

Eastwood – twardziel z moralną wyobraźnią. Rozmowa z Michałem Oleszczykiem

Istotą Eastwooda-mężczyzny jest jego nieprzeniknioność. To łączy Eastwooda z archetypami kultury amerykańskiej, które wykuli w swej prozie melancholijni piewcy silnej, poranionej męskości, czyli Chandler i Hemingway. Zważywszy na takie a nie inne korzenie męskości eastwoodowskiej, należy z podziwem dostrzec jego umiejętność autorefleksji i ciągłej rewizji modeli, które sam przywołuje – mówi Michał Oleszczyk w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Eastwood. Między starym a nowym Hollywood”.

Hanna Nowak (Teologia Polityczna): Clint Eastwood przeszedł w swej twórczości bardzo długą drogę – dosłownie i metaforycznie: prawie 90-letni aktor i reżyser, który zaczynał karierę od ról w spaghetti westernach stał się w świecie kinematografii postacią kultową. Co jest rdzeniem jego obrazów? Co dla filmu znaczy być eastwoodowskim?

Michał Oleszczyk (krytyk filmowy, filmoznawca, wykładowca Wydziału „Artes Liberales” Uniwersytetu

Warszawskiego): Eastwood zaczął karierę jeszcze w amerykańskiej telewizji lat 50., przede wszystkim w kultowym westernie seryjnym *Rawhide* (1959–1966). Jego rozpisana na wiele dekad kariera nie ma precedensu i nie znajdzie już zapewne odpowiednika. Powiem przewrotnie, że istotą „eastwoodowości” jest inteligencja i elastyczność

samego Clinta Eastwooda, który z wielką zręcznością reagował na przemiany amerykańskiej kultury popularnej, ale także na ewolucję amerykańskiego rynku filmowego – zwłaszcza odkąd założył jeszcze w latach 70. własną firmę produkcyjną Malpaso. Jest aktorem, kompozytorem, producentem i reżyserem, który na pewnym etapie kariery słynął z wygłupów z orangutanem w *Każdy sposób jest dobry* (1978) i *Jak tylko potrafisz* (1980), by w niecałą dekadę później widzieć swoje autorskie filmy zapraszane do głównego konkursu canneńskiego i odebrać aż dwa reżyserskie Oscary – za *Bez przebaczenia* (1992) i *Za wszelką cenę* (2004). Oczywiście istotą kina eastwoodowskiego jest ciągłe pytanie o amerykańską męskość, a także – szerzej – o istotę męstwa i odwagi w obliczu tragedii i niesprawiedliwości.

Bez wsparcia ludzi takich jak Ty, nie mógłbyś czytać tego artykułu.

Prosimy, kliknij tutaj i przekaz darowiznę w dowolnej wysokości.

A czy sam Eastwood jest eastwoodowski? Może stawiając tak pytanie, wpadamy w pewną pułapkę – mylimy aktora schodzącego z planu filmowego z autorytetem, który wyrobił sobie na srebrnym ekranie? Czy w przypadku Eastwooda jest coś, co legitymizuje takie przedłużone życie?

Legitymizuje takie podejście jego wszechstronność i (czasem poronione) próby kręcenia kina w bardzo różnych gatunkach, przy zachowaniu tematycznej i moralnej spójności. W pewnym sensie Eastwood jest ostatnim w kinie zachodnim „hollywoodzkim fachurą”, kręcącym film za filmem w różnaitości gatunków porównywalnej z tą reprezentowaną przez Howarda Hawksa – a jednocześnie pracującym

przecież w warunkach ekonomicznych, które z dawnym systemem studyjnym (osiągającym apogeum wraz z dorobkiem Hawksa, Forda czy Wylera) nie mają już nic wspólnego. Dodam coś jeszcze: Eastwood z wielką inteligencją dostrzegł własny potencjał jako postaci ikonicznej, to znaczy takiej, której samo pojawienie się na ekranie rodzi pewien zestaw gatunkowych i politycznych konotacji. Oczywiście w wykuwaniu tego wizerunku rolę kluczową odegrali Sergio Leone i – zwłaszcza – Don Siegel, reżyserujący Eastwooda w *Bрудnym Harrym* (1971), najważniejszym filmie markującym amerykański konserwatywny zwrot społeczny, którego pierwszą emanacją był Nixon, wcieleniem dojrzałym okaże się Reagan, a groteskowym *non plus ultra* – Donald Trump (od którego Eastwood będzie się od pewnego momentu odcinał, bo będzie to polityk jawnie gwałcący język publicznej cnoty, na której sam Eastwood się wychował i którą dla wielu ucieleśnił).

A może identyfikowanie aktora z Bрудnym Harrym albo dopytywanie po projekcji *Za wszelką cenę*, czy popiera eutanazję, jest naiwnym wyrazem szczerzej tęsknoty za autorytetami, które współcześnie zanikają? Jedno jest pewne – takie reakcje to dowody na dobrą grę i reżyserię.

Ale Eastwood sam wiele razy angażował się politycznie. To nie jest życzeniowe myślenie jego widzów – on sam prezentował się jako rodzaj republikanina i libertarianina, którego politycznym patronem był Barry Goldwater. W latach 80. Eastwood był absolutnym wcieleniem kina reaganowskiego – wystarczy obejrzyć *Firefoxa* (1982) lub *Wzgórze Rozdartych Serc* (1986), w którym inwazja Grenady sprzed zaledwie trzech lat (1983) zostaje świadomie ujęta jako kompensacyjne zwycięstwo, mające zaleczyć traumę klęski w Wietnamie. Polityka Eastwooda skomplikowała się w ostatnich dwóch dekadach, przede

wszystkim dlatego, że z wiekiem zaczął on krytyczniej podchodzić do etosu macho i intensywniej eksplorować kobiecość jako temat: melodramat *Co się wydarzyło w Madison County* (1995), wątki seksualnych transgresji w *Północy w ogrodzie dobra i zła* (1997), detektyw z przeszczepionym kobiecym sercem w *Prawdziwej zbrodni* (1998), seksualnie nieokreślony *J. Edgar* (2011), śpiewający falsetem Frankie Valli w *Jersey Boys* (2014) czy bokserka w *Za wszelką cenę*.

Czy jakikolwiek inny równie znany aktor identyfikuje się jako republikanin? Eastwood wydaje się pod tym względem oryginałem.

Jest cała grupa takich twórców, spośród których najbardziej spektakularnym przykładem jest reżyser John Milius, znany głównie jako współscenarzysta *Czasu Apokalipsy* (1979) Coppoli. Aktor James Woods jest otwarcie pro-Trumpowski, a jego Twitter jest równie agresywny, jak profil obecnego prezydenta USA. Barbara Stanwyck w późnych latach życia była otwarcie konserwatywna i republikańska. Schwarzenegger był republikańskim gubernatorem Kalifornii – choć on także odcina się od Trumpa. Chuck Norris i Jon Voight byli znani z prorepublikańskich sympatii. W Hollywood przeważa jednak konsensus lewicowo-liberalny.

Czy dobro wspólne wpisuje się w kanon wartości eksploatowanych przez Eastwooda zawodowo?

Myślę, że im później w jego filmografii, tym mocniej wybija się w niej kwestia dobra wspólnego. W jego pierwszych filmach wyraźniej widać tendencje indywidualistyczne i libertariańskie – w ostatniej dekadzie pozostaje on dość mocno libertariański, ale wyraźnie skupia się na postaciach, których heroizm i przytomność umysłu ratują wspólnotę, po czym wspólnota zwraca się przeciwko nim i traktuje jak kozły ofiarne. To jest przypadek filmów *Sully* (2016) i *Richard Jewell* (2019), które w moim przekonaniu pokazują ostateczne wcielenie eastwoodowskiego bohatera. Pilot Chesley Sullenberger ląduje awaryjnie na rzece Hudson, mimo że stanowi to pogwałcenie procedur. Zostaje postawiony przed sądem, ale serce Eastwoda jest po jego stronie. Sully jest jednostką wybitną i doświadczoną – miał prawo tak postąpić, skoro zaowocowało to ocaleniem członków wspólnoty. Richard Jewell to przypadek odwrotny (ochroniarz, którego namiętne trzymanie się procedur ocaliło wiele ludzkich istnień w Centennial Olympic Park w Atlancie podczas Igrzysk Olimpijskich w 1996 r.), a zarazem taki sam: bo przecież Jewell, tak jak i Sullenberger, zostaje przez wspólnotę zaatakowany. Jewell staje się podejrzany ze względu na to, jak bardzo przypomina stereotyp „zamachowca-odludka”: jest biały, otyły, konserwatywny i fascynuje się bronią. Eastwood staje w jego obronie, mimo że pulchność Jewella jest absolutnym przeciwieństwem klasycznej fizyczności amerykańskiego herosa (którego fizys definiowali John Wayne i właśnie Eastwood). Można powiedzieć, że Eastwood ceni interes wspólnoty, mimo że jego ostatnie filmy świadczą także o towarzyszącym mu lęku przed głupotą wspólnoty – przed impulsem do zaszczekania jednostek wybitnych w imię żądzy krwi kozła ofiarnego i umocnienia poczucia grupowej wyższości moralnej.

Eastwood wielokrotnie podkreślał, że western nie jest gatunkiem, który go jako twórcę satysfakcjonuje. Czy *Bez przebaczenia* jako swoisty antywestern uznać można za przełom, kluczowy moment w kształtowaniu się jego filmowej tożsamości?

Zdecydowanie. To najważniejszy film w karierze Eastwooda, głównie dlatego, że stanowi radykalny zwrot etyczny: Eastwood staje w nim po stronie ofiar przemocy. Okaleczone i zgwałcone kobiety z tego filmu są głosem ofiar, które do tej pory u Eastwooda były często przedstawiane komiksowo – a w *Bрудnym Harrym* wręcz poniżane ku naszej uciechu, jak hipisowski psychol, którego agonii przyklaskiwaliśmy (w imię odnowy społecznego ładu przez glinę niepytającego o zgodę na użycie Magnum kaliber .44).

Mimika Eastwooda doczekała się komentarzy w ilościach odwrotnie proporcjonalnych do jej bogactwa. Sergio Leone żartował życzliwie: „Ma tylko dwie miny – tę w kapeluszu i bez”. Pauline Kael pisała z kolei: „Miał tylko parę min, ale były to miny używane zawsze w dobrej sprawie”. Jaką wymowę ma jego kamienna, zastygła w milczeniu twarz? O jaką sprawę bądź sprawy chodzi?

Kael nie znosiła Eastwooda, nazywała jego kino faszystowskim i homofobicznym – i czasem miała rację (dowcipnie stwierdziła w recenzji *Wzgórza Rozdartych Serc*, nawiązując do rekordowej ilości homofobicznych inwektyw zawartych w dialogach: „Jest faktem dość znanym, że u niektórych ludzi stosunek analny budzi dość silne emocje, ale jest to pierwszy film ufundowany w całości właśnie na

nich”). Ekspresja Eastwooda nie jest bardzo szeroka, ale w ramach dostępnych mu środków stworzył on kreacje zniuansowane – jak na przykład w romantycznym *Co się wydarzyło w Madison County*, u boku Meryl Streep. Eastwood używa swej kanciastości i szorstkości świadomie, a także wie, że suchość jego głosu jest muzycznym instrumentem o dość rozbudowanej skali emocjonalnej. Jest niezłym aktorem.

Jaki mężczyzna kryje się za tym zaciętym, ale skupionym spojrzeniem? Czy można w przypadku Eastwooda mówić o jakimś archetypie męskości?

Istotą Eastwooda-mężczyzny jest jego nieprzeniknioność. W *Prawdziwej zbrodni* w jego piersi dosłownie bije przeszczepione kobiece serce. W *Linie* (1984) bohaterka mówi do niego: „Dużo bym dała, by dowiedzieć się, co kryje się za twoją fasadą”. Niestety albo stety – rzadko się tego dowiadujemy. Ale właśnie nieprzeniknioność tej fasady łączy Eastwooda z archetypami kultury amerykańskiej, które wykuli w swej prozie melancholijni piewcy silnej, poranionej męskości, czyli Chandler i Hemingway. Zważywszy na takie a nie inne korzenie męskości eastwoodowskiej, należy z podziwem dostrzec jego umiejętność autorefleksji i ciągłej rewizji modeli, które sam przywołuje. „Facet” Eastwooda jest ciągle przepytwany i bombardowany – i to przez samego Eastwooda, który ciągle rodzi się na nowo. Porównajmy to z absolutną stagnacją męskości choćby w kinie Władysława Pasikowskiego, u którego macho lat 90. odradza się z dekady na dekadę w stanie nietkniętym i coraz to mocniej sentymentalizowanym (poprzez nostalgię), a zobaczymy, jak żywą i interesującą propozycją intelektualną jest kino Eastwooda traktowane en bloc.

Który film Eastwooda jest Pańskim ulubionym?

Bez przebaczenia to jego arcydzieło. *Richard Jewell* to późny majstersztyk – Eastwood odnajdujący wreszcie bohatera ludowego, którego mógłby ukochać tak, jak *Pana z milionami* (1936) ukochał kiedyś Frank Capra. Bardzo lubię też *Oszukaną* (2008) z Angeliną Jolie walczącą z władzą wmawiającą jej, że instytucja wie więcej o jej macierzyństwie, niż ona sama. Ale kto wie, czy najbardziej nie doceniam niebywałego gestu empatii, jakim było nakręcenie w jednym roku *Sztandaru chwały* i *Listów z Iwo Jimy* (2006) – jednego anglo-, a drugiego japońskojęzycznego. Jednego o doświadczeniu wojennym Amerykanów, a drugiego – o doświadczeniu walczących z nimi Japończyków. To prawie tak, jakby jakiś reżyser w Polsce nakręcił dwa filmy, jeden z perspektywy żołnierza wyklętego, a drugi z perspektywy wprowadzającego nowy ustrój po 1946 r. działacza partyjnego. Potrafi sobie to Pani wyobrazić...? Niestety, takie cuda empatii i moralnej wyobraźni to nie u nas.

Z Michałem Oleszczykiem rozmawiała Hanna Nowak

Michał Oleszczyk (ur. 1982) – filmoznawca i konsultant scenariuszowy. Wykłada na wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego i w Warszawskiej Szkole Filmowej.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego
ze środków Programu Rozwoju
Organizacji Obywatelskich
na lata 2018 – 2030



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego