Studia
Filmoznawcze
33
Wrocław 2012

**Łukasz A. Plesnar**
Uniwersytet Jagielloński

# FIGURA OJCA W FILMACH CLINTA EASTWOODA

Matki dają naszemu duchowi ciepło, a ojcowie — światło.
Jean-Paul Sartre

Niewielu komentatorów twórczości Clinta Eastwooda zwróciło uwagę na to, że w wielu jego filmach pojawia się motyw rodziny. Zazwyczaj jest ona niepełna i/lub dysfunkcyjna, niekiedy nawet patologiczna[1]. Przedstawicieli takich rodzin spotykamy między innymi w *Doskonałym świecie* (*A Perfect World*, 1993), *Władzy absolutnej* (*Absolute Power*, 1997), *Krwawej profesji* (*Blood Work*, 2002), *Rzece tajemnic* (*Mystic River*, 2003), *Za wszelką cenę* (*Million Dollar Baby*, 2004), *Oszukanej* (*Changeling*, 2008), *Gran Torino* (2008) i *Medium* (*Hereafter*, 2011).

W kulturach typu patriarchalnego najważniejszym członkiem rodziny jest ojciec. Pełni on funkcję „pana domu", a uzasadnienie swojej naczelnej, decyzyjnej pozycji czerpie z symboliki Boga Ojca, dzięki czemu, w sposób niemal automatyczny, przypisany zostaje mu atrybut władzy. Oczywiście, przez odwołania do Nowego Testamentu ojciec jawi się nie tylko jako despota i wielki kontroler dysponujący prawem do wymierzania kar, lecz także jako opiekun, zdolny do wybaczania i mi-

[1] Rozróżnienie między rodziną dysfunkcyjną i patologiczną jest umowne i pozostaje kwestią stopnia. Dysfunkcje i patologie w rodzinie podzielić możemy na trzy kategorie, które definiują i różnicują zachowania rodziców. Owe kategorie to: zachowania kompulsywne (uzależnienie od alkoholu, leków, narkotyków itp., a także natręctwa), przemoc fizyczna (bicie, wykorzystywanie seksualne) oraz przemoc emocjonalna (szantaż emocjonalny i odrzucenie emocjonalne). W wypadku dysfunkcyjności w grę wchodzi też wyuczona bezradność (niesprawność fizyczna i/lub psychiczna). Por. między innymi F. Adamski, *Rodzina: Wymiar społeczno-kulturowy*, Kraków 2002; oraz M. Ziemska, *Rodzina a osobowość*, Warszawa 1997.


© for this edition by CNS

łosierdzia. Ta ostatnia jego cecha najlepiej uwidacznia się w przypowieści o synu marnotrawnym[2], w której słowo „miłosierdzie" nie pada wprawdzie ani razu, ale sama istota miłosierdzia ukazana zostaje w sposób szczególnie przejrzysty.

Figura ojca charakteryzuje się przeto swego rodzaju dualnością. Tę podwójność podkreślają też przedstawiciele psychoanalizy, od Sigmunda Freuda przez Melanie Klein po Jacques'a Lacana. Ujmując rzecz w dużym uproszczeniu, można powiedzieć, że — zdaniem psychoanalityków — dziecko musi zarazem kochać i nienawidzić ojca. Z jednej strony jest on bowiem istotą najdoskonalszą, a więc ze wszech miar godną miłości, z drugiej jednak ogranicza działanie popędów, a przez to związek dziecka z matką. Sprzeczność ta jest stale obecna w życiu człowieka. Figura ojca zatem funkcjonuje i jako ideał, i jako podmiot karzący, będąc zarazem reprezentantem prawa, kultury i języka. Jak zauważa Michel Focault,

> Ojciec jest więc tym, kto oddziela, czyli tym, kto chroni, gdy obwieszczając prawo, łączy w jednym doświadczeniu przestrzeń, regułę i język. Za jednym zamachem tworzy dystans, w którym na przemian będą rządzić obecność i nieobecność, słowo, którego pierwotną formą jest zakaz i wreszcie związek znaczącego i znaczonego, z którego bierze swój początek nie tylko język, ale też odrzucenie i symbolizacja wykluczenia[3].

W twórczości filmowej Eastwooda figura ojca funkcjonuje przede wszystkim jako symbol opieki, ochrony, bezpieczeństwa i dobrej rady, ale też jako wzór, pozwalający „dziecku" budować nową, zdrową tożsamość. Przy tym wszystkim „ojciec" rzadko bywa postacią jednoznacznie pozytywną; często jest „ojcem marnotrawnym", który swoje „ojcostwo" traktuje jako zadośćuczynienie, odkupienie dawnych win.

Bohaterowie filmów Eastwooda (grani przez samego reżysera) są czasami prawdziwymi ojcami, lecz ich relacje z dziećmi nie kształtują się najlepiej. W *Bez przebaczenia* (*Unforgiven*, 1992) William Munny pozostawia na kilka tygodni synka i córeczkę (Shane Meier i Aline Levasseur), skuszony nagrodą wyznaczoną przez prostytutki z Big Whiskey za zabicie dwóch kowbojów, którzy oszpecili ich koleżankę. We *Władzy absolutnej* Luther Whitney, włamywacz i złodziej, długo nie znajduje akceptacji u córki Kate (Laura Linney), ze względu na swą kryminalną przeszłość i wiele lat spędzonych w więzieniu. W *Za wszelką cenę* Frankie Dunn, trener bokserski, jest całkowicie ignorowany przez córkę; co tydzień wysyła jej listy, które powracają nieotwarte. Nie wiemy przy tym, co wydarzyło się w przeszłości i co legło u podstaw zerwania więzi rodzinnych Frankiego. W *Gran Torino* Walt Kowalski uświadamia sobie po śmierci żony, że właściwie niewiele łączy go z synami (Brian Haley i Brian Howe) oraz wnukami.

W dwóch z wymienionych utworów (w *Za wszelką cenę* oraz *Gran Torino*) postaci odtwarzane przez Eastwooda znajdują zastępcze obiekty swych ojcowskich

[2] Łk 15, 11–32.

[3] M. Focault, *Ojcowskie nie*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *idem*, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 26.


© for this edition by CNS

instynktów. Z nieco podobną, ale nie identyczną sytuacją spotykamy się też w *Doskonałym świecie*. I właśnie te trzy dzieła będą przedmiotem mojej analizy.

Przyjrzyjmy się początkowej sekwencji *Doskonałego świata*, filmu, którego akcja rozgrywa się w Teksasie w listopadzie 1963 roku, na krótko przed zamordowaniem w Dallas prezydenta Johna Fitzgeralda Kennedy'ego. Oglądamy Gladys Perry (Jennifer Griffin), samotną matkę należącą do Chrześcijańskiego Zboru Świadków Jehowy, która — wierna nakazom swej wiary — zabrania trójce dzieci, Phillipowi (T.J. Lowther), Naomi (Leslie Flowers) i Ruth (Belinda Flowers) uczestnictwa w zabawie Halloween, przepędza także ich rówieśników proszących o słodycze za pomocą tradycyjnego zwrotu „cukierek albo psikus" (*trick or treat*)[4]. Ujęcia te, ukazujące smutek wyobcowanych z grupy rówieśniczej młodych latorośli Gladys, są przeplatane zdjęciami prezentującymi Roberta „Butcha" Haynesa (Kevin Costner) i jego psychopatycznego kolegę Terry'ego Rugha (Keith Szarabajka), uciekających z więzienia w Huntsville, w którym odsiadywali wieloletnie wyroki. Przesłanie tak skonstruowanej, wykorzystującej montaż równoległy, sekwencji jest jasne: dla dzieci Perry, szczególnie zaś dla ośmioletniego Phillipa, dom jest swego rodzaju więzieniem. Dzieje się tak za sprawą surowej, opresywnej matki, która powołując się na zasady wiary, nakłada na dzieci liczne zakazy: nie wolno im między innymi obchodzić Bożego Narodzenia, jeść cukierków i jeździć na rollercoasterze.

Butch i Terry, po wydostaniu się zza krat, włamują się do posiadłości Gladys i terroryzują ją oraz jej dzieci, a także spieszącego im z pomocą sąsiada. Pozbawiony skrupułów Terry zamierza zgwałcić kobietę, lecz w jej obronie staje Butch. Mężczyźni w dalszą drogę zabierają zakładnika. Jest nim nieśmiały i zamknięty w sobie Phillip. Wybór pada właśnie na niego, gdyż Butch chce chronić Gladys i jej córki przed seksualnymi zapędami swego do cna zdeprawowanego towarzysza. Mężczyźni odjeżdżają wraz z chłopcem w nieznanym kierunku skradzionym samochodem. W pościg za nimi wyrusza legendarny strażnik Teksasu Red Garnett (Eastwood). Towarzyszą mu zastępca Tom Adler (Leo Burmester), snajper z FBI Bobby Lee (Bradley Whitford) i przysłana przez gubernatora specjalistka kryminalistyki Sally Gerber (Laura Dern).

Psychologowie wielokrotnie opisywali więzy, jakie rodzą się między porwanym i porywaczem. Zjawisko to nazwane zostało syndromem sztokholmskim[5].

---

[4] Eastwood nieco tendencyjnie przedstawia zasady wiary Świadków Jehowy. Nie zabraniają oni wcale swoim dzieciom jedzenia cukierków i uczestnictwa w różnego rodzaju zabawach. Niezbyt wiarygodna jest także obawa Phillipa, że za kradzież kostiumu Kacpra Dobrego Duszka może trafić do piekła. Świadkowie Jehowy nie wierzą bowiem w piekło jako karę za grzechy.

[5] Nazwa wiąże się z przeprowadzonym w sierpniu 1973 roku napadem na Kreditbanken przy placu Norrmalmstorg, w Sztokholmie, podczas którego bandyci przez kilka dni przetrzymywali zakładników. Po złapaniu napastników i uwolnieniu przetrzymywanych przez nich osób, te ostatnie broniły przestępców i odmawiały współpracy z policją.


© for this edition by CNS

Najogólniej mówiąc, polega na wytworzeniu się silnych pozytywnych relacji emocjonalnych między zakładnikami i napastnikami. Osoby cierpiące na syndrom sztokholmski zaczynają identyfikować się ze swoimi prześladowcami, a czasami nawet opiekować się nimi. W ten sposób racjonalizują swoją sytuację i tworzą narzędzia wewnętrznej samoobrony.

Przypadek prezentowany w *Doskonałym świecie* jest niewątpliwie, w pewnym stopniu, ilustracją tego zjawiska. Między Phillipem i Butchem nawiązuje się dziwna nić sympatii, potem zaś przyjaźni. „Zamierzasz mnie zastrzelić?" — pyta w pewnym momencie chłopiec, Haynes zaś odpowiada: „Nie, do diabła! Jesteśmy przyjaciółmi". Phillip od początku obdarza Butcha spontanicznym zaufaniem, ten zaś traktuje go ciepło i serdecznie. Gdy prymitywny i agresywny Terry znęca się nad Phillipem, Butch staje w jego obronie i zabija swego towarzysza, uciekającego przed nim na pole kukurydzy. Samego aktu zabójstwa nie oglądamy. Nasz punkt widzenia zostaje ograniczony do tego, co może dostrzec Phillip. Tak jak on, słyszymy tylko odgłos wystrzału, potem zaś ukazuje się nam Haynes wychodzący z zagonów kukurydzy z pistoletem w ręku.

Od chwili gdy zostają sami, wzajemne stosunki między Butchem i Phillipem zmieniają się, upodabniając się do relacji rodzinnej między ojcem i synem. Mężczyzna zachowuje się jak dawno niewidziany „tata", pozwalając ośmiolatkowi na wiele rzeczy, których matka mu zwykle zabraniała: chłopiec objada się cukierkami i hot dogami, kradnie kostium Kacpra Przyjaznego Duszka[6], podróżuje na dachu samochodu. Phillip po raz pierwszy czuje się szczęśliwy, jego spojrzenie, przedtem pełne tęsknoty i smutku, teraz wyraża radość. Wspólna podróż przemienia się dla niego w przygodę i naukę prawdziwego życia. Czuje smak wolności, a jednocześnie obecność mężczyzny, za którym — świadomie lub nie — tęsknił. Haynes staje się dla niego zastępczym ojcem, dzięki czemu zyskuje nad nim władzę, rozumianą jako możliwość wywierania wpływu.

Co tak pociąga Butcha w Phillipie? Dlaczego darzy go niemal rodzicielskim uczuciem? Haynes próbuje dowiedzieć się, co znaczy być chłopcem, próbuje zobaczyć w ośmiolatku samego siebie. Butch miał bowiem trudne dzieciństwo. Wychowywał się bez ojca (zupełnie jak Phillip), matka prostytutka zaniedbywała syna, a mężczyźni, z którymi się zadawała, traktowali go brutalnie. To pozostawiło w jego duszy głębokie rany. Szczególnie mocno odczuwał (i nadal odczuwa) brak ojca, którego postać na swój sposób idealizuje i mitologizuje. Stale nosi przy sobie poszarpaną widokówkę z Alaski, którą kiedyś od niego otrzymał, i co jakiś czas odczytuje umieszczony na niej tekst: „Któregoś dnia odwiedzisz mnie i poznamy się". Ta postrzępiona pamiątka staje się dla Butcha symbolem ojca, ale też symbolem jego złamanej obietnicy: „poznamy się".

[6] Kacper Przyjazny Duszek (Casper the Friendly Ghost) to bohater książek, komiksów i filmów dla dzieci, obecny w amerykańskiej kulturze popularnej od 1939 roku po dziś.


© for this edition by CNS

Haynes pielęgnuje w sobie marzenie o podróży na Alaskę. Próbuje przekonać Phillipa, że właśnie tam się udają, i roztacza przed nim miraż tego północnego stanu jako Ziemi Obiecanej lub nowotestamentowego Królestwa Ojca, a także jako ostatniej granicy, za którą panuje harmonia i niczym nieograniczona wolność. Butch dobrze wie, że jego niby-podróż nigdy nie zakończy się sukcesem, że Alaska pozostanie jedynie symbolem: Edenu, nieziszczalnego marzenia, ojcostwa; symbolem, jeśli można tak to ująć, braku. Dzieciństwo bez ojca — zdaje się mówić Eastwood — jest niepełne i groźne zarazem. Wyzwala bowiem w człowieku tęsknotę i popędy, które na zawsze naznaczają jego życie. Nawet jeśli znajdzie się ktoś, kto próbuje, mniej lub bardziej udanie, odegrać rolę ojca.

Prawdę tę zdaje się rozumieć również Haynes. A mimo to dobrowolnie przyjmuje funkcję rodziciela, usiłując przekazać Phillipowi swoją wiedzę o życiu. Jest to wszakże wiedza specyficzna, zdobyta w patologicznej rodzinie, na ulicy i w więzieniu. Dlatego Butch nie okazuje się dobrym ojcem. Pozwala wprawdzie chłopcu, którego nazywa „synem", na wiele, ale jednocześnie uczy go zachowań uznawanych powszechnie za naganne, niegodziwe, złe i amoralne. Kilkakrotnie daje Phillipowi do rąk pistolet, każąc mu celować do ludzi (do siebie, do Terry'ego i do farmera, który użyczył im gościny). W efekcie chłopiec, przyzwyczajony już do broni, pociąga za spust, raniąc samego Butcha. Haynes nie liczy się również z wrażliwością Phillipa, poddając go wielu traumatycznym przeżyciom (kradzież forda, zdemolowanie policyjnych samochodów, użycie broni w sklepie, związanie rodziny farmera, u którego spędzili noc) oraz prezentując społecznie negatywny wzorzec postępowania. Butch ingeruje wreszcie w religijne przekonania dziecka, usiłując narzucić mu swoje poglądy i zniechęcić do wiary Świadków Jehowy.

Nie wiemy, jakim człowiekiem będzie w przyszłości Phillip. Istnieje wszakże spore prawdopodobieństwo, że upodobni się do Haynesa. Ziarno przemocy i zepsucia zostało już bowiem zasiane w jego duszy. Jest jeszcze jeden powód do pesymizmu. Eastwood, podobnie jak grany przez niego Red Garnett, jest najwyraźniej zwolennikiem liberalnych (pozytywistycznych) koncepcji w kryminalistyce. U ich podstaw leży przekonanie, że człowiek jest produktem oddziałujących na niego czynników społecznych, biologicznych, psychologicznych i ekonomicznych. To właśnie one decydują o zachowaniach jednostki. Jeśli są korzystne, jednostka zachowuje się zgodnie z dominującą w danym społeczeństwie hierarchią wartości. Jeśli natomiast są dysfunkcyjne, generują zachowania przestępcze. Ponieważ człowiek nie może skutecznie kontrolować owych czynników, przeto nie może panować nad swymi czynami, a co za tym idzie — ponosić za nie odpowiedzialności.

Stanowisko takie jest dzisiaj szeroko akceptowane. Jego przyjęcie prowadzi jednak do przykrych wniosków w odniesieniu do dziecięcego bohatera *Doskonałego świata*. Jeżeli ludzkie życie jest zdeterminowane tym, co wydarzyło się w młodości, Phillip ma małe szanse, by normalnie egzystować. Nauczył się kraść


© for this edition by CNS

i strzelać do ludzi, zdobył niezbyt idealny wzorzec męskości, przemoc i agresja stały się dla niego czymś zwykłym i powszednim. Mamy prawo oczekiwać, że po powrocie do domu nie będzie już miłym i posłusznym synkiem, potulnie wypełniającym polecenia matki.

*Doskonały świat* pełny jest scen przedstawiających przemoc i agresję. Wprawdzie dwa zabójstwa dokonane zostają poza kadrem (jak w hollywoodzkich filmach z lat 50. ubiegłego wieku), lecz Eastwood nie szczędzi publiczności obrazów rękoczynów, seksualnego napastowania i użycia broni. Już w scenie rozgrywającej się w domu pani Perry pojawiają się te wszystkie elementy. Ale w największym natężeniu przemoc obecna jest w kluczowej sekwencji utworu, na farmie, na której bohaterowie otrzymali tymczasowe schronienie. Rano Butch widzi, jak farmer karci syna za niewykonanie poleceń, i wpada we wściekłość. Najpierw bije mężczyznę, potem straszy go pistoletem, wreszcie krępuje liną i knebluje. Gdy żona farmera błaga go o litość, odwołując się do jego dobroci, Haynes zimno odpowiada: „Nie, nie jestem dobrym człowiekiem. Jestem najgorszy". Potem oddaje broń w ręce Phillipa. Ten, dostrzegając, jaki naprawdę może być Butch, i nie mogąc wytrzymać napięcia, strzela do niego, poważnie go raniąc.

Niewspółmierna i okrutna reakcja Haynesa na złe traktowanie przez farmera syna wynika zapewne ze złych wspomnień z własnego dzieciństwa. To traumatyczny powrót do przeszłości, do czasów, gdy sam bywał przedmiotem agresji ze strony matki, przede wszystkim zaś jej przygodnych kochanków. Dlatego w cierpiących dzieciach widzi siebie sprzed lat i nie potrafi opanować emocji. Wymierzając karę farmerowi, dokonuje w gruncie rzeczy symbolicznego aktu zemsty na wszystkich mężczyznach (w tym własnym ojcu), którzy nie potrafili należycie wypełniać funkcji rodzicielskich i przez to zdradzili własne dzieci, a przez nie wszystkie dzieci świata.

Po postrzeleniu Butcha przez Phillipa fabuła filmu zmierza prostą drogą do finału. Bohaterowie opuszczają feralną farmę. Na ich tropie są już jednak stróże prawa. Do spotkania dochodzi na rozległej łące. Haynes, krwawiąc obficie, siedzi pod wielkim drzewem, obok niego przycupnął chłopiec. Garnett i Gerber, oboje zwolennicy kryminologii pozytywistycznej, nie chcą śmierci Butcha, tym bardziej że Garnetta wiąże z nim specyficzny związek. To właśnie on wymógł na sędzim długi wyrok (cztery lata) za kradzież przez Haynesa samochodu. Jak sam mówi, miał nadzieję, że pobyt w więzieniu będzie miał zbawienny wpływ na młodego mężczyznę, powstrzymując go przed dokonaniem kolejnych przestępstw. To, że tak się nie stało, budzi w nim wyrzuty sumienia i złość na własną niezdolność do prawidłowej oceny sytuacji. W grupie pościgowej jest snajper FBI, Bobby Lee, który nie lubi patyczkować się z bandytami. To właśnie on zabija ostatecznie Butcha. Gdy ten, osłabiony upływem krwi, sięga do tylnej kieszeni spodni, by wydobyć z nich widokówkę, symbolizującą jego marzenie i idealny cel w życiu, Lee pociąga za spust karabinu. Śmierć Butcha jest niepotrzebna, ale sprowokowana przez niego samego. Jego los się dopełnił. Nie trafi z powrotem do więzienia, które porównywał do piekła. Nie dotrze jednak też na Alaskę, rozumianą zarówno jako fizyczna przestrzeń, jak i ży-


© for this edition by CNS

ciowy cel oraz ideał wolności. Marzenia zazwyczaj się nie spełniają — powiada reżyser. Ale pomagają radzić sobie z trudnościami codziennej egzystencji.

Z gatunkowego punktu widzenia *Doskonały świat* jest filmem drogi, a mówiąc precyzyjniej — wariacją na temat filmów drogi. To trzeci w karierze reżysera, po *Bronco Billy* (1980) i *Honkytonk Man* (1982), utwór należący do tej formy kinematograficznej. Eastwood, jak to ma w zwyczaju, prowadzi grę z widzem, dekonstruując wiele konwencji gatunkowych, jednocześnie zaś odwołując się, choć w sposób pośredni, do tradycyjnych *clichés*, a nawet konkretnych filmów. Przy uważnej lekturze obrazu znajdziemy aluzje do takich klasycznych *road movies*, jak *Złodzieje jak my* (*Thieves Like Us*, 1974) Roberta Altmana, *Bonnie i Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967) Arthura Penna i *Badlands* (1973) Terrence'a Malicka, a nawet *Mojego własnego Idaho* (*My Own Private Idaho*, 1991) Gusa Van Santa.

Butch i Phillip, podróżując bocznymi drogami Teksasu, zmierzają ku swemu przeznaczeniu. Eastwood pozwala leniwie płynąć zdarzeniom, czekając, aż wzajemne relacje między bohaterami osiągną odpowiednią głębię i siłę. By tempo nie było zbyt wolne, a tonacja zbyt mroczna, reżyser wprowadza wątek pościgu. Pozwala mu to zaprezentować widzom kilka wyraziście zarysowanych postaci i wykorzystać efekty komiczne, zarówno na poziomie dialogu (rozmowy Garnetta z Gerber oraz Gerber z Bobbym Lee), jak i sytuacji (wypadek przyczepy kempingowej zamienionej na policyjne centrum dowodzenia).

Jeśli Butch i Phillip tworzą parę pierwszoplanowych postaci, to ścigający ich Red Garnett i Sally Gerber są parą bohaterów drugiego planu. Ich funkcja nie ogranicza się bynajmniej do wprowadzania do filmu elementów humoru. Zwłaszcza Sally ma do odegrania ważną rolę. Z jednej strony jest ona przeciwieństwem Gladys Perry. Jeśli tamta nie potrafi sobie skutecznie radzić bez mężczyzny i nie umie ochronić własnej rodziny, to Sally jest aktywna, twarda i uparcie zmierza do celu. Stanowi ponadto kontrapunkt wszystkich męskich postaci, przede wszystkim zaś Reda. Początkowo on i jego towarzysze traktują ją jak trochę niepotrzebny balast, piąte koło u wozu, które — oprócz urody — niewiele wnosi do zespołu. Wkrótce jednak zmieniają zdanie i zaczynają dostrzegać w Sally przydatnego partnera, dysponującego ogromną wiedzą i sporą praktyką w kryminologii, dziedzinie zarezerwowanej do tej pory niemal wyłącznie dla mężczyzn. Gerber jest feministyczną figurą kobiety samodzielnej i pracującej, dzięki determinacji i uporowi odnoszącej zawodowe sukcesy. Mogłaby być córką lub wnuczką słynnej Rosie the Riveter (Rosie Nitowaczki), kulturowej ikony Stanów Zjednoczonych, przedstawiającej amerykańskie kobiety pracujące podczas drugiej wojny światowej w typowo męskich profesjach[7].

Szczególny szacunek wzbudza Sally u Reda. Ich współpraca nie przeradza się wszakże, jak można by się spodziewać, w romans, a wzajemne stosunki między nimi upodabniają się raczej do relacji między ojcem i córką. Znów więc jesteśmy

[7] Po raz pierwszy termin „Rosie the Riveter" został użyty w piosence z 1942 roku pod tym samym tytułem, napisanej przez Redda Evansa i Johna Jacoba Loeba. Dzisiaj Rosie the Riveter jest powszechnie traktowana jako symbol feminizmu i ekonomicznej władzy kobiet.


© for this edition by CNS

w symbolicznej przestrzeni rodzinnej, znów mamy do czynienia z figurą ojca i figurą dziecka (córki), przy czym przyjęcie roli rodzicielskiej znowu wynika z chęci odkupienia własnych grzechów i win z przeszłości.

Misja Reda i Sally kończy się tylko częściowym sukcesem. Phillip zostaje wprawdzie uwolniony i oddany matce, ale Butch ginie z ręki Bobby'ego Lee, agenta FBI. Zabójstwo jest aktem niesubordynacji (Lee strzela wbrew rozkazom), dlatego budzi wściekłość i frustrację Garnetta i Gerber. Strażnik Teksasu wymierza Bobby'emu potężny cios w twarz, a pani kryminolog kopie go z całej siły w krocze. W niczym nie zmienia to jednak stanu rzeczy: Haynes nie żyje, a jego śmierć jest traumatycznym, tragicznym przeżyciem dla małego Phillipa. Pozostaje on zaszokowany i zdezorientowany. Jego życie zmieniło się gruntownie. Ani on, ani widzowie nie wiedzą, dokąd go zaprowadzi.

*Doskonały świat* nie był jedynym filmem Eastwooda, w którym dochodziło do porwania dziecka. Podobny motyw znajdziemy w *Oszukanej*, ale ton i przesłanie tego utworu są całkowicie odmienne.

Do problematyki związanej z „ojcostwem zastępczym" powrócił Eastwood w 2004 roku w jednym ze swoich najbardziej kontrowersyjnych filmów — *Za wszelką cenę*. Jest to subtelne studium charakterów, a jednocześnie dramat sportowy, rozgrywający się w świecie zawodowego boksu. Jak słusznie zauważa Ed Buscombe, w utworze tym, podobnie jak w większości obrazów poświęconych boksowi[8], walka na ringu traktowana jest jako metafora życia i ludzkiego losu[9]. To także pretekst do zaprezentowania takich wartości, jak odwaga, lojalność i przyjaźń, przeciwstawionych tchórzliwości, ślepemu gniewowi i korupcji.

Film Eastwooda jest gatunkową hybrydą. Dostrzegamy w nim elementy dramatu bokserskiego *à la Rocky*, melodramatycznej opowieści o biednej dziewczynie, która zdobywa pieniądze i sławę, by stać się igraszką w ręku okrutnego losu, oraz dramatu społecznego, poruszającego i humanizującego problem eutanazji, niezmiernie rzadko pojawiający się w kinematografii[10].

W *Za wszelką cenę* występują trzy główne postaci. Frankie Dunn (Eastwood) jest świetnym i doświadczonym, ale funkcjonującym poza głównym obiegiem, trenerem bokserskim. Nie powodzi mu się zbyt dobrze. Pracuje w obskurnej hali Hit

---

[8] Chodzi o takie produkcje, jak: *Ostatnia runda* (*Body and Soul*, 1947) Roberta Rossena, *Champion* (1949) Marka Robsona, *Pożegnanie z ringiem* (*Requiem for a Heavyweight*, 1962) Ralpha Nelsona, *Zachłanne miasto* (*Fat City*, 1972) Johna Hustona, *Rocky* (1976) Johna G. Avildsena, *Mistrz* (*The Champ*, 1979) Franca Zeffirellego, *Wściekły byk* (*Raging Bull*, 1980) Martina Scorsesego, *Spike of Bensonhurst* (1988) Paula Morrisseya oraz *Fighter* (*The Fighter*, 2010) Davida O. Russella.

[9] E. Buscombe, *Million Dollar Baby*, „Sight and Sound" 15, 2005, nr 3, s. 67–68.

[10] Najważniejsze przykłady to *An Act of Murder* (1948) Michaela Gordona, *Zielona pożywka* (*Soylent Green*, 1973) Richarda Fleischera, *Murder or Mercy?* (1974) Harveya Harta, *Akt miłości* (*Act of Love*, 1980) Paula Newmana, *W końcu czyje to życie?* (*Whose Life Is It Anyway?*, 1981) Johna Badhama oraz *Ucieczka od życia* (*Igby Goes Down*, 2002) Burra Steersa.


© for this edition by CNS

Pit Gym w robotniczej dzielnicy Los Angeles, jeździ starym, rozsypującym się samochodem, a wypłowiałe, brązowe ściany mieszkania, w którym prawie nie bywa, doskonale pasują do stanu jego duszy. Życie osobiste Frankiego dawno legło w gruzach. Żona go opuściła, a córka, Katie, nie chce utrzymywać z nim żadnych kontaktów. Listy, które regularnie wysyła do niej, pozostają bez odpowiedzi. Rozpaczliwie samotny i cierpiący z powodu rozstania z rodziną Dunn pocieszenia szuka w Bogu, od dwudziestu trzech lat codziennie uczestnicząc w mszach.

Człowiekiem jeszcze bardziej wyrzuconym na margines życia jest Eddie „Scrap-Iron" Dupris (Morgan Freeman), były bokser, który podczas walki stracił oko. Teraz gnieździ się na zapleczu Hit Pit Gym, pracując jako stróż. Jedyny luksus, na jaki może sobie pozwolić, to płatna telewizja, w której śledzi zmagania pięściarzy.

Scrap gra w filmie ważną rolę. Jest bowiem jego narratorem, a także kimś w rodzaju antycznego chóru komentującego przebieg fabuły. Jego uwagi do rozgrywających się na ekranie wydarzeń oraz rozważania na temat ludzkiej egzystencji i ulubionej dyscypliny sportu są zadziwiająco mądre i trafne. Już w pierwszej sekwencji utworu subtelnie ujmuje istotę boksu: „Ludzie uwielbiają przemoc. Zwalniają przy wypadkach samochodowych, szukając ciał. Ci, którzy twierdzą, że kochają boks, nie mają o nim pojęcia. W boksie chodzi o szacunek. Który zdobywasz dla siebie. A zabierasz go innemu gościowi". Później wypowiada kolejne aforyzmy: „Boks jest działaniem nienaturalnym", „każdy może przegrać walkę", „jeżeli w boksie istnieje magia, to jest to magia ryzykowania wszystkiego dla marzenia, którego nie zna nikt poza tobą". Jak widać, Scrap jest niezwykłą mieszaniną fatalizmu i prawie mistycznego optymizmu.

Frankie i Scrap przyjaźnią się od lat. Obaj zależą od siebie nawzajem i mogą na sobie w pełni polegać. Łączy ich sympatia, zrozumienie i lojalność.

W Hit Pit Gym nigdy nie było żadnych kobiet. Pewnego dnia pojawia się jednak trzydziestojednoletnia Maggie Fitzgerald (Hilary Swank), która chce zostać zawodowym bokserem i prosi Frankiego, by ją trenował. Jest ona równie jak Dunn i Dupris samotna. Pochodzi z Krainy Ozark w Missouri[11]. Jej życie rozpadło się po śmierci ojca, który jako jedyny z całej rodziny obdarzał ją miłością i czułością. Czując się opuszczona przez egoistyczną matkę (Margo Martindale), samolubną siostrę (Riki Lindhome) i chciwego, należącego do półświatka brata (Marcus Chait), przybywa do Los Angeles. Tu pracuje jako kelnerka, z trudem wiążąc koniec z końcem i cały czas marząc o karierze pięściarskiej. Boks jest bowiem dla niej ucieczką od bolesnej rzeczywistości i jedyną szansą na sukces. Na menedżera i trenera wybiera Frankiego, ponieważ widzi w nim figurę ojca, mądrego, prawe-

[11] Kraina (Wyżyna) Ozark rozciąga się w środkowej części Stanów Zjednoczonych i obejmuje południową część Missouri, północno-zachodnią i północną część Arkansas, północno-wschodnią część Oklahomy i południowo-wschodni skrawek Kansas. Wśród mieszkających tu osadników pochodzenia europejskiego wytworzyło się specyficzne środowisko kulturowe z własną muzyką, folklorem, dialektem itd.


© for this edition by CNS

go i opiekuńczego. Dunn jest ponadto, jak ona, outsiderem bez rodziny (reżyser i narrator nic nie mówią nam o przyczynach konfliktu bohatera z córką) i sukcesów trenerskich. Tym ostatnim przeszkodziło kunktatorstwo Frankiego i jego obawa o zdrowie podopiecznych, którym próbował wpoić podstawową zasadę: „zawsze chroń siebie".

Dunn początkowo odmawia prośbom Maggie, symbolicznie odrzucając kobiecość, której tak potrzebuje i podświadomie pragnie. Widząc jednak upór i determinację dziewczyny, zostaje jej opiekunem. Wraz z upływem czasu między obojgiem pojawiają się relacje uczuciowe. Stopniowo otwierają się na siebie, zaczynają darzyć się zaufaniem i miłością. Podczas powrotu z Ozark do Los Angeles, po niezbyt udanym spotkaniu z matką i rodzeństwem, Maggie powiada do Dunna: „Nie mam nikogo oprócz ciebie, Frankie!", i ich losy zostają splecione na zawsze. Jak trafnie zauważają Ray Didinger i Glen MacNow, „Frankie i jego przyjaciel, Eddie 'Scrap-Iron' Dupris […] stają się rodziną Maggie, a ta przejmuje rolę córki Frankiego"[12]. Dzięki temu Dunn może zaspokoić swój ojcowski instynkt, a także — przynajmniej częściowo — odkupić winy młodości i na nowo narodzić się moralnie oraz emocjonalnie.

Grany przez Eastwooda Frankie przypomina nieco bohaterów odtwarzanych przez Johna Wayne'a w jego późnych westernach, takich jak *Prawdziwe męstwo* (*True Grit*, 1969) Henry'ego Hathawaya, *Chisum* (1970) Andrew V. McLaglena, *Wielki Jake* (*Big Jake*, 1971) George'a Shermana, *Kowboje* (*The Cowboys*, 1972) Marka Rydella czy *Rooster Cogburn* (1975) Stuarta Millara. We wszystkich tych utworach Duke wcielał się w postaci zastępczych, symbolicznych ojców, gotowych do najwyższych poświęceń dla swych zastępczych, symbolicznych dzieci.

Modelowe pod tym względem jest zwłaszcza *Prawdziwe męstwo*[13]. Wayne gra tu mocno podstarzałego i cieszącego się fatalną opinią szeryfa Reubena J. „Roostera" Cogburna, któremu czternastoletnia Mattie Ross (Kim Darby) zleca schwytanie zabójcy swojego ojca. Rooster jest początkowo ubawiony propozycją. Upór i determinacja dziewczynki zjednują jej jednak szacunek Cogburna, który postanawia pomóc. Podczas długiego pościgu za mordercą między obojgiem rodzi się przyjaźń, a później uczucie. Rooster otacza Mattie (podobieństwo do imienia bohaterki *Za wszelką cenę* niekoniecznie jest przypadkowe) prawdziwie ojcowską opieką, a gdy dziewczynka zostaje ranna, na własnych rękach, brnąc wiele godzin przez góry, zanosi ją do lekarza, ratując jej życie.

*Prawdziwe męstwo* i *Za wszelką cenę* są oczywiście podobne tylko w planie treści oraz konsekwentnego wykorzystania figur ojca i córki. Różni je natomiast przynależność gatunkowa oraz tonacja: film Hathawaya jest westernem z elementami komicznymi, podczas gdy dzieło Eastwooda to poważny dramat z kontrowersyjnym zakończeniem.

---

[12] R. Didinger, G. MacNow, *The Ultimate Book of Sport Movies*, Philadelphia 2009, s. 70.

[13] W 2010 roku ukazał się remake *Prawdziwego męstwa* w reżyserii braci Coen z Jeffem Bridgesem jako Cogburnem i Hailee Steinfeld jako Mattie, ale jego poziom nawet nie zbliżył się do oryginału.


© for this edition by CNS

Wraz z rozwojem akcji *Za wszelką cenę* okazuje się, że Maggie ma talent bokserski i czyni błyskawiczne postępy. Wkrótce przychodzą pierwsze sukcesy na ringu i pierwsze oznaki sławy: zdjęcia na okładkach czasopism, wywiady, owacje publiczności. Aż wreszcie nadchodzi feralny pojedynek o mistrzostwo świata z pochodzącą z byłej NRD Billie „Blue Bear" (Lucia Rijker, zawodowa pięściarka). Maggie ma przewagę. Wściekła przeciwniczka w przerwie między rundami niespodziewanie atakuje bohaterkę. Ta pada, uderzając głową w znajdujący się w narożniku taboret i zostaje sparaliżowana od szyi w dół. Jakiś czas później lekarze muszą jeszcze dokonać amputacji nogi.

Przykuta do szpitalnego łóżka Maggie, straciwszy wszystko, na czym jej zależało w życiu, pragnie umrzeć i prosi Frankiego, by jej w tym pomógł. Ten odmawia, lecz po rozmowie ze Scrapem zmienia zdanie. Dochodzi do wniosku, że nikt i nic nie może uwolnić go od odpowiedzialności za los bliskiej mu osoby (to on wstawił do narożnika taboret, o który uderzyła Maggie) i że spełnienie jej życzenia będzie aktem miłości, a nie słabości. W środku nocy odwiedza dziewczynę i wstrzykuje jej dużą dawkę adrenaliny, po czym na zawsze znika. Widzowie nie dowiedzą się, jakie były jego dalsze losy. Wskazówką może być jednak tekst poematu Williama Butlera Yeatsa *The Lake Isle of Innisfree*, który Frankie czyta Maggie w szpitalu. Pojawia się w nim motyw raju i wewnętrznego spokoju, jakiego doświadcza podmiot liryczny. Czyżby takie ukojenie było również przeznaczeniem Dunna? Czyżby osiągnął on stan, w którym jego ciało, umysł i dusza pozostają w harmonii z sobą i otoczeniem?

A może ukojenie, pogodzenie z losem i wewnętrzna harmonia dotyczą duszy Maggie, a nie Frankiego. Wtedy dopuszczalna, a nawet preferowana stałaby się inna interpretacja. Być może Frankie, popełniwszy — choć w dobrej wierze i ze szlachetnych pobudek — grzech śmiertelny, będzie bez końca się błąkał po świecie jak legendarna postać Żyda Wiecznego Tułacza[14]. Takie odczytanie utworu sugeruje wypowiedź księdza Horvaka (Brian F. O'Byrne), spowiednika Dunna, ostrzegającego go przed moralnymi i religijnymi konsekwencjami jego decyzji: „Jeśli to zrobisz, zagubisz się. Gdzieś tak głęboko, że już nigdy się nie odnajdziesz".

Zakończenie *Za wszelką cenę* wzbudziło wśród widzów i komentatorów wiele kontrowersji. W styczniu i lutym 2005 roku przeciwko filmowi protestowali aktywiści ruchów na rzecz praw niepełnosprawnych, oskarżając Eastwooda o propagowanie eutanazji. Konserwatywna prawniczka, dziennikarka polityczna i krytyk filmowy, Debbie Schlussel, skrytykowała utwór, uznając, że „jest on polityczną propagandą i popiera zabijanie upośledzonych"[15]. Zarzuty te nie do końca jednak

[14] Należy pamiętać, że w swojej najdawniejszej wersji (sprzed XIII wieku) legenda ta odnosiła się do człowieka, który nie mógł stracić życia, ponieważ zgubił śmierć. Błądzi więc w nieskończoność, skazany na wieczną kontemplację w oczekiwaniu końca świata.

[15] Por. S. Ertelt, *Clint Eastwood's 'Million Dollar Baby' Euthanasia Plot Offends Disabled*, www.lifenews.com (dostęp: 5 kwietnia 2009).


© for this edition by CNS

trafiają w reżysera. Za wszelką cenę nie jest bowiem filmem o eutanazji (choć akt eutanazji zostaje pokazany). To raczej duchowe, nawet religijne dzieło o poszukiwaniu odkupienia przez znacznie podstarzałego, zgorzkniałego bohatera, który wie, że przegrał życie i jest poważnie rozczarowany światem. Owo odkupienie dokonuje się za sprawą przyjęcia przez Frankiego funkcji ojca. Nie zapominajmy wszakże, że jego relacje z Maggie nie mają wyłącznie charakteru paternalistycznego; dopatrzyć się w nich możemy też przyjaźni, bardzo łagodnego erotyzmu i sadomasochizmu.

Akt eutanazji, jakiego dopuszcza się Dunn, nie jest w świecie przedstawionym filmu przedmiotem bezpośredniej oceny. Jako akt miłosierdzia, a nawet miłości, powinien budzić naszą, widzów, aprobatę, a przynajmniej zrozumienie. Z drugiej jednak strony etyka katolicka (Frankie jest praktykującym katolikiem, codziennie uczestniczącym w mszy świętej) stanowczo odrzuca eutanazję. W *Katechizmie Kościoła katolickiego* czytamy:

> Eutanazja bezpośrednia, niezależnie od motywów i środków, polega na położeniu kresu życiu osób upośledzonych, chorych lub umierających. Jest ona moralnie niedopuszczalna. W ten sposób działanie lub zaniechanie działania, które samo w sobie lub w zamierzeniu zadaje śmierć, by zlikwidować ból, stanowi zabójstwo głęboko sprzeczne z godnością osoby ludzkiej i z poszanowaniem Boga żywego, jej Stwórcy[16].

Jaki jest stosunek Frankiego do eutanazji, trudno jednoznacznie ustalić. Na pewno decyzja o pozbawieniu życia Maggie nie jest dla niego łatwa. Ale tocząc codzienne dysputy z Bogiem, dochodzi do wniosku, że jego miłość do córki z wyboru nakazuje mu lojalność jedynie wobec niej. Nie tylko z powodu uczucia, lecz również jej bezradności i całkowitego uzależnienia od „ojca". Postanawiając uczynić ostateczny krok, Dunn „wychodzi ze świata", rezygnuje z własnego życia, skazuje się na wieczne zmagania z sumieniem, jednocześnie zaś poddaje się osądowi Wszechmocnego.

*Za wszelką cenę* jest obok *Rzeki tajemnic* i *Oszukanej* najbardziej mrocznym filmem Eastwooda. Reżyser prezentuje w nim pesymistyczną, fatalistyczną i konserwatywną wizję świata. Poza trzema głównymi *dramatis personae* (Frankiem, Scrapem i Maggie) prawie wszystkie inne postaci są niesympatyczne, złe i odrażające. Matka i rodzeństwo Maggie, samolubne, egoistyczne i tępe istoty, do cna zdeprawowane, chcą tylko wykorzystać córkę i siostrę, nie dając niczego w zamian. Przeciwniczka z ringu Maggie, Billie „The Blue Bear", to pochodząca z dawnych Niemiec Wschodnich (symbol nieludzkiego systemu i politycznej korupcji) była prostytutka, dla której nie istnieją zasady *fair play* i która przyczynia się do śmierci bohaterki. Bokserzy trenowani kiedyś przez Dunna, łagodnie mówiąc, nie grzeszą inteligencją. Właściwie tylko ksiądz Horvak próbuje kierować się zasadami, choć nie potrafi dostosować się do brutalnej rzeczywistości, w jakiej przyszło mu żyć i wypełniać powołanie.

[16] *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994, 2277.


© for this edition by CNS

Obraz świata obecny w filmie Eastwooda poraża pesymizmem, fatalizmem i szarością barw, jakie zostały użyte do jego namalowania (bardzo wiele scen rozgrywa się wieczorami i nocą, w mroku, w którym tylko od czasu do czasu pojawia się jaśniejszy kontrast kolorystyczny). Uniwersum otaczające bohaterów jest dzikie, pełne przemocy i pozbawione nadziei. W tej zdehumanizowanej rzeczywistości nie działają żadne reguły społeczne, rodzinne, religijne. Ludzie są samotni, a gdy usiłują się do siebie zbliżyć, zły los niweczy ich wysiłki.

W nieco inny niż w *Za wszelką cenę* sposób figura ojca pojawia się w *Gran Torino* (2008). Postacią centralną jest Walt Kowalski (Eastwood), mieszkający w domu z trawnikiem w starej dzielnicy Detroit. To zgorzkniały weteran wojny koreańskiej, emerytowany pracownik Forda i wdowiec, który kocha piwo w puszkach, broń i amerykańskie samochody, a puste i nudne dni zapełnia domowymi naprawami, regularnymi odwiedzinami u fryzjera i pogawędkami z lojalną towarzyszką, starą suczką rasy labrador retriever, Daisy.

Walt nie utrzymuje bliskich kontaktów z synami i wnukami. W ogóle nie przepada za ludźmi. Jego dawni sąsiedzi, których akceptował, pomarli lub wyprowadzili się, a zastąpili ich Hmongowie, imigranci z południowo-wschodniej Azji[17]. Kowalski obdarza ich głęboką i nieskrywaną pogardą. Jako zatwardziały bigot i rasista wszystkich Azjatów uważa za podejrzanych i nazywa „żółtkami", „szczurami bagiennymi", „cholernymi barbarzyńcami", „sukinsynami", „rybiogłowymi" i „pojebami". W ten sam sposób traktuje swych najbliższych sąsiadów, matriarchalną rodzinę Vang Lor.

Cicha i leniwa egzystencja Walta zmienia się, gdy pewnej nocy ktoś usiłuje ukraść z garażu jego wypieszczony zabytkowy model Forda Gran Torino z 1972 roku. Niedoszłym złodziejem okazuje się nastoletni Thao Vang Lor (Beer Vang). Ten nieśmiały, spokojny młodzieniec zostaje zmuszony do kradzieży przez swego kuzyna Fonga „Spidera" (Doua Moua), szefa ulicznego gangu. Ma to być dla Thao podwójna inicjacja: przemiana chłopca w mężczyznę i wstąpienie do gangu, do czego zresztą wcale się nie pali.

Kowalski, człowiek twardy i odważny, przyzwyczajony do stawiania czoła niejednemu niebezpieczeństwu, przepędza bandytów z bronią (legendarnym karabinem wojskowym M1) w ręku, stając mimo woli w obronie Thao. Teraz matka chłopca i jego starsza siostra Sue (Ahney Her), a także cały klan Vang Lor, uznają Walta za bohatera. Obdarowują go kwiatami i jedzeniem, upierają się też, by Thao odpokutował swój postępek, pracując dla Kowalskiego. Ten początkowo nie chce mieć z „tymi ludźmi" nic wspólnego, w końcu jednak godzi się na codzienne wizyty Thao.

[17] Hmongowie to grupa etniczna zamieszkująca górzyste rejony Azji Południowo-Wschodniej, między innymi Wietnam i Laos. Podczas wojny w Indochinach opowiedzieli się oni po stronie Stanów Zjednoczonych. Po zwycięstwie komunistów poddani zostali represjom. Duża ich część uciekła do Tajlandii, a stamtąd do Ameryki i kilku innych krajów zachodnich. Por. D. Yang, *Hmong at the Turning Point*, Minneapolis 1993; oraz J. Hamilton-Meritt, *Tragic Mountains: The Hmong, the Americans, and the Secret Wars for Laos, 1942–1992*, Bloomington 1999.


© for this edition by CNS

Z biegiem czasu między Waltem a młodym Hmongiem nawiązuje się nić sympatii i porozumienia, która wkrótce przeistacza się w więź niemal rodzinną. Pozbawiony ojca Thao w Walcie znajduje mentora, nauczyciela i wzór do naśladowania[18]. Obaj uczą się od siebie nawzajem. Thao dowiaduje się, czym jest praca, odpowiedzialność, jak rozmawiać z ludźmi i zalecać się do dziewcząt. Stary i uparty emeryt dokonuje natomiast przewartościowania swojego dotychczasowego stosunku do bliźnich, opartego na stereotypach, uprzedzeniach i przesądach. Dochodzi do wniosku, że Hmongowie, w swej przeważającej masie, to ludzie tacy sami jak on, wyznający te same wartości i wierzący w te same ideały. Są jednak poddani terrorowi przemocy, na którą nie potrafią znaleźć odpowiedzi.

Dzięki Thao i Sue, którą także chroni[19], Kowalski, jak za dawnych lat, oddycha pełną piersią i znów czuje się potrzebny. Otwiera także swą duszę i powraca do strasznej, wojennej przeszłości, która gnębiła go podczas bezsennych nocy. „Zabijanie jest najgorszą rzeczą, jaka może się człowiekowi przytrafić" — powiada pewnego razu do Thao i prawdzie tej pozostanie wierny do końca.

Walt, mimo pozornie świetnej kondycji fizycznej, ma kłopoty ze zdrowiem. Co jakiś czas męczą go ataki kaszlu, zaczyna też pluć krwią. Wyniki badań lekarskich nie nastrajają optymistycznie. Wprawdzie nigdzie nie zostaje to powiedziane *explicite*, ale z licznych sugestii możemy wnioskować, że Kowalski powoli umiera na raka płuc. Okoliczność ta pozwala zrozumieć jego późniejsze postępowanie.

Pewnego dnia gangsterzy napadają na Thao. Wzburzony Walt, uzbrojony w pistolet, dopada jednego z członków gangu, boleśnie go bijąc i grożąc śmiercią, jeśli bandyci nadal będą zachowywać się agresywnie. Gang odpowiada ostrzelaniem z samochodu domu rodziny Vang Lor i zranieniem Thao, a także zgwałceniem i dotkliwym pobiciem Sue.

Teraz Kowalski, tak jak wiele Eastwoodowskich postaci, postanawia wykorzenić i zniszczyć zło. I jak wielu Eastwoodowskich bohaterów (William Munny z *Bez przebaczenia*, Frank Corvine z *Kosmicznych kowbojów*, Terry McCaleb z *Krwawej profesji*), wyrusza na ostatnią misję. „Kończę to, co rozpocząłem. Tak właśnie czynię. I robię to sam" — powiada. Tym razem jednak jest to misja samobójcza, starannie przemyślana i zaplanowana. Zamknąwszy żądnego zemsty Thao w piwnicy z wyjaśnieniem, że jest zbyt młody, by zabijać, Walt jedzie do domu zajmowanego przez członków gangu. Tam, na oczach sąsiadów, prowokuje ich do otwarcia ognia i ginie od kul, sprawiając jednak, że gangsterzy na wiele lat trafią za kratki.

---

[18] Mamy tutaj do czynienia z odwróceniem sytuacji prezentowanej w kultowym filmie Johna G. Avildsena z 1984 roku, *Karate Kid*. Tam mentorem i nauczycielem jest japoński imigrant, Kesuke Mijagi (Pat Morita), a pojętnym nauczycielem nastoletni biały Amerykanin Daniel Larusso (Ralph Macchio).

[19] Zob. scena, w której Sue napastowana jest przez młodych Murzynów („czarnuchów" w terminologii Kowalskiego), a Walt, grożąc im pistoletem, zabiera dziewczynę do samochodu i odwozi do domu.


© for this edition by CNS

Walt poświęca własne życie, by ratować Thao i Sue, by uwolnić ich od brzemienia przemocy i dać im nadzieję na przyszłość. Ten heroiczny akt jest jednocześnie odkupieniem za grzechy przeszłości. Przed śmiercią Walt, agnostyk nieuznający żadnych autorytetów, zdąży się jeszcze wyspowiadać. „Mam w sobie pokój" powie na odchodnym ojcu Janovichowi (Christopher Carley), spowiednikowi i opiekunowi duchowemu swej zmarłej żony, któremu odmawiał dotąd prawa wtrącania się w jego życie. Zdąży także przekazać Thao Srebrną Gwiazdę, odznaczenie wojskowe, jakie otrzymał podczas wojny w Korei[20]. To najdroższa i najbardziej osobista pamiątka, jaką obdarowuje się tylko najbliższą osobę, na przykład syna. Pełni ona dodatkowo funkcję symboliczną: świadczy o wierze Kowalskiego w to, że młody Hmong będzie miał odwagę przejść przez życie uczciwie, z podniesionym czołem.

*Gran Torino* jest hymnem na cześć tradycyjnych wartości moralnych: honoru, odpowiedzialności, tolerancji, odwagi i lojalności. To także utwór tkwiący mocno w realiach Stanów Zjednoczonych z ich nabrzmiałymi problemami społecznymi: zmianami demograficznymi, polegającymi na szybkim kurczeniu się białej populacji na rzecz Murzynów, Latynosów i przybyszów z Azji, wzroście nielegalnej imigracji, braku pełnej asymilacji wielu grup narodowościowych i kulturowych, pladze przemocy, widocznej zwłaszcza w uboższych dzielnicach wielkich miast oraz pojawieniu się specyficznej obyczajowości i kultury młodzieżowych gangów. Reżyser zastanawia się też nad różnicą między samobójstwem i samopoświęceniem. Kowalski w swych zmaganiach z Bogiem wykazuje dużą determinację i spryt. Stając do ostatecznej konfrontacji z gangiem, decyduje się na śmierć, by uwolnić zbiorowość Hmongów od agresywnego gangu, a siebie od cierpień związanych z nieuchronnymi postępami choroby. Jest to akt autodestrukcji, z punktu widzenia bohatera niczym właściwie nieróżniący się od samobójstwa. Lecz Waltowi udaje się uniknąć grzechu śmiertelnego[21]. Przyjmując bowiem kryterium formalne, nie ginie z własnej ręki, lecz zostaje zabity przez bandytów.

W *Gran Torino* Eastwood odwołuje się bezpośrednio do własnego wizerunku ekranowego ukształtowanego w latach 60. i 70. ubiegłego wieku w westernach Sergia Leone, a zwłaszcza w filmach o inspektorze „Brudnym" Harrym Callahanie. Wcześniej reżyser wielokrotnie starał się podważyć swój heroiczno-męski *image*; po raz pierwszy uczynił to w *Wyzwaniu* (*The Gautlet*, 1977), po raz ostatni w *Krwawej profesji* (*Blood Work*). Tym razem jednak jego zapędy dekonstrukcyjne

[20] Srebrna Gwiazda (Silver Star), przyznawana za odwagę w obliczu nieprzyjaciela, jest trzecim najwyższym amerykańskim odznaczeniem wojskowym po Medalu Honoru (Medal of Honor) i Krzyżu za Wybitną Służbę (Distinguished Service Cross).

[21] W większości religii monoteistycznych, w tym w katolicyzmie, samobójstwo uważane jest za grzech śmiertelny, skazujący samobójcę na wieczne potępienie. Wedle współczesnej nauki Kościoła samobójcy mogą jednak osiągnąć zbawienie, jeśli ich akt autodestrukcji jest rezultatem działania diabła, silnego stresu, poświęcenia, depresji itp. W takich sytuacjach może w ogóle nie dojść do popełnienia grzechu śmiertelnego.


© for this edition by CNS

przyjęły formę ostateczną, ze względu na śmierć odtwarzanej przez niego postaci. Kowalski jest emerytowanym robotnikiem, ale równie dobrze mógłby być Callahanem po odejściu ze służby. Upoważniałyby go do tego cechy charakteru: upór, bezkompromisowość i przywiązanie do tradycyjnych wartości. W przeciwieństwie do Callahana, postaci nieco papierowej i jednowymiarowej, Kowalski ma nie tylko złożoną psychikę, ale jego osobowość ewoluuje. Walt zmienia się: odbywa podróż od instynktownego rasizmu kulturowego do kulturowej tolerancji, od egoistycznego zamknięcia się w świecie własnych problemów i fobii do otwartości na innych, od agnostycyzmu, graniczącego z ateizmem do zaakceptowania i pogodzenia z Bogiem, a także Kościołem jako instytucją religijną i społeczną. W testamencie cały majątek zapisuje parafii księdza Janovicha, a nie dzieciom i wnukom. Tylko ford Gran Torino trafia w ręce Thao, symbolicznego syna i najbliższej mu żyjącej osoby.

Tak jak *Za wszelką cenę* podobne było do *Prawdziwego męstwa*, tak *Gran Torino* przypomina pod wieloma względami *Rewolwerowca* (*The Shootist*, 1976) Dona Siegela, ostatni film, w którym wystąpił John Wayne, wcielając się w postać Johna Bernarda Brookesa. Bohaterami obu utworów są starzejący się twardziele, którzy zaprzyjaźniają się z młodzieńcami (w *Rewolwerowcu* jest to Gillom Rogers grany przez Rona Howarda). W obu obrazach ważną rolę odgrywają kobiety sprawiające, że Kowalski i Brookes stają się figurami ojca dla młodych podopiecznych. W obu odbywa się to niejako wbrew woli bohaterów, którzy chcą mieć święty spokój, lecz wciągnięci w wir przemocy bronić muszą swoich bliskich. I wreszcie, w obu pojawiają się postaci duchowych doradców — w *Rewolwerowcu* jest to doktor E.W. Hostettler (James Stewart), w *Gran Torino* zaś ksiądz Janovich.

Omówione w niniejszym tekście filmy, choć bardzo różnorodne, mają pewne cechy wspólne. W każdym z nich występuje męski bohater, którego życie rodzinne i osobiste nie układa się najlepiej i który znajduje półsierotę bez ojca (chłopca, młodą kobietę, młodzieńca), postanawia więc się zaopiekować i pełnić wobec niego funkcję *quasi*-rodzicielską. Wszystkie utwory poruszają problem przemocy i jej dopuszczalnych moralnie granic. We wszystkich też obserwujemy zabójstwo jednej z głównych postaci. Najbardziej spektakularny jest koniec Butcha Haynesa w *Doskonałym świecie*. Wymiar najbardziej symboliczny ma natomiast śmierć Walta Kowalskiego. Na płaszczyźnie treści stanowi apoteozę samopoświęcenia, wartości tak ważnej w doktrynie chrześcijańskiej, opierającej się na dogmacie ofiarowania przez Chrystusa swego życia, aby dać ludziom możliwość zbawienia. Na płaszczyźnie aktorskiej zaś jest ona swoistym pożegnaniem się Eastwooda z widzami. W kolejnych obrazach ograniczał się on bowiem do pełnienia funkcji reżysera i producenta oraz, w wypadku *Medium* (*Hereafter*), kompozytora, rezygnując całkowicie z pojawiania się na ekranie.


© for this edition by CNS

# A FATHER FIGURE IN THE FILMS BY CLINT EASTWOOD

Summary

A character of a father performs double function in the Euro-American culture. On the one hand, he has the attributes of power. He is a tyrant and a great supervisor and has a right to punish. Such image results directly from the symbolic representation of God the Father. On the other, a character of a father, owing to the appeal to New Testament, appears as a protector capable to forgive and have mercy.

As a result, a father figure is characterized by the kind of duality. This doubleness is emphasized by the exponents of psychoanalysis from Sigmund Freud to Melanie Klein and Jacques Lacan. Simplifying, we can say that — in the opinion of the psychoanalysts — a child must love and hate his/her father at the same time, as he is the perfect person worthy of love as well as the subject reducing the impact of impulses and the relationship between a child and a mother. This contradiction is permanently inherent in human life. So a father figure acts as an ideal and, at the same time, as an avenging subject and a representative of law, culture, and language.

In the films by Clint Eastwood a father figure acts first of all as a symbol of protection, preservation, safety and good advice, but also as an example which allows "a child" to built a new identity. "Father," however, is rarely explicitly an ideal character; he is often "the prodigal father," who admits his "fatherhood" as compensation, redemption of the former guilts.

In my paper I analyze the father figures in three films by Clint Eastwood: *A Perfect World* (1993), *Million Dollar Baby* (2004), and *Gran Torino* (2008). I focus my attention on the main characters of those works: Robert "Butch" Haynes (Kevin Costner), Frankie Dunn (Eastwood), and Walt Kowalski (Eastwood).

*Translated by Łukasz A. Plesnar*


© for this edition by CNS