

Dziga Vertov – Továrna na fakta?*(ohlédnutí za 23. ročníkem Le Giornate del cinema muto v Sacile 2004)*

Le Giornate del cinema muto je od roku 1982 (nejprve v Pordenone, nyní po šest let v Sacile kvůli rekonstrukci kina) místem pravidelného setkávání filmových historiků, teoretiků a restaurátorů u příležitosti uvádění objevených či nově restaurovaných filmových děl němé éry a co nejkompletnějších retrospektiv vybraných osobností, tematických nebo žánrových oblastí. Od počátku festival podporuje a upozorňuje na důležitost záchrany filmového dědictví a tuto svoji snahu od roku 1986 „demonstruje“ udělováním mezinárodní ceny jednotlivcům i institucím za jejich přispění na tomto poli. Od roku 1989 nese tato cena jméno Jeana Mitryho, prvního čestného prezidenta festivalu. Mezi držitelé Ceny Jeana Mitryho jsou např. Kevin Brownlow, Harold Brown, Eileen Bowserová, Enno Patalas, Jerzy Toeplitz, Vittorio Martinelli, Naum Klejman či Gian Piero Brunetta.

Zatím poslední ročník, konaný ve dnech 9. až 16. října 2004, se soustředil na oblast britského němého filmu, prezentovanou osobností Anthony Asquitha, na pokračování griffithovského projektu, který právě dosáhl k nejvýznamnějším letům režisérovy tvorby, k době vzniku ZROZENÍ NÁRODA. Další cyklus, věnovaný prvnímu americkému městu filmu, Fort Lee, doprovodila bohatá antologie Richarda Koszarskiho *Fort Lee: The Film Town*. V rámci festivalu bylo také uspořádáno první setkání Mezinárodního fóra živé filmové hudby, kde byla zdůrazněna role hudebního doprovodu při projekci němého filmu. Přitom je třeba poznamenat, že kvalitní hudební složka je při všech projekcích během festivalu téměř samozřejmostí.

Každý rok se však tato filmová událost odehrává ve znamení jednoho tvůrce a pokud možno co nejucelenější přehlídky jeho díla, a tak se tentokrát, u příležitosti 50. výročí od jeho úmrtí, festival koncentroval především ve jménu Dziga Vertova (1896–1954) a němé etapy jeho dokumentární tvorby, uspořádané do devatenácti programů. Na zřejmě dosud nejkompletnější Vertovově filmové přehlídce v zahraničí se podílel moskevský Gosfilmofond, RGAKFD (Rossijskij gosudarstvennyj archiv kino-foto-dokumentov) v Krasnogorsku a Österreichisches Filmmuseum ve Vídni, jejím organizátorem byl v současné době nejvýznamnější odborník na ruský němý film, Jurij Civjan (dnes již známější pod poangličtělou podobou svého jména jako Yuri Tsivian), jenž, stejně jako Koszarski, vydal u příležitosti a za přispění festivalu rozsáhlou antologii pod názvem *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. V publikaci nalezneme jak Vertovovy manifesty, tak jeho články a korespondenci, dále články o něm a texty vztahující se k jeho dílu, přičemž jde výhradně o dvacátá léta, o bezprostřední reakce kritiků a publicistů na Vertovovy snímky právě zhlédnuté v premiéře, nikoliv tedy o pozdější zhodnocení jeho tvorby.

Nejrozsáhlejší sacilská filmová retrospektiva nesla název *Dziga Vertov – Továrna na fakta* jakožto antonymum k hollywoodské *továrně na sny*, proti níž Vertov po celý život temperamentně vystupoval jako proti všemu umělému i uměleckému, domácími psychologickými dramaty počínaje a díly současníka Sergeje Ejzenštejna konče.

„Všechny filmy, ty minulé i ty přítomné, naše i zahraniční, ať psychologické nebo detektivní, to jsou literární kostry a filmové ilustrace. [...] Orientace ruského filmu na psychologická dramata o šesti částech je orientace vedoucí k jeho úpadku. [...] Co je tedy třeba? Místo hudby, divadla, filmu a dalších vykastovaných přemrštěností pro začátek potřebujeme:

1. rádio – ucho: Já slyším!
2. kino – oko: Já vidím!

Místo kopie života, montáž života samého, tedy:

1. rádio – týdeník: organizované pozorování mechanického ucha.

2. kino – týdeník: organizované pozorování mechanického oka.^{“1)}

Tak formulovala Rada tří, tvořená vedle Vertova jeho bratrem, kameramanem Michaiilem Kaufmanem a animátorem a grafikem Ivanem Beljakovem, svůj základní požadavek na oblast rozhlasu a kinematografie. Jejich cílem nebyla dokumentární tvorba, nýbrž *pohled kamery*, již člověk pouze drží v ruce a bezděčně tak zachycuje současný život v jakési pravdivé anarchii. Plánovali dokonce vytvoření široké sítě amatérských kino-oků po celé zemi; jeden z jejich četných nepřátel, režisér Alexandr Anoščenko, je proto nazval kino-koky (podle bakterií tuberkulózy). Vertov se přesto bránil všem uměleckým kategoriím a v postavě režiséra viděl především organizátora filmového materiálu, *konstruktéra*, který pracuje s viditelným světem. Konstruktivistická terminologie mu byla pravděpodobně blízká díky přátelství s konstruktivistickým malířem Alexandrem Rodčenkem, po čtyři roky autorem titulků v jeho filmech. Ty byly zpočátku čistě literární, informační, od první KINO-PRAVDY (1922) je však s Rodčenkovým přispěním začíná Vertov konstruovat, aranžovat do záběru, hledá specifický design. Filmové titulky tak nabývají mnoha svébytných podob: expresivní, osvětlené, samopíšící se, pohybující se, emocionálně dělené... Po obsahové stránce volí nejraději titulky zvolací, manifestační a mnoho takto zabarvených odkazů se objevuje i v MUŽI S KINOAPARÁTEM (1929), byť to režisér-konstruktér popírá. Cílené nájezdy kamery na nápisy typu „Dělnický klub“ mají ale silnou vypovídací hodnotu a ideologický podtext, který nelze pominout. Čím více Vertov ve svých textech zdůrazňuje závažnost pouhého snímání viditelných faktů bez zvláštní zainteresovanosti snímajícího, tím jasněji se v jeho filmech rýsuje jistý záměr. Nejde přitom o linii narativní nebo geografickou, a to ani v případě MUŽE S KINOAPARÁTEM, jenž patří k žánru městských symfonií, nýbrž o koncepci, koncepci komunistického manifestu. Prostřednictvím montáže Vertov organizuje prostor tak, aby mohl tvrdit, že zvony, které zvoní v Kremlu, slyší soudruzi ve střední Asii, neboť moskevský čas je časem národním, který obsáhne celý prostor v jediném okamžiku. Emma Widdisová v této souvislosti užívá výstižného termínu *simultaneita zkušenosti*.²⁾

Dříve než se ponoříme do Vertovovy filmografie, je třeba připomenout jeho životopisná data; už proto, že jde o život jako román. Narodil se roku 1896 v Bialystoku, ruské části rozděleného Polska, v židovské rodině jako David Kaufman. Bratr Michail, jeho pozdější kameraman a ještě později samostatný režisér, se narodil rok nato, 1902 pak přišel na svět nejmladší Boris. (Tady se pro Sacile nabízelo další možné rozšíření programu o Borisovu kameramanskou práci, zejména o období, kdy byl dvorním spolupracovníkem Jeana Viga.) Už roku 1906 zažili bratři pogrom – aby mohl studovat na konzervatoři, přepsal si David jméno na Denis, které znělo méně židovsky. Spolu s Michaiilem prošel Denis bojišti první světové války, po níž bylo již jejich rodiště polským městem. Zatímco Borise poslali rodiče na studia do Německa, posléze Belgie a Francie, což také předurčilo jeho zahraniční kariéru, Denis a Michail zůstali v Moskvě, kde získali filmové vzdělání. Denis, nyní již Dziga Vertov (jméno vytvořené podle šumu a pohybu kamery), se stal redaktorem filmového týdeníku *Kinonědělja* (1918 – 1919), komponovaného z frontových záběrů, filmových portrétů funkcionářů i obrazů všedního života. Jím vytvořené týdeníky pak putovaly agitačním vlakem a sloužily bolševikům jako propagandistický nástroj konsolidace jejich moci. Na konci občanské války v roce 1920 začal Vertov psát manifesty volající po kinematografii nového typu a společně se svou pozdější ženou, střihačkou Jelizavetou Svilovovou a bratrem

1) Dziga Vertov, Novoje tččenije v kinematografiji. *Pravda* 15. 7. 1923. In: Yuri Tsivian, *Lines of Resistance. Dziga Vertov and the Twenties*. Sacile : Le Giornate del cinema muto 2004.

2) Emma Widdis, *Visions of New Land. Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. London : Yale University Press 2003.

Michailem založil filmový magazín *Kino-pravda* (1922–1925), kde trojice začala prosazovat vlastní filmový materiál. Společně natočili také všechny Vertovovy dlouhé dokumenty, spolupráce bratrů skončila tím nejproslulejším, MUŽEM S KINOAPARÁTEM. Vertovovu filmovou kariéru posléze přerušila ideologická kritika, Michail pokračoval jako samostatný režisér, nedosáhl však takových úspěchů jako společně s bratrem. Borisovi se po smrti Jeana Viga otevřela cesta do Hollywoodu, kde spolupracoval s Eliou Kazanem (roku 1954 obdržel jednoho z Oscarů za film *V PŘÍSTAVU*) a Sidneyem Lumetem. Zpět do týdeníku odsunutý Vertov zemřel v Moskvě roku 1954, příznačně na rakovinu žaludku, jeho bratři roku 1980 – Michail v Moskvě, Boris v New Yorku. Vertovova rehabilitace začala rokem 1957, kdy na jeho kino-pravdu volně navázala francouzská cinéma-vérité (Chris Marker, Jean Rouch aj.).

Vertovovým prvním dlouhým dokumentem vytvořeným z přímo natočeného, nikoliv sestříhaného materiálu je *KINO-OKO* (1924), kde se objevuje řada filmových postupů, které bude režisér ve své další tvorbě už jen rozvíjet. Četné prolínačky, využití zpětného chodu kamery (chleba se vrací do pekárny, vnitřnosti do znovu ožívajícího býka, skokan z vody na skokanský můstek), jejích možných úhlů pohledu, nahlédly nad městským provozem, včetně začlenění animované agitky proti onemocnění tuberkulózou či alkoholismu: všechny tyto prostředky filmového jazyka na sebe Vertov vrší, opojen dynamickým potenciálem, jímž je mu prostor filmu. Zatímco v *GOSKINOKALENDÁŘI* (1923–1925) si více všímá běžných událostí bez interpretace, v *KINO-PRAVDÁCH* (1922–1925) je již ambicióznější, více experimentuje, vybízí k diskusi a přitom hlásá, trochu paradoxně, onu pravdu komunistické strany, jíž sám nebyl nikdy členem. Kolem čísla dvacet mají *KINO-PRAVDY* své zvláštní názvy: *PIONÝRSKÁ*, *LENINSKÁ*, *DĚLNICKÁ*, *RADIO-PRAVDA*. Z dnešního hlediska je významná zvláště *LENINSKÁ*, neboť zahrnuje takřka všechny dostupné filmové materiály s Leninem, a to od pokusu o atentát na jeho osobu v roce 1918, přes vyhlášení Nové ekonomické politiky a elektrifikace, až po pravidelné informování o vůdcově zdravotním stavu v době jeho poslední nemoci a záběry z pohřbu za účasti všech významných funkcionářů. V *Sacile* byla uvedena také nově restaurovaná, poslední *RADIO-PRAVDA*, zatím ještě bez mezititulků.

V roce 1926 Vertov opouští týdeníky a filmové magazíny a soustředí se na tvorbu dlouhometrážních dokumentů *SOVĚTE, VPŘED!* a *ŠESTINA SVĚTA*, kde předvede maximum filmového materiálu natočeného po celém Sovětském svazu. Statické záběry staví vedle mobilních, na základě vlastní *teorie intervalu* zakládá působivost montáže, manipulátorsky si hraje s kontrasty, když vedle záběru tančící, buržoazně vyhlížející dvojice postaví pracujícího v těžkém průmyslu nebo vedle záběru černocha na plantáži ženu před zrcadlem. Dále buddhisté střídají křesťany, pouště stepi, chod strojů tok řek... Ve flusserovském duchu Vertov tvrdí, že o všem rozhoduje aparát, ale zapomíná dodat druhou část pravdy o možnostech jeho nasměrování.

Spolu s autorem retrospektivy, Jurijem Civjanem, bych souhlasila, že nejpůsobivějším, protože formálně nejdokonalejším Vertovovým dílem není proslulejší *MUŽ S KINOAPARÁTEM*, nýbrž jemu distribučně předcházející *JEDENÁCTÝ* (1928, rozuměj 11. rok od revoluce, film věnovaný 10. výročí Října). Před městskou symfonií Vertov natočil symfonii práce, vyznačující se poezií vysokých pecí a železných konstrukcí. Výše než člověk tady stojí stroj, nejde však ani tolik o účel, na němž pracuje, jako o mechaniku jeho výkonu, a tak o filmový rytmus. Zvláštní sílu mají záběry rozdělené na dvě části, kdy jedna část je statická a druhá plyne, např. když nad panoramatem stavby ční dva zvětšení dělníci, kteří kladivem tloučou do kovadliny. Podobně bratři pracují se záběry z manifestace pracujících, kdy davy lidí zmnožují ve víceexpozici tak, že vytvářejí dojem rozvlněného moře. Jednotlivé vrstvy obrazu se prostupují, nakloněné tovární věže vytvářejí abstraktní obraz. Údajně zneužitá vizualita konstruktivismu se ostatně objevila mezi kritickými výhradami, které se vzápětí vůči Vertovovi pozvedly.

V případě *MUŽE S KINOAPARÁTEM* (1929), jež dokonce sám Vertov označil jako experimentálního, se režisér rozhodl raději film předem anoncovat v tisku v obavě z nadcházejícího nepochopení

a odsouzení. Poslední společný snímek kino-oků představuje kompletaci jejich pracovních postupů, jehož zajímavost byli kritici ochotni přiznat, ale neviděli v něm skutečný obraz Ruska. Navíc dílo vyvolalo oprávněnou diskusi na téma, jaký je rozdíl mezi hraným a nehraným filmem. Jde o vizi města, které však nemůže být zmapováno, neboť jeho obraz je pojat příliš fragmentárně? Nebo o snímek, který začíná jako dokument o roli kameramana v sovětské společnosti a stává se metafilmem zkoumajícím povahu pravdy ve filmu? V úvodní sekvenci vidíme kameramana na střeše kina, do něhož diváci právě přicházejí na film, který začínáme sami sledovat, což si můžeme přečíst na titulku filmu, jež promítač zakládá do promítacího přístroje. Zároveň jsme tedy vně i uvnitř, což je postup, který Vertov uplatnil již v několika KINO-PRAVDÁCH, jako by se rád díval za kulisy vlastního natáčení nebo přímo do oka kamery, která je tady poměrně často sama či spolu s kameramanem v záběru. Více než o snímání reality je tento film o tom, kdo ji snímá a co pro to musí učinit: brodit se splavem, vystoupat na jeřáb či na střechu budovy, vydržet stát na jedoucím automobilu. Obvyklé vertovovské doslovné kontrapunkty tentokrát nahrazuje metoda koláže a nečekaný smysl pro jemný humor, když se kameraman rozběhne po mostní konstrukci a animovaná kamera se pustí za ním. Závěrečný obraz rozpadu Velkého divadla tak může znamenat symbolickou destrukci starého v zájmu nového a nebo mentální kolaps člověka na ulici, jemuž tempo moderního života přerůstá přes hlavu.

SYMFONIE DONBASU (1930) natočil Vertov již bez bratra Michaila, ale ve stejných intencích. Film vznikl na pomezí němé a zvukové epochy, je ozvučený, jde však především o zvuky atmosférické povahy a režisér dále pracuje s výtvarnými titulky, zakomponovanými do obrazu. Vzhledem k ozvučení tento snímek v Sacile uveden nebyl, ale je třeba jej v rámci Vertovovy filmografie alespoň zmínit, neboť svou konstruktivistickou poezií odkazuje k JEDENÁCTÉMU a symbolická povaha destrukce MUŽE S KINOAPARÁTEM je tady dovedena do reálné podoby. Zatímco rozpad Velkého divadla byl pouze iluzivní, zde věže kostelů padají i fakticky, aby místo nich byla vztyčena rudá vlajka a hvězda a z kostela se stal klub pracující mládeže. V této sekvenci se Vertovovi podařil pozoruhodný náladový vykřičník, možná neuvědomělý, když nechal kameru běžet i poté, co se obloha nad vztyčenou hvězdou zatáhla a tmavé mraky se po ní rozběhly v temné předzvěsti.

TŘI PÍSNĚ O LENINOVÍ vznikly ve třech verzích: v roce 1934 verze zvuková, o rok později verze němá pro kina bez zvukové aparatury, která v Rusku existovala až do roku 1940 a v roce 1938 si dobové okolnosti vyžádaly nový sestřih, neboť bylo třeba eliminovat osobnosti, které mezi tím byly odstraněny z veřejného života. V Sacile promítaná nemá verze tedy není pouze zvukovou verzí bez zvuku, ale obsahuje záběry, které zvuková postrádá. Navíc, zatímco zvuková je více mesiášským filmem, vyzdvihujícím Lenina coby Nového člověka, Adama budoucnosti, verze nemá má uspořádáním záběrů blíže k Vertovovi z roku 1920, který spíše než za Nového člověka bojoval za ideu Nového filmu. Roku 1926, kdy vznikly filmy SOVĚTE, VPŘED! a ŠESTINA SVĚTA, natočil pracovitý Michail Kaufman, tentokrát ve vlastní režii a za pomoci Ilji Kopalina, poetický dokument MOSKVA. Tehdy si však bratři byli ještě blízcí a na podobě filmu je to také zřejmé: vertovovské záběry města z nadhledu, vertikála s jedoucí tramvají, světlo pronikající ocelovými konstrukcemi... Dziga i Michail evidentně rádi natáčeli také děti a zvířata a ani Michail si ve svém dokumentu nedokázal odpustit oblíbené záběry, které se objevily již v magazínu Kinonedělja a později dokonce znovu v MUŽI S KINOAPARÁTEM (viz děti v jeslích, medvěd v ZOO, skoky do vody aj.). Ostatně, muž s kinoaparátem, sklánějící se nad Moskvou, je sám Michail Kaufman – tedy z dnešního úhlu pohledu můžeme říci, že Vertov vlastně natáčel mladšího bratra, jak natáčí svůj vlastní dokument o Moskvě! A podnázev MUŽE S KINOAPARÁTEM této odvážné teorii jen nahrává, neboť zní – FRAGMENT Z DENÍKU KAMERAMANA.

Podle Civjana dává Kaufman, na rozdíl od Vertova, přednost apolinskému principu: jeho pozdější samostatné práce jsou analytičtější, zatímco Vertovovo dílo je především dionýské, emocionálně

laděné. Podle Jorise Ivense se v něm kombinuje Vertovova přísnost s humanismem Alberta Cavalcantiho. Rok 1929 není jen rokem MUŽE S KINOAPARÁTEM, ale zároveň rokem jeho zamýšlené antiteze, rokem Kaufmanova JARA, které bylo v Sacile uvedeno o něco slavnostněji než filmy jiné, a to za doprovodu akordeonu, saxofonu a flétny v podání všestranných hudebníků, Ulricha Kodjo Wendta a Anne Wiemannové. Pro doprovázející dvojici se ukázal tento poetický snímek vděčným inspiračním zdrojem, neboť JARO představuje metaforu revoluce a boj člověka s přírodou je pro Kaufmana především bojem za komunistický zítřek. Zvláště poezie vodního živlu tady nabývá všech svých skupenství: kry tají, řeky se rozvodňují, kanály přetékaají, obraz se chvěje na hladině kaluže, nad níž krouží odpoutaná kamera. A pak se tu objevuje vše, co k vodě patří – od lodí po praní prádla. Do poloviny metráže více filmová esej než politický manifest. Poté se ale přemístíme na stavbu, proti kameře se začínou rozjíždět důlní vozíky, syje se písek a drť, stroje pracují ve stejném tempu jako rozkvétají louky. Následuje neuvěřitelně švankmajerovská triková pasáž, v níž se nádobí samo skládá na stole, porcuje se prase, mizí ujídaný dort. A opět nechybí ani skoky do vody a medvěd v ZOO, kde kamera na chvíli zabloudí natolik, že se ona jednotlicí revoluční linie docela ztratí. Vedle okázalého a hlučného Vertova je Kaufman možná opravdu skromnější, umírněnější, jak tvrdila kritika, která dosáhla toho, že Vertov dožil svůj filmový život jakožto anonymní editor NOVOSTÍ DŇA, ale co je bratrům společné: ani jednomu se nedaří svůj materiál náležitě dramaturgicky uchopit a vygradovat. Filmově i ideologicky pokornější Kaufman končí svá díla – stejně jako výbojnější a experimentálně rozmáchlejší Vertov – zvláště do ztracena, jakoby v předzvěsti nejasné budoucnosti své i celé země.

Spor s bratrem, podpořený snad především touhou dvou silných osobností po samostatném uplatnění, předcházela kritická slovní potyčka mezi Vertovem a Sergejem Ejzenštejnem. Civjan sice naznačuje, že v pozadí byla vzájemná animozita kvůli ženě, vyvolala však zajímavý souboj dvou teorií.³⁾ Zatímco někteří kritici viděli v Ejzenštejnově STÁVCE (1925) první skutečně proletářský film, Vertov režiséra ostře napadl pro jeho oportunismus a tvrdil: „Co je nejlepšího na STÁVCE, bylo vzato z KINO-PRAVDY.“⁴⁾ Vertovův pověstný názor na umělecký film jakožto opium pro diváky, napadání každé vymyšlené a naaranžované akce však bere za své, když si uvědomíme s jakou nápaditostí sám v obraze aranžoval např. svého kameramana, jak důmyslně s divákem manipuloval prostřednictvím paralelní montáže atd. Navíc, stejně jako Ejzenštejn, natočil vlastní představu o dobytí Zimního paláce, a to dokonce v rámci dokumentárního materiálu (!) ke třetímu výročí této události. Podstatně prozíravější Ejzenštejn se také nenechal unést k dělení filmu na umělecký a neumělecký, význam vertovovského týdeníku nikdy nezpochybnil a pouze zdůrazňoval význam umění jakožto esenciální podmínky rozvoje lidské společnosti.

Vertovovskou retrospektivu v Sacile dále rozvíjely podobně laděné dokumenty jeho současníků, vybízející ke srovnání. Lily Briková a Vitalij Žemčužnyj, tvůrci snímku STĚKLJANNYJ GLAZ (SKLENĚNÉ OKO, 1928), stejně jako Vertov viděli v hraném filmu jen „opium pro masu“ a svůj film koncipovali podobně jako v téže době uváděného MUŽE S KINOAPARÁTEM. Bez Vertovových technických nápadů, avšak i tady se objevuje kamera ve funkci lidského oka, které může bez zvláštních omezení pozorovat celý svět kolem sebe. (Překvapí odvážně dlouhá sekvence z operace žaludku.) Dvojice přitom ale využívá jak vlastního materiálu, tak různých kompilací. V tomtéž roce byl u moskevského publika velmi populární ŠANGHAJSKIJ DOKUMENT (ŠANGHAJSKÝ DOKUMENT, 1928) Jakova Blocha, který opět nijak neexperimentuje, paralelní montáž je mu však důležitým ideologickým nástrojem, stejně jako Vertovovi: stávku proletariátu vystřídá sekvence s americkými interventy, děti na kolotoči děti pracující. V souvislosti s projekcí MUŽE S KINOAPARÁTEM by bylo

3) Y. Tsivian, c. d.

4) Dziga Vertov, Kino-glaz o Stačke. Kino 3. 2. 1925. In: Y. Tsivian, c. d.

zajímavé uvést rovněž *BERLÍN – SYMFONIE VELKOMĚSTA* (1927) Waltera Ruttmanna, film společné dynamické exprese, kdy se průmyslové obrazy dovolávají básnické podoby. Ruttmann však sbírá filmový materiál o životě města od úsvitu do soumraku podle určitého symfonického klíče, což je tendence, již Vertov nesdílí. Jeho tendence nemá jednotící linii a film se odehrává spíše ve znamení záměrného roztříštění a překvapení.

Pomineme-li technickou ekvilibristiku, výtvarnost konstruktivisticky orientovaných záběrů a z dnešního pohledu naopak důmyslné generalizace (konkrétní továrna jakožto symbol industrializace celé země aj.), mají Vertovovi soudobí kritici v mnohém pravdu. „Vertovovou Achilovou patou je absence scénáře, dramaturgie, vystupňování, především: vždy chybí pointa!“⁵⁾ jednoduše, ale výstižně shrnuje Vladimir Jerofejev.⁵⁾ A Osip Brik, jehož slova jen posílila narůstající rozpor mezi bratry, k tomu dodává: „Samozřejmě, že absence tematického plánu ovlivňuje také práci kameramana. Přes všechny Kaufmanovy technické brilance nejde nikdy o víc než o demonstraci jistého představení, které by mohlo být stejně dobře součástí jiného filmu. Chybí tedy prvek reportáže a polemického žurnalisumu. Jde o vynikající záběry lokací, nehrané sekvence hraného filmu.“⁶⁾ Vertov je podstatně silnější v detailu než v celkové stavbě, pro filmové následovníky by jeho tvorba měla být neopomenutelným podnětem, nikoliv však cílem. Ostatně, jak z jeho názorů, formulovaných v textech či na filmovém pásu, vyplývá, nešlo mu o dílo jako takové, ale o vytvoření nového filmového jazyka, který by tuto disciplínu definitivně emancipoval.

Briana Čechová

5) Vladimir Jerofejev, *Kino-glaz. Kino* 21. 10. 1924. In: Y. Tsivian, c. d.

6) Osip Brik, *Odinnadcatyj Vertova. Novyj LEF* 1928, č. 4. In: Y. Tsivian, c. d.