

A MOZGÓKÉP MINT A VÁROS ÖNÉRTÉLMEZÉSE VERTOV „EMBER FELVEVŐGÉPPÉL” CÍMŰ FILMJÉBEN

BOGNÁR LÁSZLÓ

Nem tervezett előszó

Az esszében elemzett két filmet, az „Ember felvevőgéppel”-t és a „Tavasszal”-t, továbbá a járulékosan említett „Tizenegyedik”-et (amelyet főcíme Ukrajnának ajánl) a kijevi ВУФКУ gyártotta és forgalmazta (Всеукраїнське фото кіноуправління, Összukrán Fotó- és Filmhivatal). A „Tavasszal” Kijiv életét mutatja be, az „Ember felvevőgéppel”-t moszkvai képein kívül Odeszában és Kijivben forgatták. 2022 februárjában Oroszország háborút indított Ukrajna ellen. A kézirat leadása idején (2022. március) atomerőművet, szülészetet, gyermekkorházat, közműszolgáltatást, iskolát, múzeumot, színházat, holokauszt emlékművet bombáz az orosz hadsereg szerte Ukrajnában, polgármestereket rabol, porig rombol településeket.

„Коли будуть зближатись до мене злочинці, щоб жертви їм тіло моє, мої напасники та мої вороги, вони спотикнуться й попадають! [...] коли проти мене розложиться табір, то серце моє не злякається, коли проти мене повстане війна, я надіятись буду на те, на поміч Його!”

„Ha rám támadtak is a gonosztevők, szorongató ellenségeim, hogy marcangolják húsomat, megboltlottak és elestek. Ha egy egész hadsereg jön is ellenem, nem fél szívem. Ha háború tör ki ellenem, én akkor is bizakodom.” (Zsolt 27. [26.], 2–3, Simon Tamás László fordítása)

*

Jelen esszé azt vizsgálja, mennyiben tekinthető városfilmnek (várost tematizáló dokumentarista vagy experimentalista filmnek) az „Ember felvevőgéppel”, állítása szerint Vertov filmjének elsődleges témája a film, a filmezés. Noha minden beállítását városban forgatták, a városfilmek (úgynevezett „városszimfóniák”) 1929-re, mondhatni, hagyományossá vált tematikája csak töredékesen és utalásszerűen jelenik meg benne.¹ A város inkább alkalom és környezet, hogy a film bemutassa a kamera viselkedését (létezési módját). Az „Ember felvevőgéppel” és Kaufman

¹ A „városszimfónia” terminushoz vö. VERTOV 1929, 120–121. A *Levél Berlinből* (uo. 121.) elmarasztalja a német filmkritikusokat, akik az „Ember felvevőgéppel”-t a „Berlin, egy város szimfóniája”, Ruttmann filmjének „»fanatikus« folytatásának” tekintették. A *Levél* egyáltalán nem állítja, hogy az „Ember felvevőgéppel” városfilm volna. Érvelése szerint a Berlin-film tekintendő a vertovi kinok-kezdeményezés megvalósításának.

filmje, a „Tavasszal” egybevetése két különböző filmkészítői szerepvállalásra (önértelmezésre, világhoz való viszonyulásra) világít rá első részében az esszé. Vertov és Kaufman filmjeinek egymásra vonatkozathatóságát közös filmalkotásaikban szerzett tapasztalataik hitelesítik. Az összehasonlítás szembeötlővé teszi Vertov elkötelezettségét a film és a világ technikai értelmezése mellett. A kamera szerepét, a technika öntörvényűségét Vertov megkülönbözteti, szembeállítja, fölérendeli az operátor szerepének, azaz az alkotói szabadságnak és találékonyságnak.² Az esszé második, rövidebb része több látószöveget kínál a kérdés (városfilm-e az „Ember felvevőgéppel”) megválaszolásához.

Az operatőr és a kamera szerepe

A kamera központi jelentőségére utal már a cím is („Ember felvevőgéppel”), amely néven nevezi. A felvevőgéppel dolgozó embert operatőrnek (оператор) hívják,³ ehhez képest mesterkéltnek fest a cím fogalmazása, szembeötlő az is, hogy miért nem az „operatőr” szó áll az „ember” helyett. Hiszen épp a Vertov-film győzhet meg bárkit arról, hogy a kamera működtetéséhez, kurbilizásához mellőzhetetlen a szakértelem, a legviszontagságosabb körülmények közt is egyenletes sebességgel kell tekerni a meghajtókart, megfelelő plánozással és képkompozícióban kell lencesevégen tartani a témát. A cím az operatőrrel elfordítja és a felvevőgépre irányítja a figyelmet.

Mihail Kaufmantól, a Vertov-film operatőrétől tudjuk, Dziga Vertovval együtt régóta készültek filmet forgatni arról, mit és hogyan lát az operatőr. A vele készült beszélgetésben elégedetlenségének ad hangot: az „Ember felvevőgéppel” szerinte nem teljesítette a várakozást. Még ugyanaz évben saját filmet forgatott, a „Tavasszal”-t, nem tett le a tervről, az operatőr látószögének bemutatásáról.⁴ Nézetkülönbségük miatt nem készítettek több közös filmet, holott 1922 óta Vertov fontosabb filmjeinek Kaufman (Vertov édestestvére) volt az operatőre.

A Kaufman-beszélgetés megerősíti: az „Ember felvevőgéppel” ösztönzője az operatőr filmalkotásban játszott szerepe volt. A Vertov-film önértelmezéséhez (amely szerint a kameráé a kezdeményezés, az operatőr csupán nélkülözhetetlen járulék) a „Tavasszal” választékot kínál: az operatőr a meghatározó. A konfrontációhoz vezető közös filmkészítő útjukon, közös filmjeikben mindkét elképzeléshez találni előzményeket.

² „Alkotói szabadság” és „találékonyság” elüt, sőt inkább ellentétes azzal, amit Vertov előnyben részesít. Az esszé filmelemzései nem kötelezik el magukat Vertov írásbeli elgondolásainak. Az esszé későbbi része rámutat: Vertov a film létrehozásában a tömegszerűséget hangsúlyozza, személytelenítve törekszik azt láttatni, sőt a film keletkezésének forrását és elsődleges témáját a technikában mutatja fel.

³ Az „operatőr” terminus több Vertov-film főcímében megjelenik.

⁴ Ld. KOPALINA 1994: „Мы давно хотели [...]”, „Но уже в процессе [...]”, és „Когда Вертов уехал [...]”.

Önértelmező szekvenciák a filmezésről

Mind az „Ember felvevőgéppel”, mind a „Tavasszal” kínál önreflexív szekvenciát, kamera- vagy operatőrértelmezést. Ezek összevetésével megragadható a két koncepció rokonsága és különbsége.

Közös, hogy mindkét film meghatározónak mutatja a kamera kurblijának forgását-forgatását. Különbség, hogy az „Ember felvevőgéppel” egyet hasonlít egyhez: kamerát ipari géphez. A „Tavasszal” kettőt kettőhöz: operatőrt és kamerát köszörűshöz és köszörűpadhoz. A hasonlítóban és a hasonlítottban egyaránt tengely körüli forgás történik mindkét film szerint.

Az „Ember felvevőgéppel” 20:33–21:38 szekvenciájában a kamerában lévő forgás legközelebbi mozgatója az ember (az operatőr), aki nemcsak működésbe hozza azt, de működteti is: hajtja előre a lencse előtt a filmszalagot. A kurbli forgása nélkül nincs felvétel. A szekvencia mégis a kamera elsőbbségéről vall: az operatőr szolgálja a kamerát, nem fordítva.⁵ A beállítások közé, amelyeken az operatőr forgatja a kurbli, értelmező vágásokként a gőzmozdony kerekeit illeszti a film, amelyek a csatlórúd átvitelének segítségével saját tengelyük körül egyszerre kezdenek forogni.⁶ Az operatőr karját a csatlórúdnak felelteti meg a montázs. A mozdony kerekeinek mozgatói sorában nem mutatnak embert a beállítások.

Az „Ember felvevőgéppel” egészére is áll, hogy a gépek forgóalkatrészei a mozgató láncolatában korábbi gépelemektől nyerik mozgásukat, alig látni embert a láncolatok korábbi állomásain. A munkás többnyire elindít vagy megállít, de nem ő tart működésben, sőt inkább azt látni, hogy az ember tevékenységét is az előállítás láncolatában korábbi gépelemek szabják meg (például 35:17–36:44 – telefonos vagy cigarettacsomagoló nő). Az ember semmiképp nem ura a technikának, inkább az kebelezi be az embert, az adja a munkás mozgásterét. A szekvencia arra enged következtetni, hogy az operatőr igazodik a kamerához, azt teszi, amire a kamera működéséhez szükség van.

Az „Ember felvevőgéppel” 41:21–41:31 szekvenciája szuperközeliben és felgyorsítva mutatja, amint a kamera kurbliját tekeri valaki – már az operatőrt is ki-

⁵ Hasonló az írógép és az ember kapcsolata (ld. „Ember felvevőgéppel” 36:43–36:47): a kéz nem csak működésbe hozza, hanem működteti is. A beállítás bemutatásában az írógép öntörvényű működésének mellőzhetetlen járuléka a gépelő ujjak, nem a gép az eszköze az embernek a szöveg rögzítésében. A rákövetkező beállításban (36:48–) egy kamerát és az azt kurblizó kezét látni, amelyet más gépek kurblizásának beállításai követnek, az értelmező szekvenciában a gépelés megfelel a kurblizásnak. Ld. még a 06:39–06:43 beállítást, amelyben (az alvás jelenetsor részleteként) az írógép, nem a gépelő ember pihen. A 1:01:52–1:02:02 szekvenciában gépirótermek kollázsát látni (anélkül, hogy jeleznék, hogy pl. ez újságszerkesztőség volna), amely a kéziratok ipari méretű átalakítását, a gépelt szöveg tömegtermelését mutatja, a gépirónók szeme, feje a kézirat és a billentyűzet között pattog. A záró beállítás a robotoló gépirónó „megdicsőülése” (a nő szemből vett közelijére ráhívja a szintén szemből vett billentyűzetet, amelyen épp fűrgő ujjak ütnek a betűket).

⁶ Tágabb összefüggésben ld. „Ember felvevőgéppel” 20:20–21:48.

szerkeszti a képből, csak a kezét látni, amint szédítő sebességgel forgat. A közbe vágott értelmező beállítások egy ipari gép részletét mutatják: több, tengelyvégre rögzített korong forog egyszerre szédítő sebességgel, amelyeket egyetlen háromszög alakú, mozgásáttételt biztosító fémelem kapcsol egymáshoz. A kéz a mozgató háromszögidom szerepét, értelmét kapja.

Az „Ember felvevőgéppel” 1:03:43–1:03:48 szekvenciája szintén a kamera elsődlegességét támasztja alá: a tömeg fölé óriásként magasodó kamera operatőr nélkül saját maga készít felvételt a tömegről (az emberek az állvány közékük állított lábainál törpékként nyüzsögnek). Ezt – mintha werkfilmeket forgatna, mintegy B-kamera gyanánt – egy másik kamera veszi, amely ugyanilyen aránytalanul magasodik a tömeg fölé, ez utóbbi kamerát azonban már operatőr kurblizza (ez utóbbi kamera először az öntevékenyen forgató kamerát veszi, majd jobbra ráfordul a tömegre). A film egyik kamera felvételét sem mutatja.

Az „Ember felvevőgéppel” 31:15–, 32:40– és 34:33– kezdetű beállításai közül az első a kamera önálló látására vall: a kamera szuperközeliben mutatott lencséjére emberi szem képét hívja rá (a pupilla épp a lencse közepén), a kameralencsében – Vertov szavaival:⁷ „a kamerával felfegyverzett szemben” [вооруженный киноаппаратом глаз] – egy másik kamera tükröződik, amelyet operatőr keze forgat, ugyanakkor nem látni, hogy az emberi szemmel rendelkező kamerát ember forgatná. A második és a harmadik beállításban nem látni emberi szemet a lencsén, de mindkettőben kézzel forgatott kamera tükröződik a lencsében. A harmadik beállítást tartalmazó rövid montázsszekvencia a tükrözés beállításai közé olyan vágóképet illeszt, amelyen ferdén oldalról látni a kamerát, amint emberkéz kurblizza; a szekvencia azt sugallja, hogy ez az a kamera, amelyet tükröződni látunk a két határos beállításban. A három beállítás egyikében sem látunk olyan felvételt, amelyet akár a tükröző, akár a tükröződő kamera készített volna. A beállításokat egy harmadik, rejtőzködő kamera forgatta.

Öntevékeny kamerára vallanak a tárgyanimációk. Az „Ember felvevőgéppel” 25:18–, 25:39–, 25:48–, 26:02– kezdetű beállításában a kamera magától pásztáz (panorámázik) és áll rá, tart a témára és állít mélységelességet. Egy másik szekvenciában (59:27–1:00:22) a kameraállvány a saját lábain érkezik a padhoz, azon a kameratok magától kinyílik, a tokból magától előbújó kameratest magától siklik rá a hozzá hajló állványra, üzembe helyezi magát és távozik.

Az „Ember felvevőgéppel” 22:44–24:16 szekvenciájából ugyanez szűrhető le vágóasztal és vágó viszonyáról. Az egyik beállítás tárgyanimáció, amelyben a filmszalag magától tekeredik fel a vágóasztalon lévő korongra (avagy a korong saját maga tekeri fel azt saját magára). A korong éppúgy tengely körüli forgómozgást végez, ahogyan a kamerában is forgómozgás hajtja előre a filmszalagot. Két beállításban (a 22:53– és 23:15– kezdetűekben) látni, hogy a korong függőleges tengelyét az asztallap alatt a vágó hajtja, ám ő is inkább a vágóasztal beépített alkatrészének fest (éppúgy, mint az operatőr a kameráénak). Az operatőr, a vágó éppúgy

⁷ VERTOV 1928, 109.

csupán szükséges gépeleme a kamerának, illetve a vágóasztalnak, ahogyan a munkások is a gépeknek, gépsoroknak.

Kaufman filmje, a „*Tavasszal*” 06:00–06:21 szekvenciája kettőt, operatort és kamerát hasonlít másik kettőhöz, köszörűshöz és köszörűpadhoz. Az olvadt hó tócsájában a köszörülésnek a hullámzó víztől torzított tükörképe: fejjel lefelé a köszörűs, állva, lábbal hajtott köszörűpadján, a forgó köszörűkövel élesít egy tárgyat. A rákövetkező beállításon egy másik tócsa tükrében a forgatás hasonlóképp torzított képe: az operatőr fejjel lefelé, állva tekeri a kamera kurbliját, forgat. A köszörűpadon két korong van, az egyikre a meghajtó ékszíj simul, a másik a munkadarabbal érintkezik, a felvevőgépen két kurbli van, az operatőr mindkét kezével teker.

Ebben a hasonlatban is, mint Vertov filmjében, az ember hajt és működtet, csak hogy Kaufman filmjében a szerszám mint eszköz szolgálja a mestert. A „*Tavasszal*” hasonlata nem az ipari gépet, nem a technikát ragadja meg, hanem a kézművest a szerszámával. A filmnek – vonhatjuk le a következtetést Vertov filmjével összevetve – a „*Tavasszal*” szerint nem a technika teszi a lényegét, hanem az alkotó (az operatőr, a köszörűs) és a megmunkálendő anyag, az egyedi tárgy (amelyet felvesz, amelyet köszörül), amely a kézművest vezeti. Akkor lesz munkája remekbe szabott, ha kiismerte a tárgy egyedi természetét.

Vertov és Kaufman filmjeinek, koncepcióinak ütközése, ütköztetése írásaik alapján

Vertov tanulmánya, a *Moziszem* [1926] hat szakaszt különít el a montázsban, az első háromban a témával való kapcsolatfelvétel, ismerkedés történik. Kaufman is vallja a megfigyelés fontosságát. A különbség, hogy Vertov nem feltárja, hanem átalakítja a témát: azt a film olyan rendbe szervezi, amely a témához képest már előzetesen adott. Az ismerkedésnek Vertovnál az a feladata, hogy kiderítse, hogyan illeszthető bele az előzetes rendbe (értelmezői keretbe) a téma – így fogalmazza meg ezt a második montázsfázis összefoglalásában: „Монтаж после наблюдения – мысленная организация виденного по тем или иным характерным признакам” (kiem. – B. L. „Montázs a megfigyelés után, a látvány gondolati megszervezése-konstrukciója ilyen vagy olyan jellemző kritérium szerint”).⁸

Kaufman „*Tavasszal*”-ról adott 1994-es reflexiója szóválasztásával is jelzi a közösséget és az elhatárolódást Vertov programjától: „Фильм строился по методу наблюдения. Никакой организации материала для съемок [...]” (kiem. B. L. „A film a megfigyelés módszerén alapult. Semmi megszervezése-konstrukciója a felvételeknek”).⁹

⁸ Ld. VERTOV 1926, 97. A montázs első szakasza a megfigyeléssel párosul, ezt mutatja a megnevezése is, ld. uo. „Монтаж во время наблюдения”. A koncepció előzetességéhez vö. még VERTOV 1925, 81.; VERTOV 1926, 93.; VERTOV 1929/b, 119.

⁹ Ld. KOPALINA 1994.

Vertov korai Kiáltványa is elé, illetve fölé helyezi a technikát az embernek

Azzal, hogy a technikát részesíti előnyben az emberhez képest, az „Ember felvevőgéppel” Vertov 1922-es *Kiáltványa*nak koncepcióját valósítja meg. A tervezet szerint a cél „rokonságot teremteni ember és gép között”, „új embert nevelni”, az embert „a gép precíz és könnyed mozgásának” a birtokába juttatni, „[u]tunk az ügyefogyott embertől [...] a tökéletes elektromos emberig vezet”.¹⁰ A *Kiáltvány* méltatja „az elektromosság tévedhetetlen viselkedése”-t, „a karok, kerekék és acél-szárnyak költészeté”-t.¹¹

A film Vertov *Kiáltványa* szerint teremtő tett: a „mozi [...] az életben megvalósíthatatlannak a filmezés által [sic! – киночеством] történő megvalósítása”.¹² A megvalósulás tehát nem korlátozódik a filmen (a narratíván) belülré, a megalkotott, keletkezett valóság nem „ragad benn” a vásznon.

Egybecseng ezzel Vertov 1926-os tanulmánya, a *Moziszem*, amely a montázsot „a látható világ megszervezéseként-konstrukciójaként” [организация видимого мира – kiem. tőlem, B. L.] érti. A film a gyártás előtt a világgal való figyelmes találkozásban és a világ konstrukciójának tervében születik. A kész film a konstrukció megvalósítása.¹³

A tét a narratíván kívüli (mondhatni „valós”) létezés – akár az alkotás, akár a pusztítás módján. Erre vall a Vertov filmben végrehajtott rombolás: az „Ember felvevőgéppel” 1:03:57– beállítás trükkkel kettétöri a moszkvai Nagyszínházat (amelyet Vertov valóságosan is el akart törölni).

Első pillantásra megerősítheti ezt az elképzelést a kép gadameri hermeneutikája, például: „A megmutatás révén a megmutatottnak úgyszólván gyarapodik a léte”.¹⁴ Különbséget jelent azonban, hogy a vizualizációban vagy az általa keletkezett többletértelmelem, többletlét a megjelenített természet kiáradása-kibontakoztatása (vagyis hogy a többlet folytonosságot mutat-e a dolog korábbi természetével, abból levezethető-e), vagy nem, hanem a többletlét torzítja vagy egyenesen eltörli a megjelenített korábbi természetet.

Vertov szerint a vizuálisan megteremtett új ember annyiban mutat folytonosságot a régi emberrel, amennyiben az ember átalakítása, gépiesülése a *Kiáltvány* szerint egyrészt megfelel az ember (a kortárs régi ember) saját törekvésének arra, hogy egyívású legyen a géppel¹⁵. Másrészt gépiesülése nem jelenti az új ember lelket-

¹⁰ VERTOV 1922, 46–47.

¹¹ VERTOV 1922, 47, 49.

¹² VERTOV 1922, 49. Kiem. tőlem – B. L.

¹³ *Moziszem* tanulmányában Vertov hat szakaszát különbözteti meg a montázsnak: „1. Montázs a megfigyelés idején”, „2. Montázs megfigyelés után”, „3. Montázs a filmfelvétel idején”, „4. Montázs a filmfelvétel után”, „5. Szemmérték (vadászat montázs-illeszték-darabkákra) [Глазомер (охота за монтажными кусками)]”, „6. Végleges montázs”. Ld. VERTOV 1926, 97.

¹⁴ GADAMER 2003, 171. Vö. még uo. 172.: „a kép [...] létszerűen kommunikál a leképezettel”, 174: „A kép létfolyamat – benne jut a lét értelmes-látható megjelenéshez”.

¹⁵ VERTOV 1922, 46.: „стремлени[е] породниться с машиной”.

lenné válását, hiszen úgy fest, a *Kiáltvány* lelket tulajdonít a gépnek.¹⁶ Harmadrészt a filmezés azáltal, hogy feltárja a gép (a technika) lelkét, úgy oldja fel az új embert a technikában, hogy annak alkotókedve nem csorbul: a *Kiáltványban* koncipiált filmezés „kreatív örömet visz minden mechanikus munkába”.¹⁷

Ezt szemlélteti, példázza az „Előre, Szovjet!”, Vertov 1926-os filmje „Rekreációs gyógyüdülők” (ночные санатории) című jelenetének 1:01:48–1:02:06 szekvenciája.¹⁸ Két férfi fejét látjuk profilból közeliben. Az első fején áttűnik egy ékszíj áttétellel mozgatott tengelyen forgó fémkorong, áttűnéssel ezt követi egy félgömb alakú fémabroncs, amelyben áttűnéssel egy férfi feje jelenik meg (az abroncs az agykoponyához illeszkedik). A technikai szerkezetek a két férfi észjárását, gondolkodását teszik láthatóvá, azt mutatják, hogy és ahogyan belsővé tették a gépiesülést. A két férfit ezt követően sakkozók társaságában látni.

Úgy fest, Vertov nem tekint a „*Metropolis*” aggályaira.¹⁹ Fritz Lang filmje, amely két évvel korábbi, mint az „Ember felvevőgéppel”, közösséget mutat Vertov filmjével abban, hogy technikával párosítja a várost, hogy lelket tulajdonít a gépnek, hogy gépelemként szerepelteti a munkásokat. Csakhogy a „*Metropolis*” a gép lelkének olyan vonásaira mutat rá, amelyek kimerültségbe, rettegésbe, pária létbe taszítják a munkások tömegét, kiszolgáltatottá teszik és alávetik a manipulációnak, amelyek tehát szélsőséges társadalmi-egzisztenciális egyenlőtlenséghez és szegregációhoz vezetnek.

A „*Metropolis*” 03:02–04:06 szekvenciája: a nyitó városkép a geometrikus szerkezetű és elrendezetszerű felhőkarcolók látványára az épülettömbök testéhez, geometriájához és elrendezéséhez szabott dugattyúkat, fogaskerék-áttételeket, forgómozgást végző gépelemeket hív rá áttűnéssel. A „*Metropolis*” 05:50–06:48 szekvenciája: ha csillogás nem is jellemzi, de éppily geometrikus a munkások földalatti lakótelepe. A „*Metropolis*” 18:00–19:05 és 24:08–24:31 szekvenciái: a felszíni város felhőkarcolók tere, geometrikus, hálózatokkal átszőtt világ, tömegközlekedési eszközök járnak át (például repülők a toronyházak közt), az emberek alakzatba rendezett csoportokban lépéstartással haladnak az utcán. A „*Metropolis*” 1:59:18–1:59:38 szekvenciája: a felszíni város éjszakai képe, amelyet a városi világítás a Napnál is erősebb fénybe von. A város megjelenítésében többször látunk döntött kameraállást és több látószögből készült kollázst, e stílusesszűkökkel az „Ember felvevőgéppel” is gyakran él.

A „*Metropolis*” 13:45–15:24 és 17:05–17:49 szekvenciái (Freder látogatása a gépcsarnokban): a totál plánok a munkásokat a gépek nyílásaiban, mélyedéseiben

¹⁶ VERTOV 1922, 47. szerint feladat „feltár[ni] a gép lelkét [Вскрывает души машин]”.

¹⁷ VERTOV 1922, 47.: „мы вносим творческую радость в каждый механический труд”.

¹⁸ A filmet megrendelésre készítette Vertov a moszkvai helyhatósági választásokra, ám a kampányban nem került vetítésre a megrendelők elégedetlensége miatt.

¹⁹ VERTOV 1966. írásaiban nem találtam utalást a „*Metropolis*”-ra. A „*Berlin, egy város szimfóniája*”-ra és a korabeli német recepcióra tett reflexiói (VERTOV 1929, 120–121.) ugyanakkor arra vallanak, Vertov figyelemmel kísérte a korabeli német filmeket. Rutt-mann filmjét 1927 szeptemberében, Fritz Lang filmjét ugyanaz év januárjában mutatták be.

mutatják, gőzök töltik be a csarnokot, a baleset utáni beállítások rávilágítanak: a munkások bármikor bárkivel helyettesíthetők. A „Metropolis” 33:03–34:42 és 35:17–35:50 szekvenciái ugyanezt tanúsítják: Freder áll be posztján helyettesíteni a 11811. számú munkást, a sapkán a munkásnak nem a neve, hanem a száma áll. Leonardo Vitruvius-tanulmányára tett gúnyos utalással Fritz Lang körlaphoz rögzített szabályozókarokat mozgat a munkással (majd Frederrel), amit mindkét kezét egyszerre kinyújtva lehet csak végezni igen nagy erőfeszítéssel, közben jelzőműszereket kell figyelni, nehogy túllépjenek a határértéken a mutatók.

A „Metropolis” 15:25–17:05 szekvenciájában a baleset hatására Freder látomást lát: a csarnokbeli gép (mint a felirat írja) Molochhá változik át, amely felemészti, elpusztítja a munkásokat, akik csapatokba rendezve rabszolgákként vonulnak a mindnyájukat elnyelő géptorokhoz (vö. még „Metropolis” 53:49–54:37). Moloch szájában forgó tengelytől mozgatott dugattyúk és karok aprítják a behulló embereket. A „Metropolis” 1:40:14–1:44:59 és 1:46:25–1:53:48 szekvenciái: a Rotwangtól mesterségesen alkotott ál-Mária megtévesztve a munkásokat, ráveszi őket, rombolják le a nagy gépet, elfedve, hogy ezzel feleségük, gyermekeik életét veszélyeztetik.

A „Metropolis” térben és viszonyulásmódban is megkülönbözteti a technikai tudást (amely a tömeges vagy nagy volumenű, gépesített termelést irányítja) és a mesterségbeli tudást (amely egyszeri, egyedi terméket alkot). A „Metropolis” 19:07–20:31 szekvenciája: Joh Fredersen gondolkodik és beszél, szavát titkárok, könyvelők lesik és jegyzetelik, a termeléssel nincs közvetlen kapcsolata, arról csak mutatók, kijelzők, jelentések, képtelefon útján értesül, vezérlőszobája (az emberi méretekhez képest aránytalanul nagy belmagasságú terem) egy felhőkarcoló felső emeletén van, amelynek ablakából felső oldalnézetből látja a felszíni várost. A „Metropolis” 41:37–42:02, 1:23:14–1:26:05 szekvenciái: Rotwang saját kezével végzi az átalakítás műveleteit, laboratóriuma inkább újkori műhelyhez hasonlít, mint technikailag felépített üzemhez, háza (lakhelye és munkahelye) a felhőkarcolók lábánál áll, az épület nem mutat geometrikus rendet, elrendezést. Fritz Lang filmjében mindkettőjük munkája romlásba viszi a munkásokat.

Az „Ember felvevőgéppel” témaválasztása megfelel az 1922-es *Kiáltványnak*

Az 1922-es tervezet így fogalmaz: „Mivel képtelen úrrá lenni a mozgásán [...],²⁰ MI *ideiglenesen kizárjuk az embert* mint filmes témát”, a „fűrésztelepen táncoló fűrészek öröme *tisztább és közelebb áll hozzánk*, mint az emberi tánc öröme”. A *Kiáltványt* nem foglalkoztatja „*az aktív [cselekvő/tevékeny] emberek rendetlen kapcsolódása és a passzívok bomlasztó petyhüdtisége*”.²¹

Ez magyarázhatja, hogy az „Ember felvevőgéppel”-ben miért csak töredékesen, hiányosan jelenik meg a hagyományos tematikája a városfilmeknek, amelyek többnyire polgárok városi életének, mindennapjaiknak, ünnepeiknek, egyszeri és a településre jellemző cselekvéshelyzeteiknek a bemutatására vállalkoznak, többnyire

²⁰ Eszerint csak az tekinthető mozgásnak, amit technika szabályoz!

²¹ VERTOV 1922, 47., 49. (Összes kiem. B. L.)

rövidebb, belső cselekményeikkel egymáshoz alig vagy lazán kapcsolódó életképek láncolatát szerkesztve meg. Továbbá a *Kiáltvány* látásmódja előkészíti és megalapozhatja az „Ember felvevőgéppel” (hamarosan tárgyalandó) antiszolidáris kamerahasználatát is.

Az „Ember felvevőgéppel” 01:17–01:26 és 01:29–01:36 beállításai már a film elején szembeötlően tudunkra adják, hogy a technika (a kamera) lép az ember (az operatőr) helyére. A kép alsó kétharmadát a kamera szemből nézeti közelije tölti ki, a felső egyharmadban a kamerán földhalmot látni, arra visz fel hátulról egy ember egy kamerát állványzattal, majd felállítja. A másik beállításban felemeli és elviszi (ismét hátul). Egyik beállítás sem mutatja azonban, hogy az operatőr felvételt készítene, az embert a kamera pusztá hordozójaként látni. Vertov egy évvel korábbi filmje, „A tizenegyedik” 07:28– és 08:28– kezdetű beállításain hasonlóan szerkesztett filmképet látunk: az alsó fele, illetve harmada a Dnyeper mentén, Horticja szigeténél egy szikla távlati képe, a kép felső felén, illetve kétharmadában egy, illetve kettő kőfejtő aránytalanul nagy alakja magasodik a szikla fölé, követ fejtenek. A vertikálisan tagolt képmező „A tizenegyedik” két beállítást tartalmazó montázs-szekvenciája egészére is jellemző, az egymás fölötti sávokban különböző történeteket látni egyidejűleg.

„A tizenegyedik”-ben a filmképen alul elterülő tájnak az ember, a kőfejtő az ura, Vertov rákövetkező filmjében, az „Ember felvevőgéppel”-ben az ember helyén a kamera látható, az alatta elterülő táj helyét pedig szintén egy hatalmas kamera tölti ki.

Az „Ember felvevőgéppel” üzletnyitás szekvenciájának 18:45–18:58 beállítása pásztázás: a nyíló ablakszárny üvegében mint mozgó tükörben előbb üzletsort, majd városi teret látni, kisvártatva felbukkan a téren az operatőr a segédjével, amint forog, majd eltűnnek a tükörképből. A pásztázás, a látvány megszervezése nem a kamera mozgásából (azaz az operatőr tevékenységéből) ered, hanem az ablakszárny forgásából, amelyet azonban nem látni, hogy emberkéz mozgatna.

Az „Ember felvevőgéppel” operatőrijére, vágójára vetítve a *Kiáltvány* programját, megerősítést nyer: az operatőr, a vágó beépül, beleoldódik a kamerába, a vágóasztalba, a technika alárendeltjévé válik, alkotói autonómiája a technika öntörvényű, öntevékeny, saját magát mozgató működéséhez képest megszűnik.²²

²² Technika és természet Vertov vallotta diszharmóniáját jól ellenpontozza mesterség és természet harmóniája Arisztotelésznél: „Márpedig úgy jönnek létre a természetben a dolgok, ahogyan a mesterség hozza létre az alkotásait, és úgy alkot meg a mesterség mindent, ahogyan a természetben jönnek létre a dolgok [...]. Ha például a ház természet adta módon jönne létre, akkor ugyanúgy jönne létre, ahogyan most a mesterség jóvoltából. Ha pedig a természet adta [létezők] nemcsak természeti módon, hanem mesterségesen is létrejöhetnének, akkor ugyanúgy jönnének létre, mint ahogyan a természetben jöttek volt létre.” ARISZTOTELÉSZ 2010, 41. (199a8–15.), vö. uo. 42. sk. (199b26–32.), továbbá uo. 30. (194a 21. sk.)

Ez megfelel Vertov tökéletlen emberi szemről vallott elképzelésének, amelylyel a kamera tökéletességét, illetve tökéletesíthetőségét állítja szembe.²³ Sőt nem csak a látás mikéntjét, de az általuk, bennük, velük látottakat is szembeállítja egymással.²⁴ Programja a felvevőgép felszabadítása „a tökéletlen és korlátolt emberi szemnek való alávetettségtől” [„в подчинении у несовершенного, недалекого человеческого глаза”], s a moziszemben lehetőséget lát arra, hogy az élet eseményeit az emberi szem számára hozzáférhetetlen egymásutániségben és gyorsított-ságban láttassa.²⁵ A tökéletlen emberi szem (illetve annak hordozója) mondhatni magától értetődően alárendeli magát a tökéletesnek, a technikának.²⁶

Visszaemlékezésében Kaufman elhatárolódik Vertov filmjétől: „[...] már a film [ti. az „Ember felvevőgéppel” – B. L.] munkálatai során úgy éreztem, hogy az ötletünk nem valósult meg. [...] Saját szemszögemből nézve, egyetlen olyan epizód sem volt, amelyben [...] az elképzelés világosan megfogalmazódott volna”.²⁷ A szembenállásban, úgy fest, Kaufman az alkotók (operatőr, vágó) autonómiáját vallja.

A magát felfedő kamera szolidáris vagy antiszolidáris viszonyulása a témához

Mind az „Ember felvevőgéppel”, mind a „Tavasszal” a kamerának a témához való mindkét viszonyulását bemutatja. Az egyik, amikor a narratívában felfedi a téma számára a saját jelenlétét, így tevékeny alakítójává válik a felvett helyzetnek, a téma a vele való kölcsönhatásában mutatkozik meg, a továbbiakban ezt magát felfedő kamerahasználatnak nevezem. A másik, amikor a narratívában nem fedi fel a jelenlétét a téma számára, vagyis úgy mutatja a témát, hogy a jelenléte által rá tett hatást elfedi, a továbbiakban ezt magát leplező kamerahasználatnak nevezem.

Az „Ember felvevőgéppel” 04:04–11:31 jelenete otthon ágyában alvó nőt mutat, aki később felébred, alsóruhát ölt, megmosakszik és megtörölközik. A magát leplező kamerahasználatot azzal teszi szembeötlővé a film, hogy azt sugallja, az ab-

²³ Az emberi szem tökéletlenségéhez ld. VERTOV 1923, 53: „A szemünket nem tudjuk jobbá tenni annál, amilyen, de a felvevőgépet vég nélkül tökéletesíthetjük [совершенствовать без конца]”. A szembeállításához ld. VERTOV 1923, 56.: „A mechanikus szem [Глаз механический] – a filmfelvevő – elutasítja, hogy az emberi szemet, mint valami iskolai puskát használja”.

²⁴ Ld. VERTOV 1928, 109.: „Этот [...] эксперимент [...] противопоставляет »жизнь как она есть« с точки зрения вооруженного киноаппаратом глаза («киноглаза») »жизни как она есь« с точки зрения несовершенного человеческого глаза” [„Ez a [...] kísérlet [...] szembeállítja az »életet, ahogyan van« a kamerával ellátott szem (»moziszem«), és az »életet, ahogyan van« a tökéletlen emberi szem szemszögéből nézve.”]

²⁵ VERTOV 1923, 53., továbbá VERTOV 1929, 112.: „»Киноглаз« – это возможность видеть жизненные процессы в любом недоступном человеческому глазу временном порядке в любой недоступной человеческому глазу временной скорости”.

²⁶ Ld. VERTOV 1923, 54.: „A szem engedelmessé válik a kamera akaratának [воле киноаппарата], amely irányítja őt.” Vö. VERTOV 1923, 56.: „A gép-szem [машине-глазу] segítségére ott a kinok-pilóta [...], aki rá is bízta magát a térbeli kísérletek során”.

²⁷ Ld. KOPALINA 1994: „Но уже в процессе [...]”.

lakon át jutott be a hálósobába a kamera úgy, hogy közben a nő nem ébredt fel rá. (Az ablakon függöny van, tehát az ablakon át nem vehette fel a képeket.) Tevésevése közben a nő látványosan tudomást sem vesz a kamera jelenlétéről. A beállítások nem reflektálnak a felvétel és a narráció feszültségére, fonákságára, noha a filmnek az az alaphelyzete, hogy a látható kamerát egy másik, rejtőzködő kamera veszi.

A Vertov-film kétszer fedi fel a kamera rejtőzködését – ugyanígy reflexió nélkül. Az üzletnyitás jelenet pásztázó beállítását az a kamera és operátor veszi fel, amely és aki a nyíló ablak visszatükrözésében rövid időre felbukkan, vagyis saját magáról saját maga készíti a felvételt. Az ablakkeret elmozdulása a beállításban világossá teszi, hogy a felvételt készítő kamerát nem rögzítették a nyíló ablakhoz. A tűzoltóhelyszínelés szekvenciában (32:07–32:36) a mentő beállításait felvevő rejtőzködő kamerahasználatot leleplezik az ellenirányú beállítások: a mentő mellett haladó tűzoltókocsi nyitott platóján, a bevetésre készen ülő tűzoltók között az operátor kurblizza az állványra helyezett kamerát.

A „Tavasszal” 44:03–45:17, 45:44–46:03 temetőjelenete a helyszínen tartózkodókkal mondhatni megrendezi a kamera elrejtését, rejtőzködését. Egy sír fejfájánál tevő-vevő asszony, majd a sírszentelés résztvevői számára magát felfedő kamerával veszi fel, ahogyan a parcella mellett, a fák mögött érkezik a rejtőzködő kamera és elfoglalja a helyét. Az asszony a fejfánál megfordul és keresi, mit vesz fel a háta mögött a számára látható kamera. Külön beállítás mutatja a rejtőzködő kamerát a Kaufmantól fejlesztett optikával, amely távolról is képes hiteles premier plánokat rögzíteni. A stólapénzt átvevő pap úgy néz a rejtőzködő kamera felé, hogy nem tud róla, nem lesz figyelmes rá.

Antiszolidárisnak nevezem a kamera viszonyulásmódját, ha nem tekint a téma kiszolgáltatottságára, ha azt nem megszünteti, inkább megerősíti azzal a móddal, ahogyan kölcsönhatásba lép a témával, ahogyan felfedett jelenlétével a helyzetbe beavatkozik.

Az „Ember felvevőgéppel” megerősíti az utcán alvó, az éjszakát a szabad ég alatt töltő elesettek kiszolgáltatottságát. A 10:12–10:32 és 10:39–10:51 beállításokban a fiú és a férfi arra ébrednek, hogy veszi őket a kamera. A fiú játékosan és együttműködően fogadja a forgatást, ám a mankós férfin látszik, hogy tehetetlen a kamerával szemben, csak kényszerűségből békél meg a helyzettel. A 13:26–13:37 szekvencia kukkolóként lesi a padon alvó nőt. Felriasztja őt békés álmából, noha a mögötte kanyarodó villamos hangjára sem ébredt fel. Hiába tiltakozik, folytatódik a forgatás, sőt a film végső vágott változatában is szerepel – ez akkor is antiszolidáris viszonyulás, ha a nő tiltakozása is bekerült a filmbe. Kénytelen távozni védett helyéről a nő. Az „Ember felvevőgéppel” szereplői nem hivatásos színészek, a hajléktalanokat készületlenül éri a kamera. A forgatásra adott különböző válaszviselkedésük ellenére mindhárman vászonra kerültek.

Kaufman kamerájának a viselkedése (a viselkedés narratív konstrukciója) – elentétben az „Ember felvevőgéppel” kamerájával – szolidáris és a téma természetét törekszik feltárni.

A „Tavasszal” 46:05–47:33 pominki²⁸-szekvenciájának kamerahasználata szolidáris. Felfedi magát az étkezés résztvevőinek, de nem él vissza kiszolgáltatottságukkal, nem fokozza le egzisztenciájukat. Hozzáférhetővé teszi a mind mámorosabb, bódultabb tekintetű asszony szenvedését, amely a halott elvesztésével jár, és törekvését, hogy a bódulat felejtésében keressen enyhülést. Láthatóvá teszi az asszony egzisztenciális sérülését és kiszolgáltatottságát, s azt is, hogy a társadalom peremére szorult társaság tagjai mennyire magukra utaltak. Ezt támogatják a stílus-eszközök: a fényűző ételek, kelyhek, palackok tárgyanimációjának ellenpontja a sír mellé terített szerény ételekhez, italokhoz képest, a felületek anyagisága, csillogása és mattsága, a lerészegedő asszony közelije, kitartott (megmerevített) képei, a lerészegedést eljátszó gúla alakúra formált, pörgő étel megfogyatkozása a tárgyanimációban.

A „Tavasszal” 03:28–03:30 és 12:05–12:29 képei a szerelmespárokról, 16:52–16:59 a kerékpározó párról (az asszony a csomagtartón ül), 30:41–30:49 a korzózó fiatalokról, 50:09–50:43 beállításai az utcai verekedőkről, dülöngélő férfiről, batyus zsidókról narratívájukban magát felfedő kamerahasználatot mutatnak, bennük azonban a kamera elfogadhatja magát a jelenlévőkkel, azok zavartalanul folytatják, amit előzőleg, azután is, hogy felmérték, veszik őket.

Összefoglalva Vertov és Kaufman koncepcióinak különbségét

Vertov: a technika ura az operatőrnek, a téma (ember, épített és természeti környezet) technikai redukciója, a megmutatkozó kamera antiszolidáris, a rejtőzködő kamera reflektálatlan használata.

Kaufman: autonóm operatőr, a téma (ember, épített és természeti környezet) saját világának (természetének) feltárása, a megmutatkozó kamera szolidáris, a rejtőzködő kamera megrendezett használata.

Ebből származtathatók stilisztikai döntéseik különbségei.

Az „Ember felvevőgéppel”-ben meghatározó a geometrikusság, a precizitás, a gyorsaság, a megingathatatlanság érzékeltetése a mozgás megjelenítésében,²⁹ a hálózatokkal (sínek, vezetékek, homlokzatminták) átszótt terek, a kollázs a filmképeken, a döntött kameraállások, az értelmező montázsszekvenciák, a narratív beavatkozásnak, a helyzet kamerának (azaz a vizuális technikának) való alávetettségének szüntelen jelzése.

A „Tavasszal” jellemzője a felületek egyedi, saját textúrájának bemutatása és hangsúlyozása, a dolgok és helyek alakjának képlékenysége, a téma (emberek, növények, állatok) saját egyedi mozgásvilágának, hely- és távlatigényének, időszükségletének a feltárása, utóbbival összefüggésben a beállításhosszok a témához igazodnak, így egymáshoz képest nagy különbségeket mutatnak, általában pedig jóval hosszabbak a Vertov-filméihez képest.

²⁸ A hozzátartozó sírja mellé terített étkezés és italozás együtt a halottal. A népi szokás nem élvezte, nem élvezi az ortodox egyház támogatását.

²⁹ Vö. még az 1922-es *Kiáltvánnyal*, VERTOV 1922, 47, 49.

Ugyanakkor a „Tavasszal” is megfelel azoknak a kezdeményezéseknek, amelyeket az „Ember felvevőgéppel” nyitó feliratain bejelent: valós történéseket mutat, nincs inzert (felirat), nincs színész, díszlet, jelmez, forgatókönyv, cselekmény.

Önreflexiók és technikára irányuló reflexiók az „Ember felvevőgéppel”-t megelőző Vertov-filmekben

Az „Ember felvevőgéppel” korábbi Vertov-filmek (amelyek közül nem egynek Kaufman az operatőre) elszórt reflexív megnyilatkozásait foglalja össze és gondolja tovább.

A film saját magára reflektál: időmanipulációs játékként saját maga vetítéssel „egyidejű” előzményére vagy folyományára utal. A „Mozi-igazság 6. sz.” 00:07–00:41 jelenetében³⁰ a gépész a „Кино-Правда №6.” címkéjű papírdobozból veszi elő a filmtekeretsét. Az „Ember felvevőgéppel” 02:14 beállításában a mozigépész a „Человек с киноаппаратом” feliratú fémdobozból veszi elő a tekeretsét. A már vetített filmen a néző azt látja, hogy a gépész még csak készül befűzni vagy épp fűzi be a vetítőbe az épp megtekintendő film első tekeretsét. A „Mozi-igazság 5. sz.” főcíme és végfőcíme mint a filmről adott híradás jelenik meg egy újság címlapján, amelyet emeleti erkélyen olvas valaki. A film kelte is látszik: 1922. július 7. Csak most kezdődik a film vetítése, de az újságokban már kinyomtatták a híradást róla.

Az operatőr és a kamera forgatott szituációban való jelenlétére, részvételére több Vertov-film is felhívta a figyelmet. A „Mozi-igazság 18. sz.” névadó szekvenciája a brigád műhelyét mutatja be: a forgó fogaskerekek, pergő gépelemek, ékszíjak premier plánjainak egymásutánjában a 12:57 képén felbukkan az operatőr is, amint kurblizza a kamerát (a kurblizás ritmusa illeszkedik a gépek mozgásához). Ugyane film egy másik szekvenciája feliraton közli, hogy a küldöttséggel Moszkvába látogató parasztot útja során filmezik, majd 05:40–05:46 beállításban látni az állványon álló kamera földre vetett árnyékát, amint kurblizza az operatőr. A saját magát hatványozó beállítás azt veszi filmre, hogy éppen filmre veszi azt, hogy filmet forgat. A „Mozi-szem” 0:33–02:31 szekvenciájában, a mulatozó asszonyok jelenetében a táncoló lábak közt pillanatra (01:17) felbukkan a kamerát kurblizó operatőr árnyéka.³¹

Az „Ember felvevőgéppel” elmozdul a korábbi Vertov-filmek önértelmező jeleiteitől, amelyek nem a technikának (a kamerának és a vágóasztalnak), avagy a filmnek saját magának a teljesítményeként látatják a filmet, hanem az operatőr és a vágó munkája eredményeként. Igaz, már a „Mozi-igazság 18. sz.” 05:41 képén, a forgatásra figyelmeztető feliraton sem az operatőr az alany, hanem a kamera: „Киноаппарат который его преследует” („A kamera, amely a [paraszt] nyomában jár”), ám a rákövetkező beállítás együtt mutatja kamera és kurblizó operatőr árnyékát.

³⁰ Az első Vertov-film, amelynek Kaufman az operatőre.

³¹ Az időbeli és térbeli kötöttségtől felszabadult és felszabadító montázs példajaként említi VERTOV (1926, 100.) ezt a szekvenciát, amelynek beállításait különböző időkben és helyeken forgatták, a montázs mégis egybeforrasztja őket. Vö. VERTOV 1923, 54.

A „Mozi-igazság 19. sz.” 16:44–17:29 szekvenciáját, a film utolsó jelenetét felirat vezeti be: a „negatívok válogatása a »Mozi-igazság 19. sz.« filmhez”.³² A beállítás kompozíciója és világítása a vágót, Jelizaveta Szvilovát emeli ki: épp mustrálja a negatívját a film korábban pozitívban látott beállításainak; a filmszalag felől, az átvilágító tábla alsó megvilágításában látjuk arcának szuperközelijét, két kezével húzza és továbbítja a filmszalagot az átvilágítóasztal felett. Az „Ember felvevőgéppel” 22:44–24:18 vágószekvenciájának tárgyanimációjában a filmszalag „magától” – és nem a vágótól (!) – tekeredik a forgó orsóra, és az asztal tetejét mutató beállításban azt látni, hogy a forgó orsó mozgatja, továbbítja a filmszalagot.

Már a korábbi Vertov-filmek is rámutatnak a forgómozgás jelentőségére a filmezésben. A „Mozi-igazság 6. sz.” 00:07–00:41 szekvenciája külön beállításokban mutatja a vetítógép forgó alkatrészeit, az áttételeket, az ékszíjat. A „Mozi-igazság 9. sz.” 00:07–00:21 szekvenciájában a vetítógép forgóalkatrészeit is látni, sőt a 08:08–08:44 szekvenciában egy átalakított amerikai felvevőgép részeit és működtetését is.

A „Mozi-szem” piacjelenetének 59:48–1:00:10 szekvenciája felvételt értelmező beállítást kínál: a járdán egy forgó, épp hanglemezt lejátszó gramofon mellé a földre vetül az operatőr árnyéka, amint épp forgatja a kamera karját (a kamera dobozána árnyéka nem látszik). A beállítás kétféleképp is olvasható. Mint humorforrás azt mutatja, hogy kurbliázó mozdulataival mintha az operatőr hajtaná vagy húzná fel a gramofont – vagyis mintha a filmfelvétel beavatkoznék a dolgok életébe. Nem áll ellentétben ezzel a másik értelmezés: az operatőr úgy kurbliáz a kamerát, ahogyan a lemezjátszó a lemezt (a kettő sebessége szembeötlően egyenlő). A kamera forgatása tehát megfelel egy másik forgásnak a környezetében.

Az „Ember felvevőgéppel” hangsúlyeltolódást mutat a kamerában lévő forgómozgás értelmezését illetően: a korábbi filmek arra összpontosítottak, *hogyan* van forgás a kamerában, és *hogyan* (ti. az operatőr révén) kerül bele a forgás. Az 1929-es Vertov-film 59:27–1:00:22 szekvenciája (vö. még 25:18–, 25:39–, 25:48–, 26:02–kezdetű beállítások) ellenben azt hangsúlyozzák, hogy a kamerában *eleve benne van* a forgás, és hogy az *ugyanolyan* forgás, *mint* amely a kamerán *kívül*, a világban tapasztalható. A film tárgyanimációi az operatőr járulékos szerepére vallanak, a filmet a kamera készíti, amely az operatőr nélkül is forog és forgat.³³

³² Azt az utómunka-fázist látni, amelyet VERTOV (1926, 97.) „felvétel utáni montázsoknak” nevez.

³³ Ugyanerre a megállapításra jut KOVÁCS (2005, 242.) is a műalkotás-néző viszony és a szerzői reflexió kérdése felől közelítve: „Vertov embere a felvevőgéppel a »mechanikus szemnek«, azaz magának a gépnek az intelligens kiterjesztése. [...] [A] kamerás embernek fel kell adnia az önállóságát, és el kell fogadnia a »kameraszem« felsőbbiségét, amely a természetesnél tökéletesebb látást biztosít”, 243.: „Vertov filmjében a szerző lényegében a felszerelés kiegészítése [...], a filmművészet *anonim technológiai eszköz*”. (Kiem. ered.). Kovács kontextusa illik az „Ember felvevőgéppel”-re, amelynek főcímeiben saját maga megnevezésére [„Автор – руководитель эксперимента”] Vertov a „szerző” szót is használja részlegesen. A kamera és az operatőr vertovi viszonya megfelel a fej és a test viszonyának Platón *Timaios*zában, ld. PLATON 1978, 44d3-e4:

A szemlélet, amely azt hangsúlyozza, hogy gép készít gépet, és nem azt, hogy ember alkot géppel gépet, már „A világ egyhatoda” 1:03:07–1:04:03 szekvenciájának feliratain is megfogalmazódik: „hogyan kenyerünket nélkülözhetetlen gépekre cseréljük, *gépeket gyártó gépekre* [на машины производящие машины]”.³⁴

Önértelmezés és város

Mi a kapcsolat filmes önértelmezés és város között az „Ember felvevőgéppel”-ben? Mennyiben tekinthető városfilmnek, „városszimfóniának” Vertov filmje?

Első megközelítésben városfilm, mert városi helyzeteket látni benne, javarészt a városi nyilvánosság helyszínein játszódik (utcákon, hivatalban, kocsmában, filmszínházban, kórházban éppúgy, mint a termelés helyein, gyárakban, tárnákban stb.), nem pedig a magánélet belső tereiben (kivételektől a hálószobájában felkelő nő, az a jelenet azonban a rejtőzködő kamerahasználathoz választott illő témát).

A helyszínek megválasztásában, sorba rendezésében,³⁵ a filmképek geometrikus-hálózatos kompozíciójában Vertov filmje nem sokban tér el a „Berlin, egy város szimfóniája”-tól, ez azonban inkább a város filmi elbeszélésmintázatainak megszilárdultsága miatt (nagy részüket már a Lumière-alkotások kidolgozták), és arra, hogy Vertov a város technikai értelmezésének-konstrukciójának konvenciójához kapcsolódik. Az életképek hiánya, a jelenetek és a montázs szekvenciák konstrukciója azonban különbséget mutat Ruttmann filmjétől, nem kevésbé az is, hogy Vertov nem kötődik egyetlen városhoz.

A „Tavasszal” mind városértelmezésében (a várost kölcsönhatásban látta a természettel), mind merész helyzetválasztásaiban (például a pározó csigák jelenete) alternatíváját kínálja a Ruttmann és Vertov képviselte konvenciónak.

„Az isteni körpályákat [...], amelyekből kettő van, a mindenség alakját utánozva, amely kerek, gömb alakú testbe helyezték [ἐνέδησαν], [...] amit manapság fejnek nevezünk [...]. Azért, hogy [...] a földön görögve [...] ne kerüljön zavarba [...], ezt a járművet és segédeszközt [εὐπορίαν] adták neki” – ti. a négy hajlékony végtaggal felszerelt hosszúkás testet. Az „utánozva”, „helyezték” és „adták” alanya: „a mindenség nemzőatyjának gyermekei” (uo. 42e6–7).

³⁴ Ugyanerről beszél a Sztálin-idézet is a film későbbi, 1:10:40–1:11:09 szekvenciájában: „nemcsak a vásznat, hanem a vászongyártáshoz szükséges gépeket is mi magunk akarjuk előállítani // nem csak traktorokat, hanem a traktorokat gyártó gépeket is [но и машины производящие тракторы] mi magunk akarjuk gyártani”. A „но и [...]” kezdetű feliratokat követő beállításokban emberi közreműködés nélkül látjuk a gépgyártó gépeket munka közben. A „Traktorokat gyártó traktorok” felirat után az összeszerelés köztes állomásán (1:11:10–1:11:21) egy félkész traktort engednek rá az aknában álló emberre, akit az szinte magába nyel.

³⁵ A városfilmek többnyire nélkülözik az egész filmen végig húzódó cselekményszálát, helyette apró, egymáshoz nem vagy csak lazán kapcsolódó, önmagukban kezdettel, kibontakozással és lezárással rendelkező igen rövid cselekmény- vagy eseménytörmelekeket sorakoztatnak fel, halmoznak egymásra.

Második megközelítésben az „Ember felvevőgéppel” a filmezés filmi értelmezése. Vertov filmje a technikát mint forgómozgást ragadja, illetve mutatja meg.

A technikától konstruált világnak és a kamerának közös elve, forrása a forgás. Ha a Vertov-film konstrukciójában a város nem más, mint technika (forgás), akkor a kamera a város makrokozmoszának mikrokozmosza. A kamera belső (interiorizált) mozgása (forgása)³⁶ azonos a világ (a kamerát átfogó, befogadó, tartalmazó külvilág) mozgásával (forgásával), így a mozgókép voltaképp a hasonlót a hasonlóval elvét érvényesíti. Befogadva, elsajátítva, megismételve saját magában a világ forgómozgását, a kamera – mondhatni – saját maga természetét rögzíti, saját magát veszi fel.³⁷

Összegezve: a mozgás által (a kamerában, a vágóasztalban, a vetítőgépben lévő forgás által) a film mint mozgókép megjeleníti a mozgást (a világban lévő, a világ természetét jelentő forgást).

A film mint a tömeg létrehozása

Mínt hogy forgómozgása révén a kamera a világ szerves része, így benne, általa és vele a világ saját maga saját magát forгатja le, ebben az értelemben a mozgókép a város önképe.³⁸ Még hozzá a város saját maga számára alkotott önképe – legalábbis ekként értelmezhetők azok a jelenetek, amelyek (Vertov több filmjében is) a mozi és közönségét mutatják. A „Mozi-igazság 9. sz.” 08:46–12:08 szekvenciája a szabadtéri filmvetítés előkészületeit mutatja: távbeszélőn érkezik a rendelés, a raktárból kihozzák, helyszínre szállítják, a város terén felállítják és üzembe helyezik a szükséges eszközöket (nemcsak a vetítőgépet és a vetítővásznat, hanem az áramfejlesztőt is). Közben látni az érdeklődők sokaságát és háttérben a forgalmat. „A világ egyhatoda” 22:41–22:54 beállításában szabadtéri vetítést látunk: a vetítővásznon a filmből („A világ egyhatoda”-ból) vett beállítást néznek a nézők (akik nekünk háttal ülnek). Az „Ember felvevőgéppel” 1:00:17–1:04:27 szekvenciájában moziateremben vetítik a film (az „Ember felvevőgéppel”) korábbi beállításait a nézőknek: a nézők ráismernek saját magukra, a környezetükben ülőre és saját életük, munkájuk helyszíneire a számukra vetített és tőlük nézett beállításokban. A filmben vetített filmben saját magukat és saját környezetüket nézik.³⁹

³⁶ A „Mozi-igazság 9. sz.” 08:08–08:44 és 12:05 beállításai kinyitják, betekintést engednek a felvevőgép és a vetítőgép belsejébe, ahol tengelyeken, tekerceken, áttételeken kívül egyebet nem látni, a doboz meglepően üres. A vizuális narratíva azt sugallja, hogy a kamera, a vetítőgép nem több, mint pusztán forgás, forгатás. Teste az ehhez szükséges alkatrészekon kívül egyebet nem tartalmaz.

³⁷ Ld. az „Ember felvevőgéppel” korábban tárgyalt tárgyanimációit, amelyekben a kamera saját maga, operatőr közreműködése nélkül helyezi magát üzembe, pásztáz, keres rá és fókuszál rá a témára.

³⁸ Ld. még az „Ember felvevőgéppel” kezdőképe, amelyen a világméretű kamera tetején földhalom, arra viszi fel, teszi fel az operatőr a kamerát.

³⁹ Mi, akik a vásznon azt látjuk, hogy a filmben vetített filmben a filmben látható nézők magukra és egymásra ismernek, ezekben a nézőkben egyúttal saját magunkra, a velük való közösségünkre is ráismerünk. Filmíró vállalkozásának egyik célja, Vertov írásai

Mindhárom film azt mutatja, hogy egyszerre sokan és együtt nézik a filmet. A film par excellence tömegfilm, a vetítés korabeli technikai és materiális adottságai miatt a film fogyasztója nem magányos, nem elszigetelt egyén. Maga a vetített film vetítése hívja létre a nézők tömegét, amelyet a rendezettség és az irányított közös figyelem jellemez (sorok, székek előre elrendezett terében foglalnak helyet, ahonnan nem állnak fel, nem vándorolnak, figyelmük nem tud másfelé kalandozni a terem vagy az esti szabadter sötétjében).

Az „Ember felvevőgéppel” 01:38–04:00 moziszekvenciájában az emberek elfoglalják helyüket a filmszínház nézőterén, szembeötlően nincs kapcsolat köztük, elhelyezkedésük (betódulásuk a vetítőterembe) rendezetlen. Ugyane film 1:00:17–1:04:27 moziszekvenciájában már tömeget látni a nézőtérén: geometrikus rendben ülnek, ugyanazt figyelik, van kapcsolat közöttük, tekintetet váltanak egymással, a látott filmben ráismernek a másik nézőre. (A nézők efféle elrendezése, fegyelmezése nem magától értehető, nem szükségszerű, például operapáholyból nem így figyeljük az operaelőadást.)

Ha az „Ember felvevőgéppel”-re hagyatkozunk, akkor úgy fest, egyedül a mozi képes sokaságból tömeget alkotni, sem sportrendezvény, sem piac nem képes erre (mindkettőre mutat példát a film). A vásárlók sokasága áttekinthetetlen forgatag, a szurkolók sokasága hiába helyhez kötött, rendezettségük laza, figyelmük szétszórt. Ünnepi felvonulást nem mutat a film (a 18:13–18:25 beállításának háttérben csak egy transzparenssekkel felszerelkezett csoport halad el laza rendben).⁴⁰

*

Összefoglalva: a film eredendően tömegfilm, és mint tömegfilm saját maga hozza létre a vásznon kívül is (a „valóságban”) a tömeget a nézők sokaságából, amely épp a film nézése közben és által válik tömeggé.⁴¹ Nemcsak a forgalmazás, de a

szerint, hogy vizuális kapcsolatot teremtsen a világ dolgozói közt, eltüntesse a köztük lévő távolságot (ld. VERTOV 1925/b, 84. „установления зрительной связи между трудящимися всево мира”, továbbá VERTOV 1929/c, 115. как об уничтожении расстояния между людьми). Ez a program hozzájárulás nem csak az internacionalista ideológiához (ld. VERTOV 1925/b, 86.: „дать возможность пролетариям всех стран организованно [...] видеть, слышать и понимать друг друга” – kiem. B. L.), de a technika természet feletti uralmához is, amennyiben a film képes úrrá lenni a téren (ld. VERTOV 1926/b, 87.: „В таких кинолентах, где пространство преодолевается монтажом”, vö. VERTOV 1926/b, 98: „увидеть всех своих братьев работающих с ним в одно время разных концах мира” – kiem. B. L.). VERTOV (1925, 86.) fogalmazása megerősíti, a film képes tömeggé alakítani, megszervezni a sokaságot (ld. „организованно [...] видеть, слышать и понимать друг друга” – kiem. B. L.).

⁴⁰ A „Tavasszal” mutat május elsejei ünnepet (42:44–43:33): a felvonulók geometrikusan rendezett tömegét a nézelődők szervezetlen, szétszórt, laza sokasága figyeli. 1929-ben nagyhétre esett május 1. A világi ünnep felvonulóinak látványát a film szembeállítja a húsvéti körmenet résztvevőinek rendezetlenségével (utóbbi ld. 42:13–42:39).

⁴¹ Vö. még Vertov korábban idézett megfogalmazásaival, amelyek mint létrehozásra, mint a valóság alakítására tekintenek a filmre. Ld. VERTOV 1922, 49., VERTOV 1926, 97. Vö. még BENJAMIN ([1927], 749.) megállapítása a film témájának és nézőjének

gyártás oldaláról is megerősíti ezt Vertov, amennyiben írásaiban a film (a tömegfilm) alkotóit nem szerzőkként, alkotó személyekként, hanem személytelenítve, tömegszerűségükben törekszik láttatni:⁴² „Этот уход от авторства одного человека или группы лиц к массовому авторству и приведет [...] к скорейшей гибели буржуазной [...] кинематографии с ее атрибутами [...] актером [...] сценарием [...] режиссером” (kiem. – B. L. „Az elmozdulás egyetlen személy vagy személyek csoportjának szerzőségétől a tömegszerű szerzőségig a burzsoá filmgyártásnak és tartozékainak [...] színésznek, [...] forgatókönyvnek, [...] rendezőnek a gyors bukásához vezet”). Továbbá:⁴³ „»Киноглаз« – это [...] движение за воздействие фактами против воздействия выдумкой” (kiem. – B. L. „А »мозисзем« – egy mozgalom, amelyet az mozgat, hogy a fantázia helyett a tények érjenek el hatást”).⁴⁴ Az „Ember felvevőgéppel” főcímében saját magát mint „Автор-руководитель эксперимента” nevezi meg Vertov, az „ügyvezető” szóval tompítva a „szerző” személyes, egyéni értelmét.

Napjainkból visszatekintve meghatározója ennek a tömegnek a jelenléti együttlét a nézőtér zárt terében az időre meghirdetett vetítésen, amelyen természeti módon érzékelik egymást és együttlétüket a nézők úgy, hogy mindenki a közönség előzetesen rendezett alakzatának rögzített eleme marad a vetítés idejére.⁴⁵

Harmadik megközelítésben (visszatérve a kérdéshez, hogy városfilm-e az „Ember felvevőgéppel”) Vertov filmje nem városfilm. Mert elhagyja a városfilmek hagyományos témáit (például a természet és a város kapcsolata, a város helye más

azonosságáról áll a városlakókra is: „A parasztok nemcsak az egyik legérdekesebb témája az orosz kultúrfilmnek, de a legfontosabb közönsége is”. Továbbá Vertov filmjeire kiváltképpen áll az, amit 1930-as cikkében BENJAMIN (1980, 703. [1931, 380.]) az orosz film integráló, szocializáló szerepéről mond: „Évtizedek óta először az orosz játékfilmek nyújtottak alkalmat rá, hogy olyanok jelenjenek meg a kamera előtt, akik különben soha nem kerülnek a fényképezőgép lenszéje elé” – akkor is áll rá, ha Benjamin nem nevezi meg Vertovot (csak Eisensteint és Pudovkint), és akkor is, ha Vertov filmjei nem játékfilmek. Jelen esszé megfelelést állít mozi és tömeg közt, BENJAMIN (1936) kitüntetett kapcsolatot: „az egyének reakcióját [...] sehol másutt nem határozza meg *eleve* oly mértékben a közvetlenül bekövetkezés előtt álló tömegesedés, mint a moziban. S miközben az egyének megnyilatkoznak, *kontrollálják* is magukat” (kiem. – B. L.).

⁴² Ld. VERTOV 1926, 94.

⁴³ VERTOV 1929/c, 112.

⁴⁴ Éppígy a személytelenítést szolgálja az „Ember felvevőgéppel” címében az „ember” szó az operatőr helyett. Hasonló megfogalmazást ld. még VERTOV 1926, 94.: „и вот люди изобрели киноаппарат, чтобы глубже проникнуть в видимый мир” (kiem. – B. L.). „Ezért az *emberek* [tehát nem a kinematográfusok vagy a fotográfusok – B. L.] feltalálták a filmfelvevőt, hogy mélyebbre hatoljanak a látható világban”).

⁴⁵ Napjaink közösségi médiájának felhasználói (fogyasztói) másképp alkotnak tömeget, amikor a digitális vagy a hálózati vagy a képernyő média kétdimenziós, audio-vizuális felületein helyben és időben egymástól elválasztva folytatnak interaktív kommunikációt (ha úgy tetszik, párbeszédet) véletlenszerűen lépve be (avagy léptetve be figyelmüket) a virtuális közösségi térbe.

városok és országok hálójában, nevelés-oktatás, az éjszakai élet, a város múltja és híre). Továbbá mert noha a városfilmek elemei (narratív építőkövei) az életképek, ebben a filmben Vertov nem törekszik ezek megalkotására és megszerkesztésére, csak akkor, amikor ezzel az önértelmezés kifejtését erősítheti (például amikor azt mutatja be, hogyan lehet filmet forgatni a mentő helyszínre vonulásáról⁴⁶ vagy a konflis útjáról⁴⁷ vagy a vízerőmű gátjáról⁴⁸). Továbbá, mert változtat a városfilmek témához való viszonyulásmódján, amely hagyományosan szolidáris. Vertov korábbi filmjei ugyanakkor remek megvalósítását adják a városfilmi témáknak, életképeknek és a szolidaritásnak.

Negyedik megközelítésben az „Ember felvevőgéppel” járulékos módon városfilm, mert a város mellőzhetetlen a film filmi önértelmezéséhez. A technika korabeli történeti valósága a város, más szóval technika csak városban vagy városhoz kapcsolódva férhető hozzá a korabeli szovjet filmekben.⁴⁹

Felhasznált filmek

(A „kópiák” kiválasztását az interneten, ahol külön nem jelzem, szabad hozzáférhetőségük indokolja, nem a minőségük vagy hitelességük. A legutolsó látogatás minden linken: 2022. március 22.)

Szergej Mihajlovics EISENSTEIN: „Régi és új” [Старое и новое, alias Генеральная линия] [1929]. A köv. szabad internetes kópiára hivatkozom: www.youtube.com/watch?v=rmW6pPRkNVM

Mihail KAUFMAN: „Tavasszal” [Навечи] [1929]. A köv. szabad internetes kópiára hivatkozom: www.youtube.com/watch?v=u77d1My7lRc

Fritz LANG: „Metropolis” [1927]. A hiteles kópia köv. kiadására hivatkozom: The Complete „Metropolis” (DVD) Two-Disc Special Edition. Kino Lorber films (KINO International). 2010, ASIN: B0040QYROA.

Walter RUTTMANN: „Berlin, egy nagyváros szimfóniája” [Berlin, die Sinfonie der Grosstadt] [1927]. A hiteles kópia köv. kiadására hivatkozom: Walther RUTTMANN: Berlin, die Sinfonie der Großstadt; Melodie der Welt. Filmmuseum München – Arte – Bundesarchiv-Filmarchiv – Goethe-Institut, 2008. (Edition Film-museum, 39.)

⁴⁶ Ld. „Ember felvevőgéppel” 30:25–31:26.

⁴⁷ Ld. „Ember felvevőgéppel” 20:10–22:00.

⁴⁸ Ld. „Ember felvevőgéppel” 40:00–41:00.

⁴⁹ Eisenstein 1929-es filmje, a „Régi és új” („Fővonal”) 54:55–58:56 szekvenciája inkább utópikus, mintsem realiztikus, dokumentarista képét mutatja az alighanem zöldmezős beruházásként épült-elképzelt ipari tehenészetnek. Környékén közel s távol nem látni várost, az üzem az állatokat teljesen elkülöníti a természettől. Az 1:51:08–1:59:56 szekvenciájának fikciós, mesés, ironikus elbeszélésmódja megnehezíti, hogy a film beállításait városfilmekre, azok mércéire vonatkoztassuk.

Dziga VERTOV: „Mozi-igazság 5. sz.” [Кино-Правда №5.] [1922]. A hiteles, restaurált kópia köv. szabad internetes elérhetőségére hivatkozom:
vertov.filmmuseum.at/film_online/kino-pravda/detail?kinopravda_id=1484829340605

Dziga VERTOV: „Mozi-igazság 6. sz.” [Кино-Правда №6.] [1922]. A hiteles, restaurált kópia köv. szabad internetes elérhetőségére hivatkozom:
vertov.filmmuseum.at/en/film_online/kino-pravda/detail?kinopravda_id=1484829340607

Dziga VERTOV: „Mozi-igazság 9. sz.” [Кино-Правда №9.] [1922]. A hiteles, restaurált kópia köv. szabad internetes elérhetőségére hivatkozom:
vertov.filmmuseum.at/en/film_online/kino-pravda/detail?kinopravda_id=1484829340613

Dziga VERTOV: „Mozi-igazság 18. sz.” [Кино-Правда №18.] [1923]. A hiteles, restaurált kópia köv. szabad internetes elérhetőségére hivatkozom:
vertov.filmmuseum.at/en/film_online/kino-pravda/detail?kinopravda_id=1484829340630

Dziga VERTOV: „Mozi-igazság 19. sz.” [Кино-Правда №19.] [1924]. A köv. hiteles, restaurált, szabad internetes kópiára hivatkozom:
vertov.filmmuseum.at/en/film_online/kino-pravda/detail?kinopravda_id=1484829340632

Dziga VERTOV: „Mozi-szem” [Кино-глаз] [1924]. A köv. szabad internetes kópiára hivatkozom: www.youtube.com/watch?v=GzXjqihmvkw

Dziga VERTOV: „Előre, Szovjet” [Шагай, Совет!] [1926]. A köv. szabad internetes kópiára hivatkozom: www.youtube.com/watch?v=YFxnI4Z0q74

Dziga VERTOV: „A világ egyhatoda” [Шестая часть мира] [1926]. A köv. szabad internetes kópiára hivatkozom: www.youtube.com/watch?v=tKawuKOXY8U

Dziga VERTOV: „A tizenegyedik [év]” [Одиннадцатый] [1928]. A köv. szabad internetes kópiára hivatkozom: www.youtube.com/watch?v=SSve8HNjZ4Y

Dziga VERTOV: „Ember felvevőgéppel” [Человек с киноаппаратом] [1929]. A köv. szabad internetes kópiára hivatkozom: www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847FiI

Bibliográfia

ARISZTOTELÉSZ 2010

ARISZTOTELÉSZ: *A természet* [Physica]. Budapest, L'Harmattan, 2010.

BENJAMIN [1927]

Walter BENJAMIN: Zur Lage der russischen Filmkunst [1927]. In: Walter BENJAMIN: *Gesammelte Schriften*. Bd. II. 2. 1991, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 747–751. A cikk első megjelenése: *Die Literarische Welt* 3/10. 11. März 1927.

BENJAMIN 1936

Walter BENJAMIN: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. [1936] Internet: aura.c3.hu/walter_benjamin.html

BENJAMIN 1980

Walter BENJAMIN: A fényképezés rövid története. In: Walter BENJAMIN: *Angelus novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 687–709. Referencia: Walter BENJAMIN: *Kleine Geschichte der Photographie*. [1931] In: Walter BENJAMIN: *Gesammelte Schriften*. Bd. II. 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, 368–385.

GADAMER 2003

Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázolata*. Budapest, Osiris, 2003.

КОПАЛИНА 1994

Г. И. КОПАЛИНА (Запись беседы, примечания): Последнее интервью Михаила Кауфмана. *Новый Мир* 1. 1994. Internet: magazines.gorky.media/novyi_mi/1994/1/poslednee-intervyu-mihaila-kaufmana.html

A beszélgetést és jegyzeteit a folyóirat nyomtatott száma (*Новый Мир* 1 [825] 1994) nem (!) tartalmazza, lásd imwerden.de/pdf/novy_mir_1994_01_ocr.pdf

KOVÁCS 2005

KOVÁCS András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*. Budapest, Palatinus, 2005.

PLATON 1978

PLATONIS *opera*. Ed. Ioannes BURNET. Tom. IV. Oxford, Oxford University Press, 1978. (Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis.) A kiadásban a szövegközlésnél nincsenek oldalszámok, csak Stephanus-számok.

VERTOV 1922

Дзига ВЕРТОВ: МЫ. Вариант манифеста [1922]. In: Дзига ВЕРТОВ: *Статьи. Дневники. Замыслы*. Ред. С. Дробашенко. Москва, Искусство, 1966, 45-49.

VERTOV 1923

Дзига ВЕРТОВ: Киноки – Переворот [1923]. In: Дзига ВЕРТОВ: *Статьи. Дневники. Замыслы*. Ред. С. Дробашенко. Москва, Искусство, 1966, 50–58.

VERTOV 1925

Дзига ВЕРТОВ: Основное киноглаза [1925]. In: Дзига ВЕРТОВ: *Статьи. Дневники. Замыслы*. Ред. С. Дробашенко. Москва, Искусство, 1966, 81.

VERTOV 1925/b

Дзига ВЕРТОВ: „Киноправда” и „Радиоправда” [1925]. In: Дзига ВЕРТОВ: *Статьи. Дневники. Замыслы*. Ред. С. Дробашенко. Москва, Искусство, 1966, 84–86.

VERTOV 1926

Дзига ВЕРТОВ: Киноглаз [1926]. In: Дзига ВЕРТОВ: *Статьи. Дневники. Замыслы*. Ред. С. Дробашенко. Москва, Искусство, 1966, 89–104.

VERTOV 1926/b

Дзига ВЕРТОВ: По-разному об одном [1926]. In: Дзига ВЕРТОВ: *Статьи. Дневники. Замыслы*. Ред. С. Дробашенко. Москва, Искусство, 1966, 86–87.

VERTOV 1928

Дзига ВЕРТОВ: „Человек с киноаппаратом” [1928]. In: Дзига ВЕРТОВ: *Статьи. Дневники. Замыслы*. Ред. С. Дробашенко. Москва, Искусство, 1966, 106–109.

VERTOV 1929

Дзига ВЕРТОВ: Письмо из Берлина [1929]. In: Дзига ВЕРТОВ: *Статьи. Дневники. Замыслы*. Ред. С. Дробашенко. Москва, Искусство, 1966, 120–121. A szöveget a kötet, amelyben először jelent meg nyomtatásban (vagyis fogalmazása ellenére írásakor, 1929-ben nem jelent meg), húzásokkal közli (ld. uo. 312. old.), ezek helyét azonban nem jelzi a kiadás.

VERTOV 1929/b

Дзига ВЕРТОВ: Из истории киноков [1929]. In: Дзига ВЕРТОВ: *Статьи. Дневники. Замыслы*. Ред. С. Дробашенко. Москва, Искусство, 1966, 116–120.

VERTOV 1929/c

Дзига ВЕРТОВ: От „киноглаза” к „радиоглазу” [1929]. In: Дзига ВЕРТОВ: *Статьи. Дневники. Замыслы*. Ред. С. Дробашенко. Москва, Искусство, 1966, 109–115.