

Camere de filmat ascunse și expuse artistic

Comparația făcută de Vertov între camera de filmat și agentul de poliție secretă este susținută nu doar de scenele specifice din filmele lui; ea are ecou și în una dintre cele mai importante ambiții ale cinematografului său, dorința de a înlocui viziunea failibilă a ochiului uman cu ceea ce dezvăluie obiectivul perfect al camerei lui de filmat. El descrie *kino-ochiul* ca „un ochi cu raze X... capabil să arate oamenii fără nici o mască, fără machiaj [...], să le citească gândurile, denudate de cameră. Kino-ochiul este posibilitatea de a face invizibilul vizibil, de a limpezi neclarul, de face să se manifeste ceea ce este ascuns, de a demasca ceea ce este deghizat”²⁶. Pentru a transforma aceste metafore în realitate, Vertov și fratele său, cameramanul Mihail Kaufman, și-au dedicat o parte din uriașele lor eforturi creative dezvoltării unor tehnici de filmare cu camera ascunsă. Au folosit teleobiective și camere de filmat false, care produceau zgomot, atrăgând astfel atenția subiecților filmați, în timp ce camere mai mici îi filmau fără ca ei să știe²⁷. Un critic contemporan i-a bănuțit că „s-au urcat în pod și au făcut o gaură în tavan pentru obiectivul camerei de filmat”²⁸. Au mers până acolo încât s-au deghizat în operatori de telefonie și au ridicat corturi în care să ascundă aparatele²⁹. Este firesc ca, atunci când a rememorat începuturile carierei sale, Mihail Kaufman, „omul cu camera de filmat” al lui Vertov, să aleagă să descrie una dintre primele fotografii pe care le-a făcut pe când era copil: în ea, fotografiat fără să știe, un „elev îi suflă altuia răspunsul”³⁰. Prevestind în mod ciudat complicatele relații ulterioare pe care Vertov și Kaufman le-au avut cu puterea în ascensiune, fotografia aceea cu aparatul ascuns, în care Kaufman a surprins un mic act nepermis, a avut un efect de bumerang, aducându-i nu recunoștința, ci furia autorităților: a fost exmatriculat³¹.

Cu toate acestea, Vertov și-a aliniat în repetate rânduri, și cu bună știință, metodele de filmare cu camera ascunsă la comandamentele puterii de stat, de tip represiv. „Instrucțiunile generale” pe care le-a conceput pentru tehnicile cu „camera invizibilă”, consemnate în *Manualul de teren Kinok*, începeau așa: „1) Filmarea pe ascuns – o veche regulă militară: estimare, viteză, atac”³². Comparația a fost preluată de unul dintre criticii săi de atunci, care scria că, „în ansamblu, *kinoks* fac uz pe larg, ca în război, de practica mascării obiectivului de filmat”³³. Notițele ilustrate ale lui Vertov despre secvența reprezentativă din *Omul cu camera de filmat*, în care camera privește pe deasupra orașului, dezvăluie o altă comparație evidentă. De această dată, camera este asemănată unei arme, o comparație pe care Vertov a făcut-o în descrierea secvenței filmate și care începe astfel: „Aparatul-armă își întoarce țeava spre oraș. I. Obiectivul [camerei], dotat cu un dispozitiv, [țeava] filmată ca o armă, de-a lungul – se mișcă ezitant peste oraș”³⁴. Punctul

maxim al acestei originale descrieri compară „camera alergând peste oraș” cu renumitul simbol al puterii de stat despotice, înspăimântătoarea statuie a lui Petru cel Mare, care în poezia lui Pușkin „Călărețul de bronz” a prins viață și bântuie orașul³⁵.

Camera de filmat se transformă așadar – și nu din întâmplare – într-o armă în mâna statului atunci când dă peste infractori și îi prinde în flagrant. Acea privire pe care ai crede-o rezervată infractorilor este extrapolată asupra întregului oraș și manevrarea camerei ca o armă devine un *modus operandi* anunțat cu mândrie. De fapt, cadrele racord, cu imaginea camerei care planează peste oraș ca o armă, oferă detaliile oficerii unei căsătorii și a unui divorț, controlul statului asupra vieții private. În scena divorțului, femeia semnează stângaci documentul, în timp ce încearcă să-și acopere fața cu poșeta. Imaginile cu oameni care își acoperă fețele sunt un leitmotiv care apare în toate filmele lui Vertov. Însă, așa cum îi reamintea chiar el publicului, grație ingenioaselor sale tehnici cu camera ascunsă, „în final nici un spectator nu poate să fie sigur că nu a fost surprins pe peliculă, într-o parte sau alta a Kino-ochiului”³⁶.

Cel mai cunoscut critic contemporan al lui Vertov, Walter Benjamin, a dat o nouă perspectivă acestei direcții, notând:

Odată cu inventarea tiparului modern, un număr tot mai mare de scriitori au devenit cititori... Astfel, distincția dintre autor și cititor este pe cale să-și piardă caracterul de fond. Toate acestea pot fi aplicate și filmului... În practica artei cinematografice, mai ales în Rusia, această schimbare a devenit cu preponderență o realitate împământinită... Unii dintre cei pe care i-am întâlnit jucând în filmele rusești nu sunt actori, în adevăratul sens al cuvântului, ci oameni care se reprezintă pe *ei înșiși*... În Europa Occidentală, exploatarea capitalistă a filmului refuză să ia spre analiză pretenția legitimă a omului modern de a fi reprodus [reprezentat]³⁷.

Exemplul de marcă al lui Benjamin a fost Vertov, cel mai important reprezentant al „filmului nejuțat” din Uniunea Sovietică. „Jurnalul de știri oferă tuturor ocazia de a se ridica de la nivelul de trecător la cel de figurant. Astfel, orice om poate să ajungă parte dintr-o operă de artă, așa cum o demonstrează *Trei cânturi despre Lenin*, al lui Vertov”³⁸. Vertov a subminat dramatic diferența dintre public și subiectul filmului, cel mai bine cunoscut fiind începutul de la *Omul cu camera de filmat*, în care a înregistrat pe peliculă oamenii din public în timp ce își ocupau locurile în sala de cinematograf. În vreme ce unele dintre filmele lui Vertov exemplifică utopia lui Benjamin, altele sunt cât se poate de departe de ea. Subiecții lui Vertov nu au cu toții aceleași drepturi asupra mijloacelor de reprezentare, chiar dacă unii dintre ei și-au întors fața spre cameră, demonstrând astfel că sunt conștienți de existența ei și, implicit, că au un anumit grad de autoritate asupra propriei portretizări.



„Aparatul-armă își întoarce țeava spre oraș”. *Omul cu camera de filmat*, 1928, cadru mărit.

Camera ascunsă, o versiune literarizată a unei cinematografii care prospectează viața, luând-o prin surprindere, reprezintă însăși negarea posibilității de a privi înapoi în obiectivul camerei. Prostituatele și speculanții, aparent filmați de Vertov cu camera ascunsă, nu-i puteau întoarce privirea. Aparatul de filmat al lui Vertov nu a fost mijlocul prin care acești oameni s-au reprezentat pe sine, ci mijlocul care i-a luat prin surprindere și i-a expus. Chiar dacă subiecții lui infractori se poate să-și fi însușit (ilicite) „mijloacele de producție”, sigur nu și-au însușit și mijloacele de reprezentare mecanică. „Troika filmului” – regizor, cineast și monteur – este aceea care portretizează cel mai emfatic oamenii fără consimțământul lor sau chiar împotriva voinței lor. Annette Michelson a scris despre „efectul destabilizator” și politic subversiv al aserțiunii lui Vertov despre „adevărata valoare a cinematografiei în convertirea invizibilului în vizibil, în a devoala ce este ascuns, în revelarea a ceea ce este mascat și în transformarea falsității în adevăr”³⁹. Michelson susține convingător că „decodificarea realității comuniste” pe care o face Vertov explică o bună parte din ostilitatea establishmentului față de el, o ostilitate care, ulterior, pe parcursul carierei sale, s-a transformat de-a dreptul în hărțuire. Chiar dacă s-a mândrit cu faptul că a scos la lumină infractori, că i-a creat atunci când păreau să fie mai puțin numeroși sau că a abordat întregul oraș

ca pe un subiect-infractor în bătaia armei, camerele de filmat ale lui Vertov, ascunse sau expuse artistic, au atras atenția asupra unei laturi mai problematice a converșii sale cinematografice a invizibilului în vizibil, una care imită, mai degrabă decât să saboteze, activitatea poliției.

Filmul original al procesului-spectacol și publicul acestuia

Vertov a fost unul dintre primii realizatori de film care au înregistrat pe peliculă deținuții politici. O bună parte din primele opt ediții ale jurnalului său de știri, *Kino-Pravda*, s-au ocupat de acoperirea procesului din 1922, intentat membrilor Partidului Socialist Revoluționar (SR). Procesul a fost un spectacol mediatic major în Uniunea Sovietică și la nivel internațional, „modelul suprem al proceselor-spectacol în tot deceniul 1920”⁴⁰. La început, autoritățile nu au considerat prea utilă prezența camerelor de filmat în sala de judecată. Vertov a trebuit să facă mari eforturi ca să obțină permisiunea de a filma și inițial a fost refuzat⁴¹. Prima ediție a *Kino-Pravda* nu a arătat decât imagini din stradă, cu manifestații care cereau măsuri drastice împotriva eserilor. Însă, odată ce a primit în sfârșit permisiunea de a filma în sala de tribunal, Vertov a realizat reportaje memorabile despre proces. Spre deosebire de filmările prelungite ale proceselor-spectacol din anii 1930, în care aparatul de filmat rula monoton și mecanic, asemenea celorlalți participanți la proces, reportajele lui Vertov din 1922 sunt angajante, au o structură incisivă și un montaj dinamic. Ele prezintă în succesiune rapidă momentele esențiale ale procesului: sosirea acuzaților și a completului de judecată, depozițiile martorilor și pledoariile apărării și acuzării. Titlurile intermediare succinte punctează efectiv această narațiune și identifică jucătorii-cheie. Vertov experimentase deja cine-jurnalele de știri despre procese, chiar la începutul carierei sale. *Procesul lui Mironov* (*Proșes Mironova*, 1919), semnat de el, a arătat cum Vertov și-a apropiat abil dramatismul sălii de tribunal, transformându-l într-o narațiune filmică bine structurată⁴². Primul film demonstra deja izbitoarea concentrare asupra publicului, care va defini reportajele făcute de Vertov despre procesul eserilor, prezentând în același timp o perspectivă care, la procesul următor, va fi scoasă cu grijă la montaj: imaginea acuzatului sfidător⁴³.

Urmărind jurnalele de știri cinematografice ale lui Vertov, publicul a fost învățat cum decurge un proces și i s-a arătat ce fascinant este să participi la unul. Impresia acestei fascinații a fost întărită de accentul puternic pus pe reacțiile celor prezenți în sala de judecată. În *Procesul lui Mironov*, un grup de bărbați se urcă unul peste altul ca să vadă mai bine, într-un cadru spectaculos, probabil

înscenat pentru a fi filmat. În edițiile *Kino-Pravda*, un spectator sare din scaunul lui, entuziasmat de pledoaria acuzării, în timp ce altul privește concentrat printr-o lornietă. Chiar și grefierii uită de atitudinea rezervată impusă de profesie și se adâncesc în lectura palpitantă a unui dosar gros, probabil rezultatul muncii poliției secrete (vezi prima fotografie din introducere). O femeie se întinde în față ca să vadă mai bine. Grosplanul detaliu cu spatele ei, care ne permite să numărăm nasturii minusculi care îi închid bluza, ne așază îndubitabil și ispititor chiar pe locul din spatele ei. Camera de filmat atrage publicul și în același timp îi îngăduie să vadă procesul din perspectiva audienței aflate în sala de judecată. Ajutată și de scenografia sălii de judecată, care era „aranjată ca o scenă de teatru”, identificarea publicului de pe ecran și din sala de cinematograf realizată de film a fost mai puțin inofensivă decât ar fi părut⁴⁴.

Julie Cassiday a documentat preocuparea extremă a statului pentru reacția populației față de procesul eserilor. Publicul din sala de tribunal a fost ales special dintre membrii loiali de partid și de sindicat. „Cetățenii sovietici obișnuiți interesați să participe la proces au descoperit că le este imposibil, dacă numele lor nu apăreau pe o listă prestabilită cu membrii audienței”⁴⁵. Mai mult, agenții OGPU erau infiltrați printre spectatorii procesului, cu sarcina de a stimula reacțiile potrivite și, în același timp, de a monitoriza publicul⁴⁶. Autoritățile au făcut în același timp eforturi mari de a extinde și în afara sălii de tribunal această manipulare a modului de receptare a procesului. Împreună cu demonstrațiile de stradă atent orchestrate și cu articolele partizane din presa scrisă, filmul lui Vertov a jucat un rol major în această modelare a opiniei publice despre proces. Ultima scenă din reportajul lui Vertov despre proces trădează explicit preocuparea lui de a aduce în fața publicului general procesul, precum și dispoziția sa de a colabora cu presa scrisă. Scena dramatizează exact relația dintre sala de tribunal și publicul de afară: un grup de stenografe zâmbitoare notează pledoaria acuzării, care este imediat publicată în *Pravda*. Aparatul de filmat părăsește sala de judecată și se poziționează în fața unui chioșc de ziare, așteptând sosirea ziarului *Pravda*. Echipa de filmare este prezentă acolo, ca să ia primele exemplare după ce sosește ziarul. Un bărbat, nimeni altul decât Dziga Vertov, se apleacă afară dintr-un tramvai, ca să-și cumpere ziarul *Pravda* de la un vânzător ambulant de ziare care aleargă pe lângă tramvai. Bărbatul deschide ziarul și, întorcându-se către femeia frumoasă de lângă el, îi împărtășește însuflețit știrile, arătând spre ziar. Veștile despre proces se dovedesc a fi replica perfectă de agățat: femeia surâde, flatată și timidă, aplecându-și capul spre Vertov și ziarul lui. Camera îi părăsește cu discreție, în timp ce ei se lansează într-o conversație înflăcărată.

Acest gen de final al unui jurnal de știri este cu totul neobișnuit: Vertov, campeonul *ciné-vérité*-ului, înscenează o dramatizare în care el însuși joacă rolul principal. Regizorul jurnalului de știri despre proces apare în rolul unui trecător



Public la tribunal. *Kino-Pravda* 8, 1922, stop-cadre mărite.