

Motyw autobiograficzny w filmach Michaela Moore'a

KONRAD KLEJSA

Gdyby pokusić się o próbę charakterystyki dominanty tematycznej współczesnego amerykańskiego kina dokumentalnego, można by powiedzieć, że coraz liczniej są reprezentowane filmy utrzymane w formule dziennika osobistego¹; jednocześnie zwraca uwagę pokaźna liczba filmów nawiązujących do Griersonowskiej idei dokumentu „społecznie użytecznego” i zaangażowanych w bieżące spory światopoglądowe. Egzemplifikacją obu tych tendencji są filmy Michaela Moore'a – często określane jako obłudne i posługujące się manipulacją².

Pierwszy z zarzutów („Moore hipokryta”) może stanowić przyczynek do uwag o zmianie statusu autorstwa w formach dokumentalnych, co jest warte podkreślenia przede wszystkim dlatego, że spory teoretyczne dotyczące koncepcji autora filmowego dotyczyły najczęściej twórców działających na obszarze kina fikcjonalnego. Lektura publikacji poświęconych Moore'owi faktycznie poświadcza, iż mamy w nich do czynienia z niezwykle wręcz akcentowaniem relacji tekst – twórca. Rzecz jasna, wynika to z roli, jaką w jego realizacjach odgrywa (sic!) on sam jako działający bohater. Inaczej mówiąc, filmy Moore'a są na obszarze kina niefikcjonalnego przykładem dowodzącym, że wiarygodność komunikatu bywa oceniana także na podstawie informacji odnoszących się do autora realnego (tj. pojmowanego w kategoriach biograficznych).

Drugi z przytoczonych zarzutów („Moore manipulator”) ma poważniejszy charakter. W przypadku filmu dokumentalnego kwestionowanie prawdziwości pokazywanych zdarzeń jest bowiem równoznaczne z podważeniem jego specyfiki rodzajowej i nadaniem komunikatowi statusu wypowiedzi fikcjonalnej. O problemach z rozróżnieniem tych kategorii pisano już wielokrotnie; w tym miejscu przypomnę jedynie pogląd, w myśl którego dokumentalizm byłby *specyficzną formą lektury*³, taką mianowicie, podczas której widz przyjmuje, że przedstawione wydarzenia faktycznie miały miejsce, i zadaje sobie pytanie: *czy nie jestem okłamywany(a)?* (przykładowo: czy ludzie pokazani na filmie to aby nie aktorzy?). Jeśli zatem widz ma do czynienia z komunikatem, który został oznaczony (w repertuarze kina, w programie telewizyjnym, na plakacie itd.) jako dokumentalny, wówczas informacje mogące przyczynić się do osłabienia jego wiarygodności (na przykład wiedza o tym, że jakieś sceny zostały zainscenizowane) zmieniają nastawienie widza i „blokują” dokumentalny typ lektury⁴.

Dokumentalizm i autobiografia – kilka problemów teoretycznych

Kłopot z dokumentalną autobiografistyką wynika z hybrydycznej natury tego zjawiska – powiązania dwóch konwencji, które wprawdzie łączy silna referencyjność⁵, lecz które zarazem różnią się oczekiwaniami wobec sposobów jej realizacji. O ile bowiem niektórym formom dokumentalistyki stawia się wymóg obiektywizmu, o tyle autobiografistyka – ze względu na tożsamość autora realnego oraz bohatera – nie może być inna niż subiektywna.

Intrygujące w tym kontekście stają się takie komunikaty niefikcjonalne, w których twórca filmowy zostaje ujawniony jako część diegezy (na przykład przez swą obecność w kadrze lub głos pozakadrowy); w tym wypadku mamy bowiem do czynienia z notacją wydarzeń, które nieuchronnie stają się częścią doświadczenia biograficznego samego twórcy (na zasadzie podobnej do wideo-dziennika). Przyporządkowanie wszelkich takich form do autobiografistyki byłoby jednak nieдорęczne z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, autobiografizm stawia w centrum dyskursu przeżycia i emocje twórcy, podczas gdy sam twórca może w omawianym tu wypadku pełnić (i tak dzieje się najczęściej) rolę „jedynie” świadka lub katalizatora wydarzeń, które budują zasadniczy sens komunikatu. Po drugie, w autobiografistyce narracja nie jest ukierunkowana na ukazanie „tu i teraz”, lecz nieuchronnie przywołuje wydarzenia minione⁶.

To proste rozpoznanie komplikuje się jednak, gdy mamy do czynienia z komentarzem pozakadrowym, którego forma gramatyczna to czas przeszły – ten model narracji, różniąc akt wypowiedzania od ekranowego „dzianiem się”, akcentuje bowiem swój charakter *a posteriori*. Taki właśnie chwyt jest często stosowany przez autora *Zabaw z bronią* (*Bowling for Columbine*, 2002): horyzont wiedzy „Moore’a narratora” słyszalnego na ścieżce dźwiękowej jest większy niż „Moore’a bohatera” widzianego na ekranie. W każdym jego filmie pojawiają się sceny zbudowane na tej samej zasadzie: pierwszym ich ujęciom towarzyszy ponadkadrowy głos Moore’a (*pojechałem z moim tatą odwiedzić ruiny fabryki, w której pracował trzydzieści lat* – w filmie *Kapitalizm: historia miłosna* /*Capitalism: A Love Story*, 2009/) wyjaśniający – w zgodzie z regułami klasycznej narracji – sytuację inicjalną i zapowiadający dalszy przebieg akcji. W niektórych realizacjach Moore’a głos ponadkadrowy jest jednak wykorzystany w odmienny sposób. Za przykład może posłużyć inna scena z tego samego filmu: pod względem wizualnym jest ona zbudowana z fragmentów filmu amatorskiego, nagranych najpewniej na „ósemce” (widzimy dwójkę dzieci bawiących się w ogrodzie); warstwę dźwiękową stanowi zaś komentarz ponadkadrowy: *Nasz tata, robotnik w General Motors, spłacił kredyt na dom, zanim skończyliśmy chodzić do przedszkola. Co trzy lata kupowaliśmy nowy samochód, a każdego lata jeździliśmy do Nowego Jorku. To ja na Wall Street* (ostatniemu zdaniu towarzyszy wkopiowane zdjęcie młodego Moore’a). Scena jest w całości zbudowana z archiwaliów i nie prowadzi (jak we wcześniejszym przykładzie) do „teraźniejszej” linii narracyjnej.

Filmy autora *Zabaw z bronią* wykorzystują elementy kilku „trybów dokumentalizmu”, wyróżnionych w klasycznej (choć w Polsce nadal nieupowszechnionej w zadowalający sposób) typologii Billa Nicholasa⁷. Trudno nie dostrzec, że Moore najchętniej posługuje się chwytami charakterystycznymi dla trybu wyjaśniającego, przede wszystkim zaś – wspomnianym komentarzem ponadkadrowym. W filmach

autora *The Big One* (1998) pełni on zarówno funkcję narracyjną, jak i argumentacyjną (za jego pośrednictwem są formułowane wnioski, które płyną z przedstawianych zdarzeń). Ta komentatorska nadgorliwość prowadzi niekiedy do efektu tautologii – werbalizacja niejako dubluje to, co i tak wynika z obrazu, skutkiem czego widz nie tyle odczytuje, ile wysłuchuje znaczenia. *Voice-over* u Moore'a jest jednak o tyle ciekawy, że występuje w obu swoich wariantach („wszechwidzącym” i subiektywnym), czego świadectwem może być także sprytnie „przeskakiwanie” z jednej formy gramatycznej na drugą: Moore wypowiada się w pierwszej osobie, ale posługuje się również *pluralis maiestatis*, starając się wytworzyć w ten sposób szczególnie rodzaj więzi z widzem.

Różnorodność stylistyczną filmów Moore'a jako pierwszy dostrzegł Matthew Bernstein, zdaniem którego reżyser już w debiucie *Roger i ja* (*Roger and Me*, 1989) wykorzystuje tryby: wyjaśniający i uczestniczący⁸. Myślę, że spostrzeżenie to należy uzupełnić: niektóre sceny są zrealizowane w sposób charakterystyczny dla modelu obserwacyjnego (długie, niechlujnie skomponowane ujęcia w scenach eksmisji), zaś koncept narracyjny (poszukiwania prezesa General Motors, w tym także sceny pokazujące wypraszenie ekipy filmowej z kolejnych miejsc, w których mógł on przebywać), wytwarza efekt właściwy dokumentom autotematycznym⁹. Jest to o tyle interesujące, że techniki właściwe temu modelowi są nośnikiem postawy sceptycznej, podczas gdy tryb wyjaśniający sugeruje pewność; mamy zatem do czynienia z paradoksalną niekompatybilnością (czy raczej próbą jej przezwyciężenia) stylu i celu wypowiedzi. Różnorodność estetyczną filmów Moore'a dopełniają wykorzystywane przez niego konwencje właściwe formom telewizyjnym (wyróżniane niekiedy jako osobna kategoria, choć *de facto* zbliżone do chwytów trybu wyjaśniającego): sondy uliczne (osoby, które pojawiają się na krótką chwilę, mówią zdanie lub dwa i „znikają” bezpowrotnie) oraz „gadające głowy” (eksperci w studio – w filmach: *Fahrenheit 9/11* /2004/ i *Kapitalizm: historia miłosna*).

Najpoważniejszym chyba – i najczęściej przywoływanym – zarzutem wobec Moore'a jest posługiwanie się przez niego strukturami właściwymi fabularnym filmom fikcji (w szczególności budowanie narracji akcentującej związku kausalne i teleologiczne wówczas, gdy nie wynikają one z samej rzeczywistości¹⁰). Istotnie, struktura dramaturgiczna wielu filmów Moore'a wydaje się jakby nazbyt „idealna”, sprawia wrażenie „grubymi niemi szytej”. Dobrych przykładów dostarcza film *Zabawy z bronią* – choćby otwierająca film sekwencja, w której Moore otrzymuje broń... w banku, jako „gadżet” promocyjny. Tak przynajmniej jest to pokazane – widzimy reżysera, gdy wychodzi z banku ze strzelbą. W rzeczywistości – jak ujawnili adwersarze Moore'a – taka scena nie mogłaby się wydarzyć, bowiem broń w owym banku odbiera się nie zaraz po założeniu konta, ale później (i gdzie indziej – jest bowiem składowana w odrębnym magazynie)¹¹. Z drugiej strony ów bank istotnie oferuje broń swoim klientom – można więc powiedzieć, że zabieg zastosowany przez autora *The Big One* uwypukla jedynie autentyczny absurd. W tym wypadku narratywizacja odbywa się nie jedynie przez montaż (na przykład dechronologizację materiału), ale także przez inscenizację (tj. aktorstwo Moore'a, który wychodzi z banku, uprzednio zaopatrzywszy się w broń).

Dominującą formułę tematyczną filmów Moore'a można określić jako „reportaż śledczy” (dociekliwy „człowiek z kamerą” pragnie dowiedzieć się jak najwięcej o interesującym go zjawisku), co sprawia także, iż są one szczególnie podatne na

zarzut nieobiektywności ponieważ oczekiwania odbiorcze wobec takiej formuły są podobne jak wobec pracy dziennikarza¹². Mogłoby się wydawać, że taka klasyfikacja gatunkowa całkowicie wyklucza filmy Moore'a z podzbioru dokumentalistyki autobiograficznej. Ale zarazem niemal w każdym jego filmie pojawiają się sekwencje, które są zrealizowane w sposób charakterystyczny właśnie dla fikcyjnych form autobiograficznych (choć nie są zasadniczym budulcem narracji). „Autobiograficzny sznyt” (który – mogłoby się wydawać – niezbyt dobrze współgra z formułą dokumentu „społecznie zaangażowanego”) służy bowiem przede wszystkim jako wspornik wykreowanej przez Moore'a osoby ekranowej.

Strategie autokreacji – Moore jako proletariusz i Mr. Smith

Moore jest uznawany za reprezentanta amerykańskiej lewicy – nieobecnej w Kongresie, ale wpływowej w środowiskach artystycznych i intelektualnych. Poglądy polityczne autora *Zabaw z bronią* są w jego filmach werbalizowane na tyle dosadnie, że ich streszczanie byłoby pozbawione sensu; w kontekście interesującego mnie tematu zwrócę uwagę tylko na jeden ich aspekt – ten, który wpływa na status Moore'a jako (nie)wiarygodnego autora, a który jest związany z wytwarzanym w jego filmach własnym wizerunkiem.

Ważnym składnikiem osoby ekranowej autora *The Big One* jest wygląd – niezmienny we wszystkich publicznych i medialnych występach Moore'a. Sprawia on wrażenie typowego przedstawiciela *lower-middle class*: otyły, ubrany w sportową bluzę, z nieodłączną czapeczką bejsbolową na głowie (tylko kilkakrotnie – przykładowo podczas ceremonii oscarowych – można było go zobaczyć w garniturze). W czasie premiery *Roger i ja* ów *casual style* „swojaka z sąsiedniej ulicy”, w zestawieniu z poglądami wypowiedzianymi w filmie nie był „podejrzany” dla widza, który mógł dysponować skąpą ilością informacji biograficznych o reżyserze. W późniejszych jego produkcjach powstaje natomiast dysonans między rolą społeczną Moore'a a jego filmowym wcieleniem; w konsekwencji postać przed kamerą jawi się jako „ktoś udający kogoś, kim w rzeczywistości nie jest”, a zatem bez mała aktor, odziany w (nie)stosowny kostium i recytujący przygotowane wcześniej dialogi (co osłabia wrażenie dokumentalizmu). Nic więc dziwnego, że w tych filmach Moore akcentuje swój status „przeciętniaka” przez komentarze odnoszące się do własnej przeszłości (*Byłem bezrobotny... więc zrobiłem to, co każdy bezrobotny zrobiłby na moim miejscu: napisałem książkę. Wydawnictwo zapytało mnie, czy nie pojechałbym do kilku miast na spotkanie promocyjne. Brzmiało to całkiem niezłe, zważywszy że wyleciałem ze studiów i powtarzałem dwunastą klasę, bo zawałiłem angielski – mówi w *The Big One*).*

Okazuje się zatem, że informacje o autorze (w tym wypadku, mówiąc bez ogródek, przede wszystkim wiedza o jego statusie materialnym, tj. o tym, iż Moore w międzyczasie – po nakręceniu *Roger i ja* i publikacji pierwszych książek – został milionerem) przynoszą istotne konsekwencje odbiorcze. Trzeba przy tym oddać reżyserowi sprawiedliwość i powiedzieć, że potrafi (choć nader rzadko) zdobyć się na gest autoironiczny. Dobrym przykładem jest skecz z serialu *Brutalna prawda* (*The Awful Truth*, 2000¹³), utrzymany w konwencji filmu reklamowego – w tym wypadku zachęcającego do kupna (spreparowanej na użytek *show*) zabawki „Michael Moore Play Set”. Ów „zestaw do zabawy” zawiera rekwizyty charaktery-

styczne dla *emploi* Moore'a (czapeczkę, kurtkę – „bejsbolówkę”, okulary i mikrofon). W reklamówce dzieci odgrywają typowy dla autora *Zabaw z bronią* schemat (wejście na teren korporacji, próba rozmowy z PR-owcem, wyrzucenie przez ochronę), a lektor ujawnia: *Dzięki sprzedaży tych zestawów Moore zrobił się okropnie bogaty*.

Zwolennicy Moore'a twierdzą, że jego twórczość wpisuje się w tradycję wyznaczaną nazwiskami Franka Capry i Prestona Sturgesa, którzy w swoich filmach dodawali otuchy wierzącym w Amerykę równych szans i solidarności społecznej. Korporacyjni adwersarze bohatera jawią się jako wcielenia demonicznego pana Pottera, od którego łaski-i-niełaski zależy los zastraszonego miasteczka (*Życie jest cudowne*, 1946), zaś sam Moore powielił model „młodzieniec z prowincji kontra skorumpowani politycy” – i kreuje się na nowego Pana Smitha zmierzającego wprost do Waszyngtonu, aby „załatwić” coś dla pokrzywdzonych współobywateli.

Przesłanie niemal wszystkich (poza *Fahrenheitem 9/11*) filmów Moore'a brzmi: prowadzenie biznesu nie powinno polegać wyłącznie na dążeniu do egoistycznie pojmowanego zysku, ale uwzględniać także cele społeczne, od czego odżegnuje się neoliberalna polityka zapoczątkowana przez Ronalda Reagana. W *Roger i ja* skutki zmian, jakie zaszły w społeczeństwie USA podczas jego prezydentury, są pokazane na przykładzie dawnej stolicy amerykańskiego przemysłu motoryzacyjnego, która w połowie lat 80. dotkliwie odczuła efekty globalizującej się gospodarki. *Może się mylę, ale wydawało mi się, że firmy zwalniają pracowników w czasach kryzysu. A General Motors jest najbogatszą korporacją na świecie – zastanawia się Moore i próbuje uzyskać odpowiedź u prezesa koncernu, czyli tytułowego Rogera Smitha. Jego poszukiwania (w siedzibie firmy, w klubie golfowym, na zjeździe akcjonariuszy) stają się ramą kompozycyjną filmu, który jest wypełniony epizodami z życia mieszkańców miasteczka bezskutecznie próbujących odnaleźć dla siebie miejsce w nowej rzeczywistości.*

Ci „zwyczajni obywatele” pozostają jednak w filmach Moore'a w cieniu głównego bohatera. Wrażenie to bierze się ze wspomnianego już dysonansu między autorem realnym i jego postacią ekranową – ale wynika także z pewnych właściwości formalnych tekstu filmowego. W scenach pokazujących „współczucie dla skrzywdzonych” czy „solidarność z ofiarami” to właśnie Moore jest zazwyczaj najlepiej eksponowany w kadrze, a jego głos ponadkadrowy dodatkowo podkreśla status reżysera jako *spiritus movens*. Bohaterowie, którym pomaga, bardzo często nic nie mówią. Dzieje się tak w *Zabawach z bronią* (gdy prowadzi ofiary strzelaniny do hipermarketu, w którym została zakupiona amunicja) i w *Chorować w USA* (*Sicko*, 2007) – w filmie tym reżyser wraz z ratownikami z Ground Zero płynie motorówką nad zatokę Guantanamo, gdzie podejrzani o terroryzm mają, jak twierdzi, lepszą opiekę medyczną niż weterani wojenni¹⁴. W scenach, w których Moore bezpośrednio pomaga swym bohaterom, są oni przedstawieni jako osoby w porównaniu z samym reżyserem pasywne, wręcz ubezwłasnowolnione, całkowicie od niego zależne – także w tym wymiarze filmy autora *Zabaw z bronią* oddalają się od formuły „dokumentu problemowego” i dryfują w stronę egotycznej autokreacji.

Wspomniany wcześniej kontekst „Ameryki minionych dekad” wydaje mi się istotny o tyle, że Moore wielokrotnie przywołuje w swoich filmach okres New Deal doby Roosevelta (wątek strajku z lat 30. w *Roger i ja*), a także „boomu gospodarczego” lat 50. i 60. Ta nostalgia za *good ol' time* jest ewokowana przez frag-

menty kronik filmowych i klasycznych seriali telewizyjnych, ale także – jak już pisałem – przez zdjęcia z rodzinnego albumu oraz *home movies* (w *Roger i ja*, *Zabawach z bronią* oraz *Kapitalizm: historia miłosna*). Za ich pośrednictwem Moore ewokuje „prywatny” wymiar swoich politycznych filipik – wprowadza bowiem sceny z udziałem najbliższych lub krewnych reżysera (w *Chorować w USA* – wuj mieszkający w Kanadzie; w *Kapitalizm: historia miłosna* – ojciec). W podobny sposób można wyjaśnić fakt, że w niemal wszystkich filmach Moore’a pojawia się nawiązanie do Flint w stanie Michigan – przedstawianego jako rodzinne miasteczko autora *Zabaw z bronią*.

Przyjrzyjmy się prologowi filmu *Roger i ja*. Narracja ponadkadrowa jest prowadzona w sposób charakterystyczny dla dokumentalnego komunikatu autobiograficznego: *Byłem dziwnym dzieckiem. Moi rodzice już na samym początku wiedzieli, że coś jest ze mną nie tak. Chodziłem na czworakach do tyłu aż do wieku 2 lat, ale mogłem recytować przemówienie inauguracyjne Kennedy’ego, zanim ukończyłem 6 lat. Wszystko zaczęło się wtedy, gdy moja mama nie pojawiła się na moim pierwszym przyjęciu urodzinowym, ponieważ urodziła się moja siostra. Tata próbował mnie pocieszyć, pozwalając mi zjeść cały tort. Wtedy wiedziałem, że jestem kimś wyjątkowym. Chwilę potem na ścieżce dźwiękowej pojawiają się słowa: Nasze rodzinne miasteczko Flint w stanie Michigan było miejscem narodzin General Motors, największego przedsiębiorstwa na świecie. Mieliśmy tam więcej fabryk samochodowych oraz robotników niż w jakimkolwiek innym mieście. (...) Mój tata pracował przez 33 lata na linii produkcyjnej w GM Świece Samochodowe we Flint. Właściwie dopiero gdy dorosłem, odkryłem, że tak naprawdę cała moja rodzina pracowała dla GM: dziadkowie, rodzice, bracia, siostry, ciotki, wujowie, kuzyni. Wszyscy oprócz mnie. Mój wujek Laverne uczestniczył w Wielkim Strajku we Flint. Parę godzin przed zakończeniem roku 1936 on i tysiące innych robotników GM przejęli fabryki we Flint i zabarykadowali się w środku, odmawiając wyjścia przez 44 dni. Została wezwana straż, a oczy świata skupiły się na Flint. W obu sekwencjach formuła narracji jest podobna, zmienia się natomiast tematyka, co zostaje podkreślone przez warstwę wizualną. „Osobiste” obrazy z domowego archiwum, które stanowią budulec pierwszej sekwencji, zostają zastąpione ujęciami pochodzącymi najpewniej z filmów instruktażowych (linia produkcyjna) i archiwów prasowych (strajk).*

Marka „Michael Moore” – multimedialna sieć narracji

Filmy Moore’a oplata sieć narracji kodowanych w różnych środkach przekazu, także bezpośredniego (zważywszy na niezwykłą, w porównaniu z innymi dokumentalistami, aktywność reżysera jako *guest speaker* na rozmaitych zjazdach i konferencjach). Oddziaływanie marki „Michael Moore” nie ogranicza się zatem wyłącznie do kina, lecz ma zasięg szerszy, gdyż obejmuje również autorskie programy telewizyjne, a także publicystykę zamieszczaną w Internecie (na stronie www.michaelmoore.com) oraz w książkowych pamfletach komentujących amerykańską politykę¹⁵. Mamy zatem do czynienia ze sprzężeniem zwrotnym w obrębie rozmaitych tekstów należących do tej samej marki: książki, występy telewizyjne, filmy pełnometrażowe i posty internetowe wzajemnie komentują, dopełniają, a zrazem przecież reklamują treści dostępne za pośrednictwem innego medium.

Przykładowo: zakrojona na szeroką skalę kampania promocyjna książki *Down-size this!* posłużyła Moore'owi jako pretekst do nakręcenia drugiego pełnometrażowego dokumentu *The Big One*. Ma on *de facto* charakter reportażu o samym Moorze, który rozprawia się z korporacjami niejako „przy okazji”, w przerwach między kolejnymi wywiadami (w filmie pojawiają się sceny charakterystyczne dla *rockumentaries* o gwiazdach muzyki: widzimy Moore'a drzemiącego w autobusie mknącym po autostradzie do kolejnego miasta). Ten nieznośny egotyzm, który stanie się właściwością późniejszych jego filmów, jest obecny także w produkcjach telewizyjnych. W czołówce I serii *Brutalnej prawdy* zapowiedź lektora głosi na przykład: *Dawno, dawno temu istniała wolność mediów. Ale pod koniec wieku mediami zarządzało pięciu ludzi. Na szczęście żył jeden człowiek, który postanowił działać poza ich kontrolą* (ów „heros” to oczywiście sam reżyser).

Cytat ten unaocznia podstawową aporię twórczości Moore'a – otóż produkuje i dystrybuje on swoje filmy we współpracy z wielkimi korporacjami, które są jednocześnie celem jego ataków. Ta niezborność między treścią komunikatu a trybem jego wytworzenia nie jest, oczywiście, w historii kina (i kultury w ogóle) zjawiskiem nowym – jednak zazwyczaj ewokuje pytania o motywację i przewidywany skutek takiego „sformatowania” dyskursu. Można je sformułować w następujący sposób: po pierwsze, w jaki sposób okoliczności produkcji (niski/wysoki budżet) oraz dystrybucji (obieg niszowy/masowy) wpływają na znaczenia wytwarzane przez sam tekst filmu? Po drugie, czy komunikat wywrotowy, który kwestionuje zasady systemu społeczno-ekonomicznego, ale został wytworzony w jego instytucjonalnych ramach, prowadzi do „rozmiękczenia” owego systemu, czy raczej do „rozbrojenia” wywrotowych dyskursów? Otóż trzeba powiedzieć: wyłącznie z faktu, że dana realizacja została sfinansowana przez wielki koncern medialny, nie wynika wcale, iż znaczenia płynące z owego filmu niechybnie podtrzymują ideologiczne rudymenty kapitalizmu. Przypuszczam jednak, że faktycznie można mówić o osłabieniu wiarygodności komunikatu, gdy mamy do czynienia z „niezbornością” między samym tekstem a jego instytucjonalnym „gwarantem” (oczywiście przy założeniu, że widz o nim wie, choć tak właśnie dzieje się najczęściej, choćby za sprawą logo z nazwą wytwórni przed czołówką filmu).

Dobłą ilustracją tych wątpliwości jest debiut Moore'a *Roger i ja* – zarówno jego treść, jak i okoliczności produkcji oraz dystrybucji. Przygotowując się do zdjęć, reżyser nie wiedział wiele o warsztacie filmowym – wspierał się doświadczeniem operatora, dźwiękowca i montażysty (w filmie pada zdanie: *Aby bliżej przyjrzeć się, co się dzieje w GM, zdecydowałem się wraz z kolegami udawać ekipę telewizyjną z Toledo. Nie byłem pewny, jak naprawdę wygląda taka ekipa...*). Był to obraz w pełni niezależny także ze względu na budżet (złożyły się na to wpływy czerpane z założonego – dzięki oszczędnościom reżysera – klubu bingo oraz środków uzyskanych dzięki pomocy znajomego piosenkarza, który przeznaczył na potrzeby filmu część dochodów ze swoich występów). Po sukcesie w Sundance prawa do dystrybucji *Rogera* zostały zakupione przez należącą do Warner Bros. firmę dystrybucyjną, która na eksploatacji filmu zarobiła krocie, skutkiem czego w kolejnych produkcjach Moore dysponował już znacznym budżetem i profesjonalną ekipą. Tymczasem w nakręconym siedem lat później filmie *The Big One* reżyser nadal podkreślał swój quasi-amatorski status (*Zadzzwoniłem do kilku znajomych filmowców – Tei, Jima, Briana i Chrisa – i powiedziałem: „Zbierajcie manatki, spotkamy się w St. Louis”*), a przy

okazji kolejnych premier nagłaśniał rozmaite spory z firmami dystrybucyjnymi (na przykład z Miramax przy okazji filmu *Fahrenheit 9/11*). Wszystko to dla przeciwników politycznych Moore'a stanowi wystarczającą podstawę dezawuowania jego kolejnych projektów („antykorporacyjnych” w treści, ale „korporacyjnych” pod względem instytucjonalnym).

Takie argumenty podnoszą także krytycy Moore'a, którzy w licznych książkach i „dedykowanych” witrynach internetowych (moorewatch.com, bowlingfortruth.com, moorlies.com, mooreexposed.com) z uporem godnym lepszej sprawy śledzą życie prywatne reżysera i jego rodziny (często przytacza się informację, że Moore posyła córkę do drogiej, prywatnej szkoły), a nawet „prześwietlają” zeznania podatkowe reżysera (zwracając uwagę na przykład, że reżyser inwestował w firmy, których działania potępiał). Teksty te działają na zasadzie aneksów do wtrąceń autobiograficznych w filmach Moore'a – ujawnienie luk i przekłamań ma sugerować, że reżyser mija się z prawdą nie tylko wtedy, gdy opowiada o własnym życiu. Przykładowo, w *Roger i ja* reżyser w następujący sposób opowiada o początkach swojej pracy dziennikarskiej: *Po dziesięciu latach redagowania lokalnej gazety we Flint kalifornijski milioner zapytał mnie, czy nie chciałbym redagować pewnego magazynu w San Francisco. Podjęcie decyzji nie zajęło mi wiele czasu. (...) Poszedłem do pracy i ogłosiłem, że mam zamiar publikować felietony pod tytułem „Robotnik w fabryce we Flint”. Właściciel powiedział mi, żeby lepiej zrobić raport śledczy na temat napojów herbacianych. Powiedziałem mu, że mam lepszy pomysł: „Umieścimy pracownika samochodowego na okładce”. Wcale go to nie rozbawiło i oznajmił, że nie pasuję do Kalifornii, a następnie zaferował mi darmowy powrót do Michigan. Epizod ten był przez „antymoorystów” dopełniany informacjami o procesie, jaki Moore wytoczył owemu „kalifornijskiemu milionerowi”, właścicielowi „The Michigan Voice” (i o sporym odszkodowaniu, jakie wówczas wywalczył)¹⁶.*

Twórczość Moore'a, którą on sam lubi postrzegać jako rodzaj „obywatelskiej weryfikacji” komunikatów wypełniających sferę publiczną za pośrednictwem mediów głównego nurtu, sama zatem takiej weryfikacji podlega (przy czym jest ona często finansowana przez konserwatywne *lobbies* oraz sympatyzujące z nimi *think-tanks*). Szczególnie ciekawym przypadkiem potwierdzającym to zjawisko są „antymoorowskie” dokumenty – zwłaszcza te, które są utrzymane w konwencji filmu *Roger i ja*, a zatem wykorzystujące motyw poszukiwania tytułowego bohatera¹⁷. Pазerny prezes korporacji z debiutu Moore'a zostaje tu zastąpiony przez samego reżysera – nieuchwytnego dla filmowców-amatorów, którzy przeprowadzają „prywatne śledztwo”, rozmawiając z jego dawnymi znajomymi oraz współpracownikami (na przykład *Shooting Michael Moore* poświęca wiele czasu ekranowego wykazaniu, że związki autora *The Big One* z jego rzekomo rodzinnym, robotniczym Flint są nader wątpliwe, ponieważ w rzeczywistości wychował się i mieszkał w sąsiednim willowym miasteczku). Podważanie wiarygodności jednego filmu dokumentalnego za pomocą drugiego to rzecz w historii kina nienowa, ale w przypadku Moore'a przyjmująca postać szczególnie wyrazistą. Zabiegi kwestionujące niefikcyjny charakter filmów autora *Fahrenheita 9/11* tylko sporadycznie dotyczą bowiem podejmowanych przez nie problemów politycznych, zaś częściej dążą do zdyskredytowania reżysera przez ujawnianie różnorodnych aspektów jego sfery prywatnej.

Przemilczenia czy kłamstwa, jakich dopuszcza się Moore, opowiadając o własnej przeszłości, są właśnie typowymi strategiami autobiografisty. Autor *Zabaw*

z *bronią* wykorzystuje je pretekstowo – mącą one „czystość gatunkową”, służąc zarazem jako swoiste „uwiarygodniacze” deklaracji politycznych. Ten tryb „użytkowania” swego doświadczenia biograficznego jest symptomem przemian, jakim podlega współczesny pejzaż medialny, w którym *modus* wypowiedzi „o sobie samym” jest coraz silniej zawłaszczany przez (d)enuncjacje celebrytów i traci posiadany onegdaj wymiar terapeutycznego wyznania.

KONRAD KLEJSA

¹ Zob. J. Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, Madison 2002.

² Niniejszy artykuł rozwija wątki potraktowane marginalnie w artykule opublikowanym przeze mnie w innym miejscu (K. Klejsa, *Populizm w multipleksie. Polityka filmów Michaela Moore'a*, w: *Metody dokumentalne w filmie*, red. D. Rode, M. Pieńkowski, Łódź 2011, w przygotowaniu), w którym piszę szerzej o wymowie ideologicznej filmów Moore'a.

³ D. Eitzen, *When is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception*, „Cinema Journal” 1995, nr 1, s. 101.

⁴ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004, s. 25. Oczywiście, informacje takie są najczęściej czerpane nie z samego dzieła (które maskuje „nieczyste” dla dokumentalizmu zabiegi, choćby *re-enactment* wydarzeń, których kamera nie zdołała uchwycić), ale skądinąd – na przykład, z opracowań historycznych lub artykułów prasowych dotyczących podejmowanego przez film problemu. Naturalnie, wiedza pozatekstowa wpływa na odbiór każdego komunikatu, ale w wypadku narracji z kręgu *non-fiction* ma znaczenie szczególne. Wobec nich można bowiem (co nie znaczy: trzeba) uruchomić specyficzny typ analizy (można ją nazwać „faktograficzną”), która polega na weryfikacji danych zawartych w tekście przez porównanie z innymi informacjami na ten temat; krótko mówiąc, służy sprawdzeniu wiarygodności komunikatu (nie oznacza to, iż jest to jedyny prawomocny typ analizy – i że można go aplikować wyłącznie do form dokumentalnych).

⁵ J. Lane, dz. cyt., s. 23.

⁶ Uwaga ta wymaga teoretycznego dopowiedzenia: rzecz jasna, każda narracja filmowa (przeciwstawiana „pokazywaniu” – *monstration* – w ujęciu André Gaudreault) zakłada dystans czasowy między Benveniste'owskim aktem opowiadania i wytwarzanym przezeń „dzianiem się” (o „teraźniejszości” i „przyszłości”

piszę tu zatem wyłącznie w odniesieniu do informacji wewnątrztekstowych, abstrahując także od rozmaitych awangardowych eksperymentów z pogranicza dokumentu i performance'u).

⁷ Są to tryby: wyjaśniający (którego cechą charakterystyczną jest komentarz ponadkadrowy – zazwyczaj anonimowy, autorytarny w tonie i dydaktyczny, często w formie bezpośredniego zwrotu do widza, tłumaczący problem i ewentualną propozycję jego rozwiązania), obserwacyjny (zbliżony do ideału „czystej rejestracji”, ograniczający rolę komentarza i preferujący długie ujęcia), uczestniczący (posługujący się konwencją wywiadu, niekiedy pokazujący samego dokumentalistę jako świadka zdarzeń) oraz autotematyczny (polegający na ujawnieniu wybranych aspektów powstawania danego filmu; zazwyczaj twórca ujawnia swe wątpliwości i zdradza, że dysponuje ograniczoną wiedzą o pokazywanych wydarzeniach). Posiłkuje się tu typologią zawartą we wcześniejszej pracy tego autora (B. Nichols, *The Voice of Documentary*, „Film Quarterly” 1983, nr 3, s. 18-30), której uzasadnienie było krytykowane przede wszystkim z uwagi na dyskusyjną sugestię chronologicznego rozwoju dokumentalizmu w drodze następowania po sobie poszczególnych trybów. W późniejszych pracach Nichols podkreślał, iż tryby te współistniały w historii kina w różnym natężeniu; zarazem jednak – niestety! – uzupełnił swą typologię o dwa kolejne modele: poetycki (kategoria ta jest, moim zdaniem, niemożliwa do zdefiniowania) oraz performatywny, który został opisany w sposób nader lapidarny i dość niejasny zarówno przez samego Nicholasa, jak i w pracach usiłujących aplikować ten termin do działań analitycznych (T. Rutkowska, *W kierunku kina performatywnego. Od Luisa Buñuela do Michaela Moore'a*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 60).

⁸ M. Bernstein, *Documentaphobia and Mixed Modes*, w: *Documenting the Documentary*:

Close Readings of Documentary Film and Video, red. B. Grant, J. Sloniowski, Detroit 1998, s. 397-415.

⁹ Zdaniem zwolenników tego modelu (na przykład Nicholasa), samozwrotność ułatwia namysł nad warunkami produkcji znaczeń, stąd bywa uznawana za chwyt obiektywizujący. Uważam, że opinia ta jest cokolwiek przesadzona, jeśli nie zupełnie mylna, i to z kilku powodów. Po pierwsze, mamy tu najwyraźniej do czynienia z przełożeniem na materię dokumentalizmu przekonań ukształtowanych w odniesieniu do filmu fikcji, w szczególności tzw. kina brechtowskiego (w którym ujawnienie aparatu produkcyjnego miało odsłaniać proces kreacji i rozpraszać wrażenie koherencji fikcyjnego świata). Po drugie, nadanie estetyce samozwrotnej rangi działania politycznego było oparte na rozpoznaniu, iż *modus operandi* kina fikcji (w jego modelu klasycznym) polega na ukryciu uwikłań ideologicznych (a zatem także: tendencyjności) tekstu; ich ujawnienie miało być zatem aktem politycznym – wyzwoleniem z okowów „fałszywych świadomości”. O tym, że uzasadnienie takie nie jest bezwzględnie i zawsze prawdziwe, wspomina Carroll w następującym, ironicznym komentarzu: *z faktu, że nie wyjaśniłem czytelnikowi, czy przygotowałem pierwszą wersję tekstu wiecznym piórem czy za pomocą edytora tekstu, nie wynika absolutnie żadne znaczenie dla rozstrzygnięcia problemu, czy jest on obiektywny* (N. Carroll, *Nonfiction Film and Postmodernist Scepticism*, w: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, red. D. Bordwell, N. Carroll, Madison 1996, s. 294). Zresztą, po trzecie, działania samozwrotne wcale nie muszą „dystansować” widza; pełnią bowiem często (szczególnie w kinie współczesnym) rolę „aktorów”, często jak najbardziej „kompatybilnych” z rzekomo kwestionowaną ideologią.

¹⁰ Przyznał to sam reżyser w wywiadzie udzielonym Harlanowi Jacobsonowi: *Michael & Me. An Interview with Michael Moore*, „Film Comment” 1989, nr 25.

¹¹ J. Larner, *Forgive Us Our Sins: Michael Moore and the Future of the Left*, New York 2006, s. 100.

¹² Zob. D. Eitzen, dz. cyt., s. 102.

¹³ To właśnie za sprawą telewizji Moore uzyskał w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii

niezwykłą popularność, która umożliwiła mu realizację dalszych projektów (do premiery *Zabaw z bronią* był zresztą w amerykańskich mediach określany jako *television personality*). W 1994 i 1995 roku powstają dwie serie *TV Nation* (można je opisać jako połączenie *Latającego cyrku Monty Pythona ze Sprawą dla reportera*). Format ten późniejszy autor *Zabaw z bronią* powielił pięć lat później – w serii *Michael Moore Live* (dla brytyjskiej stacji Channel 4) oraz w cyklu *Brutalna prawda* (*The Awful Truth*) z tego samego roku.

¹⁴ Znamienne, że bohaterowie wartościowani przez Moore'a negatywnie często zostają uprzedmiotowieni w sensie dosłownym, na przykład w *Chorować w USA* reprezentanci firm z branży ubezpieczeń zdrowotnych „istnieją” jedynie pod postacią wydruków faksu czy anonimowego głosu na automatycznej sekretarce. Początkowa „fizyczna nieobecność wroga” jest dramaturgicznym budulcem filmów *Roger i ja* oraz *Zabawy z bronią*, które są zwieńczone sekwencjami konfrontacji Moore'a z – odpowiednio – Rogerem Smithem i Charlotnem Hestonem. Ale już *Fahrenheit 9/11* i *Chorować w USA* nie zawierają żadnej podobnej sceny – w filmach tych bohaterowie negatywni „występują” przede wszystkim za pośrednictwem migawek z *found footage*.

¹⁵ Zbiorek *Stupid White Men* (2001; polskie wydanie: *Biali głupcy*, 2003) utrzymywał się na liście bestsellerów amerykańskiego magazynu „Time” przez ponad rok, a książka *Dude, Where's My Country?* (2003) zadebiutowała na owej liście na miejscu pierwszym.

¹⁶ Zob. J. Larner, dz. cyt., s. 33-35. Autor zestawia dziesiątki wywiadów z Moorem, w których reżyser podaje różne przyczyny zakończenia współpracy z „The Michigan Voice”.

¹⁷ Są to filmy: *Michael Moore Hates America* (reż. Michael Wilson, 2004), *Michael and Me* (reż. Larry Elder, 2005), *Obywatel Moore* (*Manufacturing Dissent*, reż. Rick Caine, Debbie Melnyk, 2007), *Shooting Michael Moore* (reż. Kevin Leffler, 2008). Osobną grupę stanowią filmy nawiązujące do *Fahrenheita 9/11* (intencja polemiczna jest czytelna już w tytułach: *FahrenHYPE 9/11* (reż. Alan Peterson, 2004) czy *Celsius 41.11* (reż. Kevin Knoblock, 2004).