes et likhetstegn mellom filmskaperen og en helt forbløffende fornemmelse av når man skal slutte.

Mens jeg arbeidet, var det ett symbol som slo meg med hensyn til kirken i sin helhet, og det var det dårlige vedlikeholdet av interiøret. Like etterpå oppdaget jeg en edderkopp ved et lite vindu. Jeg filmet dette urørlige vesen; jeg tenkte på greske prester, på Den gresk-ortodokse kirken hvor jeg var oppdratt; på det gode og på det onde. På en måte var jeg sint da jeg filmet edderkoppen, og jeg antar at om det finnes en mening i å bruke bilder symbolsk, så var dette øyeblikket. Filmskaperens vrade siktet mot et bestemt bilde og forhåpentligvis frembringelsen av et resultat innen en kunstart, og arbeidet på helheten og formsprøget i det filmarbeidet man holder på med. En ny utfordring oppsto i form av en enkel loddrett i skilde mellom to skodder. Publikum som har sett filmen *Bliss*<sup>2</sup>, har spurt: «Hvorfor delte du filmplanet i to?» Enda en utfordring var bruk av Jomfru Marla som er fremstilt i et freskomaleri like ved sideinngangen der jeg begynte å filme de første 100 fot. På grunn av et sparsomt lys

<sup>2</sup> *Bliss* ble vist under noen prøveforestillinger i Filmstudio 70. Etter å ha sett filmen sa et av gruppens medlemmer like ut at publikum ville bli forvirret og at den burde ikke vises. Slik ble det imidlertid ikke.



the motion picture screen?» Still a further challenge was the use of the Virgin Mary in a fresco near the side entrance where I first began my filming of the first one hundred feet. Because there was little light, I decided to trust to the wonder of film, and though, my meter read zero, I photographed the image at twelve frames per second! This led me to the two final images on roll one: the tiny window near the dome which becomes more prominent in roll two of *Bliss*, and the flickering flame. Somewhere before these two images the little old lady, keeper of the church, entered the vision of my camera, so that in the film we see her enter and leave so gracefully as if she were a part of the frescoes themselves.

The first day's shooting had taken me from about eleven in the morning to two in the afternoon. Having completed this work I returned with a sense of joy to my room, all the while deliberating whether I would have any images once the film was developed. This I would not know until months later in Roma when the film was developed at La Micro-Stampa<sup>2</sup>. For the time being I could only trust in what I had not and could not learn at any film school, but rather what I had learned through a kind of grim determination after so many, many years.

With the second day's work, filming almost the same number of hours, I began by introducing the dimly lit frescoes; first one fresco and then another fresco. Each moment of selection depended on: (A) my own interest in a particular fresco which included all the elements of form, design, the like and dislike of aesthetic needs of a particular filmmaker; (B) on the light source and my own decision that a fresco would or not be captured on celluloid; in this case Ektachrome Commercial which has the outdoor rating of 161

Two frescoes which impressed me were of Jonas in the mouth of the whale; and I recall, distinctly, that I chuckled about that fresco for I thought of the problems that Jonas Mekas had continuously encountered. The other fresco which impressed me was that of the Virgin Mary embracing St. Anne; there I thought of my forth coming project *Ascension* with its intricate Byzantine theme. But chuckle, enthusiasm or not, each time I pressed the starting button of the Bolex Camera I suffered the

<sup>2</sup> In the USA developing of 100' of 7255 Ektachrome Commercial costs: \$8.25. In Italy it costs: 6000 lire per the same 100'.

*valgte jeg å stole på det underet som er filmens eget, og skjønt lysmåleren viste null, filmet jeg bildet med tolv rammer per sekund! Dette resulterte i de siste to bildene på første filmen: det lille lille vinduet nær kuppelen som blir mer fremtredende i film nummer to av Bliss, og den blafrende flamma. Et eller annet sted før disse to bildene kommer den gamle damen, kirke-tjeneren, innenfor kameraets rekkevidde slik at på filmen ser vi henne komme inn og gå ut igjen på en så grasiøs måte at man kunne tro hun var en del av freskomaleriene.*

*Første dags filming begynte kl. 11 og sluttet kl. 14. Da arbeidet tok slutt, gikk jeg tilbake til mitt værelse med en følelse av glede, men hele tiden usikker på om jeg i det hele tatt ville få noen bilder når filmen ble framkalt. Jeg skulle ikke få vite dette før om flere måneder, ikke før filmen ble framkalt i Roma hos La Micro-Stampa<sup>2</sup>. I mellomtiden kunne jeg bare stole på det jeg ikke hadde og ikke kunne ha lært ved filmskolene, men heller på det jeg hadde lært av en slags hersynsløs beslutsomhet etter mange, mange år.*

*Jeg filmet omtrent like mange timer den andre dagen og begynte med de svakt opplyste freskoene; først det ene freskomaleri og så det andre. Hvert bestemmelsesøyeblikk ble avhengig av (A) min egen interesse for et bestemt bilde og det omfattet alle formelementer, motiv, den enkelte filmskapers sympatier og antipatier overfor et estetisk behov, (B) lyskildene og min egen oppfatning av hvilket freskomaleri som skulle eller ikke skulle fanges på filmen; i dette tilfelle Ektachrome Commercial som har et utendørs ledertall på 161*

*To freskomalerier som gjorde inntrykk på meg, var Jonas i hvalens munn, og jeg husker tydelig at jeg smålo for meg selv da jeg tenkte på de problemene Jonas Mekas ustanselig støtte på. Det andre freskomaleri som gjorde inntrykk på meg, var av Jomfru Maria som omfavner St. Anna; det var da jeg tenkte på min kommende oppgave *Ascension* med sitt innviklede bysantinske tema. Men latter, begeistring eller ei, hver gang jeg klemte på Bolex-startbryteren, led jeg de største kvaler - kanskje det jeg tok opp på 12 rammer pr. sekund aldri kommer til å se dagens lys! Kanhende dette førte til at jeg gjorde ferdig den andre filmen og dermed filmen Bliss ved å bruke det mest selvsagte motiv -- kuppelen på St. Johannes. Av*

<sup>2</sup> Prisen på framkalling av 100' 7255 Ektachrome Commercial i USA er \$ 8.25. For samme 100' koster det 6000 lire i Italia.



greatest concern that what I was taking at twelve frames a second might never see the light of day. Perhaps, this led me to complete the second roll of film and the film *Bliss* itself with the obvious motif of the dome of St. John The Baptists. The light emanating from the windows about the dome, I knew from experience, would be enough to capture the central image of God. Thus, I took my camera off the tripod and placed it, face up, towards the dome itself; the eye piece being slightly off the table's surface so that I might crouch beneath it and *peer at what* had been the heavens for the Byzantine Empire.

A month or so passed. I arrived in Roma and asked commercial filmmakers where the film might be processed. The reply was, that Ektachrome Commercial could only be processed in Milano. I went to La Micro-Stampa and as I had guessed they were capable of developing the two rolls of film<sup>4</sup>. Some days later after I had managed to pay for the developing I ran the Ektachrome *original* something which is forbidden by all the stupid etiquette that pretends to be the mystery of commercial and laboratory procedure. The images of *Bliss* were splendid. Colors ranged in yellows, slight dark blues, and oranges, those most prominent in the limited light scheme of the tiny church. True, I might have added interior lighting but then the work would not have been unlike the works of restoration which too often plague the art world<sup>5</sup>. Then came the problem of printing the two rolls. This would have been easy enough in the United States, but in Roma I soon discovered that to ask for certain basic things to be done towards the laboratory preparation, prior to printing of 16 mm., is agreed to in the most casual manner. This is not the fault of the owners of the small film studios, but rather the arrogance of the technicians who work in the small studios; arrogance which is based on excuse after excuse; arrogance which is based on laziness instead of vital interest.

The problems that I had to overcome, and which I was determined to overcome led from the chaos of *A and B rolling*, of instructing the laboratory technicians to make proper splices, to the waiting day after day for a twenty second sound-track, which sound-track proved poor and had to be done over again, and to the final

*erfaring* visste jeg at lyset som strålte fra vinduene under kuppelen, ville være tilstrøkkelig til å fange inn det sentrale bildet av Gud. Derfor tok jeg kameraet fra tripoden og plasserte det med lensen vendt opp mot selve kuppelen; søkeren kom like utenfor bordplaten slik at jeg kunne kripe sammen under den og få øye på det som engang var himmelen over det bysantinske rike.

Det gikk en måned eller to. Jeg kom til Roma og ba de kommersielle filmfolk om jeg kunne få filmen bearbeidet. Svaret var at Ektachrome Commercial bare kunne fremkalles i Milano. Så gikk jeg til La Micro-Stampa og akkurat som jeg tenkte meg, kunne de ta seg av fremkallingen av begge filmene<sup>4</sup>. Noen dager senere, da jeg hadde klart å betale fremkallingen, kjørte jeg Ektachrome originalen, noe som er forbudt ved alle dumme regler for god tone som gir seg ut for å være selve mysteriet omkring den kommersielle laboratoriefremgangsmåten. Bliss-bildene var glimrende. Fargene varierte i forskjellige toner av gult, dypere blått og oransje, de mest fremtredende i det begrensede lysforhold i den vesle kirken. Jeg kunne riktignok også ha brukt kunstig lys, men i så fall ville ikke resultatet blitt annerledes enn det som preger de restaureringsarbeidene som altfor ofte plager kunstverdenen<sup>5</sup>. Så oppsto problemet omkring ferdigkopieringen. Dette hadde vært en smal sak i USA, men jeg oppdaget ganske snart at det man ber om angående visse fundamentale ting som skal gjøres i forbindelse med laboratoriets bearbeidelse før kopiering av 16 mm film, blir behandlet på den mest nonchalante måte. Det skyldes ikke småfilmstudio-eierne, men tvert imot arrogansen hos teknikerne som arbeider i de mindre studioene: en arroganse som er basert på unnskyldninger etter unnskyldninger, arroganse som er basert på dovenskap og ikke våken interesse.

Problemene som jeg måtte overvinne og som jeg var innstilt på å overvinne, førte fra virvaret omkring A og B, til instrueringen av laboratorieteknikerne i måten å få laget skikkelige skjøter, til ventingen dag etter dag på et tyvøschunders lydspor, som viste seg å være så dårlig at vi måtte gjøre det hele om igjen, og endelig til den fjorten dagers tilsynelatende grunnløse forsinkelse før den første kopi ankom fra Milano<sup>6</sup>. En ny artikkel må til hvis virvaret som oppsto i

<sup>4</sup> La Micro-Stampa had just begun the developing of Ektachrome Comm.

<sup>5</sup> The paintings of Caravaggio in the Chiesa De Luigi De Francesci recently unveiled.

<sup>4</sup> La Micro-Stampa hadde nettopp begynt å fremkalle Ektachrome Commercial.

<sup>5</sup> Caravaggio-maleriene i Chiesa De Luigi De Francesci som ganske nylig ble avduket.



two weeks delay, for no apparent reason, in obtaining the first print from Milano<sup>a</sup>. To speak of the chaos in the preparation of the titles at Paladini (the last fade out was light fogged and given to me in this fashion) would necessitate another short essay. Suffice it is now the 18th of October, and I still do not have that exactness in the film print of *Bliss* that I cherish and require. There still remains for me to edit in the new title, and to splice in the new twenty second sound-track. What is more is the fact that one needs to swallow one's pride and beg for such minor needs as putting the film original on a film core; the original of *Bliss* was returned to me without having been put on cores. I did this myself.

How easy it would be if the filmmakers did not insist, did not swallow their pride and beg for the 16 mm. film work to be completed according to the standards of filmmakers – easy for the film technicians. But if there is to be a film movement in Italy this must be changed; the filmmaker must insist. He will insist. And, I am sure, the need is the same in 35 mm. and shall be the same when 8 mm. becomes as 16 mm. is today.

~~forblindelse med bearbejding av titelen hos Paladini skulle omtales (siste sekvensene tonet ut i en lyståke og ble løvert meg slik!). Det er nok å berette at det nå er 18. oktober og jeg har fremdeles ikke fått Bliss-kopien så nøyaktig som jeg ønsker og trenger. Det står igjen for meg å redigere inn den nye tittel, og å sette til det nye tyve sekunders lydsporet. Og dessuten er man nødt til å glemme stoltheten og tigge om den minste ting, slik som å få originalen på spindel: jeg fikk nemlig originalen av Bliss tilbake uten at den var på spindel. Det gjorde jeg selv.~~

~~Hvor lettvinnt hadde det ikke vært hvis filmskaperne lot være å forlange, lot være å glemme stoltheten for å tigge om å få ferdig et 16 mm filmarbeid etter de standarder filmskaperne selv setter – det vil si lettvinnt for filmteknikerne. Men skal det bli en filmbevegelse i Italia må dette forandres: Filmskaperen selv må forlange. Han vil forlange. Og, jeg er overbevist om at behovet er akkurat det samme for 35 mm, og blir det samme når 8 mm står slik som 16 mm står i dag.~~

\* The cost of the print was excluding three cuts for A and B rolling, and the sound track, 54,677 lire: This for a six minute film.

\* Kopien kostet 54,677 lire som ikke inkluderte prisen for å klippe for A og B rulling og lydspor: Dette gjelder en film som varer i seks minutter.