

73-97 | FENOMÉN MICHAEL MOORE

Rozpárat americký sen – Michael Moore

● DOBRODRUŽSTVÍ IDEJÍ

„Modlíme se za Vás, nejen proto, že jste našimi syny a dcerami a riskujete své životy, ale proto, že jestli je skutečně Bůh dobrý a jestli my lidé jsme schopni rozlišit mezi dobrem a zlem, pak konáte Boží službu. Ano, je to tak prosté. Žádná americká válka nebyla nikdy jasnější.“ (stránky U.S. Army, www.army.mil)

„Byl to všechno skutečně jenom sen? Copak se skutečně poslední čtyři roky neodehrály?“ (Fahrenheit 9/11)

„Myšlení někdy jen tak podřimuje, občas na krátkou dobu ustrne, ale pak se po dlouhém spánku opět probouzí. Pak se zbavuje okovů, kterými je spoutali všichni, kdo byli ve věci zainteresováni, tj. vládcí, zákonodárci, duchovenstvo. Myšlení přetrhává svá pouta.“ (Petr A. Kropotkin – *Etické principy anarchismu*)

Filmové umění uzavřelo tajný provizorní sňatek s politikou. Od předávání Zlaté palmy v Cannes do příštích prezidentských voleb, kdy odchylka sinusoidy opět potvrdí iracionální, medializovanou povahu amerického volebního systému. Frankenstein antiamerických liberálů, hrdina prostých Američanů, postrach konzervativců i demokratů – s nonšalantní rozvahou, asertivní nesmělostí frustrovaného intelektuála, Michael Moore, třímá pochodeň pravdy. Nebo pouze světlicí vlastního zájmu osvětluje nevhodná fakta? Ozářená porota v Cannes letos ocenila antimilitantní snímek *Fahrenheit 9/11* Zlatou palmou. V čele s Quentinem Tarantinem. Aleluja!

Přesto je Moore jako filmař hoden pozornosti. Americkým snem nadopované střední třídě relativizuje virtuálního, latentního nepřítele ze Sovětského svazu, Marsu a islámských mešit¹). S převratnou okázalostí, urputným protestantským naivismem a proletářskou neohrabaností strhává glorioly demiurgů každé americké katastrofy. Urputně opakuje tatáž jména. Ronald Reagan, Roger Smith, Charlton Heston, George Bush, Donald Rumsfeld, Dick Cheney... a jejich komplici. Slovní strážci „pevnosti Amerika“, věrozhvěstové hrdého národa, národní pýchou lakované busty amerického snu. Snu, který se stal noční můrou.

Navzdory svému autorskému kodexu, navzdory prohlášením, lyrickým výjevům solidarity, Michael Moore se s horečnatě dokončeným filmem *Fahrenheit 9/11* stává americkým mýtem číslo 1. Nikoliv pro svou argumentační vytříbenost, okázalá gesta, dalekosáhlé konexe. Jeho

mýtus je mýtem obrody malého člověka, jeho schopností a houževnatosti, sociálního indeterminismu, se kterým může zvrátit mechanismus chodu dějin. Z Michaela Moora se stala marketingová značka občanské neposlušnosti, společnost s ručením omezeným, logo globálního dialogu. Tento „antimýtus“ je však jediným životaschopným mýtem současné Ameriky, semleté režimem dvou volebních programů.

Moore je výkonnou odstředivkou názorů, občanských postojů, amatérské politiky upřímnosti. Odkud se ovšem bere salva nařčení z rasismu, demagogie, propagandistické agitky? Jakým procesem dochází k disperzi soukromého názoru s demagogií a ideologickým koncentrátem? Vytvořil přídržlý, obtloustlý novinář nový autorský styl poplatný globální informační výměně nebo jsme svědky nicotnění a rozpadu jednotky informace na ikony? Když poprvé „hloupý bílý muž“ pozvedá svou zbraň, ruční kameru a důmyslně ostré stříhačské nůžky... tavení názorů začíná.

POEZIE VĚČNÉHO NÁVRATU

„Tradiční funkce, které (dělnická třída) zastávala ve výrobě, přešly do rukou střední neodpovědné vrstvy, jež není poutána zájmově ani psychologicky přímo k výrobě. Jsou to byrokrati typu „státních úředníků“, prodejní, ziskovní, zkorumpovaní burzovní makléři, politikáři kam vítr tam pláští, chamrad' žijící ze dne na den, která se sytí nízkými choutkami a klade si jako nejvyšší cíle přiměřené své požívačné psychologii (...).“ (Antonio Gramsci – Základy politiky)

Mýtus nezávislého investigativního novináře, disponujícího ostrovtipem, zvědavostí a první verzí Apple McIntosh²⁾ se zrodil v novinové redakci. Po středoškolských výstřelcích, kdy se mladý Moore dožadoval propuštění ředitele, přišla první životní výzva, první možnost pokořit neurčité, obecné smýšlení rozkládající se Ameriky. Založení The Flint Voice, lokálních nezávislých novin, bylo následováno ambiciózním přeřazením na vyšší administrativní úroveň. Vzniká legendární The Michigan Voice, jehož je Moore zakladatelem, ideovým nárazníkem, nepřehlédnutelnou ikonou alternativní publicistiky.

Mýtus Moore, mýtus břitkého disputátora, pamfletisty hi-tech politiky, se znovuzrodil skrz filmové médium koncem osmdesátých let, kdy mu cestu do „Pantheonu nezávislých“³⁾ zajistil provokativně traktovaný snímek *Roger a já (Roger and Me)*. Již v celovečerním debutu jsou směle signalizovány Moorovy stylové viněty, poznávací znamení – kolážový styl, sebeprojekce, sebevědomé zacházení s fakty. Zároveň zde dominuje permanentní odzbrojující a svým způsobem dojemná fixace na rodný kraj, městečko Flint ve státě Michigan. I poté, co přepnul lokální tematické okruhy na okruh mezinárodní politiky Spojených států (*Fahrenheit*), sociálně citlivá ozvěna katastrofy ekonomicky zruinovaného Flintu znovu zaznívá jako mobilizující chór tragédie. Lokální, občanské zájmy se zde trestuhodně míjejí s nezájmem aseptické politiky Bílého domu, *vox populi* zaniká v kakofonii nacionalistických provolání.

V řinčení strojů na zpracování oceli, v kolizi běžících pásů a demonstrací, ve vyzývavě nezodpovězených otázkách, v „sehnutí se“ ke svým bližním a krajanům – v této rozeklané kraji-

ně sociální nespravedlnosti se vztyčuje aura Michaela Moora, zastávce utlačovaných a žoviálního bojovníka proti bezpráví. Sociální otřesy a hrozba masových nepokojů jsou roznětkou dalekosáhlé polemiky s oficiální rétorikou nadnárodních koncernů s globálně ničivým potenciálem: *„Vždycky jsem si myslel, že firmy zavírají své výroby a propouštějí zaměstnance, když na ně přijdou zlé časy. Ale General Motors produkovala tržby v řádech bilionů dolarů, byla to největší společnost svého druhu na světě (...).“*

V úvodu snímku zaznamenáváme příznačné solidární gesto, které vytváří dramatický oblouk autorské reportáže: výzva obyčejného občana je Moorem přednesena „bohům“ ekonomické a politické moci. Troufalé výzvy dodávají každému z jeho pamfletů prométheovský rozměr. Moore prokládá vlastní úvahy jímavými scénami obléhání nedobytných sídel Olympu vystavěného z dolarů, kapitálové spekulace a tvrdosti. Konfrontace samovolně etablovaných elit politicko-ekonomického konglomerátu a následků drtivých rozhodnutí (spáchaných kdekou mimoděčnou signaturou) je Moorovou nekonečně opakovanou výzvou. V důsledku se jedná o symbolické gesto, zatnutou pěst, aktivistický počín s nulovou reálnou hodnotou, zato masivním mobilizačním potenciálem. Strategie konfrontace poměrů jednotlivých společenských vrstev, jakkoliv symbolická, má totiž nedozírné emocionální účinky, aniž by se zaprodávala nejasné spekulaci.

Diagnóza situace je prostá: ředitel představenstva GM Roger Smith dal rozkaz propustit třicet tisíc zaměstnanců z továrny ve Flintu a přestěhovat výrobu do Mexika kvůli levné pracovní síle. Letmé setkání průmyslového mogula a „filmaře z lidu“ Michaela Moora se odehrává na vánočním večírku GM. Na opulentní oslavě vrcholového snobismu pod rouškou pracovních zásluh je Smith požádán o proslov. *„Smith si vybírá téma „absolutnosti“ Vánoce, které nám připomínají „zásluhy a význam každé lidské bytosti“. V tutéž dobu exekutor Ross a jeho muži vystěhovávají rozzuřenou černošskou ženu s dětmi, vynášejí vybavení bytu a ozdobený vánoční stromek na chmurnou, zamrzlou ulici. (...) Ostrými prostřihy z jednoho prostředí do druhého dokáže Moore simultánně zachytit enormní sociální distanci, která rozděluje Rogera Smithe a dělnické rodiny ve Flintu a zároveň politicko-ekonomické vazby, které je propojují.“*⁴⁾

Prudký antagonismus mezi mocenskou elitou a bezprávím sužovaného obyčejného občana s jeho životními příkořmi je přítomný jako substrát ve všech Mooreových filmech i knihách. Empirický detail sociální bída obyvatel Flintu je použit jako protiváha štitivého elitářství aristokracie střídmě a účelně. Pregnantní studie chudoby a jejích příčin a důsledků (zvýšení kriminality, demotivace) je v panoramatickém portrétu obyvatel Flintu použita jako interpunkční prvek. Jednotlivé sloky litanie za rodné město tvoří mikrodetaily života jeho obyvatel. Výstižný „darwinovský“ moment boje o přežití je fascinujícím způsobem uplatněn v portrétu dívky prodávající králíky „pro hraní i na jídlo“. „Pets or Meat“, lakonický, rukou načmáraný nápis na ceduli u silnice, rozhovor s dívkou při stahování kůže z králíka, syrovost obrazu i života. Publicistický minimalismus, významově ucelený obraz bída.

Paralýza osudem rodného města pokračuje i po prvním křížovém tažení s nečekaně významným výsledkem. *Roger a já* si vydobyl popularitu v televizi i u kritiky, z Flintu se stalo mediální „hlavní město nezaměstnanosti“ a Moore se v roce 1990 vrací s filmem *Pets or Meat: The Return to Flint (Mazlíčci nebo maso: Návrat do Flintu)*. Přes rozmělněné pokračování

vytvořil oběma filmy obdivuhodně oddaný pomník rodnému městu s nejistým osudem, za jehož ostudný úpadek hlasitě viní americké korporace s General Motors v čele.

SEBEPOHLCENÍ MÝTU

„Realita se stane závratným přeludem exaktnosti, která se vytratí v nekonečném opakování.“
(Jean Baudrillard – *O svádění*)

Cirkulace Moorova mýtu záhy zasáhla médium televize. Drzý novinář exceluje publicistickými výpady v pořadu stanice NBC *TV Nation* (1994–5), později v seriálu *The Awful Truth* (*Příšerná pravda*, 1999) o spikleneckých choutkách korporáční americké politiky. Počátkem devadesátých let jako horlivý a nepřeslechnutelný aktivista vyzývá režiséra Johna Saylese na festivalu v Sundance k jasnému vyjádření k válce v zálivu. Pokračuje v aktivistických vystoupeních v návaznosti na film *Roger a já* a připravě hraného snímku *Canadian Bacon* (*Kanadská slanina*).

Pod záštitou společnosti Propaganda Films (sic!) vzniká excentrická satira o medializovaném prostředí americké zahraniční politiky, která je permanentním zápasem o zajištění nepřitele a odbytiště rostoucího zbrojního arzenálu. Satirický scénář o válce proti Kanadě a zákulisní politice připomínal vypjatým vztahem ke skutečnosti genezi *Dr. Divnolásky*. Břítých kvalit frenetické Kubrickovy satiry však nedosáhl kvůli přepjaté horlivosti, s jakou chtěl Moore karikovat americkou politickou scénu.

S filmem *The Big One* (*Velký*) si Moore zdánlivě sepsal ortel vlastní domyšlivosti a téměř pohřbil svůj aktivistický étos. Film doprovázel mediální ohlas vydání jeho knihy *Downsize This!* (*Zmenši to!*) Americký bestseller těžící z Moorova jízlivého glosování Ameriky posedlé po velikosti, nadstandardních měřítkách a bohorovném (anti)sebevědomí se stal na dlouhou dobu katalyzátorem sebekritiky americké středostavovské identity. Moore polkl naprázdno vlastní slávu, soupeře se svými programovými nepřáteli o autoritu na vlastní pohon: „*Od autogramu jedné knihy ke druhé, od státu k státu, Moore objímal a nechal se objímat vděčnými zástupci veřejnosti, kteří mu chtěli vzdát dík za to, že je tím, kým je.*“ 5)

Ve druhé polovině devadesátých let se naplno projevila dvojsečnost Moorových politických, společenských (a uměleckých) zájmů. Průběžné glosy systémového zapominání na běžného člověka (tj. oslavy jeho průměrnosti) zbytnuje v povinnou, provokativní štvavost. Kauzy řešící bezpráví jeho spoluobčanů a naplňující sledovanost pořadu *The Awful Truth* vytvářejí mýtus sociální mocnosti jednotlivce jako nositele vzdoru. Na druhou stranu začíná (v *The Big One* a na únavných turné) prosakovat Moorova institucionalizace, uvědomělé vytváření politické a mediální hodnoty (autority) z legitimního postavení nonkonformního filmaře. Jisté upozadění nastává až v době významných turbulencí událostí v domácí a zahraniční politice.

TOUR DE FORCE (Z COLOMBINE DO BÍLÉHO DOMU)

„Bylo to ráno 20. dubna 1999, jedno z mnoha typických rán v Americe. Farmář se staral o svá pole, mlékař dělal svou pravidelnou rozvážku. Prezident bombardoval zemi, jejíž jméno neumí vyslovit. Ve Fargu v Severní Dakotě Kerry McWilliams šel na svou pravidelnou ranní procházku, v Michiganu paní Hughesová vítala děti k dalšímu dni ve škole a v jednom malém městě v Coloradu hráli dva kluci bowling, v šest hodin ráno. Ano, bylo to typické ráno ve Spojených státech amerických.“ (*Bowling for Colombine*)

20. dubna roku 1999 se minové pole amerických fobií a nočních můr proměnilo ve válčiště s texturou počítačové hry. Samovolná erupce násilí rozbrázdila neporušený povrch domněle poklidných maloměst. Podoba nepřitele se zlověstně morfovala ve dvojjedinou tvář trpně průměrných středoškoláků, Erika Harrise a Denise Klebolda. Citlivé tělo komfortu a blaženosti americké střední třídy bylo napadeno symbolickou chorobou skrytě silícího viru brutality. Pokrytectví, falešná křesťanská morálka a jeho přetvářky. Tetelivá a naivní důvěra v politiku bezpečí a mytologizovaná představa zla se koncentrovaly do bezhlavého masakru, symbolického útoku na konzervativní hodnoty. Byla to největší symbolická rána americkému impériu. Druhá, silnější následovala 11. září o dva roky později.

Nová výzva, nová ideová spojení. *Bowling for Colombine*, Moorova filipika na osobní i systémové americké zbrojení, je testamentem bezpečné a spokojené Ameriky. Otřesení hypnotické propagandy bezpečí, kterou produkuje konsorcium Bílého domu, vládních stratégů a médií bylo vlastně jen logickým vyvrcholením kulminace ohrožení. Úvod ideologického zápasu, dvojí vyzbrojení – Michael Moore, vyzbrojen kamerou, neochvějností, názorem, vchází do banky vysmeknout se domácí bezpečnostní politice. Otevře si účet, obdrží zbraň. Podmínka: čistý trestní rejstřík.⁶⁾

Objektiv a hlaveň. Názor a násilí. Dvojí měřítko obrany a útoku, Moore střílí jako první... Ideovým základem *Bowling* je kniha Barryho Glassnera *Culture of Fear* (*Kultura strachu*), která dává přehled základních populistických mocenských taktik Bílého domu pro masivní přijetí vyšších výdajů na zbrojení. Skryté konexe, legální a legitimní souhlas s vyzbrojením domácností i Ameriky, od gmm zbraně po atomové hlavice firmy Lockheed Martin.⁷⁾ Mikrozájmy provázané s makrozisky.

Konfrontace v *Bowling for Colombine* probíhá jako komparativní studie původu násilí ve Spojených státech a Kanadě, kde fungují zdánlivě rovné podmínky, stejný přístup ke zbraním i brutálním hollywoodským filmům: přesto úmrtnost v USA mnohonásobně přesahuje světový průměr („*Jsmo jedničky v počtu dětí do patnácti let, které zemřou na zásah střelnou zbraní!*“⁸⁾), i statistiky zabití v obraně. Přes jedenáct tisíc Američanů zemře každý rok na následky postřelení. Moorova hypotéza zní nemilosrdně: institucionalizovány nejsou pouze zbraně⁹⁾, ale i celá mediálně a sociálně produkovaná politika strachu, teroru, paranoie.

Definitivní pohlcení reálného nebezpečí symbolickou jistotou domobrany (vtělené do pušky) je stvrzeno daňovými poplatníky, kteří si do čela zvolili ikonu *Sedmi statečných*, Charltona Hestona (čestný předseda Národní střelecké asociace). Symbolická výměna hrdin-

ských slov („Kdo ochrání naše domovy, když ne my?“) a gest předznamenává symbolickou výměnu života a (násilné) smrti, obětování nepřítele. Smrt byla vystrnaděna ze slovníku reálného. Strach je nechtěný, hyperreálný, všudypřítomný. Je nutno jej vylicitovat za smrt nepřítele, za obřadní oběť.

Moore propojuje metafyzickou symboliku (oběti, obrany, vítězství) s všednodenní skutečností: k „reálné“ výměně jsou přinuceny dvě z obětí Colomberského masakru – politicko-ekonomická lobby, zprůhledněna, přijímá absurdní reklamaci. Kulky v tělech obou obětí, zakoupené mladými „střelci“ v řetězci K-Mart donutí stáhnout střelivo z této sítě prodejen. Aktivistický klimax je vyvážen politikou uznání – Oscarem pro Michaela Moora, rok 2002.

Historické a hodnotové přijetí symbolické výměny a makrosociálních úvah filmu *Bowling for Columbine* obohacuje v roce 2003 Gus van Sant. Jeho „colomberský“ příspěvek (snímek *Slon*) oživuje symptom středoškolského masakru halucinogenní, chronologickou studií souvislostí, nadreálnou inscenací reálné krutosti. Nesouměrný vztah fikce a faktu vytváří zpětnou vazbu s televizními zprávami, policejní rekonstrukcí a záběrů školních kamer. Vše již bezděčně zprofanováno. Oživení masakru vytváří konzervovanou, navždy reálnou vzpomínku na „řeznické cvičení“ v Columbine. Z patologické situace se stal syndrom.

Iracionální kořeny strachu a jeho masová produkce jsou tematizovány i ve *Fahrenheit 9/11* („We are no longer safe!“). Zde je však úvaha nedůsledně rozmělněna ve spekulacích o ekonomických vazbách Bushovy administrativy a arabských ropných šejků, rodiny Usamy Bin Ládina¹⁰). Medializované sdělení Moore posouvá do kategorie tajného odhalení. To se skrz filtrované odživotnělé zprávy (Bush hraje golf) sublimuje zpět do roviny ireálného, do programové halucinace. Hierarchie společnosti a jejích hodnot vystižená zkratkou v *Roger a já* (mladí dandyové radící z golfového hřiště nezaměstnaným, aby ráno vstali a něco podnikli) nemůže v síti mezinárodní politiky dorůst komorní výmluvnosti konkrétních příběhů.

Cennou výpovědí podloženou osobní interakcí, nikoliv proletářskou výzvou, je rozhovor s Lilou Lipscombovou, matkou vojáka zastřeleného v Iráku. Její ideový posun, tak příznačný pro hrubou stratifikaci názorů ve Spojených státech, a nastalé psychické trauma je koncentrovaným aktem odvržení vysoké politiky. Nezměrné duševní pohnutí ze ztráty je umocněno hysterickým výstupem před Bílým domem – matka, konvertovaná pacifistka, přitakává protestující pomatené stařeně s protiválečným „stánkem“, aby byla za agonie pokřiků smetena cizí ženou jako lhářka. Moorovou nástavbou je provokující výzva senátorům, kteří mají zákony a novelizace symbolicky vyměnit za skutečné příkazy svým synům, aby šli do války v Iráku.

Konkrétní hypotéza či hypotézy a funkční názorová dialektika (obecně platných závěrů) dosahuje rovnováhy pouze v *Bowling for Columbine*. Moore předkládá precizní a domyšlený verdikt filmu: Američané nejsou ohrožováni mladými, nekontrolovatelnými středoškoláky, brutálními filmy, dekadentní hudbou skupiny Marilyn Manson, ale politicky produkováným strachem a xenofobií. *Fahrenheit 9/11* opakuje tentýž refrén, ale roztržštěně (reklama na ochranné krabice proti náletu), nejasně a zanikavě v kontextu výrazných hypotéz o náhodných souvislostech 11. září a demenci George W. Bushe.

PROROK, ALTRUISTA, DEMAGOG (GENEZE AUTORSKÉHO STYLU)

„Michael Moore je vynikající polemik, Chomsky s gagy, brilantní kolážista archivů kýče“¹¹)
„Moore je klasický liberál. Produkuje situace, které se mohou běžnému divákovi zdát využívat postoje levice i pravice, přesto se staví za obyčejného malého člověka drceného velkými korporacemi a vysokou politikou (government).“¹²)

V anglosaských oblastech si kategorizace uměleckých žánrů vygenerovala speciální termín pro výměr dokumentárního proudu, literatury faktu. Z této mnohdy populární literatury přejala termín non-fiction. Skutečnost sama jako by tímto termínem garantovala transparentnost faktů a předložených tvrzení, historie sama svou vážností verifikovala pravdu dějinných událostí.

Postavení solitérského manipulátora s veřejným míněním je nutno korigovat s vědomím jistého tvůrčího kontextu, ze kterého Moore vzešel. Frivolnost zacházení s fakty, zjištěná pozornost k patologickým společenským jevům, subjektivní vklad autora – již v samotném non-fiktivním ustavení dokumentárního filmu je tato pozornost a autorský přístup jistým způsobem kódován.

Hnutí mladých amerických dokumentaristů, identifikujících se s termínem *Nouvelles Egotistes*, tedy hnutí „nové sebestřednosti“, provokativně používá vinětu autorského přístupu jako metody *faux naïf*, tedy zveřejnění soukromého, falešně naivního postoje. Sociální orientace znamená krédo a závazek osobního zájmu. Degeneraci, patologické jevy, bezpráví autoři jako Nick Broomfield, Louis Therroux nebo Brit Ron Jonson spolu s Moorem vnímají skrz optiku globalizované informační společnosti. Vývody a vstupy této společnosti hyperreálného nejsou adaptabilní na staré způsoby myšlení a informační výměny.

Michael Moore však jediný rozkolísal normy ustáleného žánru a stanovil jako výlučné kritérium pravdivostní hodnoty: osobní názor. Výraznou sebestředností, odvržením objektivistických konvencí se sám vsazuje do centra dění – já jsem demiurgem filmového záznamu, svrchovaným stvořitelem! Jeho dokumenty jsou esencí doby, pop-artem kulturních produktů, exkrementů společnosti zábavy druhé poloviny 20. století. Svěbytná koláž suverénně propojuje „samplovaný“ archivní materiál, logicky vkomponované dobové deníky, stylové a žánrové fragmenty – stříhová sekvence ve *Fahrenheit 9/11* nechá zaznít kovbojské „*smoke 'em out!*“ z úst George Bushe i desperáta z běčkového westernu. Kódovaným poselstvím je nový kontext starých televizních zpráv a zábavních skečů a teleshoppingu, jejich neotřelá recyklace v prostředí archivních stříhových sekvencí.

Faktografický pop-art, politizovaná podoba culture jamming, kulturního brouzdání v dostupných archivech a nelegálně stažených satelitních „feedech“¹³) je neoriginální smyčkou stylového žonglérství. Kulturní odkazy, intertextové srozumění, se již dávno staly standardní výbavou divácké zkušenosti. Prostředníkem a jednotícím prvkem je emocionální roznětka, kterou Moore dává výbušné směsi dobového kulturního odkazu patřičný význam. Blyštivá hvězda regionálních a televizních pódíí, bavič Pat Boone, je představen v rapidmontáži dětských, kolorovaných výjevů a momentek. Vzápětí se stává součástí mocenské hry přesvědčování o výlučných světech sociálních tříd severní Ameriky (*Roger a já*).

Litanie za freneticky tyranizovanou Ameriku v *Bowling for Colombine* je zase vztažena do nového kontextu epizodou z předstírané reality policejních zásahů v akční show *The Cops*. Moore obohacuje záběry z kaširovaných policejních hlídek o vlastní, fantaskní inscenaci takzvaných „Corporate Cops“. Okázale invertuje americké sociální stereotypy, aby chudým nabídl alternativu v podobě show, v níž jsou stíhány mocenské korporace za pletichy, machinace a podvody. *Smoke 'em out! Ve Fahrenheit 9/11* si dokonce osvojuje postupy elitní aktivistické undergroundové jednotky Undercurrents a rozpoutá synchronizovanou etudu Bushových zaklínadel „terrorist“, „Iraq“, „war“.14)

Součástí kulturního žonglérství je i permanentní hra se společenskými ikonami, procesím hvězd a jejich až sakrální pozicí v americkém showbusinessu (George Bush, Charlton Heston, Miss America 88', Britney Spears, Marilyn Manson, Ricky Martin).15) Kontext jejich ikonického zobrazení je však radikálně nový – hvězdy se vyjadřují k nekorektně položeným otázkám a jejich diskreditace je výjimečně v jejich kompetenci (Britney Spears hovořící o tom, že „by měli přece lidé důvěřovat svému prezidentovi“). Moore ve svých momentkách vykrádá vykradené, konstruuje kinematografický ekvivalent známých halucinačních Warholových portrétů Marilyn, Campbellových fazolí, Elvise – vše propojeno v modernistické montáži.

Zenitem stříhové koláže je specifické „nekorektní“ včlenění populární hudební složky, komponování archivních i autentických filmových záznamů (Jeff Gibbs) s výmluvnými tituly populární hudby. Pregnantním příkladem, významovou dialektikou popkulturního patosu, je sekvence z *Roger a já*, kde Moore rozvíjí autentickou zповěď svého přítele propuštěného při vlně „optimalizace“ výroby v General Motors.

Gradace jeho vyprávění vrcholí v emocionálně vypjaté scéně, kdy hovoří o klíčovém životním zvratu. Sociální kocovina a nostalgie po lepších časech jsou pro něj zosobněny písní Beach Boys „*Wouldn't it Be Nice*“, kterou si v truchlivé nepřítomnosti začne notovat. Druhý záběr. Odchod muže z obrazu. Mimo obraz začíná znít původní píseň Beach Boys. Moore postupně pointuje scénu dalším sugestivním komentářem o sociální devastaci Flintu, s dozrívajícím hudebním podkresem.

Hudební složka Moorových filmů, použití populární hudby v juxtapozici se slovním a obrazovým sdělením, se pohybuje na pomezí okázalosti, ironie a omezeného kulturního rozhledu. Archivní sekvence plošných náletů v *Bowling* ve spojení s Armstrongovou *What a Wonderful World* tvoří vnitřně dynamický balet (konotující otvírací sekvenci *Dr. Divnolásky* s písní *We'll meet again*) hraničící s cynismem.

Ve *Fahrenheitovi* Moore opouští často protežované retro šedesátých let vstříc příhodnějším hudebním motivům současnosti. Politické rošády arabských a amerických ekonomických zájmů jsou doprovázeny skladbou R.E.M. *Shiny Happy People*, přátelská expedice saudských kapitalistů 13. září v soukromých tryskáčích je vyčerpána písní *We've Got to Get Out of This Place* od Boba Goldeny. Mrazivý kontext eliptického vyvěrání krutosti dodává refrénu „*Burn Motherfucker Burn*“ americké skupiny Bloodhound Gang úzkost válečného marastu (voják notující si agresivní refrén v ruinách vypáleného Bagdádu).

Nejsilnějším kompozičním prvkem v Moorově koláži ovšem zůstává efektivní využití (zneužití?) stylových prostředků dokumentárního filmu a jejich synergického propojení s ne-

původním filmovým materiálem. Audiovizuální syntax tvoří souměrnou jednotu s kompozicí mluveného slova. Argumentace Moorových filmů je podložena (vždy osobním) komentářem, nositelem významu sdělovaných faktů. Konceptuální jádro a jednotu sdělení však s sebou nese jeho střídme užití a citlivá argumentační syntax s výpovědmi postav příběhu. Okoralý, sarkasticky rozhořčený Moorův komentář tvoří vždy odměřenou glosující opozici k zaníceným výpovědím lidí, jejich předstírání, nejistotě, demagogii a zoufalství. Výsledná stříhová kompozice je dílem „synkopujícího“ filmaře schopného používat stejných motivů ve stále nových aranžmá.

Stylistická střídmost je ovšem nejvíce docenitelná v citlivém komponování řeči a mlčení, dialogu a komentáře, hudby a ticha tragédie, obrazové i akustické piety. Scéna náletu na mrakodrapy je otevřena hrůznou minutovou černí obrazu a zvukového záznamu zděšení a samotné záběry kolize jsou ohlušující svým tichým, bezmocným úžasem.

STRATEGIE NESTRANNOSTI

„*Dětský rozum je slabý a za pomoci strachu jej lze snadno ovládnout. To je jejich metoda. Lekají děti svými tlachy o pekle: barvitě jim líčí všechna utrpení hříšníků v posmrtném životě, celou tu pomstychtivost božstva, které nezná slítování. Pak jim jakoby mimochodem začnou vykládat o hrůzách revoluce, kdy vyzdvihují nějakou náhodnou zhovadilost, k níž při revolučním hnutí došlo.*“ (Petr A. Kropotkin – *Etické principy anarchismu*)

„*(...) jedinou strategií opozice hyperrealistického systému je patafyzika, „věda o imaginárních řešeních“: jinými slovy science-fiction o systému, který se ubírá k vlastní destrukci, v extrémním limitu simulace, reverzní simulace v hyperlogice destrukce a smrti.*“ (Jean Baudrillard – *Selected Writings*)

Michael Moore i jeho mýtus je výsostně závislý na mediální zpětné vazbě stejně jako na masovém aktu přijetí či odvržení. Jeho „*crescendo obviňování*“¹⁶⁾ je vystaveno příkré pozornosti politických aktivistů kvůli samozřejmosti a nonšalanci, s jakou je pronášeno. Sarkastický styl, použitý velmi efektivně ve třech dosud vydaných Moorových knihách¹⁷⁾, je provokativní napříč názorovým spektrem. Kompaktní propojení jeho autority se zbytnějším amalgámem jasně definovatelných politických postojů tvoří vlastní jádro Moorova mýtu.

Moore tímto svým výbojem identity (neboť je to stále on jako autor, vztažený a vztahovaný) utužuje model autorského filmu a autorské tvorby, výlučnosti uměleckého stylu, který je legitimizován autorskou jednotou a osobnostní integritou. Jak poznamenal Foucault na úkor autorství, takovýto styl (ekonomické, právní, mediální) legitimizace výlučnosti autora vytváří nebezpečnou diskurzivní kontrolu názoru formou zpětné vazby. Kontrola faktů, myšlenek, názorů, na internetu, v rozhovorech, komentářích neustále vztahovaných pod autorskou hlavičku „*Michael Moore říká, že...*“. Důležitým faktorem je omezení nahodilosti, redukce názoru na to podstatné a možné sdělitelné jako součást *tour de force*, mocenské informační války s opozicí.

Jako by až provokativní sebeprojekce a transparentní prezentace rozvinula diskusi nad epifenomenem objektivitu dokumentu a umění vůbec – i nejzazší řada lokálních recenzentů si

vyhledala ve slovnících termín demagogie, aby zmapovala bílé místo troufalého sdělení, které Moore ve svých filmech přináší. Ohlušující absurditu o nestranném poslání umělce však mnozí zdárně zaplašili. Naopak dali průchod vábivému povyku oné svůdné *tour de force*, strategické informační války využívající stejných mocenských taktik, jako celá oficiální mediální a politická scéna Spojených států. Polopravda Bílého domu je okamžitě kodifikována, na rozdíl od polopravdy Michaela Moora...

Moore navíc svoje neochvějné postavení a ideologickou pozici ve svých filmech „uzávorkuje“: zcizujícími prvky, ironií upozorňuje na názorový a nutně omezený „point of view“. Satira má vždy (již ve své definici) provokující volnost v zacházení s významy, v jejich ideovém posouvání, v chirurgii nuancí smysluplnosti. Pokud je karikované prostředí ikonokracií samo již karikaturou, pak je takovýto postup nadmíru legitimní. Spojené státy jsou stratifikovány na ustálených ideologických pozicích, republikánské a demokratické. Moore, záměrně ignorující tyto „pocitivé“ letokruhy demokratického a republikánského smýšlení, vytváří podmínky autonomie, vyslyšení prostého občana ve věcech politických a správních.

Modernistické pravo–levé vymezování Moore překračuje zcela v zájmech obyčejného člověka bez (politických) přívlastků a v intencích globální informační společnosti. V ní je možnost čistého ideologického boje eliminována mnohostí informačních zdrojů. Leigitimizační agenda Moorovy kanceláře je jednotkou specializovanou na ověřování faktů, které jsou v nepřeberné míře dostupné na internetových stránkách filmu *Fahrenheit 9/11*. Demokratizační médium přitom zároveň slouží k silné reakční antipropagandě Moorových odpůrců (www.moorelies.com, www.moorwatch.com), kteří vedou marný delegitimizační boj na úrovni faktů, čísel a desetinných čárek.

Společně s násobenou nadprodukcí (ve věku digitální multiplikace) dochází i k významovému pohlcování, lobotomii smyslu, který je produkován a vyčerpáván v neautentickém prostředí informační exploatace. V zdegenerovaném prostředí estetizované politiky, kde je „image“ politického života (titulková scéna Bushova líčení před projevem v *Fahrenheit 9/11*) odpreparována od samotných procedurálních aktů a rozhodnutí, je možnost dohledat zdrojové kódy, původní texty, autentické zážitky nedostupná.

Moore sice na obhajobu tvrdí: „*Veškerá moje práce prochází ověřovacím procesem faktů. Mám najaté tři týmy lidí, kteří kontrolují mou knihu (scénář), a dva samostatné právníky, aby to ověřili. To je také důvod, proč jsem nebyl nikdy žalován, protože v knihách i filmech jsou všechna fakta pravdivá.*“¹⁸⁾ Tato administrativní náročnost však spíše potvrzuje výše uvedenou tezi o exkluzivní dostupnosti a nové hierarchii informační společnosti.

OstENZE filmové reportáže posunuje funkci zpovídaných politiků z modu přímého volebního reprezentanta na re–prezentaci, komplex exekutivních tvrzení bez vnitřní konzistence, zástupnou, klamavou chiméru. Metoda konfrontace, tedy věčné polemiky s představenými fakty, odhaluje prázdnotu zestetizované „public relations“ politiky. Šablony politických odpovědí jsou připraveny pro občanskou neznalost a neuvědomělou průměrnost dotazů a námitek.

Moore proto pro svůj radikální zásah do politického myšlení nepotřebuje sofistikovanou argumentační výzbroj a schopnost obhájit svá tvrzení. Ta je stejně pouze dekorativní výbavou elitního klubu plutokratů, privilegovaných, kteří ji používají stejně účelně a naučeně jako kravatu a golfo-

vou hůl. Význam slov, jak Moore suverénně dokládá, se u nekompetentních polodementních politiků Bushova střihu zredukoval na rady mediálních odborníků a asistentů. *Fahrenheit 9/11* se tak blíží dobře vyargumentovanému politickému pamfletu, rétorickému cvičení v občanské asertivitě, který zároveň upozorňuje na nevybíravou politickou hru s obrazy, významy, hodnotami.

Dílčí zhodnocení významu *Fahrenheit 9/11* jako aktivistického počínu se odehraje 2. listopadu 2004 při prezidentských volbách, ačkoliv ani jedno z řešení není vítězstvím *common sense*. Hodnocení významu Moorovy tvorby je bezprostředně závislé na sebezhdnocování její nadčasovosti s dialektikou názorů a historických zpracování.

Důležitým vyhodnocovacím faktorem a významem těchto brilantních polemik je jejich důsledná aktivizace politického rozměru každého člověka. Dodatečné osmyslnění organické vřazenosti člověka ve společenských systémech a subsystémech. Moore nechává ve všech svých, byť bulvárních, argumentech zaznívat mikrokomplex lidského okolí a života s makrokomplexem vysoké politiky, samolibého rozhodování globálních korporací a společenství. Tato pozice kompasu, neustálá snaha o orientaci v několika rozměrech lidské organizace, toto neustálé pátrání po „nahore“ a „dole“ globální informační společnosti – ty jsou ospravedlněním Moorovy agitace, jednostrannosti, zjednodušující naléhavosti. Zde vyrůstá skutečný Moorův aktivismus, který je občas v nouzi nahrazen populárními zjednodušeními.

Otázka ovšem spočívá v tom, jestli máme být celosvětově vděční za jednookého Kyklopa mezi „slepými“ pěti procenty obyvatel země, kteří spotřebují dvacet pět procent světové produkce energie. Jestli vítat minnesängera občanské neposlušnosti, který odhaluje přehlédnuté nebo záměrně skrývané, proto zlehčované souvislosti. Pokud z mocenských ambicí vždy vytryskne potřeba „*vlastní zkušenosti, jež je daleko hodnotnější než abstraktní dokazování a spekulace*“¹⁹⁾, budoucnost dokumentu nebude uzavřena. V opačném případě z něj vznikne nová životná forma zábavy pro miliony a konverze se odehraje pozvolna, za utichání hlasů Moorových kritiků, „wacko attackos“, agresivních pošuků...

ODKAZY NA INTERNETU

www.michaelmoore.com
www.fahrenheit911.com
www.bushwatch.com
www.moorelies.com
www.moorewatch.com
www.whitehouse.gov

MICHAEL MOORE – FILMOGRAFIE

1989 – *Roger a já (Roger & Me)*
1992 – *Pets or Meat: The Return to Flint (Mazlíci nebo maso: Návrat do Flintu)*
1995 – *Canadian Bacon (Kanadská slanina)*
1997 – *The Big One (Velký)*

1998 — *And Justice for All (A spravedlnost pro všechny)*
2002 — *Bowling for Colombine*
2004 — *Fahrenheit 9/11*
2005 — *Sicko* (v přípravě)

- 1) Vzpomeňme si jen na standard úkladných nepřátel a ventilaci nacionálních stereotypů v sérii filmů o Jamesu Bondovi, parodiích Žhavé výstřely nebo sci-fi filmech Muži v černém a Mars útočí!
- 2) Windows rozhodně není Moorovou značkou...
- 3) Vedle Luise Therrouxe, Nicka Broomfielda, Jona Ronsona.
- 4) Edsforth, R.: Roger and Me (review). The American Historian Review, č. 4, říjen 1991, str. 1146.
- 5) Jon Ronson — The Egos Have Landed. Sight and Sound, č. 11, listopad 2002, str. 21.
- 6) Bankovní úředníci používají elegantní klauzuli „criminally defective“.
- 7) Lockheed Martin, páteř americké obranné politiky (sídlící v Detroitu), je největším výrobcem vojenských letadel, těžké techniky a arzenálu (vč. jaderných zbraní).
- 8) Michael Moore: Jsme jedničky! do — Revue pro dokumentární film 1/2003, str. 15.
- 9) II. dodatek ústavy povolující nošení zbraně, Michigan Militia — Michiganská domobrana, fungující od obdobného masakru v roce 1992, NRA — Národní střelecká asociace v čele s Charltonem Hestonem, aj. V Bowling for Colombine jeden z militantních, paranoidních individualistů vysvětluje, že druhý dodatek byl zanesen do Ústavy, aby se občan mohl bránit proti systému, který by se náhle změnil v tyranii.
- 10) Vazby arabských a amerických „superklanů“ jsou samozřejmě možné, ale Moore využívá explicitně jedinou ikonu islámského teroru a uzavírá se tak v bulvární kleci mediálních ikon.
- 11) Jon Ronson: The Egos Have Landed. Sight and Sound, č. 11, listopad 2002, str. 21.
- 12) B. Ruby Rich: Mission improbable. Sight and Sound, č. 7, červenec 2004, str. 16.
- 13) „Feed“ je označení nepřetržitého satelitního vysílání, databanky obrazů, nekonečných vysílání, které až po sestřihu jednotlivými stanicemi vidí televizní divák.
- 14) Půvabnou žongléřskou hříčkou, kterou Moore napodobil, tedy sestřihu tří zmiňovaných slov, se proslavila americká aktivistická skupina Undercurrents, která své nelegální ultranekorektní spoty šíří na objednávku přes DVD a internet. Ohrožení v tomto spotu je zredukováno na apelativní tři slova.
- 15) V úvodu Fahrenheitu zní dětsky udivený komentář k prezidentským volbám: „Hej, to je Ben Affleck, o něm se mi často zdává a vedle něj ten chlápek, rozzuřený taxikář, Robert de Niro...“
- 16) B. Ruby Rich: Mission improbable. Sight and Sound, č. 7, červenec 2004, str. 14.
- 17) Downsize This! Random Threats from an Unarmed American (1997), Dude, Where's My Country? (2003), Stupid White Men: ...And Other Sorry Excuses for the State of the Nation! (Hloupí bílí muži, 2004)
- 18) Jesse Kornbluth: rozhovor s Michaelem Moorem, www.bookreporter.com.
- 19) B. Ruby Rich: Mission improbable. Sight and Sound, č. 7, červenec 2004, str. 14.

FENOMÉN MICHAEL MOORE
Gavin Smith

Záleží na vás, jak to skončí

Rozhovor s Michaelem Moorem

První zprávy hovořily o Fahrenheitovi 9/11 jako o filmu, který zkoumá vztahy mezi Bushovými a Bin Ladinovými.

MM: Rozkřiklo se to hodně rychle. Já jsem nechtěl o filmu mluvit, když jsem ho ještě točil, takže jsem to ani nepotvrdil ani nevyvrátil. A bylo by toho tam asi víc, kdyby nezačala válka. Při natáčení nechávám věcem volný průběh, abychom si nezahradili cestu, po které se podle nás má film ubírat, nebo dokonce k tomu, v co sami věříme.

Bowling for Colombine jsem začal s typicky liberálním pohledem na věc: kdybychom se prostě všech těch zbraní zbavili, umíralo by u nás mnohem míň lidí zastřelením. Ale potom jsme jeli do Kanady, abychom ukázali, že tam to tak funguje, a zjistili, že na deset milionů domácností připadá sedm milionů zbraní. Takže jsem musel hodit zpátečku a promyslet všechno znovu. A film se pak vyvíjel úplně jinak, což by se nestalo, kdybych vycházel ze striktně ideologické pozice.

Stalo se něco podobného i u Fahrenheitu?

MM: Začátek války mě donutil zamyslet se nad tím, proč tohle všechno, nespokojit se s jednoduchou odpovědí liberální levice, že je to kvůli ropě. Ne, že by o ropu vůbec nešlo, ale co dalšího tady bylo ve hře? A když jsem tak přemýšlel o těch letech Bin Ladinových do Ameriky a snažil se vcítit do Bushovy kůže... — co když má hodně z toho, co se děje, prostě odvést pozornost? Pochopitelně to není jediná příčina války, ale pokud někdy proběhne vyšetřování ohledně 11. září a bude se zkoumat, proč Bush „usnul za volantem“, bude příliš jednoduché říct: „Prostě je to blbec.“ Co když je mnohé z toho, čím v posledních třech letech procházíme, výrazem přesně těch rozpaků a potíží, které museli Bushovi pociťovat? Představte si, že bych vám zítra řekl, že syn jednoho vašeho dobrého přítele má něco divného za lubem. A kdo jsem já? Vaše reakce bude: „Jdi někam! Já ty lidi znám.“ Nechci tady mluvit o presumpci nevin, ale zkusme se na Bushe podívat jako na člověka, který se ocitl ve velmi špatné situaci, protože se stýkal se špatnými lidmi. Členové saudské královské rodiny jsou brutální diktátoři a já jim odmítám říkat „královská rodina“, protože to zní jak z divadelních klasiků (smích). Ti parchanti před několika lety oslavili Nový rok tím, že popravili tři gaye. S těmito lidmi jsou Bushovi jedna ruka. Myslím si, že množství peněz, které si Bushovi od Saudských Arabů vzali, a investice, na nichž se podílejí, jim trochu zamlžily mozek. Oni nechtěli ani pomyslet na to, že by 11. září mohlo mít s nimi něco společného.

Myslíte, že tady máme co do činění se zapíráním?

MM: Ano. Myslím, že kdybyste poslal Bushovi na detektor lži, prošli by jím. Zapomeňte na chvíli

na politiku a peníze – oni jsou příliš blízko ke zdrojům financování či podpory velké části toho umírání a ničení, kterých jsme byli svědky. A místo, aby řekli: „Víte, asi bychom se na to opravdu měli podívat,“ rozhodli se odvést pozornost jinam.

Z Vašeho filmu je cítit vztek. Kdy jste začal být rozzlobený vy osobně?

MM: Moje zlost se datuje k noci voleb v roce 2000. A nešlo o nic stranického, protože jsem nevolil Ala Gorea. Rozčílilo mě, že se tihle lidé snažili ukrást volby; nárokovali si majetek, který patří občanům Spojených států.

A pak jsem zjistil, že John Ellis z Fox TV, který pracuje pro konsorcium svolávající volby, je Bushův bratranec. Neznal jsem ho osobně, ale věděl jsem o něm. Jiný Bushův bratranec mi dělal kameramana na filmu *Roger a já* (*Roger and Me*, 1989).

To myslíte vážně?

MM: To myslím vážně. (smích) To je takový detail, o kterém se neví. Kevin Rafferty mě naučil točit filmy. Měl už za sebou *Atomic Café* (*Atomic Café*, 1982) a při natáčení *Blood in the Face* (*Krev na tváři*, 1991) přijel do Flintu točit sraz Ku–Klux–Klanu a nacistů, který měli hned za Flintem na nějaké farmě. Měl jsem tehdy v rádiu každý týden pořad a tyhle chlapíky z Klanu jsem tam měl. Kevin mi zavolaal a povídá: „Myslíš, že bys mohl brnknout těm chlápčům a zeptat se, jestli bychom to mohli natočit?“ Udělal jsem to a oni že jasně. Já šel s nima, ale když přišli na místo, měli z těch rozhovorů trochu strach, a tak poprosili mě. Já řekl: „Klidně, já ty kluky znám.“ Spousta těchhle kluků jsou jenom místní figurky. To bylo v osmdesátém pátém až šestém. Takže když jsem se rozhodl natočit film *Roger a já*, Kevin přijel a ukázal mi, jak zacházet s kamerou a s Nagrou, a natočil v podstatě polovinu filmu. Ale trvalo dlouho, než mi řekl, že jeho strýc je prezident Spojených států, tehdy to byl ještě H. W. (Herbert Walker). Málokdo o tom ví. Takže ironií toho celého je, že bych nikdy nezačal točit filmy, kdyby nebylo Bushovy rodiny. (smích)

Byla chvíle, kdy jste začal uvažovat o Fahrenheitovi jako o způsobu, jak vstoupit do politického procesu a přímo ovlivnit listopadové volby?

MM: První věcí, o které přemýšlím, když se chystám točit film, je „Jak natočit dobrý film?“. Nemyslím si, že politice nějak zvlášť poslouží, když ji vyzdvihnu před umění. Ale doufám, že lidi půjdou na tento film a vyhodí toho bastarda z úřadu. Při debatách se stříhači jsem pořad opakoval, že musíme udělat takový film, aby se lidé po cestě ze sálu ptali uvaděček, jestli nemají pochodně.

Jednou z příčin této jedinečné situace je technologie. Teprve nedávno se objevila možnost natočit takový film rychlostí blesku, aby to, co jde do kin, bylo aktuální.

MM: Ten malý digitální vynález z jedniček a nul, ta snadná dostupnost přístrojů, výrobní náklady jsou zcela v našich rukou... Thierry Frémaux, programátor festivalu v Cannes, citoval francouzské filmy ze šedesátých let, kterým se říkalo „film d'intervention“. Byly to aktivní filmy o současných událostech, takže když divák vyšel z kina, vešel v podstatě do prostředí filmu, který právě viděl, a bylo na něm, jestli v něm bude pokračovat. Můj film nemá konec. Konec *Fahrenheit*a se odehraje 2. listopadu 2004. Takže jsme si velice dobře uvědomovali, o co nám jde.

Od uvedení *Fahrenheit*a v Cannes mnoho lidí říkalo, že jenom kážu na kůru davům. Já vám něco řeknu – na tom ale není nic špatného. Ten dav spal. Dav lidí, kteří nechodí k volbám. Kdo je to? Bohatí, elita? To ne, ti k volbám chodí. Jsou to dělníci, svobodné matky, mladí lidé. Přesně ti, kterých se současná špatná rozhodnutí týkají nejvíc. Co takhle natočit film, který by jim dal důvod jít k volbám?

Vzhledem ke všemu, co je v sázce, objevila se nějaká úskalí, se kterými jste počítal a ze všech sil se jim snažil vyhnout?

MM: Harvey Weinstein byl velmi zklamán, že se ve filmu každé tři minuty neobjevil můj ksicht. Snažil jsem se mu vysvětlit, že jedna moje část se vydala oklikou. A že je dobré, zvlášť v tomhle filmu, nechat příběh, ať se vypráví sám. Je jasné, že je to můj hlas, můj pohled, ale říkal jsem si, že bude nejlepší, když omezím svoje šaškování na minimum. A říkal jsem si, že to bude pro lidi překvapení. Není to ale to samé, jako když Woody Allen začal mizet ze svých filmů a vy jste byl zklamán, když jste zjistil, že v Allenově filmu není Woody. Chtěl jsem se jen ujistit v tom, že držíme slovo vzhledem k lidem, pro které jsme ten film točili, a že každý voják, který film uvidí, bude snad vědět, že jsme na jeho straně.

Fahrenheit je na rozdíl od Rogera a Bowling for Columbine koncipován jako přímá polemika.

MM: Byl to nejtěžší film, který jsem zatím dělal. Jak přimět lidi, aby obětovali páteční večer kvůli polemickému filmu? Tady se pokoušíte najít cestu do země Marka Twaina. Snažili jsme se přijít na způsob, jak bychom přiměli americké publikum, aby na film šlo, aby jej přijalo a opouštělo kino s pocitem, že je film motivoval a inspiroval, že to nebylo jenom dvouhodinové kázání. Takže nejpodstatnějším na celém natáčení bylo, jak to udělat, aby film nebyl mravokárný. Pokoušel jsem se o určitý typ žurnalizmu, se kterým bych se rád setkával, když zapnu večerní zprávy nebo když otevřu noviny.

Film je strukturován tak, že poté, co jsou nám předloženy informace, které potřebují chvíli na strávení, poskytnete nám prostor k vydechnutí, často za pomoci humoru. To je příklad páté části o domácí bezpečnosti a válce proti teroru.

MM: Humor tu neslouží jenom k promazání závitů, je tu i kvůli zmírnění beznaděje. Pokud chcete lidi dovést k tomu, aby něco udělali, je humor nutný. Nemůžete uvést publikum do takového zoufalství, že odejde z kina s pocitem, že je všechno marné, že se nedá nic dělat. Humor tu hraje hlavní roli. Chaplinovi to bylo jasné už dávno – když ukážete Malého Tuláka, jak se bouří proti Šéfovi, humor vám umožní vysmát se autoritě a moci. Výsměch je jednou z mála zbraní, kterou pracující mají. Pokud jde o tu část s vlasteneckým zákonem a válkou proti terorismu, tam je pravděpodobně více humoru proto, že chci po divácích, aby přemýšleli o politice a legislativě, a jakmile se vydáte touhle cestou, většinu lidí zesklovatí pohled.

Fahrenheit končí citacemi z Orwellova 1984 a úvahami o tom, že jsou to většinou lidé ze dna společnosti, kteří ji brání jako první. V tomto momentě začleňujete do filmu mnohem závažnější myšlenky o ideologii a společenském rozvrstvení.