

Obzor

Autoritatívny režim vypovedania
(niekoľko poznámok k rétorike non-fiction filmu)

Pokyny pre prácu agitačných a inštruktorských vlakov a parníkov

Čiastkové pokyny:

1. Zintenzívniť ekonomickú a praktickú stránku činnosti vlakov a parníkov tým, že sa do ich politických oddelení zaradia agronómi, technici a vyberie sa technická literatúra a filmy s príslušným zameraním a i.
2. Nakrútiť prostredníctvom filmového výboru filmy z výroby (o rozličných výrobných odvetviach), z poľnohospodárstva a priemyslu, protináboženské a vedecké filmy.
3. Zostaviť propagačnú „volostnú“ mapu vo veľkých rozmeroch, ktorá by názorne ukazovala, čo všetko sa v jednotlivých odvetviach urobilo. Túto mapu vystaviť na mieste, kde sa zhromažďujú ľudia a ktoré je voľne prístupné.
4. Materiál získaný na cestách použiť na zhotovenie schém, diagramov a i.
5. Robiť starostlivý výber filmov a pri premietaní si všímať účinok každého filmu na obyvateľstvo.
6. Rozšíriť činnosť vlakov a parníkov do miest vzdialenejších od tratí a riek a využiť na to vo veľkej miere ďalšie dopravné prostriedky (motocykle, autá, bicykle) privezené vlakmi a parníkmi, ako aj miestne dopravné prostriedky.
7. Zriadiť v zahraničí zastupiteľstvo pre nákup a dovoz filmov a najrozmanitejšieho filmového materiálu.
8. Venovať pozornosť výberu pracovníkov pre vlaky a parníky.
9. Súdruh Burov nech sa v naliehavých prípadoch, keď ide o činnosť inštruktorských vlakov a parníkov Všetorského ústredného výboru, obracia priamo na s. Lenina a v menej naliehavých prípadoch prostredníctvom sekretárky.

25. januára 1920¹⁾

* * *

Nie náhodou začíname naše zamyslenie nad spôsobom, akým sa v dokumentárnych a náučných filmoch, ale i vo filmových a televíznych aktualitách či v publicistických televíznych reláciách, buduje význam a jeho nástojčivosť, argumentácia a jej presvedčivosť, čiže akým sa tieto snímky snažia doslova získať si „pravdu“ na svoju stranu, pokynmi V. I. Lenina pre osvetových a ideologických pracovníkov v kinovlakoch a kinoparníkoch, čo brázdili mladý Sovietsky zväz v dvadsiatych a tridsiatych rokoch minulého storočia. Dejiny tej línie kinematografie, ktorú viac či menej priliehavo nazývame dokumentaristická, nás totiž poučujú nielen o rôznych modoch produkcie zmyslu, ale aj o rôznych režimoch vypovedania a o rôznorodých postupoch, akými si autori filmu zabezpečujú u svojich divákov autoritu – inak povedané, akými zvyšujú kredibilitu toho, čo prostredníctvom filmu predvádzajú a tvrdia.

Tieto postupy sa v priebehu času menili, a to po prvé v závislosti od dominantných ideologických stratégií a zámerov a po druhé v závislosti od technických možností filmového (a neskôr televízneho) dispozitívu.

1) *Lenin a film*. Československý filmový ústav, Praha 1975, s. 99.

Budeme teda hovoriť o non-fiction produkciách – o „záznamoch“ reality, ktoré však nemôžeme automaticky stotožňovať s dokumentárnymi filmami definovanými ako autorské, pretože tie sú založené na odlišnej koncepcii zobrazovania i prezentácii zobrazeného. V centre nášho záujmu teraz na chvíľu nebudú stáť ani tak signované, priznane subjektívne, originálne a často aj vysoko štylizované snímky, ale predovšetkým anonymné produkcie, čo akoby o sebe nenápadne tvrdili, „sme zachytením objektívnej pravdy, čistej a nedeformovanej skutočnosti“, hoci o ich nevyhnutne zainteresovanom uhle pohľadu často vypovedá už len hlavička, pod ktorou vznikli (či už je to produkčná spoločnosť alebo televízia).

Zopakujme si to ešte raz. To, čo sa označuje ako dokumentárny film, teda chce byť zachytením objektívnej pravdy – toho, čo „leží tam vonku“. To by bolo v poriadku. Čo už však v poriadku nie je, je otázka samotnej pravdy. Čo je pravda? Je pravdou zhoda vecí s poznaním alebo nenásilná zhoda, ktorá vznikla ako výsledok diskusie určitého spoločenstva? Alebo je pravda jednoducho spojená s mocou, to znamená, že pravdu má vždy víťaz a porazený na ňu nemá nárok? To sú otázky, ktoré patria predovšetkým do kompetencie filozofie. No keďže sa budeme venovať dokumentárnemu filmu, tým či oným spôsobom budeme taktiež hovoriť o pravde, presnejšie o režimoch vypovedania. Alebo, ak chcete, budeme rozprávať o rôznych rétorikách pravdy.

Podľa klasických dejín filmu sa za prvú filmovú „aktualitu“ zvykol pokladať už ODHOD ROBOTNÍKOV Z TOVÁRNE bratov Lumièrovcov, podobne ako bolo možné označiť ich RAŇAJKY BÁBÄTKA za prvý „rodinný film“, POKROPENÉHO KROPIČA za prvý „grotesku“ či prvé Edisonove alebo Muybridgeove pokusné snímky za akési protodidaktické filmy. Takáto analógia je však, úprimne povedané, pritiahnutá za vlasy. Nová generácia historikov filmu zdôrazňuje, že dokumentárny film ako praktika sa rozvíja až počiatkom dvadsiatych a v priebehu tridsiatych rokov, čiže v čase, keď sa už dalo hovoriť nielen o filmovej reči, ale v prípade non-fiction filmu aj o *rétorike*, o diškurze, ktorý v sebe niesol podstatnú časť dokumentárneho zmyslu. Americký historik a teoretik dokumentárneho filmu Bill Nichols preto začiatky dokumentaristiky spája predovšetkým s aktivitami Johna Griersona (ktorý je nielen autorom pojmu *dokumentárny film*, ale aj nápadu založiť filmovú sekciu Empire Marketing Boardu – čo sa uskutočnilo roku 1929 – poverenú propagáciou Britského impéria a jeho produktov) a poukazuje najmä na význam, ktorý pri rozvoji tejto línie kinematografie zohrali inštitúcie. Pred Griersonom pravdaže vzniklo viacero snímok, ktoré majú nielen očividné znaky filmov-dokumentov, ale aj čosi, čo by sme mohli nazvať „dokumentárnou formou“ (napríklad Fahertyho NANUK, ČLOVEK PRIMITÍVNY (1922) alebo viaceré „esejistické“ a viac či menej avantgardné filmy typu urbánných symfónií). Ak teda zhrnieme tieto úlomky faktov a historického kontextu, všimneme si, že dokumentárny film sa etabluje až v období po prvej svetovej vojne, keď už – povedané spolu s Nicholom – jednotlivé snímky vstupujú do priamych služieb rozličných snáh o vybudovanie alebo posilnenie národných identít.²⁾ Sem ako kamienok do mozaiky zapadá aj rozmach sovietskych inštruktážnych a agitačných dokumentárnych filmov, distribuovaných kinovlakmi a kinoparníkmi do všetkých miest, kam sa dalo docestovať. Niežeby dovtedy diváci neboli konfrontovaní s dokumentárnou líniou kinematografie. Jej postavenie, pokiaľ ide o zámer i význam, však ešte nebolo zďaleka tak presne vymedzené

1. Presvedčivosť a účinok nemého filmu

Skôr ako sa budeme venovať presvedčovacím a výukovým metódam z hľadiska filmovej rétoriky, povedzme si niečo o vývine technických možností filmového aparátu. A povedzme hneď aj to, že sa vlastne jedná o dve strany jednej mince, o siamske dvojčatá zrastené tak, že by jedno bez druhého neprežili.

2) Pozri Bill Nichols, *Dokumentárny film a modernistická avantgarda*. „Illuminace“ 15, 2003, č. 2, s. 50.

Na začiatku dvadsiatych rokov minulého storočia bol film ešte „nemý“. Nemý v tom zmysle, že na verbálnu produkciu zmyslu potreboval buď medzititulky alebo simultánny komentár takzvaného „lákača“ či „zabávača“. Z hľadiska recepcie už zmienených filmov z kinovlakov a kinoparníkov bol komentár jednoznačne efektívnejší než informácie komunikované prostredníctvom písaného textu. Komentátormi bývali vyškolení pracovníci, používajúci množstvo rekvizít a venujúci sa komplexnejšej činnosti než len komentovaniu a vysvetľovaniu snímok pre často negramotné publikum. No práve z dôvodu, že bolo filmy treba neustále vysvetľovať, kontextualizovať, dopĺňať ďalšími informáciami – teda že boli iba parciálnym prostriedkom pri formovaní správy – je možné definovať ich iba ako *dokumenty*, a nie ako filmy, ktorých samotná *forma* je dokumentárna a ktoré sú samy o sebe v plnom rozsahu správou. Kredibilitu týchto dokumentov (ako záznamu alebo aspoň indexu nejakej skutočnosti) totiž zaisťovala v prvom rade sila fotografického realizmu a v druhom rade schopnosti a presvedčivosti prejavu samotného agitačného pracovníka. No práve preto v prípade snímok premietaných v kinovlakoch a kinoparníkoch ešte nemožno hovoriť o dokumentárnych filmoch a im vlastnej rétorike. Podobne sa to nedá povedať ani o filmoch, ktoré pri takýchto agitačných cestách vznikali, pretože išlo len o akýsi dokumentačný, hoci občas dokonca až dôkazový materiál.³⁾

Ak teda nástojíme na rozlišovaní medzi filmovým dokumentom a dokumentárnym filmom, hovoriť o „dokumentárnej forme“ môžeme až od okamihu, keď filmy prestávajú potrebovať komentátora – či už v dôsledku toho, že sa dopracovali ku koncíznej forme, alebo v dôsledku nástupu zvuku, kde funkciu konkrétneho agitátora preberá anonymný, beztelesný, neviditeľný a *par définition* autoritatívny hlas rozprávača. Je inak zaujímavé a iba na prvý pohľad paradoxné, že k nadobudnutiu ucelenej dokumentárnej formy výrazným spôsobom prispeli filmové avantgardy s ich transfiguráciou a vizuálnou štylizáciou viditeľného sveta. Avšak práve týmito figúrami a výrazným autorským vkladom sa dokumentárny film mierne odtŕha od „reálneho sveta“ a stáva sa „len“ jeho očividnou reprezentáciou, či dokonca interpretáciou. Avantgardistická štylizácia totiž priznáva vôľu k istej deformácii alebo transformácii skutočnosti, pričom ju často zdôvodňuje práve tým, že takýmto jedinečným spodobením sa dopracúva k inteligibilnému vyjadreniu zmyslu. Ak máme ešte chvíľu zostať vo svete sovietskej kinematografie dvadsiatych a tridsiatych rokov, film sa teda napríklad ejzenštejnovskou montážou atrakcií či vertovovským konštruktivistickým dynamizmom a fascináciou strojmi dopracúva k tomu, čo historik Bill Nichols nazýva koherentnou dokumentárnou formou, ucelenou vizuálnou (a navyše umeleckou) „výpoveďou“, no viac-menej tým stráca onú explicitnú naliehavosť, akú má mať autoritatívny, presvedčivý a informáciami nabitý film – a akú majú povedzme filmy nakrútené neskôr v línii socialistického realizmu.

2. Zvukový film, technické inovácie a nové schémy kredibilizácie v nonfiction filme a televíznych produkciách

Nástup zvuku mal pre dokumentárny film hneď viacero pozitív. Okrem toho, že výrazne zjednodušil manipuláciu s filmovým dispozitívom pri projekcii, samotné filmy sa mohli tešiť ešte vyššiemu dojmu reálneho, ako mali filmové skeče v časoch bratov Lumièreovcov, kde už len pohyb vo

3) O propagandistickej a výchovnej činnosti jedného z takýchto kinovlakov nakrútil francúzsky dokumentarista Chris Marker v roku 1971 film *LE TRAIN EN MARCHÉ* (IDÚCI VLAK). Išlo o vlak vypravený v roku 1931, v ktorom cestoval a pracoval režisér Alexander Medvedkin. Vlak mal v jednom z vagónov nainštalované filmové laboratórium a malú strižňu, v inom zase animátorský ateliér a v ďalšom projekčnú sálu. V priebehu cesty jeho pracovníci nielen premietali inštruktážne a agitačné filmy, ale nakrúcali aj svoje vlastné minidokumenty, ktorými sa napríklad pokúšali zvyšovať efektivitu práce v kolchozoch, zaznamenávali problematické fázy výroby, či dokazovali chybovosť niektorých pracovných nástrojov.

vnútri „fotografie“ spôsobil medzi divákmi takú silnú chvíľkovú halucináciu, že ich prinútila vyskakovať zo stoličiek. V tridsiatych rokoch sa k slovu okrem obrazovej výrečnosti teda dostáva aj komentár, ktorý má – tentoraz už ako integrálna súčasť filmovej projekcie – zaručovať vierohodnosť toho, čo je ukázané, a to medzi iným aj vďaka tomu, čo sme už spomínali: že nemá tvár, no tvári sa ako univerzálny hlas viditeľného sveta.

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, akoby sa v tomto období non-fiction film chcel priblížiť k postaveniu, ktoré bolo v našej kultúre vyhradené vševidiacemu božiemu oku. Áno, môžeme povedať, že Flusserov operátor sa non-fiction filmom pokúša zachytiť jednotlivé udalosti, tak ako sa udiali, a ktoré v princípe môžeme chápať ako historické udalosti. Operátor chce byť nestranným svedkom, čo chce všetko vidieť, aby mohol o tom podať najpresvedčivejšie vizuálne svedectvo. Zároveň sa snaží byť nevidený, aby svojou prítomnosťou nedal podnet k inému správaniu sa aktérov udalostí. Správa sa ako transcendentný boh, ktorý do diania nezasahuje. Takto vzniká „historická časť“ non-fiction filmu.

Na druhej strane, keď operátor začne strihať a lepiť túto „historickú časť“, začína kalkulovať, ako z toho vytvorí „príbeh“. Môže sa usilovať vydolovať ho z „historickej časti“, alebo jej ho môže vnútiť – v každom prípade však drží „príbeh“ vo svojich rukách. A držať ho vo svojich rukách znamená stáť nad bohom, ktorý nezasahuje do behu sveta. Operátor teda nielenže „historickú časť“ naťahuje na škrepec „príbehu“, ale svoju moc upevňuje autoritatívnym komentárom. Slovo a obraz potom utvárajú alianciu na spôsob Foucaultovho kaligramu, kde je význam slova umocňovaný obrazom a naopak. Deje sa to tak, že slovo je de-finované obrazom pokúšajúcim sa ho redukovat' na jeden jediný význam a slovo zase sčítateľne význam obrazu, artikuluje jeho nediskrétnosť, čím nás upozorňuje na to, čo je dôležité a čo zanedbateľné.

S autoritatívnym využitím komentára sa v tridsiatych a štyridsiatych rokoch stretávame predovšetkým vo filmových aktualitách, týždenníkoch premietaných pred každým hraným filmom. O tom, že si filmári i distribútori propagandistickú silu komentára veľmi dobre uvedomovali, svedčí aj úsilie zabezpečiť filmu „neutrálnosť“ či „nestrannosť“ napríklad tým, že v ňom komentár absentuje – alebo je aspoň umelo odstránený. Na tom je napríklad založená aj kuriózna obhajoba autorky oslavných filmov tretej ríše Leni Riefenstahlovej. Háji sa tým, že jej TRIUMF VÔLE (1934) v žiadnom prípade nemôže byť označený ako propagandistický film, pretože nielenže neobsahuje žiadnu rekonštruovanú scénu, ale ani komentár, takže všetko v ňom je „pravda“, „čistá história“, je to skrátka dokument. Takáto „interpretácia“ propagandy teda pripisuje komentáru priam zázračnú moc, akú by – aspoň podľa Riefenstahlovej – film iba prostredníctvom mizanscény skutočnosti nikdy nedosiahol. Podobným príkladom je aj argument švédskej vlády z roku 1940, že premietaním tak anglických ako aj nemeckých filmových aktualít počas jedného predstavenia plne rešpektuje svoju neutralitu, ak z oboch poctivo odstraňuje propagandistický komentár.

Komentár je teda po účinku reálneho prvou inštanciou, ktorou si film, čo sa definuje ako dokumentácia reálna, vypomáha. Nie je vôbec náhoda, že v povojnových päťdesiatych rokoch sa v autorskom dokumentárnom filme stretávame s celkom iným prístupom ku komentáru (ktorý však, z technických príčin, stále zostával dôležitým vehiklom informácií i zmyslu). Objavujú sa dokumentaristi, ktorí neskrývajú subjektívny rozmér komentára ich vlastných filmov a koncipujú ho skôr ako esej, báseň či list divákovi, čím sa chcú vyhnúť práve zdiskreditovanej, falošnej objektívite propagandistického komentátora. Títo dokumentaristi už natoľko netúžia po objektívnej pravde. Naopak, akoby hovorili, že to, čo vám predkladáme, sú udalosti, ktoré sme my takto videli z našej perspektívy (alebo ich takto vidíme z nášho diachrónneho hľadiska) a prezentujeme ich v závislosti od našich predstáv, túžob, vedenia, hodnôt, predsudkov a viery. Neosobné kolektívne Ono je tak vedome nahradené suverénnym Ja, majúcim svoju jedinečnú autorskú signatúru a biografiiu.

Spolu s technickými výdobytkami, napríklad uvedením do praxe ľahkého magnetofónu Nagra, umožňujúceho priame nahrávanie zvuku spolu s obrazom, sa však mení aj spôsob, akým si dokumentárny či publicistický film zabezpečuje svoju kredibilitu. Už sa nespolieha na beztelesného, anonymného rozprávača, ale pozýva si priamo do vnútra obrazu najrôznejších odborníkov i „odborníkov“ na problematiku, ktorej sa venuje.

Nebudeme na omyle, ak túto prax, vlastne veľmi vzdialenú cinéma direct, ktoré tiež zaznamenalo najväčší rozmach práve v prvej polovici šesťdesiatych rokov, usúvzťažníme s inštitúciou televízie – a opäť tak opustíme priestor dokumentárneho filmu v prospech audiovizuálnych dokumentov, čo nie vždy spadajú do rámca „kinematografie“. V televíznych produkciách je autoritatívny komentár, vznášajúci sa vo filmoch obvykle kdesi „nad obrazom“, nahradený pomenovanými a veľmi konkrétnymi redaktormi-moderátormi, ktorí si vypomáhajú autoritami – pozvanými hosťami, kompetentnými a „nestrannými“. Ide teda o akési tête-à-tête, o komunikačné partnerstvo, avšak založené na nerovnom vzťahu vzdelaného odborníka a nevedomého diváka.

No spolu s ďalšou technickou inováciou – tentoraz pevne viazanou na televíznu inštitúciu – sa vzťah medzi filmom (či audiovizuálnou správou všeobecne) a divákom opäť transformuje. Spolu s prvými priamymi prenosmi a s „históriou“, ktorú naraz máme možnosť vidieť v reálnom čase na vlastné oči, teda so skracujúcim sa časom sprostredkovania informácií, sa stráca aj tento komunikačný most, zaručujúci nielen kredibilitu ukazovaného, ale aj istú autoritatívnosť výpovede. Priamy prenos sa síce môže prezentovať ako nespochybniteľný dôkaz toho, čo sa deje (keďže sme pritom, snímame to a hneď aj vysielame divákovi), je pri ňom však takmer nemožné tieto „mediálne udalosti“ hlbšie analyzovať a vysvetľovať príjemcovi. Podľa teoretika médií a novinára Ignacia Ramoneta práve skracovanie času medzi udalosťou a jej sprostredkovaním, podmienené vyvíjajúcou sa technológiou, zásadne mení našu schopnosť analyzovať svet. Vzťah medzi udalosťou a jej bežným vnímateľom (čitateľom, divákom) bol totiž najskôr trojuholníkový. Na to, aby udalosť vôbec existovala, nutne potrebovala inštanciu novinára (alebo hoci aj beztelesného komentátora): novinár udalosť vnímal, spracúval, analyzoval, čím ju vlastne vytváral a až potom ju poskytol ako istý druh informácie (vo forme opisu alebo príbehu) príjemcovi. Televízia v priamom prenose novinára odsúva a nastoľuje dvojpolový, priamy vzťah medzi udalosťou a divákom, pričom divák síce zdanlivo stojí priamo pred udalosťou, no tá sa mu doslova triešti pred očami. Zúčastňuje sa na nej, ale nemá s ňou konkrétnu skúsenosť, a tak jediné, čo mu ostáva, je konfrontovať jedno médium s druhým. To však vedie jedine k vytvoreniu akejsi novej, audiovizuálnej, neanalyzovanej a neanalyzovateľnej „pravdy“, alebo k unáhleným, často chybným a premenlivým uzáverom. A v neposlednom rade aj k neschopnosti uložiť si danú udalosť do pamäte.

Označenie „triešti sa pred očami“ môžeme použiť ešte v jednom význame. Televízia si veľmi dobre uvedomuje, že v mene priameho prenosu je napriek všetkému nutné toto riziko podstúpiť. Keďže je však veľké, pokúša sa ho eliminovať na minimum a často to robí prostredníctvom inscenovania plánovaných a teda predvídateľných udalostí (čo nie je úplne vzdialené hoci Riefenstahlovej manipulácii udalostí norimberského zjazdu NSDAP v TRIUMFE VÔLE). Umberto Eco v štúdiu *Televízia: stratená transparentnosť* ukazuje, ako inscenácie udalostí pomaly ale iste začínajú televíziu ovládať. V čase, keď si Grace Kellyová brala za manžela monacké knieža, bolo televízne vysielanie ešte len na začiatku svojej dráhy. „Všetchno se odehrálo po svém a televiznímu režisérovi tehdy nezbylo než událost **interpretovat**. Tak to taky provedl a položil při tom důraz na složku romanticko-sentimentální na úkor složky diplomaticko-politické, akcentoval složku privátní na úkor složky veřejné. Jak událost probíhá, televizní kamery se soustřeďovaly na to, co bylo důležité z hlediska tématu, který si televize zvolila.“⁴⁾

4) Umberto Eco, „Televize: ztracená transparentnost“. In: t ý ž, *Mysl a smysl*. Moraviapres, Břeclav 2000, s. 101 – 102.

Celkom inak vyzerala Royal Wedding. Od Buckinghamského paláca až po katedrálu svätého Petra boli odstránené nevhodné farby, módne časopisy doporučovali vhodné odtiene oblečenia figurantov, skrátka všetko tu bolo prispôsobené televízii. Dokonca aj kone kráľovskej gardy. „Naučili je všetno možné, zdržet se konání svých tělesných potřeb však zatím nedokáží. Bůhví čím to je, buď jsou neklidní, nebo si příroda prostě nedá poroučet, královna se však pokaždé přímo brodí mořem kobyliců. Koně jsou sice jak známo záležitost aristokratická a kobylice patří k tomu, co anglický aristokrat důvěrně zná, na pohled to však nic povznášejícího není.

Této nesnázi se nemohl vyhnout ani Royal Wedding. Televizní diváci si však správně všimli, že kobylice tentokrát nejsou tmavohnědé a ani jako obvykle lesklé nebo složené z několika odstínů, ale že mají jeden jak druhý krásný pastelový odstín, něco mezi růžovou a béžovou, aby ladily s něžnými odstíny ženských šatů. V tisku se pak objevila zpráva (uhádnout však předem, oč asi šlo, nebylo nic těžkého), že koňům týden před slavností začali podávat zvláštní pilulky, které kobylicům dodaly telegenické zbarvení. Nic nebylo ponecháno náhodě, všechno bylo podřízeno televiznímu přenosu.⁵⁾

Bez ohľadu na pokusy o inscenovanie ceremónií sme však čoraz častejšie konfrontovaní s množstvom televíznych náhod i nehôd, s fragmentmi reportáží, ktoré sú vzápätí utratené v prospech pohľadu „z druhej strany“, s udalosťami, ktorých referent je len ťažko identifikovateľný. Zdôrazňovanie práve tejto neprehľadnosti mediálnych reprezentácií môže na prvý pohľad pôsobiť ako paranoidná vízia sveta zbaveného zmyslu tým, že nás jeho „technické obrazy“, o akých už pred viac ako dvadsiatimi rokmi hovoril Vilém Flusser, úplne zaplavia a budú medzi sebou navzájom komunikovať, no my budeme z tejto komunikácie vylúčení. Tichým upokojením by pre nás však mohlo byť tvrdenie historičky filmu Silvestry Mariniello, že v konečnom dôsledku nejde o nič nové pod slnkom. Mariniello túto neprehľadnú situáciu totiž porovnáva s tou, čo zavládla po tom, ako sa v divadlách, nickelodeonoch i provizórnych projekčných sálach začali zjavovať reálne i rekonštruované udalosti, korunovácie, nehody, bitky, čo svojou vierohodnosťou, zdanlivou pravdivosťou, no dôkladnou nedešifrovateľnosťou miatli vtedajších divákov, ktorí konečne a po prvýkrát mohli žiť v centre vzdialených udalostí. Nie je pritom nezaujímavé, že práve v tom čase, podobne ako je tomu i v dnešnej dobe numerických a kvázi simultánne zachytávaných a vysielaných obrazov, sa otriasol a pozmenil vzťah spoločnosti k tomu, čo nazývame „pravdou“. Netvrdíme, že sa tak stalo len vďaka technickej vymoženosti zachytávania „reality“ na filmový materiál. No sú to práve premeny rétoriky non-fiction filmu minulých desaťročí, kto o týchto mutáciách „pravdy“ vypovedá až nečakane jasne.

Mária Ferenčuhová – Peter Michalovič

5) Tamtiež, s. 103.