

Nazýváme se kinokové na rozdíl od „filmařů“ — toho stáda vetešníků, kteří mazaně obchodují se svými hadry.

Nevidíme souvislost mezi lstivostí a vypočítavostí kramářů a skutečnou filmovou tvorbou.

Psychologické rusko-německé filmové drama, zatížené viděním a vzpomínkami z dětství, pokládáme za nesmysl. Americkým dobrodružným filmům, filmům výrazného dynamismu, inscenacím amerických detektivek děkují i kinokové za rychlé střídání obrazů a za detail. Je to dobré, ale neuspořádané a nezařazené na přesném studiu pohybu. Je to o stupeň výš než psychologické drama, ale stále ještě bez pořádných základů. Je to šablona. Okopírovaná kopie.

MY prohlašujeme staré romantické, teatrální aj. filmy za malomocné.

Nepřistupujte blíže!

Nedotýkejte se očima!

Životu nebezpečno!

Nakažlivé!

MY tvrdíme, že budoucnost filmového umění je možná jen zavržením jeho přítomnosti.

Smrt „kinematografie“ je pro život filmového umění nezbytná. MY vyžadujeme, aby byla urychlena.

MY protestujeme proti směšování umění, kterému někteří říkají syntéza. Smíšení špatných barev, i kdyby byly ze spektra ideálně vybrány, nedá bílou, ale šedou.

Cesta k syntéze vede přes vrchol úspěchů každého druhu umění, před ním však není možná.

MY očišťujeme filmovou tvorbu ode všeho, co se k ní připlichtilo, od hudby, literatury a divadla, hledáme svůj vlastní, nikde nekrazený rytmus, a nalézáme jej v pohybu věcí.

MY vyzýváme:

- ven -

ze sladkých objetí romancí,

z otravy psychologického románu,

ze sevření milostných příběhů divadla,

zády k hudbě,

- ven -

do čistého, volného prostoru se čtyřmi rozměry (3 + čas), za hledáním vlastního materiálu, vlastního metra a rytmu.

„Psychologické“ člověku brání, aby byl přesný jako stopky, brzdí jeho snahu o sbratření se strojem.

Nemáme důvod, abychom v umění pohybu věnovali hlavní pozornost dnešnímu člověku.

Je nám stydno před stroji za neschopnost lidí chovat se, ale co se dá dělat, když bezchybné principy elektriny nás vzrušují víc než neuspořádaný spěch aktivních a rozkladná ochablost pasivních lidí.

Radost jásajících zvuků pily je nám pochopitelnější a bližší než radost lidských tancovaček.

Dočasně vylučujeme člověka jako objekt filmového snímku pro jeho neschopnost ovládat své pohyby.

Naše cesta vede od potácejícího se občana přes poezii strojů k dokonalému elektrickému člověku.

Odhalující duši strojů, sbratřující dělníka se soustruhem, rolníka s trakto-rem, strojvedoucího s lokomotivou —

vnášíme tvůrčí radost do každé činnosti mechanismů,

sbratřujeme lidi se stroji,

vychováváme nové lidi.

Nový člověk, osvobozený od tíhy a neobratnosti, s přesnými a ladnými pohyby stroje, bude vhodným objektem filmového snímku.

Stavíme se čelem k osvojení strojového rytmu, k vzrušivosti mechanické práce, k chápání krásy chemických procesů, zpíváme zemětřesení, skládáme filmové poémy ohni a elektrárnám, vzrušujeme se letem komet a meteorů a gesty projektorů, která oslepují hvězdy.

Každý, kdo miluje své umění, hledá podstatu své techniky.

Rozklížené nervy kinematografie potřebují pevný systém přesných pohybů.

Každý tvůrce v oblasti filmu musí vzít v úvahu a studovat metrum, tempo a druh pohybu, jeho přesné rozložení vzhledem k osám záběrů a možná i k osám světovým (tři rozměry + čtvrtý — čas).

Nezbytnost, přesnost a rychlost jsou tři požadavky na pohyb, který si zasluhuje být nasnímán a promítán.

Geometrický extrakt pohybu podaného strhujícím střídáním obrazů, to je požadavek na montáž.

Film je umění organizace nutných pohybů věcí v prostoru, odpovídající — s použitím rytmického uměleckého celku — vlastnostem materiálu i vnitřnímu rytmu každé věci.

Materiálem — prvky umění pohybu — jsou intervaly (přechody od jednoho pohybu k druhému), nejen samotné pohyby. Právě intervaly vedou dění ke kinetickému řešení.

Organizace pohybu je organizací jeho prvků, tj. intervalů, ve věty.

V každé větě je vzestup, vyvrcholení a zpomalení pohybu (a jsou vyjádřeny určitou mírou).

Dílo se buduje z vět, stejně jako věta z intervalů pohybu.

Kinok, který už filmovou poému dokonale promyslel, musí ji umět přesně zapsat, aby jí za příznivých technických podmínek umožnil život na plátně.

Takový zápis ovšem nemůže nahradit nejdokonalejší scénář, stejně jako pantomimu nemůže nahradit libreto, stejně jako literární výklad Skryabinova díla neposkytuje žádnou představu jeho hudby.

Aby bylo možné na listu papíru zobrazit dynamickou etudu, k tomu je třeba grafických znaků pohybu.

MY hledáme notovou stupnici filmu.

MY padáme a vyrůstáme spolu s rytmem pohybů,

zpomalených i zrychlených,

běžících od nás, mimo nás, na nás,

po kružnici, po přímce, po elipse,

vpravo či vlevo, se znakem plus i minus;

pohyby se kříví, napřimují, dělí, drobí, navzájem se zmnožují, nehlučně prostřelují prostorem.

Film je také umění vymyšlených pohybů věcí v prostoru, odpo-

vídajících požadavků vědy, je uskutečněním objevitelova snu, ať už je to vědec, umělec, inženýr nebo tesař, je uskutečněním toho, co je v životě neuskutečnitelné.

Kresby v pohybu. Výkresy v pohybu. Projekty budoucnosti. Teorie relativity na plátně.

MY zdravíme zákonitou fantastiku pohybů.

Naše oči, točící se jako vrtule, se na křídlech hypotéz rozbíhají k budoucnosti.

MY věříme, že je blížká chvíle, kdy budeme moci vrhnout do prostoru uragány pohybů, ovládané lasy naší taktiky.

Ať žije dynamická geometrie, závod teček, čar, ploch a prostorů.

Ať žije poezie strojů, poezie pák, kol a ocelových křídel, železný křik pohybů, oslepující grimasy rozžhavených proudů.

(1922)

### Tvůrčí principy kinoků

Natáčení v pohybu je používáno naivním způsobem, jen v případech automobilových honiček; musí však být rozšířeno a musí se mu dát systém.

Natáčení v pohybu je způsob málo prozkoumaný a jen jednostranně rozpracovaný. Přitom však není dostupný divadlu a jiným současným napodobovatelům filmu, a proto si zasluhuje seriózní pozornost kinoků a všech pracovníků v oblasti filmových experimentů.

Co je dnes nutné a možné v Rusku dělat?

a) Triky a maximum vynalézavosti při každém natáčení.

b) Zdokonalování a objevnost v laboratorním procesu, triková úprava pozitivu (dvoj- a trojnásobné kopírování — vkopírovávání různých negativů do jednoho pozitivu; nápadité používání clony v kopírce — laboratorní montáž).

c) Objevy a triky v oblasti vlastní montáže.

d) Repertoár: 1. snímky z průmyslu a výroby, 2. komické snímky s použitím triků (podané metodou nadsázky), 3. reportáž — od montážních skic k montáži událostí. Ve VFKO<sup>1)</sup> pak zejména využívání objednávek k tomu, abychom zachytili současný život. Naprosté odmítnutí inscenací literárních děl.

e) Příprava diváků na chápání nových filmů.

f) Demaskování filmařiny, propagace odporu proti filmovým dramatům i filmovým divám.

Jakou organizaci představují kinokové?

Je to skupina lidí místně navzájem vzdálených a pracujících různým způsobem, ale na základě jednotných principů. Jejich cílem je postavit proti filmařině (obchod a výroba neužitečného zboží) film — světový názor mechanického oka, které obhlíží svět mnohem dokonaleji než oko lidské, pod novým úhlem pohledu.

Skupina kinoků se zorganizovala koncem roku 1919, v těžké době hladových front a vychladlých kamen,

za temného večera, kdy nesvítala elektřina,

při světle blikající lampičky.

Právě tehdy jsme se zahřáli prvním manifestem, který mohl být z technic-

kých důvodů zveřejněn teprve v srpnu tohoto roku v prvním čísle časopisu *Kino-fot*.

Jaké jsou vaše pracovní metody?

Navrhujeme, aby ve filmu byly uplatňovány tyto výzkumné metody:

1/ pozorování,

2/ experiment,

3/ měření, používané k studiu složitých pohybů a k jejich rozkladu na prvčinitele, k výběru největšího možného množství zákonitých vztahů, na jejichž základě vzniká

4/ filmová hypotéza, filmová teorie, a po jejím prověření všemi životními jevy

5/ filmový závěr, filmový soud.

Taková je obecná instrukce, závazná pro všechny kinoky, ať pracují kdekoli.

Teorie mechanického vnímání, zákon trvalosti pohybu, zákon jednoty akce, systém logických pohybů vyžadují výklad a věcné doklady o své existenci (teorémům se dává přednost před axiomaty).

Dynamické malířství, film s dokonalým naturščikem, film bez herce i bez naturščika představuje neomezené pole pro experimenty. Kinokové teď prodělávají první fázi výzkumu — pozorování. První experimenty předvedou během roku 1923.

Jak se stavíte k výpadům staromilců?

„Je lépe být mladým štěnětem než rajkou,“ říká Mark Twain, a tato slova, která přijali za svá excentrikové,<sup>2)</sup> jsou nám v takových případech útěchou.

Váš vztah k filmové škole?

Ten nejlepší. GIK<sup>3)</sup> se pokouší vychovat aspoň několik kultivovaných filmových naturščiků, z nichž v nejhorsím případě budou alespoň kultivovaní filmoví diváci. Všem těm, kteří se přihlásili do výzkumné experimentální skupiny kinoků, bych doporučoval, aby získali širší filmové vzdělání na GIK.

(1922)

### Páté číslo Kinopravdy

Podmínkami, v nichž je dělána, a požadavky, které jsou na ni kladeny, spoutává KINOPRAVDA režijní tvorbu na rukou i na nohou ...

KINOPRAVDA číslo /5/, stejně jako čísla předcházející, vzdor těmto podmínkám narušuje konvence starých týdeníků, v rámci každého šotu se zmocňuje obrazů i rytmu a usilovně hledá obecný puls „filmového týdne“, rytmické spojení různorodých látek. V /5./ čísle použitý způsob spojení látek (člověk, který je zaujat četbou KINOPRAVDY) může ovšem oči diváků uspokojit jen dočasně. Jakýsi člověk si prohlíží výpovědi svědků z procesu proti eserům, obeznamuje se se zájezdem lidového komisaře na Sibiř, pak se tiše přenáší do kavkazských lázní a nakonec, poposedávaje na židli, napjatě sleduje rychlý puls šotu o Rudém derby, jímž je číslo uzavřeno.

Zakořeněné principy kamery i montáže se krok za krokem mění směrem k odhalování čisté dynamiky, k vítězství pohybu na plátně ...

Dokumentární film musí žít skutečností, a bude-li sebemeně ekonomicky podpořen, pak bude moci šířeji otevřít své oči ...

(1922)

Z výzvy ze začátku roku 1922

Vy — filmaři: zahálějící režiséři a umělci, zmatení kameramani a po celém světě rozběhlí scenáristé,

vy — trpěliví filmoví diváci, kteří s odevzdaností mulů snášíte zátěž připravených zážitků,

vy — netrpěliví majitelé kin, která ještě nezkrachovala, žádostivě sbírající nedoedky z německého a amerického stolu —

vy všichni, vysílení vzpomínkami, vy všichni zasněně vzdycháte k luně nového celovečerního filmu... (diváky se slabšími nervy prosíme, aby zavřeli oči),

vy všichni čekáte na to, co nepřijde a na co ani nemá smysl čekat.

Přátelsky vás varuji:

neschovávejte si hlavu jako pštros.

Zvedněte oči,

ohlédněte se —

Hle!

Vidím

a je to zřejmé i každému dětskému očku:

Z břicha kinematografie,

rozpáraného

ostřím revoluce,

se valí vnitřnosti

a střeva zážitků.

Hle, jak se táhnou

a zanechávají krvavou stopu na zemi,

která se chvěje hrůzou a odporem.

Všechno skončilo.

Ze stenografického záznamu:

Dziga Vertov Radě tří<sup>1)</sup>

Když psychologický, detektivní, satirický, výpravný, prostě jakýkoli film zbavíme syžetu a necháme jen samotné titulky, dostaneme literární skelet díla. K tomuto literárnímu skeletu můžeme dotočit jiné filmové syžety — realistické, symbolické, expresionistické — jaké je libo. Stav věcí se tím nezmění. Vztah: literární skelet plus filmové ilustrace je vždycky stejný a takévé jsou téměř bez výjimky všechny naše i zahraniční filmy.

Z výzvy z 20. ledna 1923

Rada tří filmařům

Pět plnokrevných let mírového odhodlání proběhlo kolem vás, aniž ve vás zůstalo nejménší stopu. Předrevoluční „umělecké“ vzory máte v sobě zavěšeny jako ikony a vaše nábožné vnitřnosti jsou zaměřeny jedině k nim. Zahraničí vás podporuje ve vašem bloudění, když do obnoveného Ruska posílá

dosud nezetlelé mrtvoly filmových dramát se znamenitou technickou omáčkou.

Začíná jaro. Očekává se obnovení práce filmových studií. Rada tří s ne-skrývanou lítostí sleduje, jak filmoví výrobci, hledající vhodnou inscenaci, listují v literárních dílech. Ve vzduchu už poletují názvy divadelních dramát, která se zamýšlejí filmovat. Na Ukrajině i tady, v Moskvě, se už natáčí několik filmů se všemi předpoklady k impotenci.

Výrazná technická zaostalost, v čase nečinnosti ztracená schopnost k aktivnímu myšlení, orientace na celovečerní psychologická dramata, to znamená orientace na svůj vlastní zadek, to vše odsuzuje každou takovou snahu už předem k nezdaru. Organismus kinematografie je otráven hrozným jedem zvyku. Žádáme, aby nám byla dána možnost experimentu, možnost vyzkoušet na umírajícím organismu objevený protijed. Navrhujeme, aby se nevěřící přesvědčili: jsme ochotni náš lék nejdříve vyzkoušet na „pokusných králících“ — na filmových etudách.

Usnesení Rady tří z 10. dubna 1923

Situace na filmové frontě není dobrá.

První nové ruské filmy, které byly předvedeny, připomínají — jak se dalo čekat — staré „umělecké“ vzory stejně, jako nepmani připomínají starou buržoazii.

Zamýšlený repertoár filmových realizací jak u nás, tak na Ukrajině ne-vzbuzuje žádnou důvěru.

Perspektivy rozsáhlé experimentální práce se ocitají až kdesi v pozadí.

Všechny snahy, všechny vzdechy, slzy a zoufání, všechny modlitby jsou věnovány celovečernímu filmovému dramatu.

Rada tří nemůže čekat na to, až kinokové budou připuštěni k práci, anebo spoléhat jen na přání kinoků uskutečnit své záměry; proto v této chvíli nedbá autorského práva a usnází se: pro obecné blaho okamžitě publikovat základní osnovu a hesla nadcházejícího převratu prostřednictvím dokumentárního filmu; za tím účelem se nařizuje především kinoku Dzigovi Vertovovi, aby na základě stranické disciplíny publikoval některé kapitoly z knihy Přebrot kinoků, které smysl převratu dostatečně objasňují.

Rada tří

Na základě usnesení Rady tří z 10. dubna 1923 publikují následující kapitoly:

/I/

Když sleduji filmy, které k nám přicházejí ze Západu a z Ameriky, když hodnotím poznatky, které máme o tvorbě a pokusech u nás i v zahraničí, přicházím k závěru:

Rozsudek smrti, který kinokové vynesli v roce 1919 nad všemi filmy bez rozdílu, stále platí. Ani to nejpečlivější hledání neodhalí ani jeden film, ani jednu snahu, která by správně usilovala o osvobození filmové kamery, uvržené v bídné otroctví, podřízené nedokonalému a omezenému lidskému oku.

Neprotestujeme proti podvrtné činnosti literatury a divadla vůči filmu,

naprosto souhlasíme s využíváním filmu ve všech vědeckých odvětvích, ale chápeme tyto funkce filmu jako podružné, jako jeho pobočné odnože.

Tím nejzákladnějším a nejhlavnějším je:  
filmové cítění světa.

Výchozím bodem je užití filmové kamery jako filmového oka, které je dokonalejší než oko lidské, k výzkumu chaosu viditelných jevů, jež naplňují prostor.

Filmové oko žije a pohybuje se v čase a v prostoru, vnímá a zaznamenává vjemy nikoli jako oko lidské, ale zcela jinak. Pro kameru, která přijímá tím více a tím lépe, čím je dokonalejší, nejsou závazné ani stavy našeho těla v momentu pozorování, ani kvalita znaků, které u toho kterého viditelného jevu vnímáme.

Naše oči nemůžeme učinit dokonalejšími než jsou, ale filmovou kameru můžeme zdokonalovat donekonečna.

Filmoví kameramani dosud už nejednou zaznamenali běžícího koně, který se však na plátně pohyboval nepřírozeně pomalu (rychlé otáčení klíčkou kamery), nebo traktor, který naopak podivuhodně rychle oral pole (pomalé otáčení klíčkou kamery) atd.

To jsou ovšem náhody; my však připravujeme systém takových případů, systém zdánlivých nezákonností, které jevy zkoumají a organizují.

Až dosud jsme filmovou kameru znásilňovali a nutili ji kopírovat práci našeho oka. Čím lepší byla kopie, tím byl i film pokládán za lepší. My ode dneška kameru osvobozujeme a dáváme jí úkol pracovat opačným způsobem — co nejdál od kopírování.

Všechny nedostatky lidského oka jsou zřejmé. Zdůrazňujeme oko filmové, vyhmatající v chaosu pohybů výsledníci vlastního pohybu, zdůrazňujeme filmové oko s jeho mírou času a prostoru, vyrůstající svou silou a svými možnostmi až k sebeexistenci.

## /II/

Nutím diváka, aby viděl tak, jak je pro mne nejvýhodnější ukázat určitý viditelný jev. Oko se podřizuje vůli filmové kamery a je jí usměrňováno k těm postupným dějovým momentům, které vedou filmovou větu nejkratší a nejvýraznější cestou buď k vrcholu nebo dnu jejího řešení.

Například: záběry boxu nikoli z pohledu diváka přihlížejícího zápasu, ale jako záběry následných pohybů zápasníků.

Jiný příklad: snímek baletní skupiny — nikoli z pohledu diváka, který sedí v hledišti a má balet před sebou na scéně.

Divák při baletu rozpačitě sleduje tu celou baletní skupinu, tu se náhodně upře na některý obličej, tu zas na nějaké nožky — je to řada nesoustředěných vjemů, které jsou u každého diváka jiné.

Filmovému divákovi nelze věci prezentovat takto. Systém následných pohybů vyžaduje takové natáčení baletní skupiny nebo boxerského zápasu, jímž budou postupně následující pohyby vyloženy a divákovy oko bude zaměřeno právě na ty detaily, které je nutné vidět.

Filmová kamera „vede“ oči filmového diváka od rukou k nohám, od nohou k očím a k dalším detailům, seřazeným v nevhodnějším sledu, a organizuje jednotlivé jevy do zákonité montážní etudy.

## /III/

Jdeš ulicí Chicaga dnes, v roce 1923, já tě však přinutím, abys pozdravil soudruha Volodarského, který jde v roce 1918 ulicí Petrohradu, a on ti odpoví na pozdrav.

Nebo jiný příklad: do hrobu spouštějí rakve lidových hrdinů (natočeno v Astrachani v roce 1918), zasypávají hrob (Kronštadt, 1921), salva z děl (Petrohrad, 1920), lidé k uctění památky hrdinů obnažují hlavy (Moskva, 1922) — takové jevy se spájejí i při použití nedobrého materiálu, který nebyl natočen speciálně k danému záměru (viz KINOPRAVDA číslo /13/). Tohoto rodu je také montáž zdravotice lidových mas a strojů soudruhu Leninovi (KINOPRAVDA číslo /14/), jejíž záběry byly natočeny na různém místě a v různém čase.

Jsem filmové oko. Jsem konstruktér. Posadil jsem tě, tebe, kterého jsem právě stvořil, do podivuhodné místnosti, která do této chvíle neexistovala. V této místnosti je dvanáct stěn, které jsem nafilmoval v různých částech světa. Při spojení stěn a detailů navzájem se mi podařilo uspořádat je tak, že se ti to líbí, a z intervalů správně vytvořit filmovou větu, která představuje místnost.

Jsem filmové oko, vytvořím člověka dokonalejšího než je bohem stvořený Adam, vytvořím tisíce různých lidí podle různých originálních nákrešů a schémat.

Jsem filmové oko.

Z jednoho si беру ruce, nejsilnější a nejobratnější, z druhého si беру nohy, nejrychlejší a nejdokonaleji stavěné, z třetího si беру hlavu, nejkrásnější a nejvýraznější, a montáží vytvořím nového, dokonalého člověka.

## /IV/

Jsem filmové oko. Jsem oko mechanické. Jsem stroj, ukazuji vám svět takový, jaký jej mohu vidět jenom já.

Osvobozuji se ode dneška pro všechny časy od lidské nepohyblivosti. Jsem v neustálém pohybu. Přibližuji se k věcem a zase se od nich vzdaluji, podléžám pod ně a vystupuji na ně, běžím zároveň s hlavou cválajícího koně, běžím před utíkajícími vojáky, převracím se na záda, vzlétám zároveň s letadly, padám a zvedám se zároveň s padajícími i zvedajícími se těly. Já, stroj, jsem se vrhl přímo do chaosu pohybů a zaznamenávám pohyb za pohybem až k těm nejsložitějším kombinacím.

Osvobozen od obligátních 16—17 snímků za vteřinu, osvobozen od konvencí času a prostoru, konfrontuji kterékoli body vesmíru, ať už jsou natočeny kdekoli.

Má cesta vede k svěžímu chápání světa. A já nově vyložím neznámý vám svět.

## /V/

Ještě jednou se domluvme: oko a ucho. Ucho nenazírá, oko nenaslouchá. Jde o rozdělení funkcí.

Rádioucho — montáž toho, co slyším!

Kinooko — montáž toho, co vidím!

Tolik tedy, občané, aspoň pro začátek místo hudby, malířství, divadla, kinematografie a podobných kastrovaných citových výlevů.

Uběhl den plný názorných vjemů. Jak tyto vjemy smontovat do účinného celku, do názorné etudy? Kdybychom chtěli na filmový materiál ofotografovat vše, co oko vidělo, vznikl by přirozeně galimatyáš. Když to, co bylo nafotografováno, dovedně smontujeme, dostaneme jasnější obraz. A když se zbavíme přebytečného balastu, bude obraz ještě výraznější. Získáme organizovanou fixaci vjemů obyčejného oka.

Mechanické oko — filmová kamera — se zříká podpory lidského oka; pohyby si přibližuje nebo oddaluje a v chaosu viditelných jevů si hledá cestu pro vlastní pohyb; experimentuje, prodlužuje čas, rozkládá pohyby, nebo naopak čas smršťuje, pohlcuje celé roky, a tak schematizuje dlouhotrvající procesy, jež jsou normálnímu oku nedostupné...

... Na pomoc strojovému oku je tu kinok-pilot, který nejen řídí pohyb přístroje, ale také mu důvěřuje při experimentech v terénu; dále pak kinok-inženýr, který řídí přístroje na dálku.

Výsledkem této součinnosti osvobozeného a zdokonaleného stroje a strategického mozku člověka, který řídí, pozoruje a předvídá, je neobyčejně svěží, a proto i zajímavé podání i těch nejušednějších věcí...

... Kolik jich je, lačných podívané, kteří v divadlech prošoupali kalhoty!

Utíkají od svých všedních dní, utíkají od „prózy“ života. A přitom divadlo je téměř vždy jen prašivou napodobeninou téhož života — plus idiotský konglomerát baletních zpitvofenin, hudebních kníků, světelných záludností, dekorací a někdy také dobré práce mistra slova, která je však celou tou nesmyslností pokazena. Někteří divadelní umělci rozrušují divadlo zevnitř, narušují staré formy a razí nová hesla divadelní práce; na pomoc byla přivedena jak biomechanika (obor sám o sobě dobrý), tak film (buď mu čest a sláva), tak spisovatelé (sami o sobě nikoli hloupí), tak konstrukce (bývají celkem dobré), tak automobily (což si lze nevážit automobilu?), tak střelba z pušek (nebezpečná a na frontě působivá hračka), ale výsledek stojí dohromady za psí štěk.

Je to divadlo a nic víc.

Nejen že to není syntéza, ale není to dokonce ani logická směs.

A jinak to ani nemůže být.

My, kinokové, si jako odpůrci předčasné syntézy („Cesta k syntéze vede přes vrchol úspěchů!“) uvědomujeme, že směšovat úspěchy po drobtech nemá smysl: drobečky hynou nedostatkem prostoru a nepořádkem. A vůbec —

Aréna je malá. Račte do života.

Tady pracujeme my, mistři zrění, organizátoři viditelného života, vyzbrojení všude pronikajícím filmovým okem. Tady pracují i mistři slov a zvuků, obratní organizátoři slyšitelného života. Dovolují si nabídnout jim všudy přítomné mechanické ucho a megafon — rádiotelefon.

Je to:

filmová kronika,  
rozhlasová kronika.

Zavazuji se, že až futuristé vydají první číslo smontované rozhlasové kroniky, vymohu k té příležitosti přehlídku kinoků na Rudém náměstí.

Nejde o filmový týdeník Pathé nebo Gaumont (novinářská reportáž) ani snad o KINOPRAVDU (politická reportáž), ale o dokumentární film jako energický přehled kamerou odhalených viditelných jevů, o částičky opravdové energie (odlišné od divadelní), které jsou prostřednictvím intervalů soustředěny do akumulátoru díla velikým uměním montáže.

Taková struktura filmu umožňuje rozvinout jakékoli téma...

Celý vtip je v určité skladbě viditelných momentů, v intervalech.

Neobyčejná pružnost montážní skladby umožňuje zapojit do filmu kterékoli politické, ekonomické či jiné motivy. A proto:

Ode dneška nepotřebuje film psychologická ani detektivní dramata.

Ode dneška nepotřebuje teatrální inscenace, zachycené na filmový pás.

Ode dneška se neinscenuje ani Dostojevskij, ani Pinkerton.

Všechno se zapojuje do nového pojetí filmové reportáže.

Do chaosu života rozhodným krokem vstupuje:

1/ Filmové oko, popírající diváckou představu lidského oka o světě a předkládající své „vidím“, a

2/ kinok-montážník, který organizuje takto poprvé viděné minuty života.

(1923)

*O organizaci experimentální  
filmové tvůrčí dílny*

Produkční dispečink i redakce KINOPRAVDY se ruší. Vytváří se nevelká buňka pracovníků, spojených vnitřní disciplínou — první experimentální filmová tvůrčí dílna.

Cílem této organizace je prorazit organizovanou práci frontu zoufalství a nečinnosti a dalších příčin, byť i jen na jednom úseku této fronty — na frontě filmového dokumentu a experimentu. Experiment je nahlížen jako určitý ferment, který zainteresované spolupracovníky přivádí k živé součinnosti; je to správný a vyzkoušený prostředek.

Další perspektivou (vysoký cíl!) je instituuování neustálého experimentování a zdokonalování; sázka na světovou kvalitu naší produkce — filmový maják SSSR.

Poznámka pro posměváčky: čím vyšší je cíl, tím silnější je touha lidí spojit se k usilovné práci. V tom je záruka konečného úspěchu.

Druhy filmu:

1. KINOPRAVDA
2. Zpravodajská bleskovka
3. Humorná reportáž
4. Dokumentární etudy
5. Filmová reklama
6. Experimenty

Vysvětlivky: