

**RITMUS ÉS RÍM DZIGA VERTOV *EMBER A
FELVEVŐGÉPPEL* CÍMŰ FILMJÉBEN**

Bartha Laura

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, Kolozsvári Kar

Filmművészet, fotóművészet, média szak; Első év

Témavezető: Dr. Blos-Jáni Melinda, egyetemi adjunktus

Dziga Vertov filmművészetében nem futurista és más izmusokkal sem azonosítja magát. Ez az “izmusellenesség” általános vonás a filmhez hozzá hasonlóan viszonyuló alkotók körében, akikre általában tiszta filmesekként utalunk, ők főként a szürrealizmussal és a dadaizmussal való “egy kalap alá vétel” ellen tiltakoznak, el akarnak határolódni az előbbi lélektani kutakodásától és az utóbbi tiszteletlenségétől, céljuk a film legalapvetőbb elemeire való redukálása és a tiszta forma megteremtése, amelyre nevük is utal, az általuk képviselt filmművészeti irányzat a cinéma pur. (Thompson–Bordwell 2007. 180.)

Vertov Vladimir Majakovszkij szovjet futurista költővel való találkozása elmaradtával arról ír naplójában, hogy szívesen mesélt volna neki azon kísérleteiről, melyek által olyan filmkölteményt hozna létre, amiben montázs “mondatok” rímelnék egymásra. (Vertov 1962. 56.)

Vertov, annak ellenére, hogy nem célja futurista filmet létrehozni, mégis a futurista költészet alapelveinek filmbeli használatával tesz szert arra az eszköztárra, amely az általa megálmodott filmköltemény létrejöttét lehetővé teszi. Emiatt a tagadhatatlan kapcsolat miatt beszélhetünk a filmes kontextusban kissé idegenen csengő rímről és ritmusról az *Ember a felvevőgéppel* című experimentális városfilm montázsolása esetében. Az alábbi esszében a fogalmi magyarázatok és a futurista költészet bevezetése után példákkal kívánom illusztrálni ezeket, néhol párhuzamba hozva a hasonló montázselvek narratív filmbeli használatával. Lesz szó tartalmi és formai hasonlatosságokról, hiszen a film (és a vers) működését csak ezeken keresztül kísérlelhetjük meg megérteni.

Itt fontos kitérni arra, hogy mi teszi nyelvvé a filmnyelvet, vagyis mi teszi lehetővé a film és a vers összehasonlítását. A filmnyelv és az emberi nyelv is kommunikatív jelrendszerként funkcionál, vagyis az elemi egységeik, a filmkép és a szó, jelölőként működnek. Az emberi nyelv jelrendszere egyezményes (szimbolikus), a filmnyelvvé viszont ikonikus¹ (Tamás 1997. 5.). Az emberi nyelv szintaxisa, a nyelv szimbolikus mivolta révén, nem áthágható, ezzel szemben a filmnyelv szabályai viszont szabadabban megszeghetőek a koherencia elvesztése nélkül. Mindkettő fő célja a kommunikáció, amely a legalapvetőbb szinten lehet a dokumentáció, művészibb szinten pedig érzelmek közvetítése és érzelmi hatás kiváltása.

Szerintem a legszembetűnőbb és legfontosabb hasonlóság a film egészének és a futurista vers egészének, a formai és tartalmi eszközök összességének a befogadóra tett hatásában rejlik.

¹ Szimbolikus jel esetében a jel és a jelölő társítása önkényes, nem áll fenn kapcsolat a tárgy és a jelölője között (pl. az asztal szó valójában semmiben sem hasonlít a tárgyra amit jelöl). Az ikon látható hasonlóság alapján jön létre (egy filmkép, amin egy asztalt látunk).

Az *Ember a felvevőgéppel* filmélménye és a futurista költemények versélménye számomra tagadhatatlanul hasonló. A konvencionális narratív film bevon a történetbe, koherenciája által nem kérdőjelezem meg, hogy miért látom, amit látok, a snittekre nem mint önálló egységekre, hanem mint töredékekre tekintek, a ritmika, ha van, végső soron a narratívát szolgálja. Hasonlóan a konvencionális vers² fluiditásával, bevon, magával ragad, a létrehozott képei egymásba kapcsolódnak, a szavak nem önálló egységek, hanem egy egész részei. Egyik esetben sem kényszerít arra a mű, hogy a szerkezetét lássam elsődlegesen, a befogadói élmény érdekében elrejtje azt. Az *Ember a felvevőgéppel* és a futurista vers kilök és elidegenít, folyton külső megfigyelésre kényszerít, a szintaktikai elemeket és azok kapcsolatait tudatosan veszem észre, de mégis magával ragad. A közölni kívánt ideológiát a mű nem bújtatja fordultatos cselekménybe vagy többértelmű irodalmi képekbe, nemcsak hatni akar, hanem azt akarja, hogy a hatás kitartson, megváltoztassa a befogadót.

Vertov munkásságának a futurista verssel való párhuzamba hozása tehát lehetséges tartalmi és formai megközelítésből is. Tartalmi szempontból felállíthatjuk a legegységesebb ideológiai párhuzamokat, hiszen mindkét esetben kiemelt figyelmet kap a sebesség, a fejlődés, az urbanizáció, az erős propagandisztikus jelleg, a Gépi superioritás, hisz Vertov maga is így nyilatkozik: "Filmszem vagyok. Mechanikus szem. Gép vagyok..." (Vertov 1973. 28.) Ennek példázásaként itt egy részlete a futurista költészet talán legfontosabb alakjának, Filippo Tommaso Marinettinek, *Légiköltemény Agellónak: 700 km/óra* című verséből:

Vúúúúúúúú

Vúúúúúúúúúú

Vúúúúúúúúúú

A légkör önkívülete ahogy lassanként széttárja kemény oly
kemény sima türkiz combjait íme megnyílik a kiszámíthatatlan
roham felé tárulva vággyal vattakék haraggal mélyére hatolok.

Arcommal halántékommal feszülök neked és börsisakommal
trópusi örömtől izzó gyászos súrlódás elbírok veled te hajtómű

² A *Pannon Enciklopédia* (szerk.: Sipos 2000. 189.) a verset úgy határozza meg mint hangritmus szerint rendezett szöveget, amelynek elemei egysége a verssor, ez tehát a vers konvenciója, ezen kívül esik a futurista vers, amelynek elemei egysége a szó.

te különös irdatlan természetfeletti szöörny le akarsz teríteni
össze akarsz zúzni metsző fogaskerekeiddel lüktető vezetékeiddel
melyek szikrát szikrázva szikráznak míg hatalmas tűz nem lesz.
(...)

(Kerber Balázs fordítása³)

Formai összehasonlítás szempontjából jó kiindulópont lehet a *zaum*. A *zaum* egy olyan orosz futurista neologizmus, amely leginkább talán transzracionálisnak fordítható. A *zaum* a nyelv határán létezik, egy nem referenciális fonetikus entitás, saját ontológiával. Neologizmusokból áll, amelyek sok esetben semmit sem jelentenek, egy fonetikus analógia és ritmus által szervezett nyelv. A *zaum* mint öntudatos jelenség⁴ Aleksei Kruchonykh *Dyr bul shchyl* című 1913-as versétől (18. kép) eredeztethető, aki az élet rendszertelenségét kísérelte meg átemelni a nyelvbe, a versbe.

Janacek Gerald (1996. 4–6) szerint a *zaum* legfontosabb alapelve a diszlokáció, amely a nyelv különböző szintjein jelenhet meg, ez alapján háromféle *zaum*-ot különböztet meg: fonetikus (ebben az esetben a betűk olyan kombinációban jelennek meg, hogy nem alkotnak felismerhető morféákat), morfológiai (felismerhető morféák, például szótövek szokatlan kombinációja) és szintaktikai (ebben az esetben minden szó helyes de a szavak közti kapcsolatok helytelenek vagy torzak). Itt fontos megjegyezni, hogy Vertov egyáltalán nem absztrahálta ilyen szinten a képet magát, inkább a snittek összekapcsolása és a szokatlan képkompozíciók azok, amik ezt az összehasonlítást sarkallják, tehát az *Ember a felvevőgéppel* a szintaktikai *zaum*-mal hozható leginkább párhuzamba, egyenlőségjel természetesen nem tehető a kettő közé, hiszen a képi nyelv nem felel meg a verbális nyelvnek, inkább mint metafora működik.

A szemléletesség kedvéért mellékelek két *zaum* költemény részletet: Az első főként morfológiai, a felhasznált neologizmusok jó része hasonló hangzású mint a nevetés orosz megfelelője a *smex*, ez Velemir Khlebnikov *Zaklyatic Smekhom* című műve (angol fordítás a függelékben 19-es számmal):

O, rassmeites', smekhachi!

³ 2021. <https://1749.hu/szepirodalom/vers/filippo-tommaso-marinetti-legikoltemeny-agellonak-700-kmora.html>

⁴ Öntudatos jelenség alatt azt értem, hogy ez az első vers amelyet a költője *zaum*-ként határoz meg, de lehetséges, hogy nem ez az első futurista vers amely *zaum*-hoz hasonló felépítésű.

O, zasmeites', smekhachi
Chto smeyutsya smekhami, chto smeyanstvuyut
smeyal'no.(...)

A második példaul vett részlet szintaktikai *zaum*, Georgia Luna Smith Faust *Fearing Space* (magyarul Félni a teret) című verse:

This
is
fear of
known inept
comfort level of
pigeons rodents fire crackers
explosions of city things an inside/outside in
(...)

Megállapítható tehát, hogy a futurista vers a hangzást és a ritmust helyezi előtérbe, leépítve minden konvencionális szemantikus és szintaktikus elvét a költészetnek, ezáltal felszabadítván a szavakat minden kauzális egymáshoz kapcsolódástól, melyek így egy független, “abszolút” értéket képviselnek. A szavak ritmikus szegmensekbe történő elrendezése párhuzamokon alapul.

Vertov ezt az elvet alkalmazza az *Ember a felvevőgéppel* című filmjében, ahol a film szokásos szemantikáját szokatlan képkompozíciók és kameraállások által, a megszokott szintagmatikus⁵ kapcsolatokat pedig a snittek első ránézésre véletlenszerű (de valójában intencionális), minden narratív sémát nélkülöző montázsolása által semmisíti meg. Így a film “textúrája” a futurista versével válik megegyezővé. (Lawton 1978. 44.)

De hogyan válhat a rím és a ritmus médiumtól (nyelvtől) független fogalommá, ami a filmelméletbe is beépíthető? A rím esete nehezebb, hiszen ez egy kizárólag irodalmi kontextusban definiált és használt fogalom, de ha csak a leglényegibb meghatározását nézzük, a

⁵A szemantika és a szintaxis mint kifejezések nem túl elterjedtek a filmelméletben, kifejezetten nyelvészeti fogalmak, de itt indokolt a használatuk a párhuzam felállításának érdekében..

rím ritmikai szakaszok összecsengése, ha elfogadjuk, hogy ez az „összecsengés” lehet vizuális (ismétlődő formák, mozgásirányok), akkor alkalmazhatjuk a rímet mint fogalmat a filmelemzésben is. A ritmus intermedialitása pedig nem egy új koncepció, bármely időben is kiterjedő művészeti ágban (költészet, zene, film) felfedezhető a ritmika, amely periodikus mozgáson alapszik.

Az *Ember a felvevőgéppel* ritmikus montázsának megértéséhez elengedhetetlen beszélünk az intervallumról, melyről több montázs teoretikusnak más-más értelmezése van, a terminust használjuk a képkockák közötti és a snittek közötti váltásra is. A filmbeli intervallum a zenei hangközhöz hasonló, tehát nem jelent valódi közt, szünetet, hanem az egymást követő hangok, esetünkben képek vagy snittek, közötti eltérésről és annak mértékéről van szó. A zenében és a filmben is a fluiditás és a ritmus megteremtője ez. Vertov a snittek közötti tranzícióként határozza meg intervallumot. Azt állítja, hogy ezek a kapcsolatok esetenként fontosabbak, mint a snittek maguk. (Fletcher 2010. 3.)

„A montázs maga pedig szüntelenül adaptálja a mozgás transzformációit az anyagi univerzumba, a mozgás intervallumait pedig a kamera szemébe: ez a ritmus” – írja Gilles Deleuze Vertov munkásságáról (Deleuze 2008. 58). Vagyis Vertov montázsában egy adott mozgás nem korlátozódik egy snittre, hanem az átemelődik a következőre, amelyben aztán átalakul, a kamera pedig nemcsak rögzít, hanem aktívan részt is vesz a ritmus alakításban szemszögváltásai és mozgásai által. Tehát Vertov esetében az intervallumok a ritmika fő alakítói, hiszen az individuális snitteket és az ezekben meglévő tempót formálják a korábban említett montázs “mondatokká”, amik a film strukturális vázát alkotják. Érdekes itt a ritmussal kapcsolatban megjegyezni, hogy Vertov nem kívánta zenével kísérni a filmjét, hiszen annak saját ritmusa van, ami minden kiegészítés nélkül érezhető és működőképes, filmjét többek között a vizuális zene megteremtésére tett kísérletként, vizuális hangversenyként határozza meg (Vertov 1973. 130). Ennek ellenére később több zenei aláfestése is született az *Ember a felvevőgéppel*nek, amik a film ritmusára építkeznek, alátámasztva a rendezői elvnek a működését.

A montázs által a snittek ritmikus szegmensekbe szerveződnek, a rím főként ezen szegmensek szembeállításával jön létre, de a szegmenseken belül is megtalálhatjuk az egymást követő snittek rímeltetését. Egyébként az egymás utáni snittek ilyen módú ellentétessége, szembeállítása Eisenstein montázsára jellemző, viszont Vertov elhatárolódik a megszokott

montázstípusoktól, hiszen azoknak az alapja főként a narratíva hatásos megjelenítése és továbbvitele, ami a Vertov által létrehozni kívánt tiszta filmmel (cinéma pur) nem egyeztethető össze.

Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* című filmje, bár történet nélküli film, amely a film minden más médiummal való kapcsolatát megkísérli leépíteni (például teljesen nélkülözi az irodalomra jellemző narratíva jelenlétét és ok-okozatosságát), mégsem kíván egy érthetetlen képtömeg lenni, Vertov egyik legfontosabb célja, hogy filmjei hatást gyakoroljanak a nézőire, ideológiai üzenetet hordozzanak. Saját elmondása szerint dokumentumokat (a Vertov által használt dokumentum kifejezés itt a filmigazságokra, tehát a snittekre utal) olyan módon illesztették össze, hogy egyrészt a filmnek azok a gondolati összefüggései maradjanak meg, amelyek egybe esnek a vizuálisokkal; másrészt, hogy ezek a láncolatok ne igényeljenek feliratokat; és végül: hogy a láncolatok összege elválaszthatatlan szerves egységet képezzen. (Vertov 1973. 131.)

Az ember a felvevőgéppel, mint bármely más film, részekre tagolható, ebben a tagolásban kiemelkedő, sőt központi, szerepet játszik a ritmus változása, ezt a sémát követve két jól elkülöníthető részt kapunk (Vertov hat részre tagolja a filmet, de az átláthatóság kedvéért én két nagyobb részre osztom, itt az első rész a Vertov általi első négynek, a második pedig az ötödiknek és a hatodiknak felel meg). Az első részben a ritmusban egy fokozatos gyorsulás figyelhető meg, ami a rész csúcspontján teljeseedik ki, fejeződik be. A második rész valamilyen szinten követi ezt a szerkezeti sémát, viszont a korábban említett fokozatosság helyett egyfajta hullámvázis figyelhető meg (bár lehet a hullám nem a legjobb kifejezés, hiszen a gyorsulás fokozatos marad, lassulás viszont nem igazán van, a nagyon gyorsból lassabra való váltás szinte átmenet nélkül történik, hiányzik a lecsengés).

Ezekben a gyorsuló szegmensekben a snittek hossza, magától értetődő módon, egyre rövidül, a film elején egy snitt átlagosan 150 képkockából áll ez az első szegmens végére megközelítőleg 15-re csökken, viszont a ritmust nem csupán a tempó ezúton történő növelése határozza meg, hanem a snitteken belüli mozgások is. Például az első rész végéhez közeledve látható egy szekvencia, amely egy szem mozgását montírozza (dinamikus) városképekkel. Ez a montázs annyira gyors, hogy a tempó vágás által történő fokozása lehetetlennek tűnik, de valójában ezt a hatást nem csupán a snittek rövidítése által éri el Vertov, hiszen a szemes snittek hossza 6-7 képkocka, viszont a városképeké 23-25, mégis szinte egyformán rövidnek érezhetők

a városképek dinamikája és a szem viszonylagos statikussága miatt. Nem sokkal ezután következik egy részlet, ami ha csupán a snittek átlagos hosszát nézzük (18-20 képkocka) lassabb, viszont legalább annyira gyorsnak hat, mint a szem és városképek montázs, mert a snitten belüli mozgások tempója gyorsabb, a gyári munkát és egy telefonközpontot montíroz, az amúgy is gyors mozgások felgyorsítva jelennek meg. Véleményem szerint ez a kettős szempont az, ami elkülöníti *Az ember a felvevőgéppel* ritmikus montázsát attól a komplex metrikus montázstól⁶, ahova Eisenstein kategorizálja Vertov munkásságát.

A film szerkezete keretes, az üres mozival, az emberek megérkezésével kezd, majd a moziban a filmet (ez a film esszenciájában az, amit mi is látunk, de nem ismétli a korábban látott snitteket, szekvenciákat, csupán azokhoz nagyon hasonlóakat használ fel) néző közönséggel és az ő reakcióikkal zár. Tartalmi szempontból is két részre tagolható, ez a fajta tagolás nagyjából megegyezik a ritmus-alapúval, valamint a tartalom maga is megköveteli azt a ritmus szerkezetet, ami a részeket uralja. Az első részben az ébredés és munka kezdete, majd annak egyre növekvő tempója jelenik meg, igazolva a ritmus fokozatos gyorsulását, a város alvó embereinek leltárbavételétől a gyári munka és a gépek pörgéséig jutunk el. A másodikban a kikapcsolódás és a sport kap központi szerepet, ezeknek a tevékenységeknek, tematikáknak a munkanappal szembeni szabadabb folyása, természetükből fakadó fluktuációja támasztja alá a rész ritmikai hullámzását, valamint a lassított felvételek alkalmazását is.

A film során megjelenő vizuális rímpárok (a pár kifejezés lehet, hogy nem kielégítő, hiszen vannak kettőnél több snittből felépülő rímszerkezetek is) osztályozhatóak formailag és tartalmilag. A formai osztályozás esetében a rímelő snittek közti távolságát nézve három variációt különböztethetünk meg: az irodalmi páros rímre hajazó egymás utáni szembeállításokat, a szekvencián belüli visszatérő rímet és az összekötő rímet. A tartalmi és a formai osztályozás között szoros összefüggés áll fenn, a formailag összekötő és a visszatérő rím tartalmilag is összekötő funkciót lát el, az egymás utáni szembeállítás (a párosrím) tartalmilag szinte minden esetben egy párhuzam (ez lehet hasonlóságra vagy ellentétre alapozott párhuzam is) felállítás.

A korábban már említett összekötő rímek (párhuzamok és szembeállítások jelennek meg ezekben is) által kapcsolódik a két, egyébként könnyen elkülöníthető rész egymáshoz. Ezek

⁶ Eisenstein öt montázs-típust különböztet meg, ezek közé tartozik a metrikus montázs, amely esetében a vágás adott képkockaszámot követ, a snittek tartalmától függetlenül, az intenzitás a snittek hosszától függ. (Eisenstein 1977. 72.)

közül az egyik legfontosabb a kezdőkép és a végekép kapcsolata: az előbbin a kamera és az ember (az operatőr) külön szerepel, az utóbbin a szem és a kamera egymásrafényképezésével erősíti a filmnek azon üzenetét, miszerint a kamera nézőpontja egy elkülöníthető szemszög (és egy referencia Vertov *Filmszemére*) (1. és 2. kép). Ugyanerre az összekötő rímeltetésre példa az utcán mozgó, munkába igyekvő tömeg és a strandoló, kikapcsolódó tömeg párhuzama (3. és 4. kép) és a gépeké, amelyek a film első felében elindulnak, pörögnek, végzik a munkát, majd a második felében leállnak és teret engednek a szabadidős tevékenységek kezdetének.

Van olyan helyzet is, amelyben az összekötő rím nem két individuális motívum, hanem két már szekvencián belül meghatározott rímpár között jön létre. Egy ilyen komplexebb rím jön létre az első részben megjelenő próbababák és a második rész strandoló női között. Az előbbi szekvenciában előbb egy sötét „bőrű”, világos hajú próbababát látunk, majd egy világos „bőrű”, sötét hajút, az utóbbiban pedig egy világos törölközőbe csavart hajú, magát sárral (sötét) bekenő nőről váltunk egy világos bőrű, fekete hajú nőre (5–8. képek).

A rímek, mint ahogy azt fentebb is említettem nemcsak a két rész összekapcsolásában játszanak szerepet, hanem megjelennek a részekben belüli visszatérő motívumokban, valamint bizonyos snittek egymásutániségában is (visszatérő és páros rím). Az előbbire példa a film elején a lassabb tempójú „leltár” során bemutatott gépek későbbi visszatérése, amikor már használatban, mozgásban vannak, vagy egy utcakép többszöri megjelenítése egyre több emberrel (9. és 10. kép). Ilyenek még a boltok nyitását jelző, többször visszatérő rolók felhúzások. Valamint ide sorolnám annak a poszternek a többszöri feltűnését is (11. kép) amelyet először az alvó nő bemutatása során látunk, majd még kétszer feltűnik más-más kontextusban (egyszer az utcán haladnak el emberek előtte, majd egy villamos ablakából látjuk), ezáltal más-más értelmet nyerve. Itt hasonlóságot vélek felfedezni Kulesov montázs-elméletével, miszerint a képet, a snittet a környezete többletjelentéssel ruházza fel (Kulesov 1998. 71–77.).

Az utóbbira rengeteg példa hozható, és ez egyben a legváltozatosabb kategória is, így az átláthatóság kedvéért megkíséreltem több páros rím alkategóriát felállítani, ezek a következők: képi párhuzam, mozgás párhuzam, metaforikus párhuzam (ez általában egy mozgás vagy folyamat párhuzam, viszont kevésbé egyértelmű). Ez a kategorizáció egyébként érvényesíthető a szekvencián belüli és az összekötő rímekre is.

A képi párhuzam az egymást követő snittekben ütköztetett vagy match cut⁷ használatával egymásra vágott képek ríme, ilyenek például a korábban említett próbababák és napozó nők párhuzama, vagy épp az az eset, amelyben a válási papírokat aláíró nőről egy, ugyanolyan pozíciójú, gyászoló nőre vágunk (12. és 13. kép). Jó példa még, amikor az erkélyek rácsozata után babaágyak rácsozatát látjuk, ellenkező irányokba dőlött kameraállásokban, vagy amikor a gyári gépek első leltára során ezek körszerű részei között alakul ki a rím.

A mozgás párhuzam esetében a rím nem a képi hasonlósággal (vagy épp különbséggel), hanem a snittben megjelenő mozgás a következő snittre való átvitelével operál, ez a filmre legjellemzőbb rímtípus. A film első felében Vertov a gyári gépek mechanikus, szabályos mozgását montázsolja a víz organikus csobogásával, egy másik esetben az operatőr filmtekerésének mozdulata folytatódik a vonatkerekek és a kapcsolórudak kölcsönhatásában.

A sportmontázs részeként szerepel egy snitt, melyben valaki a vízből egy lépcsőn mászik ki, ezt emberek egy hajó lépcsőjén történő lesétálása követi, itt az azonos mozgás ellentétes iránya váltja ki a vizuális rímet. Szintén a sportmontázs részeként egy az egyik snittben eldobott dárda mozgását a következő snittben egy labda repülése vezeti tovább. Később, egy körhintát látunk a rajta (játékllovakon) ülő emberekkel, akiket aztán egy kör alakú pályán versenyző motorosokkal rímeltet a film.

A metaforikus párhuzam általában nem csupán két vagy több egymást követő kép között létrejövő rím, hanem két folyamat rímeltetése párhuzamos vágás által. Ezekben az esetekben a történés lényegi hasonlósága a párhuzamba állítás oka, Eisenstein intellektuális montázsához hasonlítható ez leginkább, bár felépítésében különbözik, itt a metaforikus folyamat nem váltja fel a konkrétat, hanem azok egymás mellett mind végbemennek. Ilyen eset, amikor a nő készülődése, öltözködése a kamera „készülődésével” rímeltetődik, a szemének a súrolása a redőny nyitogatásával és a kamera fókusz keresésével, a mosakodása pedig az utca tisztításával (14. és 15. kép). Jó példa még, amikor a szépségszalonos jelenetek, főként a manikűr a filmszalag vágásával, retusálásával kerül párhuzamba (16. és 17. kép).

Összefoglalásképp tehát Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* című filmjének, montázsra kiélezett, elemzéséhez a futurista költészetet vesszük alapul, így központi fogalmakká a ritmus és a rím válnak, melyek által Vertov a futurista költőkhöz hasonlóan dekonstruálja, majd rendhagyó módon rekonstruálja a filmnyelvet, ezáltal egy sajátos, experimentális városfilmet hozva létre.

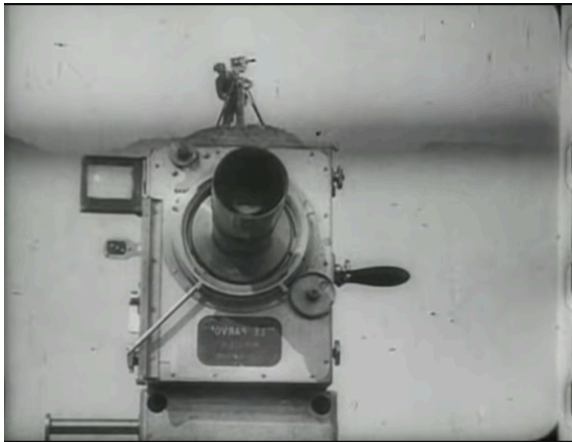
⁷ A match cut egy olyan vágás, amelyben a két egymást követő snitt kompozíciója illeszkedik.

Bibliográfia

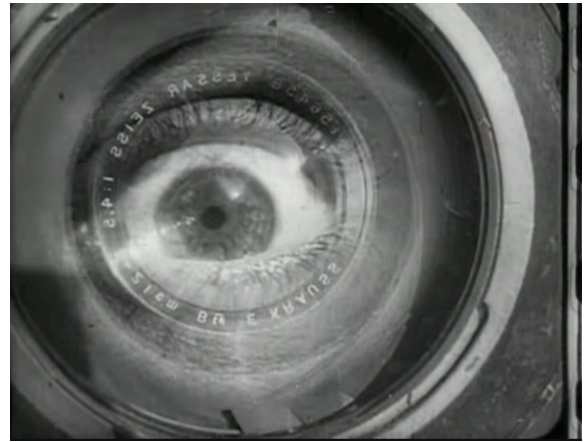
- BOHN, Willard
2005 *Italian Futurist Poetry*. University of Toronto Press, Toronto
- DELEUZE, Gilles
2000 *A mozgás-kép*. Osiris Könyvtár, Budapest
- EISENSTEIN, Sergei–LEYDA, Jay (ed.)
1977 *Film Form, Essays in Film Theory*
https://monoskop.org/images/7/7c/Eisenstein_Sergei_Film_Form_Essays_in_Film_Theory_1977.pdf 2024.01.14
- FLETCHER, Abbe Leigh
2010 *Between the Frames - The Role of the Interval Between Frames and Shots in the Editing of Film and Its implications for the Editing of Digital Video*. The Royal College of Art, London
- JANECEK, Gerald
1996 *Zaum, The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego State University Press
- KULESOV, Lev
1998 A montázs mint a filmművészet alapja. In: *Képkorszak*. Szöveggyűjtemény, Korona Kiadó, Budapest, 71–77.
- LAWTON, Anna
1978 Rhythmic Montage in the Films of Dziga Vertov: A Poetic Use of the Language of Cinema. In: *Pacific Coast Philology*. Vol. 13, 44–50.
- LEYDA, Jay
1967 *Régi és új. Az orosz és szovjet film története*. Budapest, Gondolat
- MARINETTI, Filippo Tommaso
Légiköltemény Agellónak (Kerber Balázs fordítása, 2021).
<https://1749.hu/szepirodalom/vers/filippo-tommaso-marinetti-legikoltemeny-agellonak-700-kmora.html> 2024.04.22

- MICHELSON, Annette (ed.)
1984 *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*
https://monoskop.org/images/2/2f/Vertov_Dziga_Kino-Eye_The_Writings_of_Dziga_Vertov.pdf 2024.01.14
- PISHCHULIN, D.
Кинообъектив: Дзига Вертов. Человек с киноаппаратом (Cinema Lens: Dziga Vertov. Man with a Movie Camera)
<http://www.rgakfd.ru/documents-collections/kinoobektiv-dziga-vertov-chelovek-s-kinoapparatom> 2024.01.14
- SIPOS Lajos (szerk.)
2000 *Pannon Enciklopédia, magyar nyelv és irodalom*. Dunakanyar kiadó
- TAMÁS Kinga
1997 *Film és irodalom. Egy szemiotikai alapú komparatív módszer vázlata*.
https://acta.bibl.u-szeged.hu/31956/1/szovegek_002_003-037.pdf 2024.04.22
- THOMPSON, Kristin–BORDWELL, David
2007 *A film története*. Palatinus, Budapest 197–208.
- VERTOV, Dziga
1962 The Writings of Dziga Vertov. In: *Film Culture*. 25, 50–61.
- VERTOV, Dziga
1973 *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum
- WHITE, John James
2024 *Futurism - Poetry, Manifestos, Futurist Movement*.
<https://www.britannica.com/art/Futurism/Literature> 2024.04.18
- YEHLING, Robert–ROMANO, Jo
2008 *The Supremacy of Sound*
https://www.webexhibits.org/poetry/explore_21_synthetic_examples.html 2024.04.22

Függelék



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



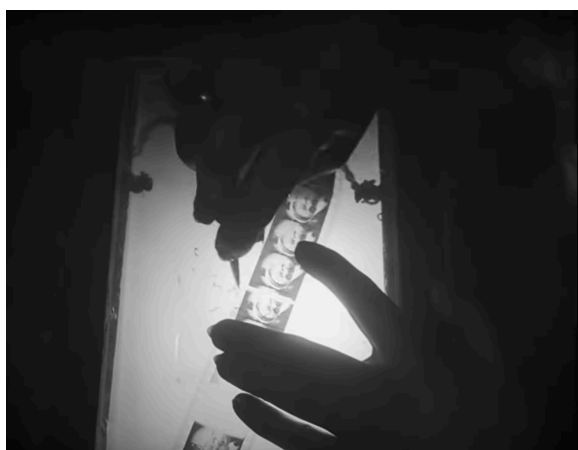
14.



15.

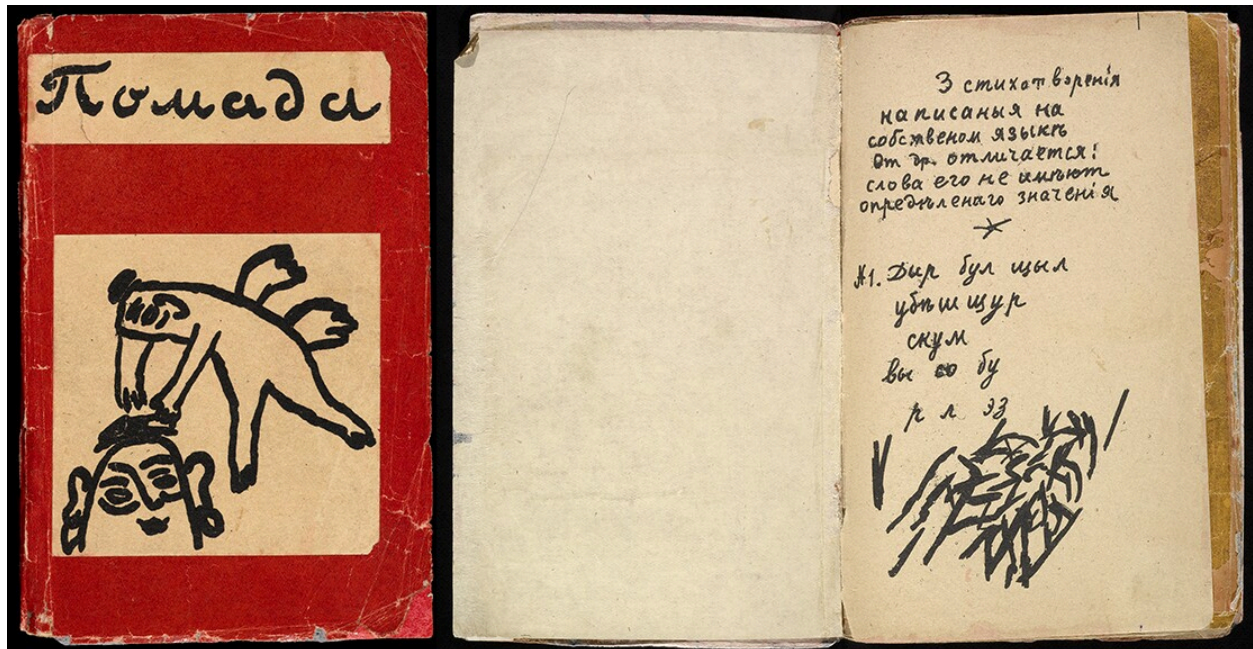


16.



17.

18.



19.

Incantation by Laughter

Hlahla! Uthlofan, lauflings!

Hlahla! Ufhlofan, lauflings!

Who lawghen with lafe, who hlaehen lewchly,

Hlahla! Ufhlofan hlouly!

(Paul Schmidt fordítása)