

**Masarykova univerzita**

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Teorie interaktivních médií

Viktor Šik

# Dziga Vertov s kinoaparátem

AV seminář II.

Vedoucí práce: Mgr. Jana Horáková, PhD.

Brno, 2008

### **Vertov jako klíč k novým médiím**

Film je klíčovým a zároveň srovnávacím pojmem pro Manovichův pohled na nová média, skrze který uvádí svoji knihu *The Language of New Media*. Také film byl na konci devatenáctého století novým médiem, které proměňovalo lidské poznání a dávalo nejen možnost zachytit realitu, ale i novou diváckou zkušenost jak s ní zacházet, stejně tak jako dnes nahlížíme na nová média. Kamera v rukou prvních filmových tvůrců umožňovala utvářet nový komunikační systém. Interface počítačových programů má podle Manoviche podobnou genezi avšak s tím, že přidává vlastnost interaktivity, která filmům chybí. [Manovich 2001: XXXV] Teorie a historie filmu slouží jako klíčový koncept, skrze který jsou nová média nahlížena.

Není proto náhodou, představuje-li Manovich v prologu své knihy film *Muž s kinoaparátom*. Tím mužem, díky jemuž se dokumentární film stal tím, čím je dnes, tedy samostatnou, odlišnou oblastí filmového umění, byl sovětský režisér Dziga Vertov.

Vertov byl, jak se o něm kdosi vyslovil – „nejextravagantnější postavou filmového světa“ své doby. Patřil ke stejné generaci sovětských režisérů jako Ejzenštejn, Pudovkin a Dovženko a byl jedním z nejnadanějších novátorů a experimentátorů, kteří tehdy pracovali v sovětském filmu. Jeho práce, vedle díla ostatních výše jmenovaných Rusů, přispěla velkou měrou k rozkvětu sovětské kinematografie ve dvacátých letech a měla velký, zásadní vliv na vývoj světového filmového umění.

Abychom porozuměli změně, kterou přinášely avantgardní a experimentátorské přístupy ve filmu a k umění té doby vůbec, je třeba si povšimnout, jaký zájem ve dvacátých letech vzbuzoval film a jaké intelektuální prestiže se těšil. Důkazem toho jsou mnohé obsáhlé práce zabývající se filmovou estetikou a teorií. Ze všech stran se ozývá obhajoba filmu jako nového druhu umění, kterému mnozí přisuzují až magické možnosti. Jedinečný optimismus přináší například Elie Faurová, která dává filmu vlastnosti, jenž mohou proměňovat formu tradičních umění. Béla Balász zase nastiňuje novou vizi člověka, kterému plátno dává možnost komunikovat s masami. Čteme-li jejich knihy dnes, může se zdát, že film slibuje nějaké nové estetické náboženství a sociální revoluci, obrození unavené civilizace. Podobně nadšené názory byly však v té době v teoretických statích zcela běžné i u takových jmen jako jsou Louis Delluc, Sergej Ejzenštejn, Rudolf Arnheim a Dziga Vertov, stejně tak jako u avantgardních umělců jako Fernand Léger, Antonin Artaud, Salvador Dalí nebo Jean Cocteau, kteří všichni byli doslova okouzleni tímto novým médiem. [Elseasser 2005: 234]

### **Vertov v čele kino-oků**

Dziga Vertov se narodil roku 1896 na Ukrajině. V letech první světové války byl mobilizován do carské armády, ale s uniformou se nerozloučil ani po řadu příštích let. Zúčastnil se totiž aktivně občanské války a pracoval jako kameraman v revoluční armádě. Výsledky jeho práce byly tak zajímavé, že byl jako dvaadvacitiletý mladík jmenován šéfem filmového odboru v Ruském výkonném výboru. Více méně ve stejné době začíná tvůrčí činnost a teoretickou práci, organizuje skupinu, které dal název odvozený z titulu jednoho ze svých filmů: *Kino-oko*.

Vertov byl nadšencem pro dokumentární film a filmovou aktualitu a ostře napadal hraný film. Proti němu však stál Sergej Ejzenštejn, jehož intelektuální montáž naopak měla vést ke konstrukci filmového příběhu. Ten ve svých spisech v opozici k Vertovovi tvrdí, že „montážní kombinace řady úseků *není* interpretována jako určitá sekvence *detailů*, ale jako určitá sekvence celých scén – a tyto scény nejsou pouze vyobrazeny, ale nabývají smyslu až skrze obrazovou formu.“ [Eisenstein 1991: 128] Pro Vertova byl film jako stroj modelem nové humanity: účinný, vědecký, objektivní a socializovaný. Ejzenštejn stroj zlidšťuje spíše než aby jím mechanizoval proletariát. Tam, kde Vertov hledá jednotu mechanického, vyjadřuje Ejzenštejn své obavy, které vztahuje k odosobněnosti a bezduchému stroji, začíná diskuzi o víře. [Cubitt 2004: 111] „Vertovův faktografický dokumentarismus byl formou naturalismu omezený pouze na úroveň zobrazení.,, [Cubitt 2004: 109]

„Filmové drama,“ napsal Vertov v jednom ze svých manifestů, „podobně jako náboženství je smrtonosnou zbraní v rukou kapitalistů. Scénář je smyšlená pohádka. Pryč s buržoazními pohádkami – scénáři! Ať žije život, jaký je!“ [dle Toeplitz 1965: 153] V tomto Vertovově přehnaném manifestu je shrnuta jeho víra v zázračné možnosti skryté ve filmové kameře. Kamera, podle jeho názoru, je schopna odstranit při pohledu na okolní svět všechny deformace a iluze, jimiž podléhá naše oko. Vidění kamery je tedy ve skutečnosti daleko věrohodnější a moudřejší než vidění našeho oka.

*Kino-oko* je dokonalejším nástrojem než lidské oko, které podléhá neobjektivnímu zdání. Dziga Vertov jím označoval dokumentární film, který za pomoci dynamické pohyblivé kamery zachycuje typické i mimořádné projevy života a za pomoci montáže a komentáře propůjčuje takto zachyceným faktům moc výkladu skutečnosti. [Bernard & Frýdlová 1988: 243]

Za tohoto předpokladu byl Vertov nepřítelem jakéhokoliv usměrňování kamery, zaměřování objektivu na určité předměty, přirozeně v mezích obecných možností. Kameru dokumentárního filmu je třeba vysvobodit, dát jí plnou volnost a nechat ji bloudit světem. A teprve takto získaný materiál se má podrobit montáži, která zase nemusí být, jako hudební skladba, podrobena pevné, matematické disciplíně. Ale disciplína montáže, ve Vertovově pojetí, neměla být disciplínou

myšlenkovou, logickou, usilující o vytěžení vhodného obsahu, ale především disciplínou obrazovou a formální. Šlo mu tedy o to, položit vedle sebe příbuzné anebo naopak kontrastující tvary, formy, obrazy. [Toeplitz 1965: 154]

Těmito metodami natočil Vertov několik filmů, které jsou bezesporu zajímavými experimenty v oblasti kameramanského montážního umění, ale jejich smysl a logiku nedovedli sledovat nejen prostí diváci, ale ani lidé obeznámení s filmem. Takovým poměrně nesrozumitelným a chaotickým filmem bylo například jeho *Kino-oko*, kde Vertov jediné scéně vztyčování vlajky na stožár věnoval více než padesát záběrů. Stejný byl i *Muž s kinoaparátem*, který Ejzenštejn „pro bezhlavost montáže a postřehů nazval ‚filmové chuligánství‘.“ [Toeplitz 1965: 153]

„Z estetického hlediska se jeho (Vertovovy) názory v podstatě shodovaly s francouzskou teorií čistého filmu a Dellucovy avantgardní teorie *fotogenie*, tj. vystižení specificky fotografických estetických kvalit skutečnosti.“ [Bernard & Frýdlová 1988: 243] Svě myšlenky Vertov teoreticky vyložil zejména v programových prohlášeních *My* (1922), *Tvůrčí principy kino-oků* (1922) a *Revoluce kino-oků* (1923). Prakticky je začal prosazovat od roku 1919 a jejich výsledkem jsou jednotlivá čísla *Kinopravdy*, ale především dlouhometrážní snímek *Muž s kinoaparátem* (1929), který získal značný ohlas i na Západě. Vytvořila je pod Vertovovým vedením skupina, jež měla zpočátku pět členů, po roce 1925 se značně rozrostla a zanikla na počátku roku 1930.

Myšlenky *kino-oka* se staly na Západě, především ve Francii a v USA, populární koncem padesátých let a těžilo z nich především hnutí *cinema verité* a *cinema direct*. Tvůrci se však většinou inspirovali pouze způsobem zachycení života v jeho vnějších projevech, méně již ideovým výkladem těchto jevů, na což Vertov kladl mimořádný důraz.

### **Vertov s kinoaparátem**

Vertov v čele *kino-oků* natáčel různé každodenní situace, s využitím všech dostupných triků kamery a střihu, častým výsledkem pak byl spíše film o možnostech kinematografie než o zamýšleném námětu. Jeho nejradikálnější modernistický film *Muž s kinoaparátem* předváděl na plátně diváky, jak sledují dokument o vlastním natáčení filmu *Muž s kinoaparátem*. „Tato komplikovaná řada krátkých záběrů z propracovaných víceexpozic byla tak náročná, že se Vertov dostal do potíží se státními autoritami a svůj odvážný styl musel v dalších filmech krotit.“ [Bordwell & Thompsonová 2007: 140]

Ve filmu Vertov rozpůlí obrovskou budovu tím, že exponuje každou stranu okénka odděleně a kameru natáčí pokaždé opačným směrem. Jindy zase v živém odpoledním ruchu na náměstí nechává tramvaje vyjíždět ze středu obrazu a vytváří tak dojem, že jednotlivé vozy doslova *polykají* druhé. Jak tvrdí Bordwell, *Muž s kinoaparátém* představuje jakýsi nový „žánr městské symfonie“. [Bordwell & Thompsonová 2007: 190] V čočce filmové kamery vidíme lidské oko, tedy jakési vyobrazení Vertovova *kino-oka*, které komentuje tehdejší sovětskou společnost.

*Muž s kinoaparátém* lze nejlépe pochopit v kontextu celého Vertovova přístupu, proto jsme se v tomto textu pokusili všechny tyto vlivy osvětlit. Film lze také vnímat jako vyvrcholení Vertovovy tvorby, která však nestojí uzavřena pouze v období svého vzniku. Navazuje na avantgardy a vrací se k otázce stroje a technologie, která určuje směr lidstva. Estetika jeho díla se projevila také mimo sovětskou montážní školu a měla vliv na pozdější vývoj dokumentárního filmu. *Muž s kinoaparátém* byl spektaklem nejen ve své době, ale je fascinujícím záznamem také dnes, kdy mnohá tehdejší revoluční díla byla formou dávno překonána, Vertovově snímku přesto zůstává přívlastek experimentální i nadále.

## **Literatura:**

**BERNARD**, Jan & **FRÝDLOVÁ**, Pavla: *Malý labyrint filmu*. Albatros, Praha, 1988, 509 s.

**BORDWELL**, David & **THOMPSONOVÁ**, Kristin: *Dějiny filmu. Přehled světové kinematografie*. Akademie múzických umění v Praze / Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2007, 824 s.

**CUBITT**, Sean: *The Cinema Effect*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, USA, 2004, 456 s.

**EISENSTEIN**, Sergej: *Selected Works: Volume II—Towards a Theory of Montage*, ed. Michael Glenny & Richard Taylor, trans. Michael Glenny. BFI, London, 1991.

**ELSEASSER**, Thomas: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, 563 s.

**MANOVICH**, Lev: *The Language of New Media*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, USA, 2001, 354 s.

**TOEPLITZ**, Krysztof Teodor: *Chaplinovo království*. Překl. Jaroslav Simonides. Mladá fronta, nakladatelství ČSM, Praha, 1965, 152 s.

## **Citované filmy:**

**VERTOV**, Dziga: *Chelovek s kino-apparatom*. Čs. distribuční název Muž s kinoaparátom.

VUFKU, Sovětský svaz, Kijev, 1929, 68 min.