



Manden med kameraet

Den manipulerende dokumentarist

Dziga Vertovs formeksperimenter set med digitale øjne

af *Kassandra Wellendorf*

JEG ER KAMERA-ØJET. JEG SKABER ET MENNESKE - MERE FULDENDT END ADAM (...) FRA EEN PERSON TAGER JEG HÆNDERNE, DE STÆRKESTE OG MEST BEHÆNDIGE; FRA EN ANDEN TAGER JEG BENENE, DE HURTIGSTE OG MEST VELSKABTE; FRA EN TREDJE TAGER JEG DET SMUKKESTE OG MEST UDTRYKSFULDE HOVED - OG

GENNEM MONTAGEN SKABER JEG ET PERFECT MENNESKE.

(‘The Council of Three’, 1923, in Anette Michelson: *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*)

I de sidste 10 år har man inden for EU diskuteret, hvordan man bedst muligt kan

udnytte den digitale revolution til at spare penge på filmproduktioner, finde et nyt dramaturgisk formsprog og via opbevaring og udnyttelse af filmarkiver formidle de enkelte landes kulturelle arv.

I EUs Mediaprogram opfordres der til, at man udnytter de mange arkiver af eksisterende filmoptagelser i filmproduktionen. Man forudser et fremtidigt scenarie, hvor man i nogle situationer vil kunne "spare" filmholdet væk, fordi computerteknikkerne efterhånden gør det muligt at sammensætte, konstruere og iscenesætte handlinger og skuespillere ud fra et allerede eksisterende filmisk materiale. Det gælder om at gå nye kreative veje, samtidig med, at man forsøger at minimere omkostningerne ved filmproduktion i en tid, hvor Europa får det sværere og sværere i konkurrencen med den amerikanske filmindustri. (1)

Det er interessant i den forbindelse at dykke ned i den russiske dokumentarist Dziga Vertovs tanker og formeksperimenter fra 1920'erne og 30'erne. Vertovs formeksperimenter er nemlig stadig nyskabende, selv om der er gået over 70 år. Udover at benytte sig af alskens filmiske teknikker for at komme tættere på - og afdække virkelighedens skjulte lag, havde han også visioner om at effektivisere og rationalisere filmproduktionen ved at oprette arkiver til opbevaring og systematisering af alt optaget filmmateriale.

Der er mange visioner, der i dag er mulige på grund af den digitale revolution. Visioner der blev fostret allerede i 1920'erne, og som nu - 80 år efter - endelig kan indfris.

Vertov ville have elsket computeren og internettet som redskaber til at organisere sit filmmateriale med. Et digitalt klippeprogram og en database over hans optagelser ville have været svaret på mange af

hans bønner.

Filmkunstnerens arkiv. Vertov drømte om en måde at organisere filmproduktionen på, så han kunne få overblik over og orden på sine mange filmklip. Hans plan var at oprette et filmlaboratorium med et fast optage- og klippeteam, der trak på et kæmpemæssigt arkiv af filmstumper optaget vidt forskellige steder i Sovjetunionen. Dette arkiv skulle organiseres, så man kunne klippe næsten et hvilket som helst filmessay - over et hvilket som helst tema.

Ønsket udsprang af en frustration over hele tiden at skulle starte forfra med at filme nyt materiale og dernæst igen organisere klipningen for hver ny film, han lavede. Det ville være en måde at effektivisere og rationalisere filmproduktionen på i en tid, hvor han følte sig økonomisk trængt og ude af stand til at realisere sine mange filmideer. Han havde f.eks. ikke altid mulighed for at opbevare og beholde sit filmmateriale fra den ene film til den næste.

I skriftet 'On the Organization of a Creative Laboratory' (1936) opstiller Vertov ti punkter, der skal opfyldes for at realisere hans vision:

1. Først og fremmest skulle det være muligt at fastansætte entusiastiske fotografer og klippere, der ikke var ligeglade med en films tema, men brændte for hver en film de lavede.
2. Dernæst skulle han bruge en mobil optagebase - uafhængig af elektricitet - der var i stand til at filme under alle forhold - hvor som helst i landet.
3. En stationær klippebase, der indeholdt alt tidligere optaget materiale.
4. Et informationsarkiv med systematiske og kontinuerlige observationer.
5. En organiseringsenhed, der gjorde det

- muligt for filmholdet at rykke ud når som helst.
6. Muligheden for at udvikle - ikke enkelte isolerede film - men en række tematiske film, der var indbyrdes forbundne af samme organisering og kreativitet, samt muligheden for at kunne observere, skrive, filme og klippe på samme tid.
 7. At få indflydelse på den generelle standard i den sovjetiske filmproduktion ved at skabe en række nye modeller for filmisk produktion.
 8. At gøre det muligt at forhøje både kvantiteten og kvaliteten af filmene, uden at forhøje hverken produktionsudgifterne eller antallet af ansatte - takket være den forbedrede organisation af hele processen.
 9. At undgå at optagelser gik til spilde, eftersom de kunne bruges i andre film end lige de film, de var optaget til.
 10. At undgå produktionsstop, men tværtimod bibeholde en vedvarende produktion, da man hele tiden var klar til at rykke ud og filme nyt materiale, samtidig med, at man var i stand til at bruge allerede eksisterende materiale fra arkivet.

Ud over disse ti punkter stillede han også krav om tekniske forbedringer såsom synkronisering af lyd og billede, støjfri optagelser, skjult kamera og at kunne eliminere fejl under optagelserne. Altsammen for at opnå de bedste betingelser for ikke at "forstyrre" virkeligheden, da man jo ikke kunne bede et "rigtigt" menneske om at "spille" en scene om igen.

Det scenarie, han opstiller, er jo realiseret af vore dages tv-stationer. De har fastansatte filmhold, mobile optage- og redigeringsenheder i form af ENG-vogne, synkron lyd- og billedoptagelse, små

mobile kameraer, informationsbaser, arkiver til opbevarelse af optaget materiale og mulighed for at organisere klippematerialet i computeren - for ikke at tale om de uanede muligheder for at arbejde med billedmontage og hastighedsskift i efterarbejdet i stedet for i selve optagelsen.

Men lad os se på hans første punkt: kravet om entusiastiske filmfolk. I dag ville man nok mene, at jo mindre et hold og et produktionsselskab er, jo større engagement vil der være til stede, mens en kæmpe bureaukratisk maskine har svære ved at motivere sine medarbejdere. Tv i dag er mere en samlebåndproduktion - en nyhedsmaskine uden én kunstner eller én politisk tanke bag.

Derfor er der også stor forskel mellem Vertovs plan og det scenarie, som EU stiller op. Vertov så sit arkiv som hørende til én filmkunstner, optaget efter denne filmkunstners anvisninger af et entusiastisk team. Hvor vore dages arkiver er et sammensurium af alle mulige stilarter skabt af vidt forskellige ophavsmænd.

Desuden blev hans materiale optaget og samlet i den samme fælles ånd - nemlig den socialistiske. Der var en samlende politisk ideologi bag indsamlingen af virkelighedsfragmenterne.

Et nyt formsprog, der kan ændre den sociale bevidsthed. Vertov var forud for sin tid. Han hilste fremskridtet velkommen og ville have elsket at kunne arbejde med computerteknologien for at opnå sine mål. Ifølge ham skulle man udnytte de filmiske teknikker til at grave bag virkelighedens synlige facade og umiddelbare kaos og ind til det væsentlige, den virkelige sammenhæng i vores liv.

Vertovs generation af kunstnere var vokset ud af den russiske revolution. Revolutionen betød et markant skift og en ene-

stående mulighed for at skabe noget nyt på alle planer. Selv om mange af kunstnerne var ansatte propagandister, troede de på deres sag. De fik (i en kort årrække) lov at eksperimentere med nye kunstneriske udtryksformer, der skulle gå hånd i hånd med de nye samfundsmæssige omvæltninger. De troede på, at formen kunne ændre mentaliteten. USSR havde brug for en 3. revolution - Åndens revolution, for at det store antal analfabeter blandt landets bønder kunne lære at forstå og tilpasse sig de nye omvæltninger. Formsproget skulle være nyt og i stand til at ændre menneskenes bevidsthed, så de kunne få det fulde udbytte af et socialistisk samfund. Lenin så filmen som et af de vigtigste medier til at opnå dette mål.

Vertov havde været med på de såkaldte Agitproptog, der kørte rundt i landet og viste propagandafilm og -teater for folket. Filmmediet, der var stumt, kommunikerede visuelt og kunne forstås af alle, også analfabeter. Vertov opdagede, at bønderne hellere ville se billeder af rigtige bønder og arbejdere end fiktive billeder af skuespillere. Han blev derfor inspireret til at lave propagandafilm i et rent dokumentarsprog. Ligesom Mayakovsky, der begyndte at tegne billedtelegrammer - de såkaldte Rostavinduer, der kunne forstås helt uden ord, begyndte Vertov i sine nyhedsreportager at arbejde med en filmisk form, der primært fortalte i billeder. Som så mange andre kunstnere på den tid, helligede han sig oplysningsarbejdet i den nye socialistiske stat.

Den futuristiske Vertov

Hele universet bliver vores ordforråd. (...) Vi river universet i stykker og svejser det sammen igen efter vore egne vidunderlige nykker. (Det futuristiske filmmanifest, 1916)

Vertov var russisk futurist. Han delte de italienske futuristers forkærlighed for bevægelse, maskiner, fart og tempo. Men han hyldede først og fremmest bevægelsen og fremdriften med et politisk sigte for øje.

Hvor de italienske futurister havde en fandenivoldsk energi og ønske om at hugge universet itu og svejse det sammen igen efter deres egne hoveder, var Vertovs programmerklæring at optage alle virkelighedens enkeltdele og med sit filmsprog at svejse dem sammen, så virkeligheden fremstod mere sand og tydelig end den virkelighed, man som menneske med sine kropslige begrænsninger kunne sanse og erkende. Filmkameraet og klipningen kunne og skulle bruges til at "fremkalde" ellers oversete og skjulte sammenhænge i den kaotiske virkelighed.

Han arbejdede i et kubistisk formsprog og med en relativitetstankegang inspireret af de samtidige forsøg i kvantefysikken, men han brugte altid relativitetsformen til at pege på en mening, der ved første øjekast så kaotisk ud, men ved hans mellemkomst fik orden indenfor et socialistisk sprog baseret på den marxistiske ideologi.

Det, han river i stumper og stykker, er den sovjetiske virkelighed, som han forvandler til små filmfragmenter, der dog får lov at beholde deres virkelighedsforankring. Han påstår nemlig, at hans materiale er 100 % ægte fordi han har "fanget og overrumplet livet" ved at filme med skjult kamera.

Vertov opstillede selv tre punkter for sit filmsprog: Hans film var fortalt i et øjets sprog - visuelt og sanseligt, i et dokumentarisk sprog, som han kaldte "fakta fæstnet på film" og endelig i et socialistisk sprog, som han kaldte "den kommunistiske dechiffrening af det synlige".

Filmfakta og filmisk manipulation

JEG ER KAMERA-ØJET. JEG ER ET MEKANISK ØJE, JEG – EN MASKINE – VISER DIG VERDEN, SOM KUN JEG KAN SE DEN.

(‘The Council of Three’, 1923, in Anette Michelson: *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*)

Efter succesen med Dogmefilm har Lars von Trier fået ideen til Docudogmekonceptet. Dogumentarism består af et sæt puritanske regler for dokumentarfilm. En opfordring til at skrælle effekter og iscenesættelser helt væk fra genren.

De (journalisterne) kan ikke vise os den ægte virkelighed, fordi de er blændet af deres teknologi. De er heller ikke interesseret i det, da teknologien er blevet et mål i sig selv. Indholdet er blevet sekundært.

Dokumentar- og tv-virkeligheden, som er blevet mere og mere manipuleret og filtreret af fotografer, klippere og instruktører, må vi lægge i graven.

(Lars von Triers dokumentar-manifest, marts 2000; jf. Film #19).

Dokumentarism-reglerne er helt modsat Vertovs tankegang.

På den ene side satte Vertov en ære i at filme med skjult kamera for at få en 100% ægte virkelighed ned på filmstrimlen, og på den anden side hyldede han filmmediets muligheder for manipulation med det optagede materiale.

Vertov brugte effekterne som et formsprog, der pegede på og fremkaldte hidtil usete sider af virkeligheden. Kameraet kunne “se”, hvad det menneskelige øje ikke kunne se. Filmkameraet kunne i stedet erstatte øjet og ved hjælp af nærbilleder, slowmotion, fastmotion, baglænsteknikker, dobbeltkopiering og montageteknikker vise os sammenhænge, der ellers ville være usynlige for det menneskelige øje.

Vertov ville læse menneskenes tanker og

skrælle deres masker af, også de masker, de havde på i det virkelige liv. For ham var det ikke nok bare at sætte et kamera op, men også vigtigt at få teknikken og kameramandens intelligens til at samarbejde. På den måde kunne man kunne skabe situationer, hvor kameraet “fangede” sandheden og fæstnede det på filmstrimlen. Han giver selv eksemplet med kvinden i *Kinoglaz*, der - da hun af lægen får at vide, at hendes mand er død - ikke som forventet begynder at hive sig i håret og skribe, men i stedet stille retter sit hår. Vertov mente, at kameramanden i optagelsen af denne scene virkelig havde fået skrællet kvindens maske af og vist hendes sande jeg. Hvis hun havde gebærdet sig som sørgende enke, havde hun spillet en rolle.

Vertov er inde på samme tankegang som Walter Benjamin, der om kameraet siger, at det kan fange det “optisk ubevidste”. I ‘Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder’ (1936) fremfører Benjamin, at det ikke drejer sig om med filmkameraet at tydeliggøre det, man i forvejen ser, men om at kameraet kan afdække “nye strukturdannelser i materien”, og at “det er en anden natur, der taler til kameraet end til øjet”. Især slowmotion, siger han, viser os bevægelsesmønstre, vi aldrig har set før. “Under forstørrelsen udvider rummet sig, under slow motion bevægelsen” Og han afslutter afsnittet med at konkludere: “Først gennem kameraet opdager vi det optisk ubevidste, som gennem psykoanalysen det driftsmæssige ubevidste”. I ‘Lille fotografihistorie’ gentager Benjamin tanken:

Det er jo en anden virkelighed som fotoapparatet ser end den øjet ser; anderledes frem for alt ved at i stedet for et af menneskelig bevidsthed opfyldt rum fremtræder et opfyldt af ubevidsthed.



Manden med kameraet

At befri teknikken fra naturalismetvan-
gen. I dag bruges computerteknologien
først og fremmest som et redskab til at
skabe virtuelle verdener og naturtro virke-
lighedsmønstre.

Vertov ville have elsket computeren og
alle dens muligheder for manipulationer,
og samtidig ville han have hadet de men-
nesker, der kun bruger computeren til at
efterligne virkeligheden med. Det er netop
det, som Vertov mente kameraet på hans
tid blev reduceret til: at kopiere virkelig-
heden. Kameraet var blevet ødelagt, fordi
man havde tvunget det til kun at kopiere
det menneskelige øje. Jo bedre den tekni-
ske gengivelse af virkeligheden var, jo
mere blev optagelserne rost. Han så det

som sin mission at befri kameraet fra den
blotte tekniske reproduktion og få det til
at arbejde i en diametralt modsat retning.

I sine manifeste hylder Vertov og hans
team gang på gang filmkameraet, der er
det menneskelige øje overlegent. Kameraet
eller film-øjet, som han kalder det, er i
stand til at udforske virkelighedens kaos af
visuelle fænomener. Film-øjet lever og
bevæger sig i tid og rum. Det samler og
optager indtryk på en måde, der er væs-
ensforskellig fra det menneskelige øje. Vi
er som mennesker bundet af vores krops
begrænsninger og kan ikke forbedre vore
øjnes synsevne, men man kan udvikle og
forbedre kameraøjet, der efter at det er
blevet perfektioneret, bliver bedre og

bedre til at optage. Den perfektionering, han taler om, er udviklingen af de kamerateknikker, der kan ændre på virkelighedsgengivelsen. Som nævnt er det især hastighedsskift, supernærbilleder og baglænsteknikker, han er begejstret for.

I *Manden med kameraet* (1929) vises en sekvens, hvor et filmkamera svæver oppe over en by og peger på et forløb af kærlighed, liv og død i form af et bryllup, en fødsel og en begravelse. Dernæst optræper et trafikkaos voldsomt. I sekvensen klippes mellem supernær af et øje, der forvirret kigger rundt og et inferno af bykaos. Klippetempoet skrues op, så man næsten ikke kan nå at opfatte de enkelte klip med det blotte øje. I stedet virker det som om øjet og bykaoset befinder sig er i ét og samme billede. Da øjet holder op med at kigge rundt, skabes der orden i kaos, idet vi præsenteres for et sammenhængende krydsklipet forløb, hvor ambulancefolk når frem til et biluheld. Forløbet består af en sammenhængende kausalkæde: en person, der ringer, en ambulancestation, der alarmeres, ambulancer, der kører afsted, de ventende omkring den forulykkede bilist og endelig ambulancefolkens ankomst. Under hele dette forløb ser vi filmkameraet følge og vise os hændelserne. Dette er en meget programmatisk illustration af den funktion, Vertovs filmsprog - symboliseret af kamera-øjet - har. Det menneskelige øje er forvirret og kan ikke danne mening, men kameraøjet (=filmsproget) hjælper og gør alting logisk og sammenhængende ved at fremkalde og vise os indlysende kausalkæder. (2)

Forskellige teknikker til at hylde den maskinelle krop

VI BRINGER FOLKET I TÆTTERE SLÆGT-

SKAB MED MASKINERNE. VI OPFOSTRER NYE MENNESKER. DET NYE MENNESKE VIL VÆRE FRI FOR TYNGDE OG KLODSETHED, VIL HAVE MASKINERNES LETTE PRÆCISE BEVÆGELSER OG VÆRE DET OPMUNTRENDE EMNE FOR VORE FILM. ('We: Variant of a Manifesto', 1922, in Anette Michelson: *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*)

I den italienske futuristiske film *Vita Futurista* (1916) - der desværre kun eksisterer i form af stillbilleder - findes en scene, der viser, hvordan en "ægte" futurist sover. I et sammenkopieret billede ses både en seng med en sovende, "almindelig" mand, og en seng, der står op ad væggen, med en "futuristisk" mand der sover stående. Den stående futurist bliver i filmen synonym med fart, tempo, styrke og beredskab.

Vertov hylder på samme måde den aktive og kontrollerede krop. Maskinen sættes som ideal for menneskekroppen. Den aktive "maskin"-krop gøres synonym med det nye socialistiske menneske, der i tæt samarbejde med produktionsmaskinerne har som mål at opbygge den nye socialistiske stat.

I *Manden med kameraet* bruger Vertov tre forskellige filmiske teknikker for at understrege netop dette tema.

I filmen stilles kontrasten mellem den aktive og gode "maskinkrop" op mod den passive, ikke arbejdende krop, som i filmen personificeres af borgerfruer - resterne af borgerskabet, der fik lov at blomstre op under NEP reformen i 20'erne. Disse borgerfruer går på skønhedssaloner og kører i hestevogn med deres hvide paraplyer. De dovne mennesker, der ikke behøver tjene til deres fornødenheder, er fjenderne, mens det arbejdende folk, der bevæger sig som en hyldest til maskiner-

ne, er heltene. Eisenstein brugte i øvrigt også disse borgerfruer med deres paraplyer som symbol på de onde i *Strejke*.

Her vil jeg beskrive de forskellige filmiske teknikker, Vertov benytter sig af for at stille disse to forskellige mennesketyper op mod hinanden. Den første filmiske teknik er - inden for samme billedramme - at iscenesætte en provokation: En kameramand springer med sit kamera og sit stativ op på en bil, der begynder at forfølge - og køre om kap med en hestevogn. Hestevognen er fuld af (grinende) damer i lyse kjoler med hvide paraplyer.

Kameramanden har hele tiden sit kamera stædigt rettet mod damerne i hestevognen. Kameramanden er den maskinelle helt. Han er næsten vokset sammen med filmkameraet. Jeg mener klart, man skal tolke denne scene som en aggressiv kamp mod borgerskabet. Borgerskabet transporteres af et gammeldags og langsomt transportmiddel - hestevognen, mens maskinellen transporteres af et nyt og hurtigt transportmiddel - bilen. I filmen sidestilles filmmaskineriet med produktionsmaskinerne - at producere film har samme betydning og værdi som at få fabrikkerne til at producere. Maskiner og arbejdere arbejder for det samme mål, mens borgerskabet har et andet mål.

I en efterfølgende scene bruger Vertov montagen til at påpege den samme kontrast mellem maskin-menneskene og de slappe fjender. I en associationsmontage klippes der mellem en kvinde, der får vasket hår, og en arbejderkvinde, der vasker tøj; mellem en kvinde, der får lagt make-up, og en arbejderkvinde, der kaster mudder mod en mur; og mellem en mand, der barberes, og en økse, der slibes på en slibesten. Her bruger Vertov montagen for at vise os kontrasten mellem rig/fattig og passiv/aktiv. Samtidig med at

han bruger øksen som et stærkt aggressivt symbol, en opfordring til kamp mod det slappe borgerskab (3).

Endelig bruger han fastmotionteknikken til at overdrive bevægelserne både hos en kvindelig fabriksarbejder, der pakker cigaretter i samarbejde med en maskine og hos telefonister, der omstiller samtaler. Vertov gør handlingerne til et musik forløb, der hylder kvindernes maskinelle, "lette" bevægelser. En hyldest til menneskets evne til at efterligne de produktive maskiners bevægelser.

Kinoglaz - Baglænsteknik til synliggørelse af produktionsteknikken. I *Kinoglaz* (1924) arbejder Vertov med en flydende, associativ klipning, der lader forskellige tematiske planer glide ind og ud af hinanden. "Hovedpersonerne" i den dokumentariske film er de unge pionerer, der hyl-des som den nye generations "rette" mennesker. De har forstået den socialistiske tankegang og har travlt med at opfylde socialismens mål. De hænger plakater op, hjælper de fattige og svage, holder øje med madpriserne på markedet, prøver at forhindre tuberkulosen i at sprede sig og er i det hele taget beskæftiget med at holde gejsten og fællesskabstanken oppe hos befolkningen.

Tidligt i filmen opfordrer pionererne til at man kun køber mad hos Kooperativet for at holde madpriserne nede. Vi følger dem til markedspladsen, hvor der dvæles i nærbilleder af kød, mad og penge, der skifter ejer fra hånd til hånd. En kvinde, der har været på markedspladsen for at købe kød, vises pludselig gå baglæns, samtidig med at filmen på et tekstschildt opfordrer til at hun gør sin handling om. Filmen spilles så baglæns og i stedet for at gå tilbage til markedspladsen, går hun ind i Kooperativets bygning, hvor køerne slag-

tes. Der vises så meget effektivt hvordan kødet bliver til liget af en ko, indvoldene proppes tilbage i dyret, skindet sættes på igen, såret lukkes og koen rejser sig op, hvorefter den med tog transporteres tilbage til de marker hvor den kom fra. Markerne er Kooperativets, hvor der selvfølgelig også er en ung pioner til stede, så filmen kan fortsætte sin opremsning af pionerernes gode gerninger.

I filmens næste sekvens ser vi en tryllekunstner underholde en gruppe børn og voksne. Dette er filmet med "skjult" kamera og Vertov fanger virkelig gode ansigtsudtryk af undren, fascination og skepsis. (Det er den samme scene, som han senere genbruger i *Manden med kameraet*). Efter opvisningen får vi at vide, at tryllekunstneren får sin betaling i brød. Igen bruges baglæsteknikken. Brødet fragtes tilbage til bageriet, hvor vi ser en baglæns bagning, hævning, banken og røring i dej, ingredienserne fjernes én for én fra dejen, melet separeres og bæres tilbage til møllen, hvorefter kornet skovles baglæns ind i tog, der kører det til markerne, hvor det høstes.

Ved at bruge baglæsteknikken synliggør Vertov produktionsprocessen, som - rigtigt nok - ikke er synlig for det blotte øje, fordi vi som mennesker ikke frit kan springe i tid og rum.

At skildre produktionsprocessen er for ham lige så interessant som at vise en tryllekunstners tricks. At han bruger en tryllekunstner er nok heller ikke tilfældigt, da en sådan jo også benytter sig af tricks. Tryllekunstneren bruger dem bare omvendt, til at sløre og narre, mens Vertov bruger dem til at klargøre og oplyse.

Uden drejebog. Vertov bryster sig af aldrig at bruge drejebøger, men nævner dog, at han nøje studerer et tema, før fil-

men går i produktion. Han har nedskrevne retningslinier og grafiske tegninger for optagelserne. Hans arbejde går ikke bare ud på at filme alt i hele verden, men at lede efter billeder, der kan understøtte bestemte temaer.

Dog skriver Vertov, at det er ofte, at han må korrigere sine planer, fordi virkeligheden viser sig at være helt anderledes, end han først havde forestillet sig.

Eisenstein kritiserer Vertov for den metode i en omtale af filmen *Kinoglaz*:

Som en god impressionist løber Kinoglaz med sin lille notesbog i hånden bag efter tingene, således som de er, uden at gøre oprør mod dem (...).

Eisenstein er imod en bevidstløs affotografering af virkeligheden, hvilket jo heller ikke er den metode, som Vertov bruger, da han jo netop vælger sine temaer ud forinden.

Vertov er mere intuitivt arbejdende end Eisenstein. Eisenstein laver fiktion, Vertov dokumentar. Hvor Eisenstein arbejder i et strengt kompositorisk sprog, er der en større mangfoldighed hos Vertov. Vertov filmer ud fra temaer, samler et stort materiale og klipper det så sammen til den endelige film. Undervejs er han åben over for tilfældigheder og foræring fra materialet. Når der filmes, sker der ofte noget nyt og uventet. Så selv om han strukturerer sine filmoptagelser, er det tydeligt at se, at meget af det optagede er kommet til syne, uden at han har styret eller forudset det.

To samtidige blikke. Vertov har to samtidige blikke: et fascineret blik og et socialistisk blik. I sin filmiske billedstil hylder han det oversete; de skjulte detaljer gøres poetiske via nærbilleder og en begejstret filming, samtidig med at han bruger optagelserne symbolsk. Billederne fungerer

som del af en større helhed, hvor de sammen med andre billeder danner en nøje kalkuleret mening. Alligevel formår Vertov at tage sig tid til at dvæle ved detaljerne og hylde magien i de enkelte billeder. Billederne får en selvstændighed, der gør at de fæstner sig i ens hukommelse.

I *Kinoglaz* viser han os en serie på tre billeder: en hjemløs, der sover på gaden, en kokainmisbruger og en myrdet død mand, der ligger i sin kiste. Først er han fascineret af at kunne vise den sociale elendighed med sit skjulte kamera, dernæst bruger han sit socialistiske blik til at klippe en advarsel ind. Den ene ulykke fører til den næste!

I *Manden med kameraet* vågner en kvinde, vi nyder de poetiske billeder af hende, når hun står op, gnider sine øjne, vasker sig og kigger ud gennem persiennen. Via klipningen bliver kvinden synonym med selve byen, der også vågner og bliver vasket. Men samtidig fungerer hun også som symbol på mennesket, der skal åbne øjnene for at se på - og tilpasse sig til den nye verden.

Øjet, der pludselig kan se. Chokket efter Første Verdenskrig, en ekspanderende storbykultur og store politiske omvæltninger ændrede i 1920'erne bymenneskenes bevidsthed og inspirerede kunstnere til nye udtryksformer. Mange europæiske kunstnere begyndte at arbejde med en form, der tvang det menneskelige blik til at se på en ny måde. Kunstnerne troede selv på, at formen kunne ændre både på virkeligheden og på menneskets opfattelse af sig selv og deres samfund.

Béla Balázs skriver om stumfilmen i *Der sichtbare Mensch* (1924), at den giver liv og udtryk tilbage til kroppen igen. Fordi talen og ansigtet har stjålet fokus fra resten af kroppen i alt for lang tid. Des-

uden påpeger han, at eftersom både ting og mennesker er stumme på filmlærredet, bliver tingene synlige og får liv på filmlærredet, som de ikke har uden for lærredet. Vertovs filmiske pegen på maskinernes og kroppenes bevægelsesmønstre er på samme vis en måde at få blikket drejet hen på ellers oversete detaljer. Sådanne uventede syn er med til at få publikum til at se på verden med nye øjne.

Vertov bruger mange nærbilleder af øjne i sine film. Øjne og også billeder af mennesker, der vasker sig. Jeg mener, at de stirrende øjne og det intense vaskeri er hans signal om, at det først og fremmest handler om at få åbnet øjnene og starte på en frisk. Den gamle blindhed skal rives væk for at gøre plads til en ny måde at se og forstå verden på.

Den første sang i *Tre sange om Lenin* (1934) handler om uudannede kvinder fra Turkestan, der ved Lenins hjælp får øjnene op og bliver bevidstgjorte. Den indledende tekst siger: "Mine øjne var i et mørkt fængsel."

Vi ser kvinder, der går med slør og en af kvinderne snubler - "Jeg førte et blindt liv", siger en mellemtekst. En kvinde sidder bag en rude og læser en bog, mens hun kigger ud på verden. Så går hun resolut ud af huset, og der klippes til kvinder, der pludselig kaster deres slør væk fra ansigtet. Dernæst klippes der til deres p.o.v. hen ad gaden og op ad bygningerne. En filmisk oversættelse af dét pludselig at kunne se på ny - i frihed. Kvinden går ind i en bygning og møder andre kvinder, hvorefter der starter en montage, hvor den unge kvinde går op ad en lang trappe, mens små piger læser bøger og med deres øjne kigger og kigger.

De små piger har undervisning i en skole. Skolen er badet i solskin. Billedet kommunikerer frihed og glæde. En mørk

hinde (=sløret) er revet væk. Vi ser en bygning. Filmet med håndholdt kamera og skæv vinkel, så det virker som et p.o.v.-"Mit universitet", siger tekstschildet. Derefter vises bygninger, marker, traktorer, fly, skibe og fabrikker – "min fabrik, min kollektive gård, mit land, min familie, mine hænder, mit parti".

Kvinderne har været undertrykt. De skulle bære slør og blev forhindret i at tage en uddannelse. Nu vil kvinderne få lov til at lære at læse og skrive, lære om verden og komme ud og være lige med mændene. (Fordi kvinderne er de mest undertrykte, bliver de i filmen som symboler for hele befolkningen). Lenin bliver i filmen symbolet på deres befrielse. Kroppens befrielse, åndens befrielse, øjnenes befrielse.

Det er relevant at sammenligne med en nutidig tv-reportage fra Afghanistan. Reporteren sidder foran en gruppe skolepiger. Han siger: "Dette er et historisk øjeblik! Det er første gang, disse piger kommer i skole. Under Talibanstyret måtte de ikke få skolegang". Mens tv's nyhedsdækning består af "traditionelle" optagelser, hvor det vigtigste er, at reporteren er tilstede i billedet som et "sandhedsvidne", forsøgte Vertov i sin nyhedsdækning at finde en visuel måde at formidle kvindernes åndelige befrielse på - både via billedsproget og ved hjælp af klipningen.

Men optagelsen fra i dag er jo lige så iscenesat som Vertovs var. Forskellen mellem de to indslag er først og fremmest, at Vertov primært fortæller sin historie i billeder, mens det nutidige indslag primært fortæller historien verbalt og bruger et enkelt billede som illustration. På billedet ser vi ikke andet end en flok små piger, der sidder bag reporteren. Vi ville ikke vide, hvad pigerne lavede, hvis ikke reporteren havde fortalt os det.

Digital konstruktivisme. Mange af 1910'ernes og 20'ernes tanker om hvad man kunne bruge filmmediet til, er først realiseret i nyere tid.

I artiklen 'Digital Constructivism' fremfører Lev Manovich den hypotese, at mens 20'ernes avantgarde var optaget af at forny blikket på verden, er 90'ernes New Media kun interesseret i nye måder at reorganisere og formidle viden på.

Ifølge Lev Manovich blev alle de vigtige visuelle kommunikationsteknikker udviklet i den modernistiske revolution: fotografiet, filmmontagen, det klassiske filmsprog, surrealismen, reklamernes brug af sex appeal, det moderne grafiske design og den ny typografi.

Han mener, at med New Media får den modernistiske kommunikation imidlertid en ny status. De teknikker, der er udviklet af den kunstneriske avantgarde i 20'erne, er nemlig blevet en del af computersoftwarens kommandoer og interface metaforer.

Den avantgardistiske vision er kort sagt blevet materialiseret i computeren! Han tilføjer, at alle de strategier, der i 1910'erne og 20'erne blev udviklet for at vække og bevidstgøre det borgerlige samfund (konstruktivistisk design, ny typografi, avantgardefilm, filmklipning, fotocollage) nu er de strategier, der definerer det postindustrielle samfunds standard-rutiner: interaktionen med computeren.

Han sammenligner i sin artikel Vertovs filmiske formeksperimenter med computerens forskellige brugerflader: Han drager f.eks. paralleller mellem Vertovs brug af dobbelttekstponeringer og det, at computeren kan have mange menuer åbne samtidig på skærmen; mellem Vertovs montage og skrivebordets Windows-design; mellem kameraøjets maskinelle karakter og computerens "subjektløse", virtuelle univers;

samt mellem Vertovs associative klipning og de digitale databasers utrolige mængder af information.

Den gamle avantgarde opfandt nye former at repræsentere virkeligheden på og dermed også nye måder at se verden på. Men New Media avantgarden handler kun om nye måder at få tilgang til og manipulere med information på. Dets teknikker er hypermedia, databaser, billedbehandling, søgemaskiner, data mining og visualiserings-, compositing- og simulationsprogrammer.

Den nye avantgarde beskæftiger sig altså ikke længere med at se eller at repræsentere verden påny, men kun med at få adgang til - og at bruge allerede eksisterende medier på nye måder. Vi er i følge Lev Manovich gået fra film - synets teknologi - til computeren - hukommelsens teknologi.

At filme verden påny. Måden man filmer verden på er altafgørende for, hvordan verden tolkes. Vi kan aflæse forskellige tiders syn på virkeligheden ved at kigge på disse tiders film og fotografier.

Som Bazin i 'The Ontology of the Photographic Image' (1945) rammende har beskrevet det, har mennesket et "mumiekompleks". Vi kan ikke lade være med at gøre os billeder af verden omkring os. Vi tror, at vi lever videre gennem vores billeder, og at vi kan fastholde og beholde dele af virkeligheden, hvis vi afbilder den.

Heldigvis, kunne man sige, for hvordan ville det gå, hvis vi holdt op med at gøre os billeder af virkeligheden? Hvis vi helt holdt op og kun beskæftigede os med allerede optaget billedmateriale?

De arkiver, som EU så gerne vil have filmbranchen til at benytte i deres fremtidige film, er jo ikke bare frie "ordforråd" af billedarkiver. Der er mennesker, der har

rettigheder til alle disse billeder. Kunstnere, der har haft tanker, visioner og drømme om, hvorfor og hvordan disse billeder skulle filmes. Der er fæstnet et personligt blik til hvert et stykke celluloid. Denne ophavsret er stadig hellig.

Vertov troede på, at man kunne fæstne sandheden på celluloiden. Vertov kalder sine film for 100 % rene film, fordi alt råmaterialet er dokumentarisk og derfor ægte. Jeg vil kalde hans filmstumper for 100 % ægte Vertov-filmstumper. De indeholder hans specielle signatur.

Dokumentarfilm i folkets vindue.

Vertovs drøm fra 1936 om at oprette et kæmpe arkiv blev ikke realiseret, han fik sværere og sværere ved at komme til at lave de film, han gerne ville efter midten af 1930'erne. Hans ideer om at lave dokumentarfilm som filmessays, uden drejebøger og med rigtige mennesker, optaget med mere eller mindre skjult kamera, blev sjældent accepteret af hans arbejdsgivere.

I 30'erne startede den stalinistiske stempling af den konstruktivistiske kunst som formalistisk. Når man læser Vertovs dagbøger, virker hans frustrationer svært genkendelige som en nutidig hverdag for de dokumentarister, der forsøger at arbejde med tv.

I vore dage skal formen i tv-sproget være letforståelig. Eksperimenter inden for nyhedsdækning findes næsten ikke og eksperimenterende dokumentarfilm vises meget sjældent. Tv's vrangning af eksperimentelle dokumentarfilm kunne faktisk sagtens sammenlignes med stalinismens stempling af Vertovs og Eisensteins film som "formalistiske" og derfor uforståelige.

I stedet for at afprøve nye filmiske former tilpasser man den filmiske form til de former, målgruppen kender i forvejen. Man efterligner f.eks. MTV's formsprog

og fragmentariske zappetil i dokumentarprogrammer til unge, fordi man ved, at de godt kan lide at se MTV, og kalder det "at tale de unges sprog". I stedet for at opfinde nye former lader man altså reklamerne og musikvideoerne styre formsproget i kampen for at opnå det højeste seertal.

Selvfølgelig eksperimenteres der stadig, men oftest uden tv-penge. Det Danske Filminstitut prioriterer stadig eksperimenterende dokumentarfim højt, men tv-stationerne - folkets vindue - bremser eksperimenterne med henvisning til respekten for Hr. og Fru Danmark?

20'ernes visioner om at kunsten kunne og skulle ændre folks bevidsthed gennem en bevidst ændring af formsproget har ikke megen klangbund mere. Selv om det i dag er mere tydeligt end nogensinde, hvordan formen påvirker vores bevidstet og adfærdsmønstre. Vi er jo netop blevet påvirket af informationsbombardementet og reklamesproget, der har lært os hele tiden utålmodigt at zappe i et fragmentarisk og abrupt adfærdsmønstre. Det gælder hele tiden om at komme videre og videre, men sjældent om at komme i dybden.

Billeder skal være lette at afkode og intense nok til ikke at trætte.

JEG ER KAMERA-ØJET. JEG ER EN BYGME-
STER. JEG HAR PLACERET JER, SOM JEG
HAR SKABT I DAG, I ET EKSTRAORDINÆRT
RUM, SOM IKKE EKSISTEREDE IND
TIL DETTE ØJEBLIK, HVOR JEG HAR SKABT
DET. I DETTE RUM ER DER 12 VÆGGE
OPTAGET AF MIG FORSKELLIGE STEDER I
VERDEN. VED AT SÆTTE OPTAGELSER AF
VÆGGE OG DETALJER SAMMEN ER DET
LYKKEDES MIG AT ARRANGERE DEM I EN
RÆKKEFØLGE, DER ER TILTALLENDE OG
MED INTERVALLER KORREKT AT KON-
STRUERE EN FILMFASE, SOM ER RUMMET.
(“The Council of Three” (1923) in Anette

Michelson: *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*)

Ovenstående citat fra 1923 kunne lige så vel være en beskrivelse af et nutidigt 3D- eller compositing program. Mange af de formmæssige ideer, der blev fostret i 20'ernes avantgardekredse, er som sagt blevet lettere at realisere i dag, Vi kan det hele, men har vi noget at bruge det til, udover at imponere og underholde?

Godt nok har vi et utal af arkiver, og muligheden for at de alle bliver tilgængelige via den digitale distribution bliver jo større og større. Men har kunstnerne virkelig mistet lysten til at gøre sig nye billeder af verden omkring dem?

Vertov havde trangen til at gøre sig billeder af den virkelighed, der omgav ham. Han blev aldrig træt af at se på virkeligheden omkring ham. Alt var nyt og interessant.

Hans idé var at indsamle virkeligheden i stumper, opbevare den i et arkiv og ud fra dette ordforråd skabe "ægte filmessays" ved hjælp af filmisk manipulation. Begejstringen var kodeordet for ham, både i idéfasen, optagelsen og klipningen. Begejstringen og tålmodet.

Jeg mener, Vertovs tanker er relevante i forhold til vor tids computerteknologi, hvor mulighederne for manipulation næsten er ubegrænsede. Hvorfor er det tabu at arbejde med visuel manipulation i dokumentarfilm? Er det kun fiktionsfilm, reklamer og musikvideoer, der har brug for at bruge special effects?

Jeg håber, Vertov kan inspirere dokumentarister til at bruge filmiske effekter som redskaber i deres film.

Noter

1. I USA har man allerede lavet utallige eksperimenter. F.eks. har man i serien *I Love Lucy* produceret nye afsnit baseret på eksisterende

- de optagelser fra ældre afsnit. Der er samlet et større arsenal af kameravinkler og bevægelsesmønstre, ud fra hvilke man har været i stand til at genskabe Lucy og kreere nye handlinger.
2. Peter Madsen har en anden tolkning af sekvensen i sin artikel 'Organiseringen af den synlige verden'. Her tolker han ulykken som en funktion af det opskruede bykaos. Men jeg tror, at Vertovs tanke er at vise, hvor godt samfundet er organiseret, og hvordan man ved maskiners hjælp (telefon, ambulance) er gearet til at komme den forulykkede til hjælp.
 3. Peter Madsen nævner i sin artikel om Vertov og 'Organiseringen af den synlige verden', at der er en modsætning mellem resterne af NEP borgerskabet og det arbejdende folk, men han mener ikke at Vertov gør kontrasten klar. Det mener jeg bestemt, at Vertov gør, især i scenen med hestevognen og bilen.

Litteratur

- Balázs, Béla: *Der Sichtbare Mensch – oder die Kultur des Films*, Schriften zum Film, Carl Hauser Verlag 1982.
- Bazin, André: 'The Ontology of the Photographic Image', in *What is Cinema?*, volume 1, University of California Press 1967
- Benjamin, Walter: 'Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder', in *Kultur og*

Klasse nr. 77, 1994.

- Benjamin, Walter: 'Lille fotografihistorie', in *Kulturindustri - udvalgte skrifter*, Rhodos, København 1973.
- Edwards, Folke: *Futuristisk Teater & Film*, Författarförlaget 1988.
- Madsen, Peter: 'Organiseringen af den synlige verden - Dziga Vertov og historisk materialistisk æstetik', in *Visuel Kommunikation* bind 2 (red. Bent Fausning, Peter Larsen), Medusa, København 1980.
- Manovich, Lev: 'Digital Constructivism', www.manovich.net/Vertov/digitalconstruct.html
- Manovich, Lev: 'The Engineering of Vision from Constructivism to Computers' (Ph.D. afhandling), *Visual and Cultural Studies from University of Rochester*, 1993.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*, The MIT Press 2001
- Michelson, Anette: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of Los Angeles Press 1984.
- Petric, V.: *Constructivism in Film*, Cambridge University Press, 1987.
- Toft, Jens: 'Nogle billedsemiologiske problemer. Ikke-verbal begrebsdannelse', in *Tegn, tekst, betydning, introduktioner til nyere fransk filosofi* (red. Torben Ditlevsen, Jørgen Mønster Pedersen, Bruno Svindborg), Borgen 1972.