

I begyndelsen af 20'erne grundlagde den sovjetiske instruktør Dziga Vertov et filmatiseret tidsskrift, som blev vist med uregelmæssige mellemrum. Det hed »Kino Pravda«, et navn, der hentydede til avisen »Pravda«. Allerede så tidligt som i 1919 havde han imidlertid oprettet den såkaldte »Kinok-dokumentalisternes gruppe«, som snart offentliggjorde en første programerklæring. Det er dette allerførste manifest, vi bringer nedenfor. Det afslører Dziga Vertov som en af pionererne for den form for politiske film, der går ud på at skildre »det virkelige liv«, og dermed som banebryder for såvel filmdokumentarismen som »cinéma-vérité«. Det canadiske filmprogram, vi beretter om på side 233 fg., ligger mærkværdigt nok heller ikke så langt fra Vertovs filmideal.

Ti år senere blev Vertov – ikke mindst på grund af en række heftige angreb fra bl. a. Eisensteins side – tvunget til at moderere sit syn på filmen og indrømme, at spillefilmene også kan have deres eksistensberettigelse ved siden af dokumentarfilmene. Som det dog fremgår af det interview, vi gengiver nedenfor, har han ikke helt tabt troen på sin arbejdsmetode som grundlag for revolutionære film.

FILMMANIFEST (1919)

Vi kalder os for »Kinok'er« for at adskille os fra »cinéasterne«, der er en flok klunsere, som har travlt med at rode rundt i gamle ting.

Vi ser ingen som helst forbindelse mellem profitjægerens skurkestreger og beregninger og så den ægte Kinok-film.

Det tysk-russiske psykologiske film-drama, der i den grad er tynget af barndomsvisioner og -minder, er i vore øjne fuldstændigt tåbeligt.

Kinok takker de amerikanske eventyrfilm fulde af dramatisk dynamik og de amerikanske iscenesættelser à la Pinkerton for hurtigheden i billedforløbet og for totalbillederne. Det er godt lavet, men uden nogen form for orden, uden noget præcist studium af bevægelsen. De ligger lidt over det psykologiske drama, men mangler trods alt noget fundamentalt. Banaliteter. Kopier af kopier.

VI erklærer, at de gamle romaniserede, teatraliske film m. fl. er pestbefængte.

- Nærm jer dem ikke!
- Lad ikke jeres øjne falde på dem!
- Dødsfare!
- Smittefare!

VI hævder, at filmkunstens fremtid er en negation af dens nutid.

»Filmen« må nødvendigvis dø, for at filmkunsten kan leve. VI kræver, at dens død fremskyndes.

Vi protesterer imod den sammenblanding af de frie kunster, som mange betegner som en syntese. En sammenblanding af dårlige farver, selv om de ud fra farvespektret er ideelt valgt, vil aldrig give hvidt, men derimod en grumset og snavset farve.

Man når til syntesen, når hver kunstart står på sit højeste og ikke før.

VI renser Kinok'ernes film for uvedkommende ting som musik, litteratur og teater. Vi søger vor egen rytme, der ikke er stjålet noget sted fra, og den finder vi i tingenes bevægelse.

VI ønsker:

- at flygte fra –
romancens sukkersøde omfavnelser,
den psykologiske romans gift,
elsker-teatrets favntag
og at vende musikken ryggen,
– at flygte –

lad os da i vor søgen efter midler, målestok og en rytme, der kun tilhører os, nå frem til det store spillerum med de fire dimensioner (3 + tiden).

Det »psykologiske« forhindrer mennesket i at være lige så præcist som et kronometer, hæmmer dets stræben efter at komme til at ligne maskinen.

Med hensyn til bevægelsens kunst er der for os ingen som helst grund til at ofre det meste af vor opmærksomhed på mennesket af i dag.

Vi skammer os over, at mennesket ikke er lige så dygtigt som maskinerne: elektricitetens ufejlbarlighed gør større indtryk på os end den aktive del af menneskeheden uorganiserede slagsmål og den passive dels ødelæggende slaphed.

Den glæde, vi føler ved savnen dans i savværket, er mere forståelig og ligger os nærmere end den glæde, vi føler ved menneskenes vrikkende dansebevægelser.

VI ønsker for tiden ikke at filme mennesket, fordi det ikke er i stand til at styre sine bevægelser.

Vi vil ved hjælp af maskinens poesi nå fra den langsomme borger frem til det perfekte elektriske menneske.

Ved at få maskinens sjæl frem, ved at gøre arbejderen forelsket i sit arbejdsbord, bondepigen i sin traktor og lokomotivføreren i sit lokomotiv,

- så indfører vi den skabende glæde i ethvert mekanisk arbejde,
så nærmer vi menneskene til maskinerne,
så oplærer vi nye mennesker.

Det nye menneske, der frigjort fra sin klodsethed og kejtethed, vil have maskinens præcise og lette bevægelser, skal være filmens fornemme emne.

VI er, med åbent ansigt, taknemmelig mod maskinens rytme. Vi er betaget af det mekaniske arbejde, og vi værdsætter de kemiske processers skønhed. Vi besynger jordskælvene, komponerer film-digte med elværkernes flammer, beundrer kometernes og meteorernes bevægelser og projektørernes fejen, der overstråler stjernerne.

Alle de, der elsker deres kunst, søger at finde frem til kernen i deres teknik.

Filmen, der er et nervøst medium, har behov for et strengt gennemført system af præcise bevægelser.

Både bevægelsens målestok, rytme og natur, dens præcise opbygning i forhold til billedets koordinataksler, og måske koordinaternes himmelakser (tre dimensioner + den fjerde: tiden) bør tages op til revision og studeres af alle filmskabere.

Nødvendighed, præcision og hurtighed er de tre imperativer, vi kræver af den bevægelse, der er værdig til at blive filmet og vist.

Af klipningen kræver vi, at den ved hjælp af en fængslende vekslende af billeder bliver et matematisk nøjagtigt uddrag af bevægelsen.

For Kinok-gruppen er film kunsten at organisere tingenes nødvendige bevægelser i rummet ved hjælp af en kunstnerisk og rytmisk helhed, der passer til materialets særart og hver tings indre rytme.

Intervallerne, (overgangene fra en bevægelse til en anden), og på ingen måde bevægelserne selv, udgør materialet (bevægelses-kunstens grundbegreber). Det er dem (intervallerne), der fører handlingen hen mod den kinetiske afslutning. Tilrettelæggelsen af bevægelsen er tilrettelæggelsen af dens grundbestanddele, dvs. af intervallerne i beskrivelsen. I hver beskrivelse skelner man mellem bevægelsens opsving, højdepunkt og fald (der åbenbarer sig på dette eller hint punkt). Et værk består af beskrivelser, ligesom en beskrivelse består af bevægelsens intervaller.

Når Kinok har fået ideen til et filmdigt eller brudstykker deraf, bør det nedskrives meget nøjagtigt, for at det senere kan overføres til lærredet, når gunstige tekniske betingelser er til stede.

Det står klart, at selv det mest fuldkomne manuskript ikke kan erstatte disse optegnelser på samme måde som teksten ikke kan erstatte mimespillet, eller de litterære kommentarer til Scriabines værker ikke giver den midste idé om hans musik.

For at kunne fremstille en dynamisk tegning på et stykke papir, må man beherske bevægelsens grafiske tegn.

VI søger efter film-skalaen.

VI falder og rejser os i takt med bevægelserne – langsomt og hurtigt, løbende langt fra os, nær ved os, på os, i cirkler, ligeud, i ellipser, til højre og venstre med tegnene plus eller minus, bevægelserne bøjer sig, rejser sig, deler sig, udstykket, mangfoldiggøres, idet de tavst gennembyrder rummet.

Film er ligeledes kunsten at forestille sig tingenes bevægelser i rummet; ved at være i overensstemmelse med videnskabens imperativer er filmen legemliggørelsen af opfinderens drøm, hvad enten han er videnskabsmand, kunstner, ingeniør eller tømrer. Takket være Kinok-folkenes arbejde virkeliggør filmen det, der ikke kan virkeliggøres i livet.

Tegninger i bevægelse. Skitser i bevægelse. Snarlige fremtidsplaner. Relativitetsteorien på lærredet.

VI hylder bevægelsernes regelbundne improvisation. Båret på tankeeksperimenternes vinger jages vort blik drevet af propeller ud i fremtiden.

VI tror, at øjeblikket er nær, hvor vi kan slippe bevægelsernes storme løs i rummet fastholdt af vor tekniks lassoer.

Leve den dynamiske geometri, punkterne, linierne, overfladerne og rumfangenes løbebaner.

Leve den arbejdende maskines poesi, løftestængerne, hjulene og stålskærmenes poesi, bevægelsernes stemme af jern, de hvidglødende støbemassers blændende grimasser.

SPØRGSMÅL OG SVAR (1930)

– Står De i dag inde for det kunstneriske program i *Deres manifest af 1922*?

– Det drejer sig selvfølgelig om Manifestet om den ikke spillede film, *Kinok-Revolution*, der blev skrevet i 1922 og offentliggjort i tidsskriftet *Lef* nr. 3 i begyndelsen af 1923. Man bør selvfølgelig ikke betragte dette manifest, der angreb ugerevyerne på film og i radio, udelukkende i et statisk lys, dvs. som om der ikke derefter kom andre erklæringer eller andre former for stillingtagen.

Vort manifest blev uophørligt forbedret, tydeliggjort og befriet for fejl og uklarheder gennem *Vejledningerne til kredsene omkring »Film-Øjet«, Forslaget om den første eksperimentale filmstation for dokumentarfilm, Henstillingen om oprettelsen af en dokumentarfilmfabrik, Forslaget om den sovjetiske films reorganisering på grundlag af den leninistiske målsætning* og gennem talrige andre artikler, vi skrev i *Pravda* og i *Kino* og endelig gennem vor praktiske aktivitet (nær ved 150 dokumentarfilm af enhver slags, længde og form). Allerede fra 1924–1925 udvidede manifestet sig

til et helstøbt angrebsprogram og øvede en betydelig indflydelse ikke kun på dokumentarfilmen, men også på spillefilmen.

Vi Kinok'er er blevet enige om at bruge betegnelsen *autentisk film* om film, der er skabt på basis af tilrettelæggelsen af dokumentarmateriale fastholdt af kameraet.

Hvad angår film, der bygger på skuespillernes spil, er vi blevet enige om at betragte dem som et fænomen af *sekundær teatralisk orden*.

Vi erkender, at vi i løbet af vor kamp mod de svulstige underafdelinger skabt af tilhængerne af spillefilmen (kunst – ikke-kunst, kunstnerisk film – ikke kunstnerisk film) har anbragt disse udtryk i gåseøjne og hånet »den såkaldte kunst«, »den såkaldte kunstneriske film«.

Dette var på ingen måde i modstrid med den anseelse, vi nærrede for visse (meget få) skuespillerfilm. Selvfølgelig sagde vi ikke bare: det er en god film. Vi præciserede altid: en god skuespiller-film, en god spillefilm.

Vi erkender, at vi under vor kamp for retten til fremskridt og udfoldelse for dokumentarfilmen ikke er krøbet i skjul bag meget udbredte, men forskelligt fortolkede udtryk som: »kunst« og »kunstnerisk«. Tværtimod understregede vi på det tidspunkt voldsomt og stædigt den opfindsomme, patetisk-revolutionære side (gennem deres form og indhold) af Kinok'ernes dokumentarfilm. Vi præsenterede disse film som *heltedigte til kendsgerningerne, begejstring for kendsgerningen*. Vort svar på kritikernes angreb var, at *Film-Øjet's* dokumentarfilm ikke kun er en dokumentarisk protokol, men snarere et revolutionært ledefyr, der lyser op midt i den verdensomspændende filmproduktions teatraliske banaliteter.

Selv i dag mener vi, at dokumentarfilmen er proletarfilmens grundlag, fastholdelsen af de dokumenter, der er fremkommet ved vort socialistiske angreb, vor femårs-plan, og at den må være gro-bunden for sovietisk film.

Dette betyder aldeles ikke, at teatret eller den dermed beslægtede spillefilm på nogen måde er fritaget for at deltage i kampen for socialismen. Tværtimod. Jo hurtigere den teatraliske spillefilm vender virkelighedsforfalskningen og den sterile efterligning af dokumentarfilmen ryggen for at bekende hundrede procent kulør, jo ærligere og mere kraftfulde vil dens handlinger på den socialistiske front være.

– *Efterkommer film som »Manden med kameraet« efter Deres mening de politiske imperativer, den revolutionære film opstiller?*

– Ingen dokumentar- eller spillefilm har endnu helt efterkommet disse politiske imperativer. »Manden med kameraet« kom op midt i en filmisk kriseperiode (ikke med hensyn til emner, dem var der nok af, men snarere med hensyn til udtryksmidlerne). I sin egenskab af en film med det *særlige formål* at skulle udfylde et hul inden for filmsproget og udbrede filmen over hele landet foregiver den ikke at erstatte eller overgå vore øvrige film. Størsteparten af disse film vover ikke engang at håbe på, at de fuldt og helt og på rette tidspunkt har efterkommet størsteparten af de politiske imperativer, som Partiet burde kræve og har krævet af den revolutionære film.

Energien må tredobles, filmproduktionen og distributionsnettet må reorganiseres på grundlag af »den leninistiske målsætning«. Der må oprettes dokumentarfilmfabrikker, og produktionspersonalet bør fordeles over hele femårs-periodens front. Den socialistiske kappelyst vil hjælpe dokumentarfilm-instruktørerne til i højere grad og på bedre måde at opfylde Partiets politiske imperativer.

– *Har De planer om at ændre Deres metode og generelle stilning, hvad angår filmen i forhold til de nye opgaver, der er sat i gang af den socialistiske genopbygningsperiode?*

– Dokumentarfilm-metoden – dvs. *Film-Øjet's* og *Radio-Øjet's*, der skabtes af Oktober-revolutionen og blev udformet under borgerkrigen og den socialistiske opbygning – vil slet ikke kunne undgå at blomstre under den socialistiske genopbygningsperiode, når dokumentarfilmfabrikker dukker op for at virkeliggøre »den leninistiske målsætning«, når de konkurrerende filmhold mangedobles og hærdes i deres uophørlige professionelle kamp for socialismen.

(Oversættelse: Mette Knudsen.)