Kapás Zsolt Zsombor

Elfogult objektivitás? Dokumentaritás és propaganda Michael Moore filmjeiben

Absztrakt

Michael Moore politikai (vagy politizáló) dokumentumfilmeket készít, alkotásai kapcsán a propaganda és a dokumentarizmus kapcsolódási pontjaira kérdezhetünk rá. Filmjei értelmezése során kiemelt szempontot képez kettejük viszonyának újragondolása, tisztázása. A tanulmány mindezt elsősorban a dokumentumfilm történelmileg változó, hagyományrendszerén keresztül ragadja meg. A dokumentumfilmek múltbéli és kortárs stratégiái közül Moore hangsúlyosan merít az úgynevezett „elkötelezett filmek", valamint a filmkészítőt a dokumentumfilm központi alakjává avató amerikai tradícióiból. E két dokumentarista törekvésre való kitekintésen keresztül közelebb kerülhetünk Moore alkotói attitűdjének, árnyalt imázsának, filmes eszközrendszerének és politikai hangnemének jellegzetességeihez, a néző meggyőzését és mozgósítását célzó filmformák feltárásához.

Szerző

Kapás Zsolt Zsombor 1986-ban született Dunaújvárosban. 2007-ben a Pécsi Tudományegyetem Pollack Mihály Műszaki Karán elvégzett egy televízió-műsor gyártó képzést. 2010-ben a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán, a Szabad bölcsész alapképzés Filmelmélet és filmtörténet szakirányán BA, majd a Vizuális kultúratudomány MA képzésén diplomázott, jelenleg pedig Szegeden, az Irodalomtudományi Doktori Iskola Irodalomelméleti programján belül végzi PhD tanulmányait. A 2011 áprilisában megrendezett XXX. OTDK Társadalomtudományi szekció Filmtudomány tagozatában különdíjban részesült, a 2011/2012-es tanévben pedig Köztársasági ösztöndíjban részesítették. Érdeklődési kör: A filmes szereplői szubjektivitás narratív reprezentációi, az ál-dokumentumfilmek jelensége, az animációs filmek történetmesélési jellegzetességei, valamint a horror műfajához kötődő formanyelvi megoldások. E-mail: kapas.zsombor@gmail.com

Kapás Zsolt Zsombor

Elfogult objektivitás? Dokumentaritás és propaganda Michael Moore filmjeiben

> A filmem azért létezik, hogy szembeszálljon az irányított, legyártott híradásokkal, amelyek alapvetően a Bush-adminisztráció propaganda fegyverei. Az én filmjeim ellenpropagandák. Az egyetlen szomorú dolog ebben, hogy az embereknek 8 vagy 9 dollárt kell fizetniük azért, hogy moziba jöhessenek, be kell szerezzenek egy bébicsőszt, hogy értesülhessenek azokról a dolgokról, amelyekről ingyen kellene tudomást szerezzenek, a kanapéjukon ülve, Tostitost majszolva. [1]
>
> Michael Moore

Michael Moore munkásságának kulcskérdése a dokumentumfilm és a politikai elkötelezettség viszonya. Filmjei lehetővé teszik, hogy megfontolás tárgyává tegyük e viszonyt. Mivel ezek az alkotások a nagy hollywoodi produkciókéhoz hasonló méretű közönséget érnek el, így a bennük jelentkező feszültség a politikai dimenziója és a dokumentumfilm között a szélesebb közönség számára is úgy jelenik meg, mint a kortárs dokumentumfilm-készítés egyik alapvető kérdése. Filmjei érvek, vitára hívó felszólalások, melyek egyszerre kívánnak provokálni, meggyőzni, és mozgósítani. Kritikusai előszeretettel hozzák kapcsolatba a propaganda kérdéskörével; az alkotásai emiatt is a dokumentumfilmmel szembeni elvárások és lehetőségek, az objektivitás és az elfogultság, a tájékoztatás és a meggyőzés, a valóság feltárása és a szubjektív véleménynyilvánítás körüli viták tárgyává válnak. Mivel Moore filmjei politikai beállítódásáról tanúskodnak, megítélésük és ezen keresztül maga a dokumentumfilm értelmezése is politikai kérdéssé válhat. A Moore filmjeiben megkezdett politikai vita így az egyes alkotásokban bemutatott társadalmi problémákról átterjed magára a dokumentaritás filmformájára is, lehetőségeinek és korlátainak meghatározásával alátámasztva vagy aláásva a rendező érvrendszerét.

Úgy vélem, hogy Moore filmjeinek sajátosságai elsősorban két, az Egyesült Államokban jelentős dokumentumfilmes hagyomány ötvözéséből, a mozgalmi filmekként jellemezhető „elkötelezett filmek", valamint a filmkészítő fokozott részvételére és szerepvállalására építő dokumentarista törekvésekből táplálkoznak. Dolgozatomban ezeket a jellegzetességeket kívánom feltárni, külön kitérve arra, hogy a Moore-nál érvényesülő politizáló hangnem milyen sajátos dokumentarista filmformát és filmkészítői attitűdöt hív életre, milyen viszonyban áll ez más amerikai dokumentarista törekvésekkel és általában a dokumentumfilm értelmezési horizontjával. Nem akarok ítélkezni azt illetően, hogy Moore filmjei propagandisztikus alkotások-e vagy sem, és hogy

a propaganda kérdése Moore esetében mit is fed pontosan – sokkal inkább az amerikai politikai (vagy politizáló) dokumentumfilmek kortárs törekvéseihez szeretnék Moore példáján keresztül egy történeti és elméleti kontextust vázolni.

A kutatási irány felvázolása: elméleti alapkérdések

Michael Moore filmjei egyszerre törekednek társadalmi és gazdasági igazságok feltárására és politikailag erőteljesen elkötelezett érvrendszerek érvényesítésére. A nézőiket egyfelől ironikus hangvételükkel, kiszólásokkal kívánják szórakoztatni, másrészt hol burkolt, hol nyílttá váló retorikával meggyőzni és/vagy mozgósítani. E filmek nem csupán rámutatnak az amerikai társadalom egyes problémáinak tüneteire és a mögöttük meghúzódó okokra, hanem provokálóan szembesítik és felelősségre vonják a hibáztatott gazdasági és politikai érdekköröket. Moore filmjei a munkanélküliséggel, az egészségüggyel, az iraki háborúval kapcsolatos konkrét egyéni problémákra és sorsokra fókuszálnak, valamint az olyan problémakörökre, mint a filmkészítő szerepvállalása, amely gyakran „hadjáratokban" csúcsosodik ki, amikor a szereplőként is megjelenő rendező kamerával és mikrofonnal felfegyverezve döngeti a vállalatok és a közintézmények kapuit, hogy a „kisemberek" nevében elégtételt vegyen. Ezek az alkotások igen változatosan hasznosítják a különféle dokumentarista eszközöket, olykor játékfilmes, reklámfilmes és oktatófilmes elemeket is alkalmazva, melyek összjátékból végül a rendező egyszerű, könnyen felfogható politikai üzenetet konstruál, amely erőteljesen kritizálja, elutasítja a kapitalista gazdaságpolitikát, az üzleti érdekekre és a közvéleményre támaszkodó fegyverkultúrát, az amerikai egészségbiztosítási rendszert, valamint a Bush-politikát, továbbá a változásokat sürgeti.

Bár Moore az egyes problémák szimptómáinak színes horizontját tárja fel, bemutatva az azoktól szenvedők egyéni történeteit, valamint megszólaltatva a hibáztatott, időnként a kevésbé érintett társadalmi, gazdasági és politikai feleket, ugyanakkor leegyszerűsített értékítéletek, sztereotípiák és bináris oppozíciók segítségével interpretálja ezeket. A megjelenített egyéni esetek, történetek, vélekedések közös nevezőit keresi, értelmezésükkor az „áldozat-bűnös", az „igazság-hazugság", a „mi-ők", a „kisember-hatalmon lévők", az „önzetlen" és „önös" érdekek fogalompárjainak szembenálló pólusain helyezi el őket. A valóság részleteinek, az egyes esetek árnyalatainak kibontása csupán ennek fényében kap szerepet, a komplexitásuk mélyreható elemzése helyett Moore – inkább a probléma felületes áttekintésénél maradva – az egyszerűbb értelmezési lehetőségeket részesíti előnyben, és mindig érvényre juttatja saját nézőpontját. Filmjei retorikájában gyakran az amerikai közvéleményben tetten ért sztereotípiákra épít, lózungokat alkalmaz és ütköztet, a számára kiaknázható társadalmi konvenciókat alapvetően „helyes" értékrendszerek alapköveinek tekinti, míg ellenlábasainak értékrendjét hamisként és igazságtalanként bélyegzi meg.

Moore-nál a mozgósítás, a nézők cselekvésre serkentése központi szerepet játszik, ennek hatékonyságát szem előtt tartva konstruálja meg filmjei érvrendszerét. Az egyik vele készült interjúban így fogalmaz:

> Akik amiatt panaszkodnak, hogy túlságosan leegyszerűsítem a dogokat, többnyire túl sok évet töltöttek egyetemen. Nem fejezték be a diplomájukat meghatározott időn belül, ezért kicsit túlságosan sokat gondolkoznak mindenen. Elfelejtik, hogy bizonyos dolgok nagyon is egyszerűek. Hadd magyarázzam meg világosan – Gyilkosság: rossz. Gyerekek etetése: jó. […] Nincsenek ellenemre a filozófiai értekezések, de nem hiszek a reinkarnációban. Ez az egyetlen életünk van. Csak rövid ideig vagyunk itt. Még az életem során változást akarok látni. Nincs időm üldögélni és csevegni. [2]

Saját szerepvállalásán, az igazság feltárásának és a felelősök kérdőre vonásának igényén keresztül kíván rámutatni arra, hogy a problémák felszámolásában csakis a gazdasági és politikai rendszereket működtető érdekekkel szembeni fellépés hozhat sikert. Retorikája alapján ennek megvalósulása csakis a nézők fokozott aktivizálódása és összefogása esetén lehetséges.

> Nem akarom, hogy a közönség azt gondolja, hogy én leszek az, aki kijavítja a hibákat. Nem fogom kijavítani. Én őket kérem, hogy tegyék meg ezt. Arra kérem őket, hogy csatlakozzanak hozzám, és én is csatlakozom hozzájuk. Nem akarom, hogy passzívan üljenek, és másodkézből éljék át, mint egyfajta »Ez az, kapd el őket Mike!« Nem-nem. Sajnálom. Nem fogom nektek elkapni őket. [3]

A hatékony mozgósítás érdekében Moore filmjeinek építkezése szem előtt tartja célközönségének, az amerikai „kisembereknek” tulajdonított szóhasználatot és értékrendszert. A társadalmi problémákat könnyen emészthető, szórakoztató formában tálalja, a politikai összefüggéseket leegyszerűsített perspektívában teszi láthatóvá, a filmkészítő pedig egyszerre válik az igazság keresőjévé és az elégedetlen tömegek önjelölt szószólójává.

Ezt erősíti Moore a vetélytársaival és kritikusaival szembeni arrogáns és lekezelő stílusa, mely filmjeiben is jelentős szerepet játszik. A politikai ellenfelek megnyilatkozásait ironikus és gúnyos kontextusba helyezi, érveik és véleményük a lejáratást célzó montázsoknak, Moore hangalámondásos kommentárjainak, illetve provokatív interjúkérdéseinek köszönhetően erejüket vesztik. Moore ugyanakkor előszeretettel hasznosít olyan archív és interjús felvételeket, melyekben a filmek retorikáját megerősítve a riválisok önmagukat járatják le, saját tudatlanságukról, tájékozatlanságukról, képmutatásukról és radikalizmusukról téve tanúbizonyságot.

E tulajdonságoknak köszönhetően Moore a kortárs amerikai dokumentumfilm meghatározó alakjává nőtte ki magát. Filmjei közül több hozott hatalmas nézőszámot és bevételt, ugyanakkor módszerei igen heves vitákat generáltak. Egyes kritikák a dokumentumfilmes konvenciókat

figyelmen kívül hagyó, az objektivitással élesen szembemenő filmkészítői attitűddel vádolják, és a tényeket meghamisító eszközhasználatra mutatnak rá a filmjeiben, [4] mások agitátorként könyvelik el, aki a tények manipulációjával virtuóz módon alkalmazza a propaganda technikáinak pszichológiai hatásmechanizmusait. [5] Olyan tanulmánnyal is találkozhatunk, mely még azt a felvetést is megfontolás tárgyává teszi, hogy Moore filmjei egyáltalán dokumentumfilmnek tekinthetők-e, hiszen a bennük érvényesített érvrendszer leplezetlen elfogultságról tesz tanúbizonyságot. [6]

A Moore munkásságát övező viták leginkább a dokumentumfilm státuszának és a propaganda működésének értelmezései körül keringenek. Az „igazság" és annak „meghamisítása", az „objektív tájékoztatás" és az „elfogult hangvétel" ellentétpárjai szervezik ezeket a diskurzusokat, amelyek a dokumentumfilm és a propaganda közötti ellentétekre, illetve kapcsolódási lehetőségeire fókuszálnak. Ugyanakkor érvelésük során e két fogalmat egymást kizáró minőségekként feltételezik, figyelmen kívül hagyva azok árnyalt és heterogén jellegét, valamint viszonyuk történelmi hagyományait. Természetesen nem indokolatlanul hozzák kapcsolatba Moore munkásságát a propaganda fogalmával, hiszen politizáló hangvételében és hangsúlyozott mozgósító szándékában a propaganda számos funkcióját érhetjük tetten. Moore filmjeiben a propagandát szolgáló technikák azonosítása, [7] munkásságának elhelyezése az amerikai aktivista törekvések horizontján [8] mind lehetséges kutatási irányokként jelölhetőek meg.

Moore tevékenységében kiemelt szerepet játszik az „igazság” és a „hazugság” bináris oppozíciója, melynek artikulálásakor a propaganda kifejezést az utóbbi szinonimájaként alkalmazza. Noha Moore a propaganda elképzelését egyértelműen a megtévesztéshez és az igazság meghamisításához kapcsolja, a propaganda fogalmát elgondolhatjuk jóval semlegesebb koncepcióként is. Többek között Jacques Ellul, Jonathan Auerbach és Russ Castronovo is hangsúlyozza, hogy a propagandáról le kell bontani a történelem során hozzá rögzült morális konnotációkat és egyoldalúan elutasító olvasatokat. Ellul kiemeli, hogy a propagandát elsősorban eszközök gyűjteményeként kell értelmezni, melynek ugyanannyira részét képezheti a valóság tényeinek pontos közlése, mint azok elhallgatása és meghamisítása, alaptalan állítások kreálása vagy féligazságok a célnak megfelelő hangszerelése, a tárgyilagos, lényegre fókuszáló hangnem vagy akár az érzelmekre ható retorika, egy csoport kiirtására buzdító felszólítás vagy akár éhezők megetetésére irányuló felhívás. [9] A propaganda kutatását nehezíti, hogy általában annak harsány, explicit, könnyen tetten érhető formái és történelmi példái alapján próbálják értelmezni és egy egzakt szabályrendszernek megfeleltetni, emiatt kifinomultabb, árnyaltabb és változó megnyilvánulásai a kritikai figyelem határmezsgyéire szorulnak. Auerbach és Castronovo azt hangsúlyozza, hogy „a propaganda nem rögzített entitás előre meghatározott tulajdonságokkal, amelyek izolációjuk során azonosíthatóak”, [10] sokkal inkább a kontextus által meghatározott funkciókként érdemes közelíteni a témához. Ennek is köszönhetően annak leírása, hogy pontosan hol húzódik a propaganda fogalmának a határa, milyen viszony van közte és az információ, a tájékoztatás, a meggyőzés vagy akár az oktatás fogalmai között, igen változó végkövetkeztetéseket eredményezhet.

Ugyanakkor a dokumentarista és a propagandisztikus törekvések moore-i fúziója rákényszerít a dokumentarizmus kérdésének újragondolására is. E politikai töltetű alkotások megítélésében hangsúlyos szempont, hogy a dokumentumfilm fogalmát milyen irányból közelítjük meg. Egyes megközelítések e filmes törekvést kizárólagosan hagyományrendszerének egy-egy vonatkozásával azonosítják, melyek gyakran az objektivitás és az elfogultság problematikája köré épülnek. Az ilyen irányú meghatározások a dokumentaritás vulgarizált értelmezését eredményezhetik, melyre Varga Balázs is rámutat:

> […] a *Fahrenheit 9/11* viharos amerikai fogadtatása esetén, amikor a (Bush-) kormányzat-ellenes film bírálói a semlegesség hiányát, az elfogultságot, a hamisítást és a propagandisztikus jelleget sorolták fel kritikáikban – a dokumentumfilm eszencialista megközelítését képviselve, míg a másik oldal a semlegesség helyébe a személyes vélemény kinyilvánításának szabadságát, a hamisítás helyébe a tények interpretációját, a propagandisztikusság helyébe pedig a film provokativitását állította – ezáltal a dokumentumfilm rugalmasabb koncepcióját, valamint a társadalmi térben betöltött vagy betölthető dinamikusabb szerepfelfogását képviselte. [11]

Az említett szempontok leegyszerűsítik a dokumentaritás problematikáját, egymással kapcsolatba hozható minőségek hangsúlyos szétválasztására törekednek. Véleményem szerint a kortárs

dokumentumfilm vizsgálatában a dokumentarizmus és a propaganda éles szembeállítása nem tartható elképzelés, mivel e két törekvés hagyományai már jóval korábban is érintkeztek. Ezért elsősorban nem elkülönítésüket kell végrehajtani, hanem kapcsolódási pontjaikat felfejteni. A fő kérdés nem az, hogy Moore politikai filmjeiről milyen értékítéletet hozunk, hanem hogy törekvései milyen, a propagandával kapcsolatba hozható dokumentarista tradíciókból merítenek, valamint hogy e kapcsolat milyen formában érvényesül.

A kérdés az, hogy hol húzódnak a határai a dokumentumfilm ilyesfajta, Varga által is említett „rugalmasabb koncepciójának", „dinamikus szerepfelfogásának", és hogy mindez hogyan függ össze az amerikai dokumentumfilm-készítés hagyományaival. A filmes dokumentarizmus törekvése és a politikai kommunikációban alkalmazott propaganda metszéspontjába eső alkotások analizálása kiemelt figyelmet, ugyanakkor fokozott óvatosságot igényel, mivel mindkettő megítélésében központi tényezőnek számítanak a „valóság", az „igazság" szinte kezelhetetlen fogalmai.

A következőkben Moore munkásságát kívánom alaposabb vizsgálat tárgyává tenni, különös figyelmet szentelve a filmeket meghatározó explicit politizáló hangvételnek, a befogadók meggyőzésére és mozgósítására konstruált erőteljes érvrendszereknek, a filmes jelentésalkotás eszköztárát széles körűen kiaknázó, olykor a dokumentarista tradíciókat összevonó filmnyelvnek. Úgy vélem, hogy Moore alkotásai a kortárs amerikai politizáló dokumentumfilm egy olyan markáns irányvonalát erősítik fel, amely az ezredforduló óta egyre erőteljesebbé vált, és amely már korábban érvényre jutó dokumentarista hagyományokból eredeztethető.

Moore retorikájához többé-kevésbé hasonlatos metódusokkal más alkotások is élnek, amelyek szintén erőteljesen érvelnek egy politikai, ideológiai, társadalmi jelenség, intézmény ellen, igyekeznek meggyőzni az általuk képviselt nézetek helyességéről, valamint az adott probléma megváltoztatására mozgósítani nézőiket. Olyan filmek sorolhatóak ide, mint például a gyorséttermeket vagy húsipart kritizáló *Super Size Me* (Morgan Spurlock, 2004), *Earthlings* (Shaun Monson, 2005), *Élelmiszeripar Rt.* (Food, Inc. Robert Kenner, 2008), a pszichiátriát mint tudományt emberkísérletek és agymosás fogalmához kapcsoló *Psychiatry: And Industry of Death* (Ismeretlen rendező, 2006) a vallást kizárólagosan a tudatlanság és pusztítás forrásaként értő *Szelektív vallás* (Religulous. Larry Charles, 2008) vagy akár a Barack Obama második megválasztása ellen érvelő *2016: Obama's America* (Dinesh D'Souza, John Sullivan, 2012). Bár bizonyos mértékig eltérő eszközrendszerekkel és hangsúlyozással dolgoznak, a Moore-nál is érvényesülő propagandisztikus funkciók e filmekben is tetten érhetőek. Mindezen jellegzetességek nem ismeretlenek az amerikai dokumentumfilm korábbi törekvéseiben sem.

Kitekintés: változások az amerikai dokumentumfilmekben

> Hangsúlyoznunk kell, hogy a dokumentumfilmek […] által felvonultatott stratégiák és stílusok változnak; történetük van. Ez a változás nagyjából ugyanazoknak a tényezőknek

> köszönhető: az ismertető diskurzus domináns modelljei változnak; az ideológiai viták területe változik. Egy generáció kényelmesen elfogadott realizmusa mesterségesnek tűnik a következőnek. Folyamatosan új stratégiákat kell fabrikálni, hogy reprezentálni tudjuk a »dolgokat, ahogy vannak«, és megint másokat, melyek pont ezt a reprezentációt vonják kétségbe. [12]
>
> Bill Nichols

Bill Nichols idézett állítása nyomatékosítja, hogy a történelem során eltérő ideológiai, szociológiai, mediális kontextusok által meghatározott dokumentarista mozgalmak gyakran egymásnak jelentősen ellentmondó filmkészítői intenciókat, eszközhasználatot, mediális önreflexiót és valóságkoncepciót érvényesítő filmtípusokat hoztak létre. A különféle technikákat hadrendbe állító dokumentumfilmek által megcélzott igazságigény észlelésének feltételei változnak, és Nichols szerint ez teszi szükségessé, hogy a dokumentumfilmek folyamatosan újragondolják azt, hogyan érhetik el a „dolgokat". Ugyanakkor a dokumentumfilmek egyes típusai, ábrázolásmódjai és stílusjegyei is változásoknak vannak kitéve, hol kikopnak, hol felerősödnek, hol szimbiózisba lépnek egymással, és újfajta konfigurációkat hoznak létre.

Amennyiben Moore filmkészítői attitűdjét, valóságfeltáró technikáit kívánjuk megvizsgálni, érdemes szem előtt tartani Nichols fentebb idézett gondolatmenetét, amelyben a dokumentumfilm történelmi változékonysága és az egyes korszakokban egymásnak ellentmondó törekvések, stratégiák párhuzamos működése mellett érvel. Ez a történelmileg változó, többféle irányzatra ágazó filmforma szemléletesen nyomon követhető az Egyesült Államok elmúlt 50 évének dokumentarista mozgalmaiban. Az irányzatra nagy hatást gyakorló, a manipulációs lehetőségektől minél inkább elhatárolódó, a történések, tények beavatkozástól mentes megfigyelését érvényesítő *direct cinema*, valamint annak résztvevő ábrázolásmóddal, interjúhelyzetekkel kiegészülő irányzata (*The Chair*. Robert Drew, 1963; *Woodstock*. Michael Wadleigh, 1970) mellett ugyanúgy maradt élettere a magyarázó ábrázolásmód „Isten hangja" narrációt érvényesítő, a dokumentumokat gyakran az illusztratív szerkezetnek alávető dokumentumfilmeknek (*Dead Birds*. Robert Gardner, 1963; *The Eleanor Roosevelt Story*. Richard Kaplan, 1965), továbbá a lírai hangvételű, a ritmusokkal, a színekkel és az alakzatokkal eljátszó, szerzői dokumentumfilmeknek (*Koyaanisquasti*. Godfrey Reggio, 1982). Ezek mellett egyre erőteljesebbé váltak a különféle dokumentarista eszközöket ötvöző, a kompilációs technikákat előszeretettel alkalmazó politikatudatos dokumentarista törekvések (*In the Year of the Pig*. Emile De Antonio, 1968; *Hearts and Minds*. Peter Davis, 1974), a filmkészítő személyes véleményét, szubjektív élményeit középpontba állító, kísérletező performatív dokumentumfilmek (*Tongues Untied*.Marlon Riggs, 1989), valamint a dokumentarista filmformák mechanizmusait önreflexív kritikávalillető dokumentumfilmek és ál-dokumentumfilmek (*The Atomic Café*. Jayne Loader, KevinRafferty, Pierce Rafferty, 1982; *This is Spinal Tap*. Rob Reiner, 1984). [13] Ezek a törekvések gyakraneltérő módon közeledtek a valóság megragadásának koncepciójához, különféle alkotói attitűdöket,más-más eszközkészletet és szerkesztési konstrukciókat érvényesítenek, melyek olykor egymásnak kifejezetten ellentmondó konfigurációkat eredményeznek.

Épp emiatt a változékonyság miatt egy átfogó dokumentumfilm-koncepciót nem eredeztethetünk csupán az egyik vagy másik filmkészítési tradícióból, sokkal inkább érdemes azt a fajta megközelítést szem előtt tartani, amit Nichols így foglal össze:

> […] a dokumentumfilmek mindig is a reprezentáció [*re-presentation*] formái voltak, sosem »tiszta ablakok« a valóságra; a filmkészítő mindig is résztvevő tanú és a jelentés aktív alkotója volt, inkább a filmes diskurzus gyártója, semmint a dogok igaz állapotának semleges vagy mindentudó riportere. [14]

Ez a megközelítés a dokumentumfilmek posztmodern formáiban is érvényesülni látszik, ahogy azt cikkében Linda Williams is kiemeli. Érvelésében az elsősorban Errol Morris és Claude Lanzmann művei által példázott posztmodern dokumentumfilmet így jellemzi:

> Bár az igazságot »semmi sem garantálja«, […] mindazonáltal a dokumentumfilmes tradíció folyton hátráló célját bizonyos kontingens és parciális igazságok képezik. Ahelyett, hogy a dokumentumfilm igazságának idealisztikus hite és a fikciós eszközökhöz való cinikus

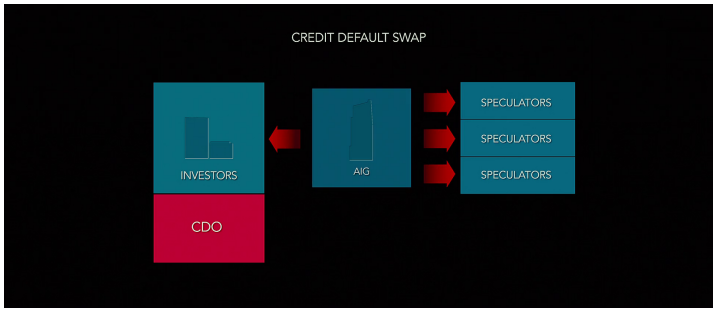
> folyamodás közt őrlődnénk, jobban tesszük, ha a dokumentumfilmet nem az igazság esszenciájaként, hanem stratégiák együtteseként határozzuk meg, amelyek a relatív és kontingens részigazságok horizontjából választanak. [15]

Mindez alapján a dokumentumfilmek valóságfeltáró törekvései elsősorban stratégiákként határozhatóak meg, melyek különféle irányokból és eszközökkel próbálják megragadni tárgyukat, és pont ezért a valóság egyes folyamatai és jelenségei eltérő metódusokon és perspektívákon keresztül válhatnak a magyarázó narráció illusztrációjává, állapotrajzok, szubjektív interpretációk tárgyává. A valóság megismerésének (vagy megismerhetetlenségének) folyamatában más-más részletek válnak kiemeltté, melyek a különböző intencióknak, alkotói célkitűzéseknek megfelelően alkalmazott eszközrendszereken keresztül artikulálódnak.

E stratégiák különbözőségét külön vizsgálhatjuk a dokumentumfilm politikai, ideológiai vonatkozásainak kérdéskörén keresztül: mennyire kíván egy dokumentumfilm politikai érdekeket szolgálni, mennyire fókuszál aktuális társadalmi, szociológiai problémákra, ezeknek bemutatása során milyen mértékben próbál tájékoztató jellegű maradni, esetleg burkolt vagy nyílt retorikával meggyőzni, s mindebben milyen szerepet képviselnek maguk a filmkészítők. Ezeket a kérdéseket érdemes szem előtt tartani Moore munkásságának vizsgálatában.

Moore és a kortárs amerikai dokumentumfilm irányzatai

A dokumentumfilm változékonysága, változatossága a politikatudatos kortárs amerikai törekvésekben is tetten érhető. Bár számos film foglalkozik politikai kérdéskörökkel, a témák megközelítésének módjai, céljai, valamint a feltárás során érvényesített valóságkoncepciók igen eltérők lehetnek. Charles Ferguson *No End in Sight* (2007) és a *Bennfentesek* (Inside Job, 2010) című filmjei, melyek elsősorban a magyarázó ábrázolásmód szerkezeti sajátosságait érvényesítik, az adott témára fókuszálva próbálnak minél informatívabb képet nyújtani a megszállt Irak igazgatási rendszerének felkészületlenségéről és elkövetett hibáiról, valamint a 2008-as gazdasági világválsághoz vezető okokról. Ferguson alkotásai e felmerülő problémák komplexitásának analízisei, melyek tárgyilagos, már-már oktató jellegű elbeszélésmóddal tárják a befogadó elé az okok és okozatok jól megérthető, összefüggő hálózatát. Moore törekvéseivel szemben ezekben az alkotásokban háttérbe szorulnak (bár kis mértékben jelen vannak) az olyan szórakoztatónak szánt kommentárok, gúnyos megnyilatkozások, melyek ironikus hangvételt biztosítanak, de nem jellemző rájuk a filmkészítő előtérbe állítása, valamint a közönséget megszólító és mozgósító erőteljes szólamok. A filmkészítő háttérben próbál maradni, maguk a filmek pedig a valóság jelenségeit ok-okozati láncolatokon, összefüggéseken keresztül magyarázzák el a nézőnek.



Bennfentesek (Inside Job. Charles Ferguson, 2010)

A konkrét állapotokhoz, társadalmi tünetekhez vezető események sorozatát bemutató dokumentumfilmek mellett olyan alkotásokkal is találkozhatunk, melyek elsősorban társadalmi konfliktusok többoldalú bemutatását hajtják végre. Tony Kaye *Lake of Fire* (2006) című filmje az Egyesült Államokban zajló abortuszellenes mozgalmakra fókuszál, bemutatva a vitázó felek eltérő álláspontjait, szélsőséges és megfontolt megnyilatkozásait. Interjúk segítségével vélemények és perspektívák sokasága kerül bemutatásra, melyek révén a problémát övező etikai és ideológiai kérdések komplexitása kerül előtérbe. Az események bemutatása során a filmkészítő állásfoglalása háttérbe szorul, az csupán a film utolsó harmadában kezd körvonalazódni. Az egymás ellen érvelő mozgalmak képviselői, szakemberek és tanúk megszólalásai között egyre nagyobb szerepet kap egy már-már a játékfilmes narratív szerkezetnek megfelelően felsnittelt eseményszál, amely egy megviselt, operációra jelentkezett nőt kísér el az abortuszklinikára. A vallásos fundamentalisták harcias érvelése, a feminista szónoklatok, a probléma megoldását siettető, erőszakra vagy toleranciára buzdító tüntetések, valamint a szabad döntés joga mellett érvelő szakvélemények felvételei egyre inkább ezen egyéni sors képsorainak adják át helyüket; a véget nem érő elméleti vitákkal szembeállítva kezd tágulni egy konkretizált mikrovalóság, melynek összetettsége sokkalta árnyaltabb annál, minthogy a vitázók által megfogalmazott kérdéskörök azt le tudnák fedni. Az utolsó interjúk a probléma komplex jellegét és az egyén döntésének fontosságát emelik ki, míg végül a film minden más tényezőt kizárva teljesen az abortuszon átesett nő drámájára fókuszál. Tony Kaye filmje nem kíván végérvényes megoldást nyújtani a problémára, csupán annak perspektíváit mutatja be átható erejű képekkel és zenei aláfestéssel. Bár Moore-nál is fontos szerepet játszik az egyes társadalmi problémák több összetevőjének feltárása, mindez sokkal inkább az egyoldalú érvelésre összpontosít, a filmkészítő nézeteit osztó felek sajnálatra méltó áldozatokként, a tájékozottság, a nemes patriotizmus és önzetlenség alakjaiként, az azokat ellenzők az arrogancia, a tudatlanság, a képmutatás és a szélsőséges gondolkodás képviselőiként reprezentálódnak. Bár a *Lake of Fire*-ban is kiemeltté válik a témával szembeni szélsőséges állásfoglalás kritikája, a problémát nem feltétlenül kívánja egyetlen intézményben vagy társadalmi csoportban, kizárólagosan a vita egyik vagy másik felében konkretizálni. Ezzel szemben Moore mindig nyíltan megjelöli az általa bűnösnek tartott jelenségeket és intézményrendszereket, érvelésében pedig a lehető leghatékonyabban kívánja a nézőjét is meggyőzni álláspontjának helyességéről és elfogadásáról.



Lake of Fire (Tony Kaye, 2006)

Szintén említést érdemel Errol Morris, aki több filmjében olyan eseteket, életműveket mutat be, amelyekben több szempontból is problémássá válik az „igazság". Ezekben a dokumentumfilmekben nem a minden részletében tetten érhető igazság tárul elénk, sokkal inkább a Williams által meghatározott relatív és esetleges igazságok horizontja. A valóság szubjektív, ködös és gyakran reprezentálhatatlan vonatkozásai válnak érdekessé, a komplexitás és heterogenitás kap hangsúlyt. Az igazság megismerésének vágya nem veszik ki ezekből a filmekből, lényegük mégis inkább a valóságok labirintusának bemutatásában keresendő. *Mr. Halál: Fred A. Leuchter felemelkedése és bukása* (Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, 1999) és *A háború ködében* (The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara, 2003) című filmjeiben egy-egy politikai ügyekben érintett személy munkásságát, politikai tevékenységét és világról kialakult nézeteit mutatja be, interjúk, archív felvételek és olykor a játékfilmek eszköztárából kölcsönzött megoldásokkal életre hívott, eljátszott jelenetek segítségével. Mindkét film központi alakja komplex és politikailag megosztó esetekben érintett, melyekben az „igazság" feltárása és pontos megragadása a legkevésbé sem problémamentes. Az 1988-as holokauszttagadás miatt indított perbe belekeveredő, Birkenauban végzett saját vizsgálatai alapján a gázkamrák létezésében kételkedő Leuchter, valamint a mai napig vitákat gerjesztő vietnámi háború ellentmondásosságát és felfoghatatlan összetettségét hangsúlyozó McNamara története pont a valóság szövevényességét, a minden részletre kiterjedő, a teljes átláthatóságot biztosító perspektívák ellehetetlenülését mutatják be. Morris filmjeiben a politika valósága a bemutatott egyének személyes valóságának vonatkozásában mutatkozik meg. E filmek alapján bizonyos eseményekről csupán szubjektív, egy-egy vonatkozásra fókuszáló és ennek köszönhetően egymásnak ellentmondó valóságok léteznek. A teljes kép, a pontos valóság viszont sok esetben elérhetetlenül, láthatatlanul bújik meg a birkenaui gázkamrák padlójának sötét pocsolyáiban és a háború gomolygó ködében.



Mr Halál – Fred A. Leuchter felemelkedése és bukása (Mr. Death The Rise and Fall of Fred A. Leuchter. Errol Morris, 1999)



Mr Halál – Fred A. Leuchter felemelkedése és bukása (Mr. Death The Rise and Fall of Fred A. Leuchter. Errol Morris, 1999)

A politikai témákat érintő, említett alkotásokkal szemben Moore-nál központi szerepet játszik a filmkészítő személye, az adott problémák politikai vetületeinek hangsúlyozása és a szembenálló felek és célok azonosítása, valamint a befogadót mozgósító üzenet artikulálása. Morris relatív valóságfelfogása helyett Michael Moore alkotásai egy megkérdőjelezhetetlen, faktuális igazság mellett érvelnek, mely teljes egészében feltárható. Ezekben a filmekben semmi sem esetleges, minden a valóság mozaikdarabjait összetapasztó diskurzust szolgálja, a retorikának köszönhetően pedig minden átitatódik politikával. A megismerés folyamata rejtett vagy hangsúlytalan összefüggésekre irányítja rá a figyelmet, melyekre csak az engesztelhetetlen provokátor képes fényt deríteni.

Az „elkötelezett filmek” és Moore

Moore műveiben nem beszélhetünk a dokumentumfilmes tradíciók radikálisan új ötvözetéről, inkább egy már korábban is érvényre jutó politikai filmforma kortárs aktualizálásáról. Alkotásainak vizsgálatában érdemes kitérni egy olyan amerikai törekvésre, mely hasonló perspektívát alkalmazott alkotásaiban. Kristin Thompson és David Bordwell „elkötelezett filmnek” [16] nevezte azt az 1960-as és 70-es években megerősödő filmes mozgalmat, mely a vietnámi

háború ellen tüntetők, valamint a nők, feketék és homoszexuálisok egyenjogúsága mellett érvelő emberjogi aktivisták szócsöveként szolgált, szembeszállt a közmédiával és a főáramlatbeli filmek álláspontjával, és hangsúlyos társadalomkritikai, politikai hangvételt érvényesített. Az „elkötelezett film" bizonyos mértékig épít a *direct cinema* egyes vonásaira, ugyanakkor élesen szembehelyezkedik az általa érvényesített filmkészítői attitűddel. „A direct cinema technikával rögzíteni lehetett a tényeket, a film mint egész azonban a legtöbb esetben kihívó retorikával fordul a nézőhöz." [17] A megtörtént események tényszerű ábrázolása a politikai érvek alapzatává válik. E társadalmi problémákra fókuszáló alkotások érvrendszerében olykor szintén lényeges szerepet játszik az interjú, valamint a kompilációs filmalkotás szerkesztési metódusai, a különböző forrásokból származó archív felvételek, promóciós filmek, játékfilmek részleteinek, valamint hanganyagoknak összefüggő rendszerbe szerkesztése. E szerkesztés az attrakciós, asszociációs montázsok hatásmechanizmusait vette igénybe. Az interjúkban elhangzott érvek képeket és hangokat ütköztető jelenetekkel voltak alátámasztva, az így létrejövő asszociációs mechanizmusok erős érzelmi hatásokra épültek.

Az „elkötelezett filmek" ezeket az eszközöket eltérő mértékben mozgósították, ábrázolásmódjuk hangsúlyos eltéréseket mutat. A *Winter Soldier* (Winterfilm Collective, 1972) beszélő fejes felvételekkel mutatja be háborúellenes veteránok sajtótájékoztatóját, interjúkon és párbeszédeken keresztül nyújt betekintést az amerikai katonák Vietnámban elkövetett borzalmairól. A filmben az emberiségellenes bűnökre, csonkításokra, nemi erőszakra fényt derítő vallomások, valamint a veteránok által levetített háborús felvételek mellett lényeges szerepet kap az ülésen résztvevőknek egymáshoz intézett, a háború elleni fellépésre felszólító és a kormány felelősségre vonása mellett érvelő beszédei. „Sose engedd a kormányodnak, hogy ezt tegyék veled", hangzik el a meggyötört veteránok szájából, akik önmagukat a központi hatalom játékszereként, a háborús propaganda áldozataiként határozzák meg.



Winter Soldier (Winterfilm Collective, 1972)

Jelentősen más szerkezet jellemzi a *Hearts and Minds* (Peter Davis, 1974) című, szintén a vietnámi háborúval foglalkozó alkotást, melyben az interjúk mellett lényeges szerepet kap a kompilációs szerkesztéssel létrehozott, gyakran ütköztetésekre alapozott, montázsokból építkező érvrendszer.

Az így létrehozott retorika a háborúpárti politikát és propagandát gúnyolja ki, hangsúlyozza az amerikaiak minden empátiától mentes, naiv, sztereotípiákra épülő gondolkodásmódját, valamint ráirányítja a figyelmet a háború okozta szenvedésre, mind az Államok, mind a helyiek szempontjából. A gúnyt érvényesítve a beszédében háborús győzelmet ígérő Johnson elnök képei párhuzamba kerülnek egy középiskolai futball csapat harcias, játékosait pofozó edző felvételeivel, Nixonnak a Fehér Házban a katonák tiszteletére mondott köszöntőjét követő taps hangsávja hangsúlyosan átcsúszik egy szőnyegbombázás képsoraira, mintha a tömegek éljenzése magát a mészárlást éltetné, a démonizált ellenség gyilkolásának élvezetéről beszámoló katona interjúját pedig játékfilmekből származó, távol-keletiek gyűlöletén és megvetésén alapuló sztereotípiákra építő képsorok követik. [18] Az asszociációs és vertikális montázsokon túl a film olykor teljes jeleneteket kapcsol össze, vagy ütköztet egymással. A háborút szabadságharcként definiáló vietnámiak beszámolója után egy amerikai patrióta az Amerikai Függetlenségi Háborúról szóló megemlékezését hallgathatjuk végig, akinek hősiességet hangsúlyozó mondandója határozottan rímel a vietnámiak (nemzeti) függetlenségért folytatott harcára. Ezekkel az egymás mellé állított jelenetekkel a film retorikája nyomatékosítja, hogy távol-keleten az amerikaiak nem a felszabadító, hanem a megszálló szerepét játsszák, valamint bemutatja e megszálló szerep minden empátiától mentes attitűdjét, a más nemzetekkel való azonosulás képességének teljes hiányát. Az interjúkban megkérdezett amerikaiak jelentős része a vietnámiak szenvedéseivel kapcsolatban teljes érdektelenséget mutat, az anyaország lakói számára lényegesebbek a mindennapi élet kihívásai; a napalmot szóró bombázógépek pilótái az emberi tényező bármilyen fokú figyelembe vétele nélkül nyilatkoznak precízséget követelő, izgalmas „munkájukról”, egy tábornok pedig arról tart beszámolót, hogy a keleti emberek számára az élet egyáltalán nem számít értéknek. Ezek a jelenetek kerülnek éles kontrasztba számos vietnámi sorsát bemutató jelenettel, köztük a kínzásokat túlélő, megrogyott asszony, a gyerekkoporsókat eszkábáló öregember és lebombázott házának és családjának nyomait sírva mutató, Nixon nevét átkozó családapa történetével. E bemutatás révén a vietnámiak a valódi értékeket képviselő áldozatokként, míg az amerikaiak önámító, a vérengzésre érdektelenül reagáló megszállókként jelennek meg. Az amerikai közvélemény érzéketlenségét felerősítő szerkesztés kontextualizációs mechanizmusában ugyanakkor szintén szerepet kapnak a propagandával szembeforduló veteránok és dezertőrök beszámolói és interjúi, melyek a filmben központi jelentőségűek. A háborúpárti propagandától való elfordulás, az ideológiával átitatott értékrendszerek lerombolása az interjúalanyok beszámolóin túl egy másik megoldáson keresztül is érvényre jut. Míg a film korábbi jeleneteiben a veteránok arról számoltak be, mennyire voltak lelkesek, érdektelenek vagy érzéketlenek az ellenség pusztítása közben, a film zárlatához közeledve egyre nagyobb szerepet kapnak a megbánás és a kormánnyal szembeli felháborodás jelei, melyet a kamera plánozása erősít fel azáltal, hogy az eddig beszélő fejeket mutató képekről nagyobb plánméretre váltva feltárja előttünk az interjúalanyok tolókocsis, lebénult vagy megcsonkított testeit.



Hearts and Minds (Peter Davis, 1974)



Hearts and Minds (Peter Davis, 1974)

Az „elkötelezett filmek” vitaindító érvrendszereiket nyíltan a fennálló politikai retorikával szemben alakították ki, készítőik pedig harcias ellenzékként és baloldali mozgalmak képviselőiként definiálták magukat. Michael Moore alkotásaiban a jelentéskonstrukciónak és az alkotó önmeghatározásának igen hasonló mechanizmusai érvényesülnek. Ugyanakkor a filmkészítő központi alakká válása kevésbé érvényesül e korábbi alkotásokban. A *direct cinemá*s interjúkat a kompilációs filmek szerkesztési technikáival ötvöző dokumentumfilmes forma, valamint a társadalmi problémákra fókuszáló, gazdasági és politikai hatalmakkal szembeni fellépés igénye alapján is hangsúlyos párhuzamok vonhatók Moore és az „elkötelezett filmek” között. A korábbit a polgárjogi egyenlőséget hirdető, vietnámi háború-ellenes baloldali mozgalmak táplálták, Moore pedig a kapitalista gazdaságpolitikával és a Bush-kormánnyal szembehelyezkedő szólamokat képviseli.

Ugyanakkor az „elkötelezett filmek” sajátosságai nem eredeti kontextusuknak megfelelően, „tiszta” formában kerülnek át Moore alkotásaiba, a kölcsönzésben ugyanis az átvett jellegzetességek sajátos ötvözete jön létre. Bár azonosíthatjuk az egyes, átemelt elemeket, megtalálhatjuk az ezeket korábban érvényesítő hagyományokhoz fűződő párhuzamokat, e sajátosságok a Moore által konstruált filmformában bizonyos mértékig át is íródnak. Moore elkötelezett stílusában e most tárgyalt törekvésen felül jelentős szerepet játszik az is, hogy a filmkészítő személye középpontba kerül, és ez átalakítja az „elkötelezett filmek” viszonyrendszerét.

A résztvevő és a performatív dokumentumfilm

Moore alkotásaiban igen hangsúlyos, hogy a dokumentumfilm-rendező központi szereplővé lép elő. Ez a jellegzetesség elsősorban két dokumentumfilmes hagyományra támaszkodik, melyek Nichols fogalomrendszerével ragadhatóak meg. Ez a szerepkör az oknyomozó riportereket mutató résztvevő ábrázolásmódot és az alkotó szubjektív látásmódját előtérbe helyező performatív ábrázolásmódot alkalmazó alkotásokban válik fontossá. A korábbiban a filmkészítő fokozott aktivitása, provokatív fellépése központi szerepet játszik a valóság feltárásának folyamatában, így avatva főszereplővé a tényekre kíváncsi, felfejtetlen vagy elfedett valóságról kérdező riportert. Nick Broomfield *Kurt és Courtney – A helyi Nirvana* (Kurt & Courtney, 1998) című alkotásában a rendező a nyomozás során felmerült hipotéziseit, valamint bizonytalanságait hangalámondással osztja meg a nézőkkel. Mindeközben nem kíván megbújni a kamera mögött, az interjúzások és kutatások során gyakran ő válik a jelenetek központi alakjává. A résztvevő dokumentumfilmekben így maga az igazság feltárásának az igénye, a feltárást végzők fokozott szerepvállalása, valamint a nyomozás nehézségekkel és zsákutcákkal teli folyamata kerül előtérbe, gyakran nagyobb hangsúlyt kapva, mint a vizsgálódás során felfejtett tények. A *Kurt és Courtney – A helyi Nirvana* utolsó harmadában a Kurt Cobain házasságát és halálának lehetséges okait feszegető kérdések falakba ütköznek, Broomfieldtől megvonják a film forgatását biztosító támogatást, a hangsúly pedig áttevődik az olyan megfenyegetett és megfélemlített újságírók ügyére, akik szintén hasonló nyomozásokat végeztek Cobain és felesége, Courtney Love kapcsolatáról. Végül az igazság keresését ellehetetlenítő érdekekkel szembeni tehetetlenség közepette Broomfieldnek azzal kell szembesülnie, hogy nyomozása nem vezethet a tények teljes körű feltárásához, ugyanakkor meg is jelöli azokat a tényezőket, amelyek a megismerést hátráltatják.



Kurt és Courtney – A helyi Nirvana (Kurt & Courtney. Nick Broomfield, 1998)

A performatív ábrázolásmód elsősorban a filmkészítő szubjektív tartalmai számára nyitja meg a dokumentumfilmes filmformát. E filmeket „elárasztják az emlékeket, látomásokat megidéző

felhangok és expresszív árnyalatok", és „magának az alkotónak a szemszögéből hangsúlyozzák az élmény érzelmi összetettségét". [19] Marlon T. Riggs *Tongues Untied* (1989) című filmjében homoszexuális afroamerikaiak hányattatott sorsát és egyenlőségért folytatott küzdelmét tárja fel az alkotó személyes nézőpontjából. E nézőpont személyessége az élmények verses narrációja, a kamerába mondott személyes hangvételű monológok, a szavak és képek ritmikus játéka, a személyes interjúk és archív felvételek felhasználása, valamint egy fotóstúdióban felvett, táncmozdulatokat, gesztusokat és szoborszerű pózokat megjelenítő performance képei révén képződik meg. Riggs filmje egyszerre poétikus hangvételű, kísérleti jellegű és politikai céloktól vezérelt, hangsúlyosan támogatva a melegek egyenjogúsága mellett érvelő aktivista mozgalmat. Riggs saját élményeit, gyerekkori emlékeit a kamerába nézve meséli, és szavalja, betekintést engedve legszemélyesebb érzéseibe, feltárva gyengeségeit és félelmeit. A kitárulkozó alkotó gondolkodásmódja kerül a film középpontjába, átélhetővé téve a homoszexuális afroamerikaiak kirekesztett helyzetét; egyben érzelmi hatásokkal kívánja elérni, hogy a „néző azonosuljon az általa megjelenített világnézettel". [20] Riggs alkotása nem mentes a politikai vonatkozásoktól, a melegeket támogató mozgalom tagjai többször kapnak szót a filmben, egy montázs segítségével pedig a melegeket támogató tüntetés képei párhuzamba kerülnek egy Martin Luther King által vezetett felvonulás felvételeivel, mintha a két mozgalom egy és ugyanazon célért menetelne.



Tongues Untied (Marlon T. Riggs, 1989)

Moore e két alkotói hagyomány sajátos használatát hívja életre, filmjeiben „önmagát helyezi munkája középpontjába, mely szinte ugyanannyira szól saját személyéről, imázsáról, mint a kérdésről, amellyel foglalkozik". [21] Nem elégszik meg Broomfield problémára koncentráló oknyomozó szerepkörével, hangot ad saját személyes érzéseinek, kommentárt fűz a bemutatott eseményekhez, valamint többször emlékeket és élményeket idéz fel, ugyanakkor elzárkózik a kísérletező, illetve poétikus hangnemtől. Ugyanakkor Moore nem csupán párhuzamosan érvényesíti e két alkotói hagyományt, hanem működtetésükön keresztül meg is változtatja őket.

Michael Moore dokumentumfilmjeinek jellegzetességei

Az „elkötelezett filmek" mozgalmi törekvéseit és a filmkészítő szerepvállalását egy nevezőre hozó

Moore dokumentumfilmjeinek – bár az eszközhasználat szintjén itt-ott eltéréseket mutatnak – három lényeges, egymással összefüggő jellegzetességét határozhatjuk meg. Ez a három jellemvonás egyfelől a filmkészítő személyének előtérbe kerülése, másfelől a problémák megoldását hátráltató nehézségek köntörfalazásból, hazugságokból emelt homlokzatokként, ledöntendő „falakként" való azonosítása, valamint a közönség figyelmét felkeltő, a meggyőző és mozgósító elbeszélésmód eszközrendszere. E jellegzetességek érvényesülése Moore filmjeiben változó konfigurációt mutat, hol egyik, hol másik válik az alkotások, jelenetek központi mozgatórugójává, ugyanakkor mindegyik fellelhető a rendező bármely művében.

Moore mint alkotó imázsa igen sokoldalú. Egyfelől az igazságot kereső nyomozó, aki le kívánja dönteni az annak feltárását hátráltató falakat, másfelől előtérbe helyezi személyes álláspontját, nem leplezve saját politikai elfogultságát. *Roger és én* (Roger & Me, 1989) című filmjében a szülővárosát, Flintet sújtó munkanélküliség és szegénység problémájára fókuszál. Ennek tüneteit interjúkon, archív és általa rögzített képsorokon, *direct cinemá*s felvételeken és magyarázó narráción keresztül részletezi; mindeközben sikertelenül próbálja kérdőre vonni a problémák felelőseként megjelölt General Motors vezérigazgatóját, Roger Smith-t. Miközben Moore a gazdasági következmények, társadalmi problémák horizontját vázolja fel, hangsúlyozza saját érintettségét, a városhoz fűződő emlékeinek, gyerekkori élményeinek segítségével idézve fel Flint „hőskorát". Ez az idealizáló hangvételű narrációval, családi és archív felvételek kompilációs szerkezetével, valamint történelmi adatok sorjázásával megjelenített múltbéli városkép kerül kontrasztba a jelen *direct cinemá*s technikával rögzített „valóságával". A jelentéskonstruáló, személyes hangvételű, ironikus, illetve dramatizáló narrációval kísért kompilációs építkezési mód és a szegénységben szenvedőkkel, illetve a társadalmi problémák által nem érintettekkel készülő interjúk, valamint a kilakoltatások sorozatát megörökítő, a passzív megfigyelő pozíciójából rögzített képsorok együttesében hol Moore szubjektív nézőpontja, hol pedig az igazságot kereső, oknyomozó szerepkör válik kiemeltté. Ezek egymást támogatva egyfelől a megjelenített véleménnyel való azonosulást kívánják erősíteni, másfelől pedig annak valóságalapját, tényekkel alátámasztott igazságtartalmát hangsúlyozni.



Roger és én (Roger & Me. Michael Moore, 1989)

Moore többször is hangsúlyozza, hogy ő a valóság feltárásának folyamatában az igazság szószólója, ugyanakkor nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy bár bizonyos jelenetek felvétele során tényleg azonosítható egyfajta törekvés az események objektív rögzítésre, filmjei egészében mégiscsak személyes nézőpontjának, politikai beállítódásának lenyomatai. A *Mike kapitány hadjárata* (Slacker Uprising, 2007) Moore 2004-es kampánykörútját rögzíti, mely az elnökválasztástól tartózkodókat kívánta szavazásra és a demokrata párt támogatására buzdítani. A filmben egy sajtótájékoztatón nyíltan ostorozza a közmédia képviselőit az objektív tudósítást háttérbe szorító részrehajlásuk miatt, melyet a Bush-kormány vezetése alatt folytattak. Hosszas monológja után (a vágásnak köszönhetően nem tudjuk, hogy érkezett-e rá polemikus válasz) ugyanakkor politikai ellenlábasait, a republikánus szimpatizánsokat gyűlöletbeszédeket sorjázó, szélsőséges elveket valló, interjúk közben dadogó, tudatlan csordaként reprezentálja. Mindezt olyan interjúk bemutatásával teszi, melyekben elvakult gondolkodású, akadozva beszélő, Moore-t Amerika-ellenesnek, filmjeit pedig hazugságok gyűjteményének bélyegző Bush-pártiak kapnak szót, akiknek az érveit logikájuk abszurditása, beszédmódjuk nevetségessége, a tudatlanságukra fényt derítő kérdések, olykor-olykor Moore gúnyos beszédeiből bevágott részletek, valamint a hangsávon hallható, ironizáló katonai induló teszi komolytalanná.



Mike kapitány hadjárata (Slacker Uprising. Michael Moore, 2007)

Sergio Rizzo Moore imázsának egy további jellemvonására mutat rá, a munkásosztályt képviselő, „anti-intellektuális" hétköznapi „kisember" szerepkörét emelve ki. [22] Ez a szerep két sajátos magatartásmódban konkretizálódik. Egyfelől a „kisemberek" tehetetlenségében a gazdasági és politikai hatalmak elsöprő erejével szemben. E passzív magatartásmóddal szöges ellentétben áll a leleplezés fegyverével felszerelkezett provokátor, a politikai szószóló, aki tömegeket szórakoztató komikusként mutatkozik meg. Ez a második pozíció nyomatékosítja, hogy a problémák megoldásának záloga a „kisemberek" kezében van, ennek érdekében csupán hangjukat kell felemelniük. Ez a kettősség legérzékletesebben Moore „rajtaütés-interjúiban" érhető tetten, mikor stábjával minden egyeztetés nélkül, meglepetésszerűen tör rá közintézmények és cégépületek portáira, és a vezetőség tagjait kívánja interjúhelyzetbe kényszeríteni. Moore leleményességének köszönhetően ezek a helyzetek bármilyen reakció esetén beépíthetőek filmjeinek érvrendszerébe.

A *Hű, de nagy!* (The Big One, 1997) című alkotásban jól megfigyelhető ez a rajtaütéses technika,

melynek egyik jelenetében Moore külön hangsúlyozza az operatőrének, hogy ilyen esetekben semmilyen körülmények között sem kapcsolhatja ki a kamerát, a meglepetés erejével ható látogatás minden eseményét rögzíteni kell. E filmben a rendező könyvdedikáló körútra indul az Egyesült Államokban, ezzel párhuzamosan pedig – egyfajta büntetőhadjáratként – az érintett városokban a közelmúltban tömeges elbocsátásokat, leépítéseket végrehajtó cégek épületeihez látogat, ahol megalázó csekkek átadásával kívánja lejáratni a vezetőséget. A csekkek átadása igen eltérő reakciókat vált ki a cégek dolgozóiból, portásaiból és szóvivőiből. Moore ezekre a reakciókra építve hol védekező, hol pedig támadó álláspontot vesz fel. Mikor a Leaf édességgyártó cégnél a portás és a biztonsági őrök erőteljes ellenállásába ütközik, Moore értetlen, esetlen viselkedésmóddal fogadja az őt és stábját az épületből kiparancsoló erőszakos hangnemet, érthetetlennek tartva, hogy a vezetőség nem kíván vele találkozni. Az ebből fakadó tehetetlenség és kiszolgáltatottság érzését fokozza, hogy az operatőrt maga a portás lökdösi ki az ajtón, sőt pár perccel később a rendőrség is megjelenik, melyet a stáb meglepődve fogad – annak ellenére, hogy egy titkárnő többször jelezte, hogy amennyiben nem távoznak az épület közeléből, ki fogja hívni a rendőrséget –, és indokolatlannak tart, és ezért kritizálni kezdi a cég dolgozóit. Moore itt az üzleti hatalmakkal szemben tehetetlen kisemberként viselkedik, aki számára elérhetetlenek a tömegek életét befolyásoló gazdasági döntéseket meghozó személyek. A céggel azonosított elutasító és agresszív portások és biztonsági őrök így a panaszokkal és kérelmekkel szemben süket, kizárólagosan saját érdekeit szem előtt tartó kapitalista gazdaságpolitika tükreivé válnak.



Hű, de nagy! (The Big One. Michael Moore, 1997)

Más a helyzet, amikor a rajtaütés meglepő ereje elbizonytalanítja a meglátogatott intézmény képviselőit. A párbeszédre hajlandó, megszeppent szóvivőkkel szemben, illetve tüntetőtársak kíséretében Moore agresszív provokátorként lendül támadásba. A Johnson Controlls cég irodaépületébe érkezve a segítőkész titkárságot kínos kérdésekkel szorítja sarokba, és gúnyos kommentárokkal járatja le. Ebben az esetben a cél a céget képviselők nevetség tárgyává tétele, felkészületlenségük és esetlenségük hangsúlyozása, hogy ezen keresztül maga a vállalat váljon leminősíthetővé.

Mindemellett Rizzo hangsúlyozza, hogy Moore ismertségének és népszerűségének köszönhetően egyre kevésbé tudja érvényesíteni „kisember” szerepkörét, hírességként pedig csak fortélyokkal

tudja alkalmazni e kétarcú stratégiát. [23] Ezért Moore gyakran háttérbe húzódik, és a megszólaltatott közembereket avatja egy-egy jelenet hőseivé. Ennek egyik példája érhető tetten a *Sicko* (2007) egyik jelenetében, ahol Moore a 2001-es terrorcselekmények mentőakcióiban segédkező, különféle betegségekben szenvedő emberek egy csoportjával indul meg Kubába, ahol az amerikai egészségügy borsos áraival szemben ingyenesen vagy nevetségesen apró összegek fejében kapnak ellátást. Bár Moore mindvégig jelen van az események során, a filmben mégis inkább a csoport egyik tagjaként vállal szerepet, a hangsúly pedig az árakon és a fogadtatáson megdöbbenő, sírva fakadó, ugyanakkor végtelenül hálás betegek reakcióira és véleményeire helyeződik.



Sicko (Michael Moore, 2007)

Moore imázsában közös nevezőre hozódik a magánember és egy mozgalom törekvése, a személyes és a közösségi érdek. Egyszerre mutatkozik csoportok vezetőjeként, és kívánja saját exhibicionista megmozdulásait szélesebb aktivista mozgalmakban feloldani. Moore a gazdasági, társadalmi körülményekkel elégedetlen, mégis passzív közönséget saját – vagy a fenti példa esetén más felkarolt csoportok – cselekvőképességének bemutatásán keresztül próbálja aktivizálni, mozgósítani. Ahogy az már egy korábbi idézetében is felvetődött, nem kíván a problémák megoldójaként mutatkozni, inkább a változások felé vezető (kizárólagosként feltüntetett) utat akarja megmutatni.

A különféle attitűdöket ötvöző imázs mellett Moore alkotásainak jellegzetessége a kisembert és a hatalmat, az áldozatot és a probléma okozóját élesen szembeállító retorika. Moore determinista gondolkozásmódja alapján minden társadalmi viszontagság üzleti, illetve politikai érdekeket szolgáló döntésből fakad, mellyel szemben a hétköznapi ember tehetetlen. Filmjeinek célja pont ezért ezeknek az összefüggéseknek, ok-okozati kapcsolatoknak a feltárása, melyet az elszenvedők szószólója, a hatalmak ellen fellépő provokátor hivatott végrehajtani, aki a felelősöket szembesíti saját tettükkel. Ugyanakkor Moore a leleplezés folyamatában ugyanúgy falakba ütközik, mint Broomfield a *Kurt és Courtney – A helyi Nirvaná*ban. A kérdésekre adott sablonos, kitérő válaszok, a problémákkal szembeni érdektelenség, a tömegmédia politikai érdekeket kiszolgáló hangvétele ugyanúgy az igazság kifürkészését hátráltató falakként jelennek meg, mint a portások és biztonsági őrök mögött rejtve maradó, interjúkat visszautasító üzletemberek és politikusok elutasító gesztusa. Moore ezeken a falakon dörömbölve, a kisebb lyukakon itt-ott belesve próbálja feltárni a valóság összefüggéseit. Moore ezért is hasznosít gyakran olyan felvételeket, ahol médiaszemélyiségek

kulisszák mögötti tevékenységét rögzíti, illetve ahol interjúalanyát kellemetlen kérdésekkel sarokba szorítja. A *Fahrenheit 9/11* (2004) címfeliratát követő stáblista feliratai közben olyan képsorokat láthatunk, melyeken politikusok, miniszterek és Bush alakjának kamerák előtti rendezkedését, felvételre készülődését, sminkelését, hajuk igazítását, viccelődését (John Ashcroft: „Mutassatok fiatalnak!"), és olykor értetlen, bamba tekintetét rögzíti. Ezek a kulisszák mögötti képsorok nem csupán nevetséges alakokként mutatják be ezeket a közszereplőket, hanem egyfelől a kormány köntörfalazó, valóságot elleplező tevékenységét hangsúlyozzák, másfelől pedig rámutatnak a tömegmédia mesterkélt, konstruált reprezentációs metódusaira.



Fahrenheit 911 (Michael Moore, 2004)

Az interjúalany on-stage sarokba szorítása is fontos tényezője a hazugság-kulisszák mögé betekintés moore-i retorikájának. Ide tartozik a *Kóla, puska, sültkrumpli* (Bowling for Columbine, 2002) azon jelenete, mikor Moore Charlton Hestont, az amerikai Nemzeti Lőfegyverszövetség akkori elnökét kívánta felelősségre vonni azért, amiért iskolai lövöldözések ellenére is megtartotta Flintben és Columbine-ban a fegyvertartás mellett kampányoló nagygyűlését, illetve a *Fahrenheit 9/11* azon momentuma, mikor egy katonai veterán kíséretében próbált képviselőket rávenni arra, hogy példát statuálva küldjék saját gyerekeiket az iraki frontra. Ezekben a válaszadás megtagadása töltődik fel jelentéssel. A Moore-t az interjú közben faképnél hagyó Heston, illetve az utcán olykor köszönés nélkül továbbhaladó politikusok elutasító gesztusa a filmes kontextusnak köszönhetően a rendező érvrendszerét erősíti: a szóban forgó kérdést nem akarják, vagy nem képesek végighallgatni és megfontolni, nem rendelkeznek kitérő válaszokkal, ezért úgy tűnik, nem képesek magával az igazsággal szembenézni.



Kóla, puska, sültkrumpli (Bowling for Columbine. Michael Moore, 2002)

Érdekes ugyanakkor, hogy konkrétan Moore hírnevének (vagy hírhedtségének) köszönhetően egyes falak áttörhetővé válnak, mások viszont megerősödnek. A *Sicko*ban egy halláskárosult lány apja egy korábban az egészségügyi intézetek által többször visszautasított kérelmét végül azzal tudja elfogadtatni, hogy jövőbeli, Moore-ral megtartandó találkozójáról említést tesz az intézmény ügyintézőjének. E név hallatára a kérelmet elutasító bizottság rögtön megváltoztatja véleményét. Emellett viszont a *Hű, de nagy!* című filmben egy könyvesbolt dolgozóit, akik szakszervezet létrehozását tervezik, a főnökeik konkrétan eltiltják a munkahelyüktől, hogy ne találkozhassanak a könyvét dedikáló Moore-ral, és ne panaszkodhassanak neki a rossz munkakörülményekről. Végül ezek a dolgozók egy titkos találkozó keretein belül fedik fel Moore előtt főnökeik tervét. Ezekben az esetekben Moore alakja önkéntelenül válik az események mozgatórugójává, a körülmények a beavatkozásától függetlenül is átrendeződnek. Mindezek a filmkészítő mozgalmi törekvésének a „valóságra" tett hatását szemléltetik.

E hátráltató falak hangsúlyozott szerepe szintén a nézői aktivizmus előmozdítását, valamint a köntörfalak mögé húzódó érdekekkel szembeni kritikus attitűd előmozdítását szolgálja. Ez alapján Moore retorikájában az elutasított gazdasági és politikai felek nem csupán társadalmi problémákat és igazságtalanságokat gerjesztő folyamatokért, de a valóság megismerésének szándékolt hátráltatásáért is felelősek. A Moore által képviselt attitűd pont erre akar rámutatni, egyfajta „mimikri" jelenségként, rejtőzködésként azonosítva a „kisemberek" számára elérhetetlen érdekcsoportok pozícióját.

Moore ugyanakkor nem elégszik meg a falak azonosításával és az ezek mögé tett, kisebb-nagyobb betekintésekkel. Míg Broomfield filmjében a nyomozás megtorpan, Moore – továbblépve a megismerés korlátain – a magyarázó és performatív ábrázolásmód eszközeit, valamint az elkötelezett filmek montázstechnikáját alkalmazva saját egyéni nézetei alapján konstruálja meg a problémák hátterében álló okok összefüggéseit. Mindezzel egy általa létrehozott jelentéshálózatot, értelmezési mintázatot érvényesít azon összefüggések bemutatásában, amelyeknek csupán tüneteit érheti tetten interjúhelyzetei és a háttérbe húzódó rögzítés közben. A *direct cinema* „hiányosságát" kipótolva és a magyarázó ábrázolásmód szerkesztésmódját előhívva interjúi illusztrációkká válnak, melyeket mind saját politikai nézetein keresztül értelmez. A performatív dokumentumfilmek szubjektív perspektívája Moore-nál egybeesik politikai elképzeléseinek

összképével, melyet a bemutatás a feltárt igazságként interpretál.

Moore ezen jelentéskonstruáló tevékenysége, árnyalt imázsa és bináris oppozíciókra építő világfelfogása közös nevezőre hozza a különböző dokumentarista tradíciók eszközhasználatát. A közös nevező maga a filmekben megfogalmazódó érvrendszer, melynek artikulálásában lényeges szerepet kap a magyarázó kommentár, a kompilációs szerkesztés montázstechnikái, valamint a *direct cinema* eszközeivel rögzített események és interjúk kontextualizálása. Moore ezeken az eszközökön keresztül hasznosítja a magyarázó, a résztvevő és a performatív ábrázolásmód jellegzetességeit, ugyanakkor fel is oldja ezeket egymásban.

A filmek gondolatmenetének, az érvrendszerének gerincét a magyarázó hangalámondás képezi, Moore ezen keresztül fogalmazza meg észrevételeit, értelmezéseit, ugyanakkor ironikus hangvétele és személyes élményei is ezen keresztül válnak explicitté. A narráció tehát a tárgyilagosság benyomását keltő, az összefüggések megértését segítő magyarázó ábrázolásmódnak, másfelől pedig a résztvevő és performatív ábrázolásmódok naplóbejegyzéseinek, illetve a szubjektív nézőpont érvényesítésének szintézisét hajtja végre, kommentárok, interjúk, háttérbe húzódó *direct cinemá*s felvételek, valamint montázsok segítségével.

A kommentár eszközének használatát jól szemléltetik a *Fahrenheit 9/11* kezdő jelenetei. A film nyitányában Moore a 2000-es amerikai elnökválasztás archív felvételeihez fűzi személyes hangvételű, kissé ironikus kommentárját („Mindez álom volt csupán?”), kifejezve értetlenségét és csalódottságát, hogy a szavazás végkimenetelében nem az általa támogatott Al Gore győzedelmeskedett. Ezt követően a rendező kijelenti, hogy a választás során csalás történt a másik jelölt, George W. Bush javára, majd mintegy az eredményt módosító lobbi tevékenységek receptkönyvét adva, sorolni kezdi, hogy miként kell kapcsolatrendszerek mozgósításával, szavazócsoportok ellehetetlenítésével és a szimpatizánsok fanatizálásával választásokat nyerni az Egyesült Államokban. A lobbizás megnevezett lépései közben Moore bevágja Bush nevető arcát, valamint győzelmének bizonyosságát hangoztató, interjúkban adott megjegyzéseit, melyek a narráció által nyújtott jelentéskonstrukcióban a csalásra utaló jelként értelmeződik. Mindezt vígjátékokból kölcsönzött country zene kíséri, ezzel is nyomatékosítva az eset komikus abszurditását. E jelenetet egy hangsúlyosan eltérő hangulatú eseménysor követi, a kommentárhang áttér tájékozató jellegű stílusra, hogy a választás végeredménye ellen fellépő, afroamerikai kongresszusi tagok reklamációit megörökítő képekről tudósítson. A kommentárhang ezután elhalkul, hogy a film a reklamációk szenátusi visszautasításának képsorait drámai zene kíséretével mutassa be, elkeseredett harcként artikulálva a tehetetlen kérvényezők törekvését. A hangalámondásos narráció egy másik alkalmazását érhetjük tetten a *Roger és én*ben, ahol Moore a film végén egy egyszerű megállapítással értékeli a kapitalista gazdaságpolitika okozta emberi sérelmeket: „A huszadik század vége felé közeledve a gazdag egyre gazdagabb, a szegény pedig egyre szegényebb lesz.” A narrációs hangalámondás szerepe mindezen keresztül egy követhető gondolatmenet felállítása, mely hol tárgyilagosságra törekedve, hol pedig a személyes nézőpontoknak megfelelően teszi értelmezhetővé a valóság folyamatait, melynek bemutatásában

a dokumentumfelvételek illusztratív funkcióval rendelkeznek.



Fahrenheit 911 (Michael Moore, 2004)

Moore filmjeiben visszaköszönnek olyan megoldások, melyeket az „elkötelezett filmek" kompilációs szerkezetű példái alkalmaznak. Elsősorban a híradós felvételekből, archív dokumentumfilmekből, játékfilmekből, oktatófilmekből, reklámokból, animációs filmekből, vagy akár a Youtube-on terjedő videókból kölcsönzött jelenetek felhasználását érdemes megemlíteni, melyek nem is annyira külön-külön érvényesülnek, mint inkább a film szerkesztési folyamatai által, montázzsal létrehozott kapcsolataikon keresztül. A montázsok egyfelől a magyarázó ábrázolásmódot érvényesítő, logikus következtetési láncolatot, ok-okozati kapcsolatokat szem előtt tartó szerkezetnek megfelelően, az érvelés gondolatmenetének illusztrációkkal alátámasztott folyamatosságát tartják fenn. Emellett többször találkozhatunk attrakciós, ritmikus illetve intellektuális montázsokkal, melyek egyfelől érzelemkeltő hatást kívánnak elérni, másfelől pedig az érvrendszernek megfelelő asszociációkat kívánnak kiváltani. A *Capitalism: A Love Story* (2009) kezdő jelenete a Római Birodalomról szóló egyik oktatófilm korhű díszleteket és jelmezeket megjelenítő jeleneteit és az azokat kísérő tájékoztató jellegű kommentárt vágja össze kortárs híradós anyagok képsoraival. Az oktatófilm narrációs hangalámondása a valaha hatalmas birodalom életmódjáról, gazdasági, társadalmi és politikai berendezkedéséről számol be, melyekkel a szerkesztő párhuzamot vonva vág be kortárs felvételeket az Egyesült Államokban uralkodó állapotokról. Mikor a narrátor a letűnt birodalom rabszolgatartó szokásairól tudósít, a Nike gyárban dolgoztatott tömegek képeit láthatjuk, mikor a római nép feszültségeinek feloldását célzó cirkuszi játékokról ejt szót, koncertek, autóversenyek és küzdősport meccseket megörökítő felvételeknek lehetünk tanúi, és mikor a császár törvény feletti személyét és hatalmát említi meg a kommentár, a beszédei miatt sokat kritizált Dick Cheney volt alelnök képével szembesülhetünk. Ezekkel az ironikus képi poénokkal kíván a film párhuzamot vonni a Római Birodalom igazságtalan hatalmaskodása és az Egyesült Államokban tapasztalható gazdasági és politikai állapotok között.



Kapitalizmus Szeretem! (Capitalism A Love Story. Michael Moore, 2009)



Kapitalizmus Szeretem! (Capitalism A Love Story. Michael Moore, 2009)

A *Fahrenheit 9/11* vágói szintén montázzsal helyeznek egymás mellé egy Moore stábja által rögzített interjúhelyzetet, valamint egy híradóból kölcsönzött interjút megörökítő felvételt. A Moore-ék által rögzített jelenetben egy sírás határán lévő anya az iraki háborúban meghalt fia elvesztéséről számol be. Az asszony felidézi azt a pillanatot, mikor eljutott hozzá gyermeke halálhíre, felelevenítve azokat a kérdéseket, melyek akkor szakadtak ki belőle: „Miért, miért az én fiamat kellett elvenni? Miért az én fiamat vetted el?" Az anya kérdéseinek szóbeli felidézésére vág rá a szerkesztő egy Bush-interjút, melyben az elnök ügyefogyott dadogással és bambasággal számol be arról, hogy számára elképzelhetetlennek tűnik egy gyermek vagy egy feleség elvesztésének érzése. A két felvétel között montázzsal létrehozott kapcsolat olyan érzéseket kelt, mintha az anya konkrétan az elnököt vonná felelősségre gyermeke elvesztéséért, tőle kérdezve, hogy miért vette el tőle fiát, míg a megkérdezett Bush mafla és esetlen válaszával igazolja érzéketlenségét és érdektelenségét. Michael Moore filmjeiben az ehhez hasonló megoldások mellett képeken belüli montázsokkal, valamit vertikális montázsokkal is találkozhatunk. E montázstechnikák gyakran szatirikus hangnemben hozzák kapcsolatba a bemutatott eseményeket, történéseket, szereplőket, ezeken keresztül érvényesítve ezek olvasatát.



Fahrenheit 911 (Michael Moore, 2004)



Fahrenheit 911 (Michael Moore, 2004)

Végül Michael Moore filmjeiben jelentős szerepet játszanak a *direct cinema* eszközrendszerével rögzített jelenetek is, melyek során a filmkészítő alakja, hangalámondásos magyarázatai és a montázs szerkesztői metódusai háttérbe kerülnek. Ilyen a *Fahrenheit 9/11* azon jelenete, mikor a fiát a háborúban elvesztő anya a Fehér Ház előtt elsírja magát, beszédbe elegyedik egy háborúellenes tüntetővel és a Bush kormány védelmére kelő járókelővel. A minden zene és kommentár nélküli jelenet rögzítése távolságtartó megfigyelői pozícióból azonban csupán egyetlen percig érvényesül. Utána ugyanis Moore feltesz egy kérdést, melynek hatására a síró nő a fájdalmáról és az emberi tudatlanságáról kezd beszélni. Hasonló hatást keltenek a *Roger & Me* azon jelenetei, mikor Moore stábja a flinti rendőrfőnök-helyettest, Fred Rosst kísérve válik kilakoltatások tanújává. Az adósságuk miatt lakásuk elhagyására kötelezettek és a munkát kényszerből vállaló, a folyamatot vezénylő Ross között olykor drámai ellentétek alakulnak ki, olykor pedig épp a néma együttműködés eredményez drámai hatást. Az operatőr a bútorokat kipakoló munkások mozdulatait, a kilakoltató helyettes monológjait, illetve a családtagok, gyerekek értetlen nézelődését örökíti meg.



Roger és én (Roger & Me. Michael Moore, 1989)

Hasonló, háttérbe húzódó attitűdöt érhetünk tetten számos interjúhelyzetben is. Ezek a „rajtaütő interjúval" szemben elsősorban az alanyra, annak mondanivalójára, reakcióira koncentrálnak, kevéssé hangsúlyozva Moore résztvevő, provokáló szerepét. Ilyen a *Capitalism: A Love Story*-nak azon momentuma, mikor a film egy özvegyasszony történetét tárja elénk, aki döbbenve tapasztalta, hogy az elhunyt férjét alkalmazó cég egy titokban kötött életbiztosítási szerződés alapján másfél millió dollárt kapott az elvesztett munkatárs után. Az interjúban a hangsúly az asszony reakcióira, válaszaira helyeződik, Michael Moore pedig a képen kívülről, riporterként teszi fel a kérdéseit.

Az ilyen jelenetek úgymond megkérdőjelezhetetlen történései nyomatékosítják, hogy a Moore által tárgyalt problémák valódi emberi tragédiákat eredményeznek. Ezekben az esetekben a jelentéskonstruáló narráció és montázstechnika háttérbe szorul, ugyanakkor ezek a passzív megfigyelői pozícióból rögzített felvételek a kontextust képező retorikai szerkezet részévé válnak. Moore retorikájában szinte „kapóra jönnek" ezek a jelenetek, hiszen a rendező beavatkozása nélkül, önmagukban foglalnak össze egy-egy az érvrendszert erősítő jelenséget, problémát, vélekedést. Mindez Moore kijelentéseit társadalmi- és csoportvalóságokhoz kapcsolja, ezzel szinte igazolva Moore-t, hogy jó úton halad az általános igazságok megismeréséhez.

Összegzés

Michael Moore, a kortárs amerikai dokumentumfilm egyik meghatározó alakja, aki az „elkötelezett filmek" kompilációs módszereit és a filmkészítőt központi szereplővé avató dokumentarista tradíciók jellegzetességeit ötvözi, ezzel konstruálva meg erőteljes retorikával rendelkező, politizáló véleményfilmjeit. Műveiben a narráció, az interjú, a beavatkozástól elhatárolódó megfigyelés, valamint a különféle montázstechnikák alkalmazása a probléma bemutatását és a filmkészítő által preferált jelentéskonstrukció kiépítését szolgálják. Filmjeiben az „igazság" feltárása, a gazdasági, társadalmi problémák mögött meghúzódó összefüggések bemutatása egy hatásorientált érvrendszerben ötvöződik, mely az adott problémákért hibáztatott intézményrendszerek, érdekcsoportok ellen kíván nyílt támadást indítani. Filmjeit ugyanakkor

nem érdemes kizárólagosan politikai viták tárgyaként kezelni. Alkotásai ugyanis rámutatnak arra, hogy a dokumentumfilmes és a propagandista funkciók, alkotói célok és eszközhasználat együttes használata miként érvényesülhet a kortárs amerikai dokumentumfilm közegében, illetve visszamutat e két, gyakran egymástól elhatárolt törekvés közös hagyományrendszerére.

Ugyanakkor e tradícióktól kölcsönzött jellegzetességek át is alakulnak Moore filmjeiben, ellentmondásosságuknak köszönhetően imitációkká degradálódnak. Míg az „elkötelezett filmek" elsősorban személytelenek maradnak, a bemutatott csoport- és mozgalmi valóságokat általános valóságként artikulálják, addig Moore-nál mindez egy hangsúlyozott, előtérbe kerülő szubjektív keretbe ágyazódik. Sergio Rizzo is említi, hogy Moore nem kíván objektív megfigyelőként mutatkozni, beismeri saját elfogultságát, valamint azt, hogy filmjei személyes véleménye által erőteljesen meghatározottak. [24] Moore saját, személyes elkötelezettségében oldja fel, és összpontosítja a mozgalmi törekvések szólamait.

Ennek a sajátosságnak a fordítottja érvényesül a Moore filmjeiben megidézett, résztvevő és performatív dokumentarista hagyomány jellegzetességeiben. A filmkészítő szubjektivitása, személyének előtérbe kerülése ugyanis nem egyszerűen egy magánszemély nézőpontját és érdekeit érvényesíti, Moore mindezt egy mozgalmi törekvés élére állva teszi, saját szubjektív vélekedéseit pedig általános igazságokra kívánja visszavezetni. Egy interjúban hangsúlyozza, hogy az általa alkalmazott, szórakoztatást, véleménynyilvánítást és az események következetesebb bemutatását érvényesítő retorika ellenére az általa felvonultatott tények pontosak, a feltárt történések pedig lényegüket tekintve az igazságot tükrözik. [25] A meggyőzés és mozgósítás érdekében Moore nem marad meg Riggs kizárólagosan szubjektív nézőpontot érvényesítő retorikájánál, se pedig Broomfield falakba ütköző detektív szerepénél, ehelyett munkájában ezeken túllépve saját személyes vélekedésein alapuló spekulációit gyakran általános igazságokként artikulálja.

Moore műveiben tehát e két filmes tradíciót egymásban oldja fel, így hozva létre az egyszerre szubjektív szólamokkal és tényszerű megállapításokkal dolgozó, a valóság lényegének feltárását és annak elfogult olvasattá szerkesztését célzó filmformát, mely a nézőket egyszerre kívánja politikai ügyek terén orientálni és aktivista mozgalommá organizálni. Moore valóságfeltáró stratégiája így egyszerre dokumentarista és propagandisztikus, ekképpen az igazság kutatása egyszerre válik céllá és eszközzé.

Jegyzetek

1. Az idézet a *Mike kapitány hadjárata* (Slacker Uprising, 2007) című filmben hangzik el, mikor egy sajtótájékoztatón Michael Moore arra a kérdésre válaszol, hogy filmjei propagandisztikusak vagy szavahihetőek-e.
2. Georgakas, Dan; Saltz, Barbara: Michael and Us: An Interview with Michael Moore. *Cineaste*, 23. évf., 1998. 3. szám (http://documentaryisneverneutral.com/words/moorecin.html 2014.04.11)
3. Smith, Gavin: The Ending Is Up to You. *Film Comment*, 40. évf., 4. szám, 2004. július-augusztus. 26.
4. Jacobson, Harlan: Michael and Me. *Film Comment*, 25. évf., 6. szám, 1989. november–december. 16–26.

5. Rhoads, Kelton: *Propaganda tactics and Fahrenheit 9/11.* (http://www.workingpsychology.com/download_folder/Propaganda_And_Fahrenheit.pdf 2014.04.03)
6. Dalton, Mary: *Adored and Abhored: Michael Moore, capitalism, and extreme techniques in documentary film production.* Wake Forest University, BB&T Center for the Study of Capitalism. (http://capitalism.wfu.edu/research/taplin-seminar-group/ 2014.04.03)
7. Kelton Rhoads 11 féle ilyen eszközt azonosít Moore *Fahrenheit 9/11* (2004) című filmjében: az információk elhagyását (Omissions), a felvételek kontextusának megváltoztatását (Contextualization), az azonosulás és kirekesztés logikájára épülő manipulációt (Ingroup/Outgroup Manipulation), a politikai ellenfelekkel szembeni cinizmust (Cynicism), bármilyen megnyilatkozása ellenére a vetélytárs lejáratását eredményező helyzetek vagy „csapdák" felállítását (Traps), ok és okozat manipulációját (Manipulating Cause and Effect), az áttérített kommunikátorok mintakövetését (Modeling the Convert Communicator), a figyelemelterelő megoldások alkalmazását (Pacing and Distraction), asszociációk felállítását (Associations), az adatokkal való megtévesztést (Numeric Deceptions) és az ellenfél felszólalásának ellehetetlenítését (Shutting Down the Opposition). Uo.
8. Ennek egyik érdekes aspektusára hívja fel a figyelmet a Boler és Nemorin szerzőpáros, akik amellett érvelnek, hogy az ezredforduló utáni, hálózatalapú mediális kontextusban a központosított, állami propaganda sikeres érvényesülése egyre megkérdőjelezhetőbbé válik, és egyre hangsúlyosabb szerepet kap a már korábban is teret nyerő elképzelés, miszerint „Többé nem csak a győztesek írják a történelmet." Lásd Boler, Megan – Nemorin, Selena: Dissent, Truthiness, and Skepticism in the Global Media Landscape: Twenty-first century propaganda in times of War. *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*. Szerk. Jonathan Auerbach – Russ Castronovo Oxford University Press, 2013. 390-412.
9. Ellul, Jacques: *Propaganda – The Formation of Men's Attitudes.* New York, Vintage Books, 1973.
10. Auerbach, Jonathan; Castronovo, Russ: Tizenhárom tézis a propagandáról. Ford. Török Ervin. *Apertúra,* 2014. tavasz.
11. Varga Balázs: Tetten ért képek. *Filmvilág,* 2010 december.
12. Nichols, Bill: The Voice of Documentary. *Film Quarterly. Forty Years – A Selection*. Szerk. Henderson, Brian; Martin, Ann és Amazonas, Lee. Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1999. 247. Saját ford.
13. A dokumentumfilmes ábrázolásmódok említett felosztása Bill Nicholstól származik, aki összesen 6 kategóriát határoz meg: a költői, a magyarázó, a megfigyelő, a résztvevő, a reflexív, illetve a performatív ábrázolásmódot. Lásd Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Ford. Czifra Réka. *Metropolis,* 2009/4. 20-41.
14. Nichols, Bill: *The Voice of Documentary*. i. m., 248. Saját ford.
15. Williams, Linda: Mirrors without memories: Truth, History and the New Documentary. *Film Quarterly-Forty Years – A Selection*. Szerk. Henderson, Brian; Martin, Ann és Amazonas, Lee. Berkley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1999. 316. [Magyarul Emlékek nélküli tükrök: Igazság, történelem és az új dokumentumfilm. Ford. Tokai Tamás és Török Ervin. *Apertúra*, 2014. tavasz]
16. Bordwell, David – Thompsom, Kristin: *A film története.* Ford. Módos Magdolna. Budapest, Új Palatinus Könyvesház Kft, 2007. 588.
17. Uo. 589.
18. Az egyik legerőteljesebb jelenet a *Célpont: Burma / Burma hadművelet* (Objective, Burma! Raoul Walsh, 1945) című filmből származik, melyben az egyik katona így kiált fel: „Rohadt kis vademberek! Kiirtani őket, azt mondom! Letörölni őket a Föld színéről!"

19. Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Ford. Czifra Réka. *Metropolis,* 2009/4. 38.
20. Uo. 39.
21. Sharrett, Christopher – Luhr, William: Bowling for Columbine: A Review. In *New Challenges for Documentary: Second Edition.* Szerk. Rosenthal, Alan – Corner, John. Manchester, Manchester University Press, 2005. 253.
22. Rizzo, Sergio: Why Less is still Moore – Celebrity and the Reactive Politics of *Farenheit 9/11*. *Film Quarterly*, 2005-2006. tél, 59. évf., 2. szám. 32-39.(http://www.filmquarterly.org/2005/12/why-less-is-still-moore-celebrity-and-the-reactive-politics-of-farenheit-911/ 2014.04.11)
23. Uo.
24. Rizzo, Sergio: i. m.
25. Jacobson, Harlan: i. m.

Irodalomjegyzék

- Auerbach, Jonathan – Castronovo, Russ: Tizenhárom tézis a propagandáról. Ford. Török Ervin. *Apertúra* 2014 tavasz.
- Boler, Megan – Nemorin, Selena: Dissent, Truthiness, and Skepticism in the Global Media Landscape: Twenty-first century propaganda in times of War. In *The Oxford Handbook of Propaganda Studies*. Szerk. Auerbach, Jonathan – Castronovo, Russ. Oxford University Press, 2013. 390-412.
- Bordwell, David – Thompsom, Kristin: *A film története.* Ford. Módos Magdolna. Budapest, Új Palatinus Könyvesház Kft, 2007.
- Dalton, Mary: *Adored and Abhored: Michael Moore, capitalism, and extreme techniques in documentary film production.* Wake Forest University, BB&T Center for the Study of Capitalism. (http://capitalism.wfu.edu/research/taplin-seminar-group/ 2014.04.03)
- Ellul, Jacques: *Propaganda – The Formation of Men's Attitudes.* New York, Vintage Books, 1973.
- Georgakas, Dan – Saltz, Barbara: Michael and Us: An Interview with Michael Moore. *Cineaste*, 23. évf., 3. szám, 1998. 4-7. (http://documentaryisneverneutral.com/words/moorecin.html 2014.04.11)
- Jacobson, Harlan: Michael and Me. *Film Comment*, 25. évf., 6. szám, 1989. november–december 16–26.
- Nichols, Bill: A dokumentumfilm típusai. Ford. Czifra Réka. *Metropolis,* 2009/4. 20-41.
- Nichols, Bill: The Voice of Documentary. In *Film Quarterly- Forty Years – A Selection*. Szerk. Henderson, Brian – Martin, Ann és Amazonas, Lee. Berkley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1999. 247-265.
- Rizzo, Sergio: Why Less is still Moore – Celebrity and the Reactive Politics of *Farenheit 9/11*. *Film Quarterly,* 59. évf., 2. szám, 2005-2006. tél. 32-39. (http://www.filmquarterly.org/2005/12/why-less-is-still-moore-celebrity-and-the-reactive-politics-of-farenheit-911/

2014.04.11)

- Rhoads, Kelton: *Propaganda tactics and* Fahrenheit 9/11. (http://www.workingpsychology.com/download_folder/Propaganda_And_Fahrenheit.pdf 2014.04.23)
- Sharrett, Christopher – Luhr, William: Bowling for Columbine: A Review. In *New Challenges for Documentary.* 2. kiadás. Szerk. Rosenthal, Alan – Corner, John. Manchester, Manchester University Press, 2005. 253-259.
- Smith, Gavin: The Ending Is Up to You. *Film Comment*, 40. évf., 4. szám, 2004. július-augusztus. 26.
- Varga Balázs: Tetten ért képek. *Filmvilág,* 2010 december. (http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?&ev=2010&szam=12&cikk_id=10430 2014.04.11.)
- Williams, Linda: Mirrors without memories: Truth, History and the New Documentary. In *Film Quarterly. Forty Years – A Selection*. Szerk. Henderson, Brian – Martin, Ann – Amazonas, Lee. Berkley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1999. 309-326.

Filmográfia

- *A háború ködében* (The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara. Errol Morris, 2003)
- *Bennfentesek* (Inside Job. Charles Ferguson, 2010)
- *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004)
- *Hearts and Minds* (Peter Davis, 1974)
- *Hű, de nagy!* (The Big One. Michael Moore, 1997)
- *Kapitalizmus: Szeretem!* (Capitalism: A Love Story. Michael Moore, 2009)
- *Kóla, puska, sültkrumpli* (Bowling for Columbine. Michael Moore, 2002)
- *Kurt és Courtney – A helyi Nirvana* (Kurt & Courtney. Nick Broomfield, 1998)
- *Lake of Fire* (Tony Kaye, 2006)
- *Mike kapitány hadjárata* (Slacker Uprising. Michael Moore, 2007)
- *Mr Halál: Fred A. Leuchter felemelkedése és bukása* (Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter. Errol Morris, 1999)
- *No End in Sight* (Charles Ferguson, 2007)
- *Roger és én* (Roger & Me. Michael Moore, 1989)
- *Sicko* (Michael Moore, 2007)
- *Tongues Untied* (Marlon T. Riggs, 1989)
- *Winter Soldier* (Winterfilm Collective, 1972)

© Apertúra, 2014. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2014/tavasz/kapas-elfogult-objektivitas-dokumentaritas-es-propaganda-michael-moore-filmjeiben/

