

W kierunku kina performatywnego

Od Luisa Buñuela do Michaela Moore'a

TERESA RUTKOWSKA

Wielkość Ameryki tkwi nie w tym, że jest bardziej oświecona niż jakikolwiek inny naród, ale raczej w jej zdolności do naprawiania własnych błędów.

Alexis de Tocqueville (był Francuzem)

Napis końcowy z filmu Michaela Moore'a *Sicko*

Bill Nichols w książce *Introduction to Documentary*¹ zwraca uwagę na konieczność rozpoznania w filmie „głosu filmowego”², który jest – jak pisze – indywidualnym odciskiem palca czy sygnaturą filmowca, reżysera albo „wielogłosem” grupy nacisku, sponsora lub innej organizacji nadawczej. Sygnatura odsyła do teorii *auteur*, wielogłos do teorii gatunku. W tym aspekcie Nichols wyróżnia kilka typów dokumentu filmowego. Te modele układają się w ogólnym zarysie w pewien ciąg chronologiczny, ponieważ mają związek z rozwojem technicznym medium filmowego, a także z kontekstem historycznym i artystycznym, ale porządek ten nie ma charakteru kategoriowego czy rozłącznego, a jedynie orientacyjny. Wspomniane modele tworzą bowiem luźną sieć powiązań i gradacji, z których należy wydobyć dominującą konwencję. Oto te modele:

1. Poetycki – praktykowany przez modernistyczną awangardę, jak *Deszcz* (1929) Jorisa Ivensa czy *Pieśń Ceylonu* (1934) Basila Wrighta. Posługiwał się przede wszystkim obrazem i metaforą wizualną.

2. Wyjaśniający (perswazyjny wg tłumaczenia Mirosława Przyłipiaka³). Do tego modelu należy np. wojenna seria Capry *Dlaczego walczymy?* i inne dokumenty propagandowe drugiej połowy lat 30. i 40. Ukonstytuowanie tego modelu ma związek z wprowadzeniem dźwięku i przypisaniem znaczącej roli komentarzowi z offu. Cechuje go dydaktyzm lub (i) perswazyjność ideologiczna.

3. Obserwacyjny – lata 60. Upowszechnieniu tego modelu sprzyjało wynalezienie lekkiej kamery 16 mm i usytuowanie twórcy w pozycji „muchy na ścianie”. Jego założeniem jest filmowanie zdarzeń przy minimalnej interwencji reżyserskiej. Nichols podaje tu za przykład *Kronikę pewnego lata* (1960) Jeana Roucha i Jeana Morina, filmy antropologiczne Davida MacDougalla, ale także, co ciekawe, *Triumf woli* Leni Riefenstahl (1934), który po mistrzowsku daje pozór obserwacji bez założonej intencji, ukazując wydarzenia (Zjazd NSDAP), kunsztownie i celowo ułożone tak, by mogły zostać sfilmowane. Model obserwacyjny z konieczności ograniczał się do zdarzeń teraźniejszych. Nichols zwraca



Triumf woli, reż. Leni Riefenstahl (1934) (zdjęcie z planu)

jednak uwagę, że gdy wykorzystywał elementy modelu poetyckiego czy objaśniającego, kamuflował rzeczywistą rolę twórcy.

4. Uczestniczący (interaktywny wg M. Przyłipiaka) – twórca w tym modelu staje się społecznym uczestnikiem zdarzeń, już się nie ukrywa. To *Kino-prawda* (1922) Wiertowa, gdzie prawda nie istniałaby, gdyby nie obecność kamery; *Smutek i litość* (1969) Marcela Ophülsa; *Wspaniałe, straszliwe życie Leni Riefenstahl* (1993) Raya Müllera; *Roger and Me* (1989) Michaela Moora. Zdarza się jednak, że trudno model ten oddzielić od obserwacyjnego, bo na przykład antropologia wizualna buduje swoją tożsamość jako nauka w złożonym akcie zaangażowania i rozłączności między dwiema kulturami.

5. Refleksywny – który traktuje film jako konstrukt (jak przedstawić, jak opowiedzieć, skoro nie cała rzeczywistość jest nam dana). Twórca nie kryje, że dysponuje ograniczoną wiedzą o opisywanych zdarzeniach, jak Jill Godmilow w filmie o Solidarności *Far from Poland*.

6. Performatywny – to najnowszy i ostatni model opisany przez Nicholasa, w wcześniejszych jego pracach ledwie zasygnalizowany. Ten tryb wypowiedzi zrywa z przeświadczeniem o empirycznej oczywistości, z klasycznymi konwencjami przedstawiania. Zamiast spójnej struktury estetyczno-czasowej proponuje subiektywnie pokazane, swobodnie skojarzone, fragmentaryczne zdarzenia filmowe, które wykluły się ze zbiorowej i indywidualnej pamięci. Filmy te łączą osobiste podejście z doświadczeniem politycznym i społecznym, by opisać procesy rządzące współczesną rzeczywistością, jej ramy instytucjonalne (systemy rządzenia, instytucje religijne, rodzinę, małżeństwo) oraz praktyki społeczne (takie jak miłość, wojna, współpraca, patologie). Dokument performatywny podkreśla złożoność naszej wiedzy o świecie, kładąc nacisk na jej wymiar subiektywny i afektywny, eksplorując relacje pomiędzy elementem *indywidualnym a zbiorowym, zbiorowym a osobistym, politycznym a zbiorowym, politycznym a osobistym*. Emocjonalna in-

tensywność i subiektywna ekspresywność dokumentu performatywnego ukształtowały się w latach 80. i 90. Czerpały energię ze środowisk, których poczucie wspólnotowości czy tożsamości znacznie się wówczas umocniło. Relatywna autonomia i społeczne zróżnicowanie dotychczas marginalizowanych grup zaczęło wyraźnie oddziaływać na politykę, kulturę i sztukę. Wszystko wskazuje na to, że ten właśnie nurt Nichols uważa za najbardziej dziś ekspansywny.

O performatywnych aspektach dokumentalizmu pisze też Stella Bruzzi⁴. Zwraca uwagę na to, że aspekt ten – choć obecny w kinie dokumentalnym od zawsze – był dotychczas traktowany podejrzliwie i niechętnie, między innymi, choć nie tylko, za sprawą żywej tradycji kina bezpośredniego. Dziś chętniej uznajemy, że dokument nie przedstawia realności jako takiej, ale raczej jest *dialektyczną koniunkcją realnej przestrzeni i filmowców, którzy w nią wnikają. Jest nie-fikcyjnym filmem nastawionym bezpośrednio na cele odtwarzania (performance)*⁵. Należy przy tym podkreślić subtelna, ale istotną różnicę w pojmowaniu tej kategorii między nią a Nicholsem. Bruzzi rozszerza historycznie usytuowaną performatywność, świadomie i celowo nawiązuje do Judith Butler⁶ (Nichols, posługując się tym terminem, pomija tę zakorzenioną już w kulturoznawstwie proveniencję i nieco odchodzi od Butlerowskiej definicji pojęcia, ale – co ważne – w miarę upływu czasu poddaje swoją koncepcję ciągłej weryfikacji, stopniowo minimalizując te odmienności⁷). Bruzzi pisze, że dokumenty performatywne funkcjonują jako wypowiedzi, które jednocześnie zarówno opisują, jak i realizują działanie⁸. *Budowane wokół natrętej obecności filmowca lub samoświadomych występów jego bohaterów są odtworzeniem mniemania, że dokument urzeczywistnia się wtedy, gdy jest wykonywany, że jakkolwiek jego faktyczna baza (...) może poprzedzać nagranie lub przedstawienie, sam film jest z konieczności performatywny, ponieważ nadawane jest mu znaczenie w trakcie interakcji między wykonaniem (performance) a realnością*⁹.

Nie rezygnując z przedstawiania realności, twórcy dokumentów performatywnych godzą się więc na to, że falsyfikacja czy subiektywizacja lub sztuczność jest w sposób nieunikniony wpisywana w akt tworzenia, toteż nie należy ukrywać funkcji czynnika autorskiego i rozmaitych strategii autorskich, takich jak odsłanianie, deziluzja warsztatu filmowego i zabiegów technicznych, pastiszowanie znanych konwencji, ambiwalencja statusu zdarzeń przedstawionych, uwydatnianie ich zamierzonej, celowej dyskursywności, a przede wszystkim, co budzi najwięcej kontrowersji, stawianie na ostrzu noża tak zasadniczej kwestii, jak prawda w dokumencie. Elementy gry, przedstawiania, odgrywania przed kamerą okazują się czynnikami deformującymi i zakłócającymi dostęp do rzeczywistości, ale nie da się ich wyeliminować. Tak więc w pewnym sensie twórcy tych filmów unikają utopijnego, iluzorycznego przeświadczenia o bezinteresowności i obiektywnym obrazie na rzecz jawnej interpretacji.

Zbliżony zakres znaczeniowy, tym razem wyłącznie w odniesieniu do kina amerykańskiego, ma wyróżniony przez Paula Arthura¹⁰ „trzeci moment” dokumentalizmu (po filmach lat 30. propagujących New Deal i kinie bezpośrednim lat 60.). Poza wspomnianymi wcześniej cechami pisze on jeszcze o kwestionowaniu technicznej sprawności medium filmowego jako gwarancji prawdziwości przedstawianych zdarzeń; medium to raczej demonstrowa własną bezradność czy nieadekwatność, a także wymagającą czujności odbiorcy ambiwalencję. Arthur

omawia tu dwa filmy: *Roger and Me* Michaela Moore'a i *Lightning over Brad-dock* (1988) Tony'ego Buby ¹¹. Nie bez podstaw wypada też uznać, że właśnie w Stanach Zjednoczonych dokument performatywny zyskuje na znaczeniu i stamtąd rozprzestrzenia się na cały świat. Osiąga niezwykłą, jak na kino dokumentalne, popularność i ogromną widownię. To temu też gatunkowi krytycy niemal już rutynowo przypisują kontrowersyjność z całym dwuznacznym sensem tego słowa, maskując często własną niemoc. Socjolog i badacz religii Peter L. Berger ¹² pisze o tym, że w społeczeństwie amerykańskim coraz większe połacie życia jednostkowego i społecznego są regulowane wedle kategorii preferencji, pojęcia zarezerwowanego ongiś dla świata konsumpcji. Przedmiotem preferencji, a więc indywidualnych decyzji i wyborów staje się więc płeć kulturowa (por. cytowaną pracę Butler), polityka, a zwłaszcza religia. Takie konstruowanie tożsamości Daniele Hervieu-Léger nazywa *bricolage*, Robert Wuthnow – patchworkiem, a coraz większą karierę robi w literaturze anglosaskiej pojęcie *tinkering*, które oznacza najogólniej świadome budowanie tożsamości tak, jak zestawia się klocki lego. Dokument performatywny można by uznać za swoistą realizację tej strategii.

Bruzzi zwraca uwagę na takie dokumenty, jak *Człowiek z kamerą* (1929) Wiertowa, *À propos Nicei* (1930) Vigo czy *Ziemia bez chleba* (*Ziemia Hurdów*, 1933) Buñuela, a potem filmy Emila de Antonio, Jeana Roucha, Chrisa Markera czy *cinéma vérité*, jako przykłady dokumentalnej twórczości refleksywnej (zawsze marginalizowanej i traktowanej nieufnie), które można traktować jako zapowiedź nurtu performatywnego.

Przykład *Ziemi bez chleba* w kontekście naszych dalszych rozważań wydaje się szczególnie znamieny ¹³. Film powstał na styku gwałtownych przemian politycznych, w 1933 r., dwa lata po upadku monarchii, a trzy lata przed wybuchem wojny domowej. Życie artystyczne Hiszpanii pulsowało od napięć politycznych, ale Buñuelowi (wówczas członkowi Komunistycznej Partii Hiszpanii) udało się zebrać zupełnie wyjątkową ekipę, w skład której weszli: Ramón Ancín, rzeźbiarz, pedagog i anarchista, zabity potem przez falangistów; Rafael Sanchez Ventura, także anarchista i pisarz, potem żarliwy wyznawca kultu Stalina, współautor niezwykłego, rzeczowego, a zarazem okrutnego komentarza do filmu. Drugim współautorem i asystentem reżysera był Pierre Unik, poeta surrealistyczny (aresztowany przez Niemców podczas II wojny światowej, zmarł w obozie koncentracyjnym), który podobnie jak operator i fotograf Eli Lotar był członkiem Komunistycznej Partii Francji. Kilka lat później taki konglomerat ideologiczny nie mógłby zaistnieć. Film opowiada o życiu mieszkańców Las Hurdes, górzystego, niegościnnego regionu Hiszpanii, ongiś zamieszanego przez banitów i ukrywających się Żydów skazanych w XV w. na wygnanie. W latach 30. nieliczni tubylcy żyli w straszliwej nędzy i zacofaniu, niemal odcięci od reszty świata (napis początkowy *Ziemi* informuje, że pierwszą drogę wybudowano tam w 1922 r.). Inspiracją dla Buñuela było dzieło na wskroś naukowe, monografia *Las Hurdes*, której autorem był Maurice Legendre, dyrektor Instytutu Francuskiego w Madrycie, opisująca warunki geograficzne, przyrodę i obyczaje. Film został zrealizowany z własnych środków grupy przyjaciół, przede wszystkim z pieni-

dzy wygranych na loterii przez Ancína. Jak pisze Buñuel w swoich wspomnieniach: *Fascynowała mnie nędza mieszkańców, ale też ich inteligencja i przywiązanie do zatraconego raj, do ich „ziemi bez chleba”*¹⁴. Z chłodnym opisem etnograficznym zderzają się typowe dla Buñuela, podszyte wieloznacznością i ironią motywy i skojarzenia. Na komentarz składają się napisy na początku i na końcu (jak w filmach niemych) oraz głos z offu. Film rozpoczyna się jak zwyczajny *travelogue* migawkami z miasteczka La Alberca, do którego filmowcy przybywają w dzień miejscowego święta. Pierwsze obrazy mają za tło dźwięki IV Symfonii Brahmsa. Niemal od razu następuje jednak zapowiedź dominującego wątku. Zdjęciu kościoła towarzyszą słowa: *Dwie czaszki w niszach symbolizują los tego miasta*. Kulminacją wspomnianego święta (*dziwnego i barbarzyńskiego*) są zawody młodych żonkosiów na koniach, polegające na odrywaniu głów żywym kogutom wiszącym na linach. Niektóre ujęcia, jak to ukazujące krowę wychodzącą z bramy ozdobionej u góry sentencją religijną, węże i ropuchy w klasztornych ruinach lub niemowlę obwieszone medalikami (*które, choć chrześcijańskie, podobne są do amuletów z Afryki lub Oceanii*) przywodzą na myśl *Psa andaluzyjskiego*. Temat śmierci, rozkładu i choroby jest lejtymotywwem całego filmu, ale zagęszcza się, w miarę jak realizatorzy przenoszą się w góry, w coraz trudniej dostępne rejony. Twórcy wymieniają kolejne zagrożenia, jakie czyhają na żyjących tu ludzi w ich codziennym bytowaniu: węże, skorpiony, robactwo, szczury, głód, choroby. W jednej ze wsi jest wprawdzie szkoła, ale dzieci (*głodne, ale uczone algebry* i sentencji moralnych) są pozbawione rodzicielskiej opieki, bo matki i ojcowie szukają – zwykle bezskutecznie – pracy w mieście. Gdy operator pokazuje grupy zdeformowanych postaci, słychać głos lektora: *Karły i kretyni są nader liczni w tym rejonie (...)*. *Realizm malarstwa Zurbarána i Ribery nie ma nic wspólnego z rzeczywistością*. Ujęcie chorej, siedzącej na kamieniach, kilkuletniej dziewczynki jest opatrzone informacją, że umrze za dwa dni pozbawiona pomocy lekarskiej. Jeden z członków ekipy podchodzi do dziecka i prosi je o otwarcie ust, by kamera mogła zajrzeć w głąb chorego gardła, ale w tym przypadku, jak i we wszystkich innych, twórcy konsekwentnie i w pewnym sensie bezwzględnie demonstrowują postawę nieangażujących się w zdarzenia obserwatorów (choć niektóre sceny – jak upadek kozicy ze skały – sprawiają wrażenie zaaranżowanych). Odbywają też wędrowkę z ojcem znośnym z góry zwłoki zmarłego niemowlęcia, by je pogrzebać na oddalonym od wsi cmentarzu. Jak informują, *jedyne zasobne budynki w tym rejonie to kościoły*. Przejmująco surrealistyczny charakter ma scena pokazująca osła śmiertelnie atakowanego przez pszczoły. Ale uproszczeniem byłoby określenie *Ziemi bez chleba* jako filmu surrealistycznego. Daje tu raczej o sobie znać surrealistyczna świadomość twórców.

Rezultat jest jednak szokujący i niejednoznaczny. Mercé Ibarez pisze w katalogu do wspomnianej wystawy, że artysta odsłania realność, *której zobrazowanie opiera się płaskiemu realizmowi równie mocno jak świat wewnętrzny, który konstruował w swoich dwóch pierwszych filmach*¹⁵.

Obraz, który powstał, wzbudził zaniepokojenie tak duże, że pojawiły się kłopoty z jego rozpowszechnianiem. Przewodniczący prowincji Las Hurdes, prof. Gregorio Marañón, pytał twórcę: *Dlaczego pokazywać zawsze to, co najbrzydsze, najmniej przyjemne? (...) Dlaczego nie pokazać tańców ludowych z La Alberca, które są najpiękniejsze na świecie? (...) Odpowiedziałem Marañónowi (...) że*

przemawia przez niego banalny i odrażający nacjonalizm¹⁶. Kilka lat temu Jean-Louis Commoli odnalazł w archiwum ścinki taśmy z *Ziemi bez chleba* i faktycznie stwierdził, że Buñuel pousuwał wszystkie kadry nieco bardziej pogodne i słoneczne, a także sekwencje wskazujące na pozytywne aspekty życia społecznego, wybierając obrazy przygnębiające, przesiąknięte atmosferą smutku, beznadziei, śmierci i niehumanitarnego trudu, ale też wykazując szczególną predylekcję do zdjęć okrutnych, ironicznych i absurdalnych. Rozdział katalogu wspomnianej wystawy nosi więc tytuł *Realizm zafalszowany*. Film nie znalazł w tej sytuacji dystrybutora. Początkowo był niemy i na nielicznych pokazach Buñuel sam czytał komentarz. Dopiero w roku 1936, już w czasie wojny domowej, został udźwiękowiony dzięki pomocy ambasady Hiszpanii we Francji. Końcowy, dopisany komentarz wzmocnił wymowę ideologiczną i tendencyjną (*Nędza, którą pokazaliśmy w tym filmie, nie jest bez wyjścia /.../. Ten nurt, który pociągnął ludzi ku lepszemu, pokierował ostatnimi wyborami i dał początek rządowi Frontu Ludowego. Rebelia generałów wspomaganą przez Hitlera i Mussoliniego miała przywrócić przywileje wielkim posiadaczom, ale robotnicy i chłopci hiszpańscy pokonają Franco i jego popleczników. Z pomocą antyfaszystów z całego świata, w miejsce wojny domowej pojawi się spokój, praca, szczęście i znikną na zawsze enklawy nędzy pokazane w tym filmie*). *Ziemię* wyświetlano na Wystawie Paryskiej 1937 r. w republikańskim pawilonie hiszpańskim, w którym wystawiono również *Guernicę* Picassa. Potem na długie lata film zniknął z ekranów. Stosunkowo niedawno zaczęto go przypominać w rozmaitych zresztą wersjach, ale status kanoniczny zyskała omawiana tu wersja z wystawy saragoskiej.

W 2000 r. holenderski reżyser Ramon Gieling nakręcił w tym samym regionie film *Więźniowie Buñuela*, o współczesnych mieszkańcach Las Hurdes, którzy po dziś dzień noszą w sobie traumę i poczucie krzywdy wywołane wyprodukowaną przez Buñuela złą legendą tych rejonów. Ten dalekosiężny wpływ dzieła, długo w ogóle zakazanego, a potem pokazywanego z rzadka w filmotekach, dzieła, które samo w sobie jest swoistą legendą, to jednak zadziwiający paradoks.

Ziemia bez chleba oglądana dzisiaj zachowała tę niepokojącą dwoistość. To mocny, przejmujący film dokumentalny, który zarejestrował dla potomnych fragment minionej rzeczywistości w zapomnianym przez Boga i ludzi zakątku Europy, ale to także część dzieła wielkiego artysty, który wycisnął swoje indywidualne, deformujące piętno na filmowanych obrazach. Dodany *ex post* komentarz wpisuje obrazy w konkretny kontekst historyczny i polityczny. Równocześnie, wzięwszy pod uwagę, że lata 30. przyniosły niezwykle inwazyjny film propagandowy w jego najbardziej agresywnej postaci, należy uznać film Buñuela za utwór wyjątkowy i osobny.

Współczesne dokumenty performatywne często mają siłę, jakiej były pozbawione dawne przedsięwzięcia. Siła ta wynika z zasięgu ich oddziaływania, intensywnej, masowej dystrybucji, wzmocnionej przez ich obieg festiwalowy i szeroko zakrojone kampanie medialne, także z coraz mocniejszym udziałem Internetu, wreszcie przez burzliwe debaty prasowe, telewizyjne i internetowe po premierze.

Ale są też działania prowadzone na znacznie mniejszą skalę, o mocnym oddziaływaniu środowiskowym. Dziś na stosunkowo niezależnych zasadach działają HBO, Sundance, Discovery, Netflix, You Tube, Apple, Indiflix, Rocketboom.

Nabiera tempa „guerilla filmmaking” – tania taktyka, nastawiona na produkcję filmów o tematyce społecznej i politycznej za pomocą kamer cyfrowych, montażu komputerowego i rozpowszechniania na DVD lub w Internecie za pośrednictwem organizacji takich, jak MoveOn.org. Wydaje się więc, że wielkim korporacjom filmowym trudno dziś kontrolować skutecznie produkcję dokumentów. To zjawisko stosunkowo nowe, ale też wyzwajające energię i poczucie wolności¹⁷.

Dochodzimy do kwestii istotnej, ale podatnej na uproszczenia i daleko idące stereotypizacje, a niemożliwe do pogłębienia w niewielkim tekście. Chodzi tu jedynie o naszkicowanie kontekstu, który sprzyja zapotrzebowaniu na wyraziste światopoglądowo kino dokumentalne. Bill Nichols pytany o wpływ filmu dokumentalnego na obecne życie polityczne¹⁸ zwraca uwagę na fakt, iż najbardziej dynamicznie rozwija się dokument prezentujący opcję *left-of-center* (bliską też – jak wiadomo – ideologicznie jemu samemu) z wyraźnym podkreśleniem, że tradycyjne podziały na prawicę i lewicę niemal na całym świecie uległy rozmyciu. Oskarża on prawe skrzydło polityki amerykańskiej, reprezentowane przez Billa Clintona i establishment z jego otoczenia, o wyjąłowanie tradycyjnej bazy intelektualnej Partii Demokratycznej w dziedzinie tak istotnej dla *middle class* i *working class*, jak opieka zdrowotna i społeczna czy edukacja, wartości rodzinne i korporacyjne z ich etosem „twórczej destrukcji”. Tradycyjnie co roku likwidowało się w USA 28 mln miejsc pracy. Guy Sorman pisał w 2004 r.: *Amerykański krajobraz usiany jest przemysłowymi ugorami, które każą wierzyć w zrujnowaną gospodarkę. Lecz jednocześnie powstaje taka sama lub większa liczba miejsc pracy; do tego znacznego ruchu dochodzi piętnaście procent zatrudnionych, zmieniających pracę, pomiędzy istniejącymi przedsiębiorstwami*¹⁹. Dziś ta symetria została zakłócona. Polityka Busha i wojna w Iraku, spadek wartości dolara i wzrost cen ropy dopełniają katastroficznego obrazu. Korporacje jawią się jako psychopatyczne bestie pożerające państwa narodowe, wyłoniło się widmo degradacji środowiska, zagrożenia terroryzmem, konfliktów etnicznych i religijnych na całym świecie. W tej sytuacji słychać głosy sprzeciwu (*voices of dissent*) głośniejsze niż establishmentu troszczącego się przede wszystkim o utrzymanie swojej pozycji.

Są to głosy namiętne, niepodporządkowujące się etyce dziennikarskiej i iluzji obiektywizmu. To twórcy tacy, jak Eugene Jarecky (*Why We Fight*, nawiązujący tytułem do serii Capry, a opowiadający o działaniach militarnych USA po II wojnie światowej, 2005), Naomi Klein (autorka słynnej antykorporacyjnej książki *No Logo*, z filmem *Przejęcie*, o spółkach robotniczych w pokryzysowej Argentynie, 2004), Davies Guggenheim (*Niewygodna prawda* popularyzująca ideę Ala Gore’a o groźbie globalnego ocieplenia, 2006) czy Michael Winterbottom i Malt Whitecross (z *Drogą do Guantanamo*, 2006), a także typowi „performerzy”, tacy jak Morgan Spurlock (*Super Size Me*, o skutkach zdrowotnych żywienia się w *fast-foodach*, 2004) i oczywiście Michael Moore (*Roger and Me*, 1989; *The Big One*, 1997; *Zabawy z bronią*, 2002; *Fahrenheit 9/11*, 2004; wreszcie *Sicko*, 2007).

Nichols zwraca uwagę, że właściwością tych filmów jest to, że bez wyjątku nie wypływają z i nie mówią do żadnej formy skoncentrowanego, zorganizowanego ruchu. Często przyjmują pełen pasji punkt widzenia jednostek w obronie dedy-

*kowanych im zasad sprawiedliwości społecznej, ochrony środowiska, praw obywatelskich, ale te głosy i punkty widzenia, jakkolwiek szeroko podzielane, nie mają politycznej bazy. Partia demokratyczna nie jest już siłą taką, jak w czasach Johnsona, Nixona, Reagana. Działają zieloni, działają związki zawodowe, ale mają mniej władzy niż kiedykolwiek. Prawa kobiet, gejów, lesbijek i inne nurty polityki tożsamościowej okazały się istotne dla tworzenia koalicji postępowych postaw, zdolnych do przeciwstawienia się polityce rządów federalnych. Nie pełnią jednak roli regulatora i nie chronią jednostek. Wynalazły nowy rodzaj wojny, która nie może być wygrana*²⁰. W tym znaczeniu performatywność – i to jest pewna pułapka metodologiczna – przestała być kategorią wyłącznie stylistyczną i została zagarnięta w obszar politycznych i ideowych sporów.

W żadnym razie filmy te nie są sygnałem czy załącznikiem zorganizowanego lewicowego ruchu politycznego, a ich komercyjny sukces nie jest miarą ich ideowej efektywności. To po prostu kolejne kije wkładane w mrowisko. Zaskakujący jest jednak ich gorący odbiór. Można przypuszczać, iż trafiając w czułe punkty usypionej, biernej wrażliwości społecznej, ożywiają w widzach poczucie uczestnictwa w życiu zbiorowości. Dzieje się to tyleż przez afirmację, ile przez żarliwy protest wobec ich twórców. Przy wszystkich słabościach (jawnej subiektywności, niechęci do wyważania opinii, do racjonalnej analizy racji strony przeciwnej, demonstrowanej pogardy dla postaw umiarkowanych, skłonności do propagandowej retoryki i uproszczeń) ich godnym docenienia skutkiem jest więc uruchomienie debaty publicznej w Stanach Zjednoczonych i Europie Zachodniej. W Polsce, mimo naszego uczestnictwa w kilku konfliktach zbrojnych w różnych częściach świata, skutków „dzikiego” młodego kapitalizmu, problemów z bezrobociem i degradacją środowiska, większość wymienionych wyżej problemów (a zapewne większość problemów na skalę globalną) jest spychana w gestię polityków. Twórcy dokumentów, czy szerzej, twórcy filmowi wycofali się w bezpieczne rejony małego realizmu społecznego. Jedyne polski film antykorporacyjny, *Witajcie w życiu* (1997) Henryka Dederki o stosowanych w firmie Amway technikach werbowania, zalega na półkach jako ofiara dziwnej cenzury prewencyjnej, zapomniany przez obrońców wolności wypowiedzi. Filmy Michaela Moore’a nie miały u nas dobrej prasy, podobnie jak książki Naomi Klein. Przyklejono im etykiety lewicowców i populistów (etykietowanie jest w Polsce punktem wyjścia powszechnej praktyki dziennikarskiej), co zniechęca do głębszej i szerszej refleksji. Co więcej, znaczna część polskiej krytyki pomija istotę problemu, jak gdyby Michael Moore znieważał ich osobiście, kwestionując zasadność ich proamerykańskiej (antylewicowej) deklaracji wiary w humanitarną ideę Bushowskiej (i polskiej) interwencji w Iraku. Zwłaszcza *Fahrenheit 9/11* wzbudził dość powszechną niechęć. Często też pojawia się zarzut braku finezji i wnikliwości, w zasadzie nieprzystający do ostrej, zjadliwej satyry.

Tymczasem chciałabym, o ile to możliwe, zawiesić w dalszym wywodzie dyskurs polityczny i prześledzić taktykę autorską Moore’a, by rozpoznać zasady, jakimi rządzi się dokument performatywny czy może ściślej – jedna z odmian tego modelu, tak dziś ważna. Taki zabieg wydaje się tym bardziej użyteczny, że

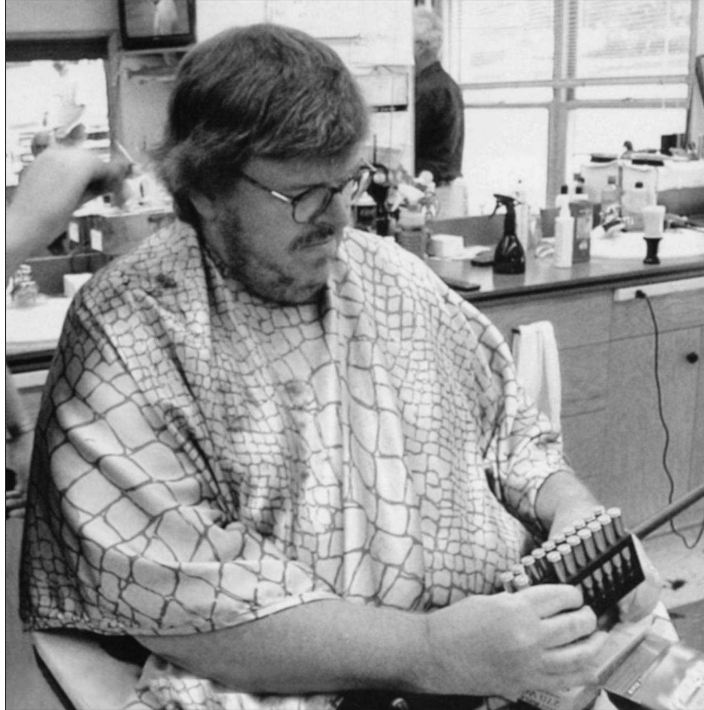
model ten wymaga od widza nieustannej czujności i nierezygnowania z postawy krytycznej. Niewinność została zdegradowana bezpowrotnie. Dwuznaczność, ironia, paradoks stały się powszechnymi narzędziami opisu świata. Czy dokument performatywny jest jeszcze dokumentem? Zastanówmy się, kto do nas mówi? Jakie pełni funkcje w dziele? I jaki jest jego cel?

Persona filmowa

Pisze się o Michaelu Moorze „documedian”²¹. Jednym z ważniejszych kluczy do odbioru jego filmów jest bowiem jego komiczna persona. Tęgi mężczyzna o twarzy zdziwionego dziecka (czasem brodatego), w okularach, w czapce bejsbolówce i džinsach, chce wyglądać jak typowy przedstawiciel *blue collars*. Jest aktywnym bohaterem wszystkich swoich filmów, przeprowadza wywiady, komentuje sytuacje, a przede wszystkim aranżuje je przed kamerą, gotów do nieustannych perfidnych prowokacji, często niezręczny, zakłopotany, niezbyt elokwentny, a jednak buduje swój przekaz na zjadliwej ironii, szokowaniu, kwestionowaniu powszechnych przekonań. Michael Moore (jego persona filmowa) jest błaznem, kimś w rodzaju trickstera – a więc postaci, która, jak pisze Agata Bielik-Robson, *uosabia czystą energię subwersji i świadomie używa jej do płątnia szyków członkom społeczności*²², politykom, establishmentowi. Ale jest to błazen, którego energię napędza obywatelska troska o etos demokracji. Uważany za skrajnego lewicowca, deklaruje się jako praktykujący katolik. Bywa na przemian empatyczny albo makiaweliczny, przewrotny i prostolinijny do bólu, manipuluje drobnymi zdarzeniami, by demaskować mechanizmy globalnej ekonomii i polityki. Jest jednak zawsze uprzejmy, praworządny, stosuje się do przepisów i poleceń, posłusznie wycofuje się, gdy grozi konflikt, unika agresji.

Wszechstronna nadaktywność Moore’a, filmowa, publicystyczna, telewizyjna, internetowa, za cel obrała machinacje władzy i wielkich korporacji, hipokryzję polityków, zagrożenia dla demokracji, obronę praw obywatelskich (często wbrew samym obywatelom), ale też wiele zwykłych bolączek codziennego życia. On sam w swojej niezdarnej fizyczności, często na tle flagi amerykańskiej albo w towarzystwie Busha Juniora, stał się znakiem firmowym obecnym na okładkach książek i na ekranie.

„Obywatel Moore”²³ po raz pierwszy pojawił się w filmowym debiucie *Roger and Me* (1989). Film powstał dzięki pomocy finansowej jego przyjaciół i z pieniędzy zarobionych na sąsiedzkich seansach bingo i wyprzedażach garażowych. Pomysł narodził się, kiedy Moore wychodził z depresji po kolejnej utracie pracy. Opowiada o fatalnych skutkach zamknięcia fabryk samochodów General Motors we Flint, w Michigan, swoim rodzinnym mieście. Kołem zamachowym był sprzeciw wobec polityki bogatych korporacji, które nawet w czasach hossy minimalizują koszty, by powiększać zyski. Osią narracyjną jest poszukiwanie Rogera Smitha, prezesa GM, by nakłonić go do przyjazdu do Flint, gdzie miałby przekonać się naocznie, jak jego decyzja wpłynęła na życie mieszkańców. Wszystko wskazuje, że poszukiwanie to ma być z założenia nieskuteczne i samo w sobie jest mistyfikacją. Moore wdzierza się do siedziby GM w Detroit nieumówiony i legitymuje się kartą bywalca restauracji fastfoodowej, przychodzi do elitarnego klubu jachtowego i usiłuje wyciągnąć poufne informacje od recepcjonistki, dosta-



Zabawy z bronią, reż. Michael Moore (2002)

je się na zebranie akcjonariuszy i na przyjęcie bożonarodzeniowe, zawsze w swojej dyżurnej czapce z daszkiem i z przebiegło-niewinnym wyrazem twarzy. Udaje wraz ze swymi pracownikami *ekipę telewizyjną z Toledo* (*Nie mieliśmy pojęcia, jak wygląda taka ekipa*), żeby się dostać do fabryki. Ze wszystkich tych miejsc jest wyrzucany, bo zachowuje się nieadekwatnie do sytuacji i wchodzi w rolę naiwniaka albo natręta, a pracownicy GM zbywają go zdawkowymi banaliami albo korzystają z pomocy ochroniarzy. Równocześnie pomysł sprowadzenia Smitha do Flint jest sam w sobie absurdalny i bezcelowy (szefowie korporacji doskonale wiedzą, jakie są skutki ich decyzji). Godne uwagi, że ten zabieg strukturalny został odtworzony (skopiowany?) przez twórców wszystkich trzech filmów pomyślanych jako polemika z Moore'em: *Michael Moore Hates America* (2004) Michaela Wilsona, *Michael and Me* (2005) Larry'ego Eldera i najnowszy *Obywatel Moore* (*Manufacturing Dissent*, 2007) Ricka Cayne'a i Debbie Melnyk. Wszyscy oni chcą doprowadzić do spotkania z reżyserem, przy czym ta nieefektywność jest wpisana w zamysł autorski – udaje się pokazać, że Moore nie jest wcale „jednym z nas”, tylko niesympatycznym gwiazdorem o wybujałym ego, oraz że nie jest poważnym reżyserem dokumentalistą, który bezwzględnie, we wszystkich szczegółach powinien przestrzegać imperatywu prawdy, ale kłamczuchem. Najkonsekwentniej przeprowadzają ten zamysł autorzy trzeciego filmu. Pragną stworzyć w widzach wrażenie, że nie chodzi im o nic innego, tylko o przybliżenie sylwetki popularnego, cenionego przez nich twórcy i dlatego chcą z nim przeprowadzić wywiad. Są podobnie jak on natrętni, posługują się fałszo-

wanymi dokumentami, by dostać się na konferencję prasową. Sprawnie, inteligentnie aplikują również inne techniki wypróbowane przez Moore'a, usiłują nawiązać z nim kontakt, ale równocześnie szukają dowodów na popełnione przez niego nieścisłości i przekłamania oraz na jego hipokryzję, prezentując go jako zaangażowanego w politykę przedstawiciela establishmentu (rzeczywiście brał udział w kampanii wyborczej ekologa Rogera Nadera w 2000 r., popularność jego filmów sprawiła, że zyskał spory majątek, którym sprawnie zarządza, jest zapraszany na liczne wykłady w kampusach uniwersyteckich, stał się człowiekiem-institucją). Moore, odmawiając kontaktu (trudno sobie zresztą wyobrazić, by miał wziąć dobrowolnie udział w filmie o tytule *MM nienawidzi Ameryki*), próbuje – jak się zdaje – zachować pełną władzę nad swoim wizerunkiem. To on zakreśla granice między Moore'em tricksterem a Moore'em reżyserem, czy w ogóle Moore'em jako osobą publiczną. Moore trickster, *spiritus movens* konstruowanej przez niego rzeczywistości, jest otoczony szczególną ochroną. Rzecz w tym, by ocalił swoją nieprzewidywalność dla przyszłych przedsięwzięć. Finał filmu Cayne'a i Melnyk dowodzi, że Moore ma rację, ponieważ z 20 minut wywiadu, który w końcu uzyskali, wykorzystali zaledwie migawki. On sam w pewnym sensie powtórzy ten schemat w filmie *The Big One* (1997), w którym jeździ po kraju, promując książkę *Downsize This*, spotyka się z czytelnikami, ale też – poszerzając doświadczenia opisane w książce – szuka kontaktów ze zwolnionymi z pracy i ich przełożonymi. Film tematycznie jest swojego rodzaju sequelem *Rogera*, ale w tonacji zdecydowanie bardziej satyrycznej.

Z punktu widzenia kształtowania persony filmowej *Roger and Me* jest ważny, również dlatego, że zawiera wiele istotnych informacji autobiograficznych, określających obywatela Moore'a jako „zwykłego faceta z Flint” (które uzupełnił potem swojej książce *Biali głupcy*)²⁴. W fabrykach GM pracował jego ojciec i inni krewni, we Flint chodził do szkoły i studiował (krótko), a potem pracował w gazecie przyznając: *Taśma produkcyjna była nie dla mnie. Moimi bohaterami byli ludzie, którzy porzucili życie w fabryce i wyjechali*. Opisuje nieudaną próbę zrobienia kariery dziennikarskiej w San Francisco, powrót do rodzinnego domu i krystalizację pomysłu na życie, jakim było robienie filmów. Potem w każdym z nich w taki czy inny sposób wraca do Flint i jego mieszkańców i odwołuje się do – tak istotnego w dokumentach performatywnych – doświadczenia osobistego.

Ponownie „obywatel Moore” pojawił się w cyklu programów satyrycznych TV Nation w 1994 r. (kontynuowanym w 1997 r.). W tym programie upowszechnił i utrwalił personę trickstera szydzącego z ustalonych konwencji życia społecznego, polityki, obyczajów, decyzji biurokratycznych. On i jego ekipa pytali właścicieli zwierząt domowych, które dostawały zapisany przez weterynarza prozac, czy lek im pomógł, podróżowali do Amazonii, żeby porozmawiać z przedstawicielkami Avonu, które sprzedawały kosmetyki kobietom z plemion indiańskich, śledzili drogę ścieków z toalet Nowego Jorku do Sierra Blanka, gdzie były one wylewane wokół miasta, spotkali się z fanami historii militarnej USA, którzy co weekend odtwarzali bitwy od wojny Północ-Południe po Hiroszimę i Sajgon, zorganizowali wycieczkę grupy nowojorczyków na prywatną plażę, z której zostali usunięci, bo przebywać na niej mogli tylko bogaci okoliczni właściciele, sprawdzali, kogo chętniej biorą taksówkarze: białego mordercę czy czarnoskórego aktora, laureata Oscara, wybrali się do Moskwy, szukając śladów

rakiet nakierowanych na miasta USA w czasach zimnej wojny. Przeprowadzali absurdalne ankiety (88% głosujących na Busha nie pojęcia, o czym śpiewają raperzy). Kilka lat później kontynuował tę formułę w nieco ostrzejszym tonie w cyklu „The Awful Truth”. Szukał tam posady dla Clintona, przeprowadzał szkolenie dla policji, objaśniając, czym różni się pistolet od batonika czy portfela, po tym jak odnotowano przypadki zastrzelenia czarnoskórych mężczyzn podejrzanych niesłusznie o wyciągnięcie broni, wybrał się na kurzą fermę w przebraniu wielkiego kurczaka, by zrealizować reportaż o barbarzyństwie hodowli i zatruciu środowiska, zmusił ubezpieczyciela do wyrażenia zgody na kurację pacjenta drogim lekiem. W programach tych przewijają się tematy, które prędzej czy później pojawiają się w jego filmach. Równocześnie zaczął wydawać książki, które z pewnymi modyfikacjami drążą te same kwestie.

W *Fahrenheit 9/11* (2004) wkracza bezpośrednio do akcji wyłącznie po to, by zrobić zamieszanie i wytrącić protagonistów z równowagi. Stojąc na ulicy przed budynkiem ambasady saudyjskiej, koło Centrum Kennedy’ego i hotelu Watergate (sic!), ściąga na siebie zainteresowania służb specjalnych, a potem komentuje wzmożoną ochronę tego miejsca przez amerykańskich agentów (podczas gdy 200 km wybrzeża jest chronione przez jednego strażnika). W sekwencji poświęconej przyjęciu *Patriot Act* (dokumentu pozwalającego na inwigilację obywateli w imię ochrony przed terroryzmem), gdy dowiedział się, że Kongres przyjął ustawę, bez czytania jej, wsiada do furgonetki i przez megafon czyta kolejne paragrafy, objeżdżając dookoła budynek Kongresu. Potem przeprowadza wśród kongresmenów akcję namawiania ich do wysłania do Iraku własnych dzieci.

W najnowszym filmie *Sicko* (2007) persona Moore’a zyskuje na znaczeniu. To najlepiej skonstruowany ze wszystkich jego dotychczasowych utworów. Temat braku powszechnej opieki zdrowotnej w USA i pięćdziesięciu milionów Amerykanów nieobjętych żadnym ubezpieczeniem interesował go od dawna. Ekspozycja wyjaśnia, jak przebiegały wstępne przygotowania. Na ogłoszenie, w którym poszukiwał ofiar tej sytuacji, w bardzo krótkim czasie otrzymał ponad dwadzieścia tysięcy maili. Do filmu wybrał kilkanaście z nich, pozostałe posłużyły do wyodrębnienia (nie)prawidłowości. W centrum jego uwagi znajdują się osoby, które, mimo że opłacają ubezpieczenie, nie mogą się leczyć, ponieważ albo przekroczyły limit kosztów, albo towarzystwo ubezpieczeniowe na podstawie ekspertyz zatrudnionych tam lekarzy odmówiło im świadczeń z różnych powodów. Moore zadaje pytania z offu i pozwala bohaterom opowiedzieć swoją historię. Rozmawia też z byłymi ekspertami towarzystw ubezpieczeniowych. Potem przedstawia krótko, przy wykorzystaniu materiałów archiwalnych, historię budowania zasad opieki medycznej w USA, aż do podjętych przez Hillary Clinton daremnych prób wprowadzenia powszechnej opieki, odrzucenia jej propozycji w senacie i późniejszą karierę biznesową senatorów, którzy głosowali przeciw.

„Obywatel Moore” tym razem wchodzi do akcji po kilkudziesięciu minutach przeszło dwugodzinnego filmu. Najpierw odbywa podróż (jak zwykle) za północną granicę, z kobietą chorą na raka mózgu, której odmówiono operacji, i pokazuje jej starania o pomoc w Kanadzie, tam też przeprowadza rozmowy z pacjentami i lekarzami. Potem udaje się za ocean, do Wielkiej Brytanii i Francji. Sekwencja brytyjska jest tu niezmiernie charakterystyczna. W Wielkiej Brytanii wszyscy są objęci darmową opieką medyczną. „Obywatel Moore” wciela się tu w rolę wiecz-

nie zdumionego, naiwnego przybysza z innego świata. Zadaje proste pytania: o zakres tej opieki, o pensję lekarza, opłacanego całkowicie z kasy państwowej (zarabia tym więcej, im więcej pacjentów nawróci na zdrowy tryb życia i im skuteczniej leczy), dziwi się jego dobremu samochodowi i wygodnemu domowi, wreszcie budząc rozbawienie, wielokrotnie zadaje pytanie, komu się płaci i gdzie jest kasa (w jedynej, jaką znalazł, uboższym pacjentom wypłaca się pieniądze na powrót do domu). Apogeum zdziwienia przeżywa w aptece, gdzie dowiaduje się, że wszystkie leki mają zryczałtowaną cenę 6,65 £. W Paryżu również przeprowadza rozmowy z pacjentami i lekarzami, jeździ po mieście z karetką pogotowia, wysłuchuje opowieści o opłacanych z kasy państwowej pomocach domowych, które gotują, sprzątają i robią pranie, by odciążyć młode matki.

Powrót do Stanów jest ustawiony na zasadzie mocnego kontrapunktu i rozpoczyna się historią bezdomnej wyrzuconej ze szpitala na ulicę. Potem następuje cykl historii o wolontariuszach udzielających pomocy w World Trade Center, którzy ponieśli trwały ubytek na zdrowiu i są pozostawieni sami sobie. W końcu zbiera grupę chorych, wynajmuje motorówkę i udaje się z nimi do bazy Guantanamo, gdzie więźniowie-terrorysty mają pełen zakres świadczeń medycznych. Przez megafon, z morza, domaga się udzielenia pomocy jego podopiecznym. Z braku reakcji podejmuje decyzję o wylądowaniu na Kubie, gdzie ta pomoc, wraz z przepisaniem niemal darmowych leków, zostaje im udzielona. Cała wyprawa ma wybitnie wywrotowy, błazeńsko-przewrotny charakter (choć reakcja chorych, którzy uzyskali autentyczną pomoc, jest poruszająca). Moore dba o to, by jego wdzięczność wobec kubańskich lekarzy miała humanitarną, a nie polityczną wymowę (padają słowa o ludzkiej solidarności ponad granicami i ustrojami). Ten istotnie ryzykowny pomysł służy jednak spuentowaniu niezmiernie istotnego problemu. Funkcja Moore'a trickstera w tej ostatniej części staje się kluczowa. Porzuca on maskę naiwniaka i przystępuje do ataku. Konstruuje sytuację i steruje jej przebiegiem, a co najważniejsze, doprowadza zamysł do skutku. Ale film ma jeszcze dwie ironiczno-wywrotowe puenty. Właścicielowi największej anti-Moore'owskiej strony internetowej wysłał anonimowo czek z pieniędzmi, gdy ten informuje o kłopotach finansowych związanych z chorobą żony (strona rozwija się w dalszym ciągu, o czym ów moderator go informuje). Wreszcie w końcowym ujęciu Moore zmierza w stronę Białego Domu z koszem brudnej bielizny, by spróbować ją wyprać na koszt rządu (jak we Francji).

Protagonści

We wszystkich swoich filmach wielokrotnie zmienia maski. Bywa naiwniakiem albo przecherà, bywa też współczującym słuchaczem. Istnieją jednak współrozmówcy, których wystawia bezlitośnie na szpicę. To nie tylko przedstawiciele władzy i korporacji, których zamęcza swoimi namolnymi pytaniami. To także ci, którzy zadowoleni z siebie dobrowolnie obnażają swoją ignorancję lub obojętność. Zwykle taką rolę narzuca *celebrities*. W *Roger and Me* będzie to Bob Eubanks, znany showman pochodzący z Flint, który chałturzy w rodzinnym mieście, sprzedając wulgarne albo antysemityczne dowcipy, przyszła miss Ameryki Kaye Lani Rae Rafko, która nie potrafi sklecić zdania poza wyuczonymi, radosnymi komunałami, czy piosenkarze Pat Boone i Anita Bryant. To w *Zabawach*

z *bronią* żarliwi obrońcy wolności, jak Terry Nichols, brat zamachowca z Oklahoma Center, który stale ma w domu naładowaną, odbezpieczoną broń, czy Charlton Heston, wybitny aktor, prezes NRA (Narodowego Stowarzyszenia Strzeleckiego), który w Columbine, gdzie nastąpiła tragedia i dwóch uczniów zgłosiło masakrę nauczycielom i kolegom, wygłasza płomienną mowę o pożytkach samoobrony w imię amerykańskich ideałów. Zaproszony do domu Hestona Moore zadaje mu niewygodne pytania. Heston przerywa rozmowę i wychodzi. (Wkrótce po zakończeniu filmu okazało się, że zdiagnozowano u niego Alzheimera. Padły wówczas wobec Moore'a oskarżenia o niegodne wykorzystanie starca.) W *Fahrenheit 9/11* wysłuchujemy żarliwego wyznania Britney Spearce: *Myszę, że powinniśmy ufać każdej decyzji podejmowanej przez prezydenta i po prostu go wspierać.*

W *Fahrenheit 9/11* poza zwykłymi Amerykanami, młodymi i starymi, i tłumem żołnierzy indagowanych na temat wojny, ważną rolę w strukturze wywodu pełni Lili Lipscomb, mieszkanka Flint, żarliwa patriotka z mieszanej, wielokulturowej – jak mówi – rodziny (*jesteśmy kręgosłupem Ameryki*). To ona namawiała syna do wyjazdu do Iraku. Spotykamy ją po raz pierwszy w biurze aktywizacji zawodowej, gdzie pracuje. Opowiada o sytuacji bezrobotnych i programie pomocowym. W innej sekwencji wywiesza, jak co dzień, flagę przed swoim domem i mówi o swojej miłości do kraju. Do ponownego spotkania dochodzi, gdy otrzymała wiadomość o śmierci syna i jesteśmy świadkami jej ewolucji światopoglądowej, która prowadzi ją potem w proteście pod Biały Dom (dziś jest aktywną działaczką na rzecz pokoju). Na ogół funkcje „zwykłych ludzi” nie są tak znaczące, ale w każdym filmie takie właśnie osoby mają swoje sekwencje, które układają się w indywidualne narracje i napędzają dramaturgię zdarzeń. W *Roger and Me* to historia kobiety, która prowadzi „pokazy z kolorystyki” dla sieci Amway czy kobieta hodująca króliki na *pets and meal* (zwierzątka domowe i mięso). W *Zabawach z bronią* są to chłopcy ranni w zamachu, w *Sicko* – „pacjenci Moore’a”.

Wielcy amerykańskiego świata rzadko dopuszczają go do rozmowy. Wyjątkowo w *Fahrenheit 9/11* reżyser krzyczy do przejeżdżającego George’a Busha: *Gubernatorze Bush, tu Michael Moore!* W odpowiedzi słyszy: *Uważaj na siebie, dobra? Zabierz się za jakąś prawdziwą pracę.* Zwykle, gdy uruchamia tonację ostrej satyry, buduje wizerunki przedstawicieli establishmentu z wypowiedzi zarejestrowanych przez kroniki i telewizję, montując je w kolejności dosyć swobodnej i dobiera je tak, by wyakcentować ich sprzeczności. Jego ulubionym bohaterem jest Bush. Szczególnie wstrząsające są oficjalne wypowiedzi pracowników władz, firm ubezpieczeniowych i resortu zdrowia w *Sicko*.

Często na poparcie swoich tez wspiera się opiniami ekspertów, wycinkami z gazet, enuncjacjami dziennikarskimi.

Zdjęcia, montaż, muzyka

Moore stosuje techniki filmowania typowe dla filmu dokumentalnego (wywiady, zdjęcia plenerowe, fragmenty informacyjnych programów telewizyjnych i kronik, ale także – co jest szczególną właściwością jego stylu, wzmacniającą aspekt performatywny – wykorzystuje własne filmy rodzinne, fragmenty popularnych filmów rozrywkowych klasy B, z lat 50., 60. i 70. (kina familijnego, westernów, kryminałów, musicali, filmów propagandowych i edukacyjnych), reklamy

i filmy animowane. Animowana sekwencja z *Zabaw z bronią* pt. *Historia USA* zyskała niezależną popularność, zwłaszcza że mylnie uchodziła za produkcję wykonaną przez Matta Stone'a, autora serialu *South Park* (tym bardziej że Stone występował w tym filmie jako dawny uczeń Columbine). Materiał filmowy poddaje dość bezceremonialnej obróbce montażowej, manipuluje czasem filmowym, kondensuje zdarzenia, by uzyskać odpowiednią dramaturgię. Do *Sicko* włączył fragment muzycznego filmu radzieckiego w sekwencji opowiadającej o lęku przed upaństwowieniem medycyny. Stosuje też chętnie jako tło dźwiękowe standardy muzyki popularnej z lat 60., przeważnie by uzyskać efekt ironiczny (w *Zabawach z bronią* ważną rolę pełni *Happiness is a warm Gun* Beatlesów, w *Sicko* piosenka Cata Stevensa *Don't be Shy* towarzyszy słowom Busha o kłamstwie i wstydzie) lub kontrapunktowy (np. panoramie zdewastowanych osiedli mieszkaniowych we Flint towarzyszy piosenka *Wouldn't It Be Nice* zespołu Beach Boys).

Zabiegi montażowe budzą szczególną podejrzliwość. Na przykład w *Zabawach z bronią* Moore pokazuje bank, w którym wystarcza założyć rachunek, by móc uzyskać broń. Zakłada więc i w następnym ujęciu widać go wychodzącego z banku z karabinem (pyta przy tym: *Czy nie wydaje się wam to nieco ryzykowne dla banku?*). Pracownicy banku wyjaśniali potem, że broni nie otrzymuje się od razu, tylko trzeba na nią czekać np. dwa tygodnie, o czym w filmie nie ma mowy. W *Fahrenheit 9/11* umieszcza fragment bankietowej mowy Busha, w której nazywa on bogaczy swoją bazą. W rzeczywistości przemówienie to miało charakter dowcipu na specjalnej imprezie. Przed sekwencją ataku na Irak wmontowuje idylliczne zdjęcia dzieci i roześmianych ludzi z Bagdadu. Takich zarzutów o manipulację zapewne można postawić wiele. Wszystkie jego filmy krytycy i przeciwnicy polityczni poddają próbie ognia i wody. Rygorystycznie przykładają do nich kryteria kłamstwa i prawdy (całej prawdy dokumentalnej) w innych przekazach medialnych, także informacyjnych, notorycznie dewaluowane (w *Fahrenheit 9/11* dziennikarz telewizji FOX mówi wyraźnie o reportażach z Iraku: *Oczywiście, że nie jesteśmy obiektywni*).

Fahrenheit 9/11, który stawia pod znakiem zapytania prawomocność wyborów prezydenckich w 2000 r., mówi o powiązaniach rodziny Busha z rodziną bin Ladena i establishmentem z Arabii Saudyjskiej, a potem podważa strategię i skuteczność wojny w Afganistanie, wreszcie kwestionuje zasadność interwencji irackiej wobec niezalezienia w Iraku broni atomowej i opowiada o powiązaniach sfer rządowych z wielkim biznesem, stał się obiektem zmasowanych ataków. Jeden, dość bulwersujący, pojawił się na łamach „Gazety Wyborczej” w recenzji Jacka Szczerby²⁵ – porównał on Moore'a do Leni Riefenstahl i radzieckich politruków. Na temat Moore'a nakręcono co najmniej trzy pełnometrażowe filmy fabularne i wiele krótkich, wyprodukowano ogromną liczbę tekstów prasowych i debat telewizyjnych (głównie w amerykańskich stacjach), istnieją bardzo dynamicznie prowadzone strony internetowe i stowarzyszenia grupujące jego przeciwników. Zawiązał się prawdziwy anty-Moore'owski ruch obywatelski.

Wielka popularność tych filmów w USA i na świecie, prestiżowe nagrody i olbrzymie zyski, jakie przynoszą, świadczą jednak, że ma on co najmniej równą liczbę zwolenników. Zarówno jedni, jak i drudzy często przyznają, że pozytywną stroną jego działalności jest przede wszystkim powszechna dyskusja na temat kwestii, które porusza, a węższym zakresie – na temat granic, możliwości, etyki

i zadań filmu dokumentalnego we współczesnej rzeczywistości. Mówiła o tym w wywiadach Debbie Melnyk, współautorka *Obywatela Moore'a*, i inni twórcy.

TERESA RUTKOWSKA

- ¹ B. Nichols, *Introduction to documentary*, Indiana University Press, Bloomington 2002, s. 99-139.
- ² W czym należy zapewne postrzegać odwołanie do Barthes'owskiego *Le grain de la voix* (to ciało-cieleśność w głosie, który śpiewa, w ręce, która pisze, w kończynie, która wykonuje).
- ³ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Sopot 2000, s. 191.
- ⁴ S. Bruzzi, *New Documentary. A Critical Introduction*, Routledge 2000.
- ⁵ Tamże, s. 125. Pisząc o tej sytuacji po polsku, jesteśmy w dość niefortunnej sytuacji. Nie-tłumaczony termin „performance” jest zarezerwowany dla aktywności artystycznej z pogranicza teatru i sztuk plastycznych. Nie ma słowa polskiego na tyle pojemnego, by zawarło znaczenie pojęcia angielskiego. Słownik wymienia: spełnienie, wykonawstwo, wykonanie, występ, dokonanie, odegranie, odprawienie nabożeństwa, odtwarzanie, osiągnięcie, wyczyn, produkcja, wydajność, przedstawienie, koncert, impreza, seans.
- ⁶ J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity*, New York 1990.
- ⁷ Bruzzi na przykład poddaje ocenie jego eksplikację z 1994 r. Por. B. Nichols, *Blurred Boudaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1994.
- ⁸ S. Bruzzi, dz. cyt., s. 154. Butler z kolei nawiązuje do J. L. Austina i jego opisu aktów mowy.
- ⁹ Tamże.
- ¹⁰ P. Arthur, *Jargons of Authenticity (Three American Moments)*, w: *Theorizing Documentary*, red. M. Renov, Routledge, New York 1993.
- ¹¹ Film Moore'a zostanie omówiony w dalszej części wywodu. *Lightning over Braddock* to ironiczna kronika upadku miasta znanego ongiś jako „shopping center” Pittsburga.
- ¹² Por. P. L. Berger, *Global Pluralism and Religion*, „Estudios Públicos”, nr 98, Autumn 2005.
- Por. Też rozmowę Petera L. Bergera, Tadeusza Szawiela i Macieja Nowickiego *Wojna religii z nowoczesnością*, „Europa – Tygodnik Idei”, „Dziennik”, nr 51 (194), 22.12.2007.
- ¹³ W 2000 r., w setną rocznicę urodzin Buñuela, zorganizowano w Saragossie, stolicy Aragonii, wystawę na temat *Tierra sin pan*, *Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, na której zaprezentowano bogatą dokumentację na temat okoliczności powstania i przebiegu realizacji filmu. Zweryfikowano też datę jego powstania z 1932 r. wymienionego w czołówce na 1933 r. Zob. E. Waintrop, „Terre Sans pain”, *réalisme truqué*, „Libération”, 18.02.2000.
- ¹⁴ L. Buñuel, *Moje ostatnie tchnienie*, tłum. M. Braunstein, Świat Literacki, Izabelin 2006, s. 161.
- ¹⁵ Cyt. za E. Waintrop, dz. cyt.
- ¹⁶ Tamże, s. 162.
- ¹⁷ Por. cykl wypowiedzi na temat *The Role of Documentary in the American Political Scene*, „The Velvet Light Trap” nr 60/2007. Np. wypowiedź J. L. Halla.
- ¹⁸ Bill Nichols, tamże, s. 85.
- ¹⁹ G. Sorman, *Made In USA*, tłum. W. Nowicki, Prószyński i Ska, Warszawa 2005, s. 190.
- ²⁰ B. Nichols, dz. cyt. 86.
- ²¹ J. Malanowski, „Washington Monthly”, Nov. 2006 http://findarticles.com/p/articles/mi_m13-16/is_11_38/ai_n16832531
- ²² Agata Bielik-Robson w debacie pt. *Czy leninowska przemoc zbawi lewicę? Zastanawiają się Slavoj Žižek, Agata Bielik-Robson, Andrzej Walicki*, „Europa”, „Dziennik”, nr 56, 31.03.2007, s. 2.
- ²³ Tę nazwę Moore'owskiej osoby zapożyczyłam z polskiego tytułu filmu Cayne'a i Melnyk z powodów oczywistych. Tytuł oryginalny *Manufacturing Dissent* oznacza *Fabrykowanie sprzeciwu*.
- ²⁴ M. Moore, *Biali głupcy*, tłum. B. Maliborski, Świat Książki, Warszawa 2003.
- ²⁵ J. Szczerba, *Propaganda bez wstydu*, „Gazeta Wyborcza”, 22.07.2004.