



CINECLUB

ma 16 Oktober 89

Regie, scenario, montage: Dziga Vertov
USSR, 1930

Fotografie: B.
Zeitline, K. Koulaiev
Assistente voor de montage: Elisaveta
Svilova

Klank: P. Chtro
Muziek: Timofeiev

Productie: Ukrain film
ZH, 67'

ENTUZIASM / SIMFONIJA DONBASSA

Scenario:

Entuziasm is een loflied op de industriële ontwikkeling van één van de belangrijkste mijncentra van de USSR, het bekken van de Donets. Na een beschrijving van de strijd van het Nieuw regime tegen het Oude wordt een ordewoord uitgeroepen: de Donbass verbindt zich ertoe het vijfjarrenplan op vier jaar tijd uit te voeren om te voorzien in de steenkoolbehoeften van het land en om "de kapitalistische landen bij te benen en voorbij te steken". Groepen jonge komcomols melden zich als vrijwilligers en dankzij hen en de elitearbeiders komt de steenkool uit de grond, komt het metaal uit de ovens en worden volgeladen treinen gestuurd naar de plaatsen waar schaarste dreigt. Het succes wordt bekroond met een grootse dag van de industrialisatie, een "kommunistische zaterdag".

Bespreking:

Entuziasm was de eerste klankfilm van Dziga Vertov en ook één van de eerste in de USSR. De regisseur kreeg voor zijn film een telegram met gelukwensen van Charlie Chaplin, die in hem een "musicus" begroette. Vanaf 1916-1917, nog vóór hij iets van cinema afwist, had Dziga Vertov al klankmontages gerealiseerd met behulp van een oude fonograaf in wat hij zijn "auditief laboratorium" noemde. Hij verzamelde geluiden van uiteenlopende oorsprong en creëerde vanuit die basiselementen documentaire komposities en "muzikaal-literaire woord-montages".

Vertovs goede verstandhouding met de door de Italiaanse Futuristen en "specialisten in geluidseffekten" beïnvloedde de Russische Futuristen ligt aan de basis van die experimenten. Heel zijn oeuvre zal overigens doordrongen zijn van muzikale, of in ieder geval ritmische referenties. Marinetti verdedigt in zijn Manifest van de Futuristische literatuur (1912) het gebruik van losstaande woorden: "De syntaksis vernietigen... luisteren naar de motoren en hun taal weergeven. Na het dierenrijk begint nu het rijk van de mechanika." Men vindt die verheerlijking van de machine en van haar helse ritme terug bij Vertov evenals bij alle Russische Futuristen, maar ze wordt al gauw ten dienste gesteld van de op haar beurt snel evoluerende realiteit van de elektrificatie en industrialisatie van Rusland.

Vertov krijgt het voor zijn eerste klankfilm voor mekaar dat ingenieur Chorine een opnameapparaat bouwt dat zo hanteerbaar mogelijk is, om scènes "life" op te nemen en om "voor de eerste keer ter wereld, zoals in een documentaire, de belangrijkste geluiden in een industrieel

gebied vast te leggen". Ondanks talloze moeilijkheden (tot één maand beperkte draaitijd, gebrek aan vervoermiddelen, aan een laboratorium en aan een installatie voor reproductie), daalt Vertovs ploeg af in de mijn en loopt ze fabrieken af met een materieel dat alles samen één ton woog. Die seksensen werden allemaal met synchrone klank opgenomen. Elders is de klank bewerkt en gestileerd in "klankstructuren", die zelf geïntegreerd zijn in het bij Vertov ter vervanging van het scenario dienstdoende "montageplan".

Vertov koos in Entuziasm de weg van de ingewikkelde interakties tussen klank en beeld, zoals parallellisme, kontrapunt en andere combinaties. "Entuziasm fungeerde als ijsbreker op kop van de kolonne aktualiteiten-klankfilms." Kwaliteiten en gebreken van de film sproten voort uit de wil van de kineast om vooruit te lopen op de voorhanden zijnde technische en organisatorische mogelijkheden.

De door sommigen als "kakofonie van de Donbass" bestempelde film oogstte niet meteen succes bij het publiek. Moet de schuld hiervoor op de gebrekkige apparatuur gestoken worden? Of op de onervarenheid van de projectonisten die de klank op het maximale volume instelden? Vertov zelf beweerde dat hij de klankband van zijn film pas echt ontdekte in Londen, halverwege de jaren '30.

Dziga Vertov (1896-1954):

Denis Arkadievitch Kaufman begon zijn kinematografische carrière in de sektor van de aktualiteiten van het Moskou Filmcomité. Hij neemt dan de naam van Dziga (tol, in de Oekraïense taal) Vertov (van het Russische werkwoord vertet=draaien) aan. Nadat hij monteur was van de Kinopravda, wordt Vertov spoedig regisseur van deze gefilmde en periodiek verschijnende magazines. Bij het begin van de jaren 20 vormt zich rond Vertov de kleine ploeg van het Kino-oog, die in 1924 een lange film verwezenlijkt die haar naam draagt: Kinoglaz. Daarna volgen Chagai, Soviet !/Voorwaarts, Sovjet ! (1926), Chestaya chast mira/Het zesde werelddeel (1926), Celovek s kinoapparatom/De man met de kamera (1929), Entuziasm/Entoesiasme. Na Tri pesni o Leninye/Drie liederen over Lenin (1934), die een enorm succes kent, stoot Vertov in de tweede helft van de jaren 30 meer en meer op het onbegrip van de leiders. Uiteindelijk keert hij terug naar zijn eerste beroep, de montage van gefilmde aktualiteiten, waaraan hij, tot aan zijn dood in 1954, de rest van zijn carrière wijdt.

Kontaktadressen "HET KWADE OOG" : Devos-Van Kerckhoven, Kattenberg 122,
2200 Borgerhout - tel 03.236 82 59

DE ANDERE FILM - tel 03.234 16 40

Volgende voorstelling dinsdag 14 november

EEN GLIMP VAN WAANZIN - Teinosuke KINUGASA 1924

ONIBABA - Kaneto SHINDO 1964

WAVELENGTH

MICHAEL SNOW

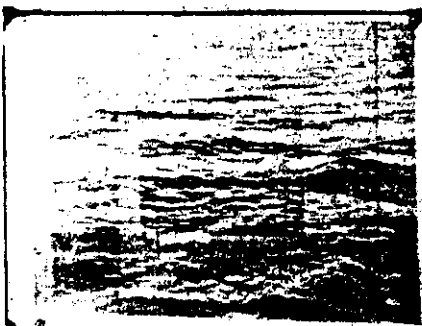
Eerste Prijs 4de Internationaal Experimenteel Filmfestival Knokke 1967



AMOS VOGEL:

Een werk van de nieuwe avant-garde dat veel nieuwe mogelijkheden aanduidt; zonder twijfel een van de meest iconoclastische en originele experimenten van de jaren zestig. Deze hypnotiserende, drie kwartier durende film bestaat uit een onafgebroken, bijna niet waarneembare zoombeweging die een vijftientig meter lange Newyorkse zolderkamer aftast. Gedurende deze tijd vinden vier nietige 'menselijke gebeurtenissen' plaats (bij voorbeeld dat twee mensen binnenkomen); de rest bestaat uit een (voor mensen die afgestemd zijn op Hollywood-plots) pijnlijke, poëtische contemplatie, die zich tot een soort droom ontwikkelt. Als een volmaakt voorbeeld van de cinema der stilte weet het werk zijn charme zo subtiel te ontvouwen dat mensen die binnenkomen om te spotten, gebiologeerd blijven kijken. In deze speculatie over het wezen van het medium en, onvermijdelijk, ook van de realiteit, is de werkelijke hoofdpersoon de kamer zelf, het privéleven van een wereld zonder mensen, de soevereiniteit van voorwerpen en gebeurtenissen. De film wordt begeleid door een voortdurend heviger wordend elektronisch geluid - tot stand gebracht door de toenemende frequentie van een toongenerator te laten interfereren met de 60 Hz-brom van een versterker -, dat ten slotte een onverdraaglijk niveau bereikt; voor Snow is dit glissando van de toongenerator het geluidsequivalent van de camera-zoom.

→ DE FILM ALS TABOEBREKER



Michael Snow:

Wavelength was shot in one week Dec. '66 preceded by a year of notes, thots, mutterings. It was edited and first print seen in May '67. I wanted to make a summation of my nervous system, religious inklings, and aesthetic ideas. I was thinking of planning for a time monument in which the beauty and sadness of equivalence would be celebrated, thinking of trying to make a definitive statement of pure Film space and time, a balancing of "illusion" and "fact," all about seeing. The space starts at the camera's (spectator's) eye, is in the air, then is on the screen, then is within the screen (the mind).

The film is a continuous zoom which takes 45 minutes to go from its widest field to its smallest and final field. It was shot with a fixed camera from one end of an 80 foot loft, shooting the other end, a row of windows and the street. This, the setting, and the action which takes place there are cosmically equivalent. The room (and the zoom) are interrupted by 4 human events including a death. The sound on these occasions is sync sound, music and speech, occurring simultaneously with an electronic sound, a sine wave, which goes from its lowest (50 cycles per second) note to its highest (12000 c.p.s.) in 40 minutes. It is a total glissando while the film is a crescendo and a dispersed spectrum which attempts to utilize the gifts of both prophecy and memory which only film and music have to offer.

Annette Michelson

We are proceeding from uncertainty to certainty, as our camera narrows its field, arousing and then resolving our tension of puzzlement as to its ultimate destination, describing in the splendid purity of its one, slow movement, the notion of the "horizon" characteristic of every subjective process and fundamental as a trait of intentionality. That steady movement forward, with its superimposition, its events passing into the field from behind the camera and back again beyond it, figures the view that "to every perception there always belongs a horizon of the past, as a potentiality of recollections that can be awakened; and to every recollection there belongs as an horizon, the continuous intervening intentionality of possible recollections (to be actualized on my initiative, actively up to the actual Now of perception." [Husserl, *Cartesian Meditations*] And as the camera continues to move steadily forward, building a tension that grows in direct ratio to the reduction of the field, we recognize, with some surprise, those horizons as defining the contours of narrative, of the narrative form animated by distended temporality, turning upon cognition towards revelation.

→ ART FORUM JUNE '71

STEPHEN DWOSKIN:

When I first saw this film I was totally overwhelmed. I experienced a feeling of being within a sculptured space of movement without physically moving myself. I found myself exhilarated by the sensation and the experience, and no matter how many times I see the film it still has the same effect upon me, yet with more subtleties.

FILM 15