

IGA ŁOMANOWSKA

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
Instytut Sztuk Audiowizualnych
E-MAIL: IGA.LOMANOWSKA@GMAIL.COM

„Wieczne teraz” Christine i Waltera. O miłości i transcendencji w *Oszukanej* Clinta Eastwooda

STRESZCZENIE

Tekst stanowi analizę filmu Clinta Eastwooda *Oszukana* (2008), w której autorka opisuje więź bohaterów – matki i syna – w kategoriach doświadczenia epifanicznego. Opowieść umieszczona zostaje w kontekście twórczości reżysera, przez którą przewija się motyw miłości osiągającej wymiar transcendentny. Powszednie doświadczenie wspólnego życia Eastwood przedstawia na wzór rzeczywistości arkadyjskiej, w rytuałach codzienności upatrując walor sakralny. Religijny aspekt w twórczości reżysera autorka zderza z powracającą u niego refleksją na temat desakralizacji świata i otwarcie laickim światopoglądem twórcy.

SŁOWA KLUCZOWE

Clint Eastwood, miłość, sacrum, religia, codzienność

W twórczości Clinta Eastwooda „prawie każdy obraz zaczyna się od długiej jazdy kamery, która stopniowo ogranicza prezentowaną przestrzeń, znajdując w niej bohatera lub [...] symboliczny szczegół scenograficzny”¹. Nie inaczej jest w filmie *Oszukana* (*Changeling*, 2008), w którym ujęcie z góry, w planie totalnym,

¹ Ł. A. Plesnar, *Clint Eastwood – miłość i gniew*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. R. Syska, Ł. A. Plesnar, Kraków 2010, s. 19.

prezentuje nam Los Angeles roku 1928, po czym powoli sunąca kamera wyławia z tła jeden dom i zawężając perspektywę, wprowadza nas w życie Christine i jej syna, Waltera. Ćwierkanie ptaków, cichy pomruk przejeżdżającego samochodu i delikatne dźwięki pianina w warstwie audialnej oraz zgaszone kolory w odcieniach sepii dominujące w obrazie tworzą spokojny, liryczny nastrój. W zadbanym, przytulnym domku na przedmieściach rozpoczyna się poranna krzątania matki i syna – wrażenie spokoju w świecie przedstawionym utrzymuje się, wzbogacone o poczucie harmonii i cichego szczęścia w relacji tych dwojga. Sara Anson Vaux, autorka studium twórczości reżysera, która dorobek Eastwooda umieszcza w kontekście refleksji teologicznej i etycznej, pisze: „Christine i Waltera widzimy razem tylko przez kilka cennych ekranowych minut, ale natychmiast wyczuwamy czystą miłość między matką a synem otulającą ich codzienne rytuały podczas kilku godzin, które spędzają razem, serce przy sercu”². Pierwsze ujęcia kreują zatem wrażenie idyllicznej rzeczywistości, co niestety szybko okaże się iluzyjne.

Warto zauważyć, że wizja sielanki nie ogranicza się tylko do domu bohaterów, ale rozciąga na obszar dużo większy, w domyśle – na cały świat. Pierwsze ujęcie miasta ma taką samą tonację emocjonalną jak obrazy porannej aktywności w domu pani Collins, co sugeruje, że rzeczywistość wokół bohaterów jest taka, jak ich mikroświat: przyjazna i spokojna. Jak się jednak okaże, Los Angeles A.D. 1928 jest uniwersum o cechach dokładnie odwrotnych, zatem źródłem pozytywnego emocjonalnego komunikatu płynącego z pierwszego kadru są sami bohaterowie, nie zaś dominująca w opowiadaniu obiektywna instancja nadawcza. Otwierająca film panorama miasta okazuje się zatem rodzajem subiektywizacji mentalnej, w której na obiektywny punkt widzenia zostaje nałożony walor emocjonalny pochodzący od bohaterów. W *Oszukanej* to nie „boska perspektywa” (najczęściej kojarzona z inicjującymi opowieść ujęciami z góry) wprowadza nas do historii, lecz psychiczna optyka postaci, które wizję swojego prywatnego rajku nakładają na świat wokół. Christine i Walter budzą się w przestrzeni, w której czują się bezpieczni, kochani i potrzebni sobie nawzajem. 9 marca 1928 roku cały świat jest dla nich takim miejscem. Kiedy bańka pęknie i bohaterowie zostaną rozdzieleni, rzeczywistość objawi im się jako pełna chaosu i cierpienia, rządzona przez demoniczne siły – diametralnie różna od ich intymnej przestrzeni miłości i harmonii.

Zniknięcie Waltera inicjuje akcję, a działania mające na celu jego odnalezienie są jej motorem napędowym, jednak uwagę zwraca nieustannie odczuwana obecność chłopca w tkance opowieści, jakby jego „duch” unosił się nad wydarzeniami. Uczynienie tej postaci impulsem dramaturgicznym filmu nie jest jedynym powodem, dla którego znajduje się ona w centrum opowieści. Usytuowanie Waltera w narracji odzwierciedla miejsce, które zajmuje on w życiu swojej matki. Choć

² S. A. Vaux, *The Ethical Vision of Clint Eastwood*, Michigan/U.K. 2012, s. 114 [tłum. własne].

mały bohater pojawia się na ekranie tylko w kilku pierwszych minutach, widz przez cały seans odczuwa jego obecność, ponieważ odczuwa ją Christine. Obserwując kobietę w trakcie absorbującego dnia pracy, nie mamy wątpliwości, że jej myśli są wciąż przy synu. Ciągłe zerka na zegarek i kiedy zbliża się pora powrotu do domu, niecierpliw się. Po zakończeniu zmiany wybiega z budynku, spiesząc na tramwaj; rozmawiając z przełożonym, jest tak zaabsorbowana nadjeżdżającym pojazdem, że jej zachowanie bliskie jest lekceważeniu. Tymczasem mężczyzna dzieli się z nią nader dobrymi wieściami: przedstawia pochlebną opinię na temat jej kompetencji zawodowych i informuje o awansie. Reakcja Christine jest jednak raczej próbą okazania uprzejmego zainteresowania niż przejawem autentycznej radości. Jej uwaga jest rozproszona nie tylko dlatego, że obiecała dziecku powrót do domu przez zmierzchem. Christine podczas rozmowy pozostaje wewnętrznie nieobecna. Po wyjściu z budynku, w którym pracuje, jest już z synem w domu. Stojąc na chodniku, percypuje chwilę obecną (popołudniowy gwar ulicy, podmuch wiatru unoszący kapelusz na głowie, wzrok rozmówcy usiłujący spotkać jej spojrzenie i jego głos), ale jej odbiór bodźców zewnętrznych w „tu i teraz” jest zaburzony. W swoim uniwersum psychicznym Christine jest już gdzie indziej – tam, gdzie nie ma hałasu, zmęczenia, miasta przytłaczającego ogromem i ludzi, którzy nieustannie czegoś od niej chcą. Ta arkadyjska rzeczywistość to rodzaj „wiecznego teraz” – obszar wymykający się czasowi i istniejący poza materialnością przestrzeni. Tam Christine jest zawsze ze swoim synem i tam go odnajdzie wtedy, kiedy nie będzie go już przy niej.

Pojęcie wiecznego teraz można rozumieć dwojako: jako moment w czasie, w którym następuje intensyfikacja jednostkowego doświadczenia, lub jako niepodlegający zmianom, nieuwarunkowany i beczasowy stan przeciwstawny do temporalnego, ziemskiego trwania. Pierwsze rozumienie to koncepcja wiecznej terażniejszości, wprowadzona do filozofii przez Sørensa Kierkegaarda pod pojęciem atomu wieczności, drugie określa starożytny grecki termin *kairos*, włączony w obręb myśli chrześcijańskiej około pierwszego wieku naszej ery. Kierkegaard w *Pojęciu lęku* opisuje atom wieczności jako doświadczenie urzeczywistnione w czasie, ale poza niego wykraczające, moment egzystencjalnej pełni niemieszczącej się w linearnym continuum ludzkiego trwania³.

Sytuację tę czytelnik obrazuje metafora geometryczna autorstwa Mikołaja Bierdiajewa [...]. Jak wskazuje rosyjski filozof, o ile czas standardowy zobrazujemy za pomocą linii, o tyle wieczność powinniśmy określić za pomocą punktu⁴.

³ S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku*, tłum. A. Szwed, Kęty 2000, s. 92–96.

⁴ J. Jakubowski, *Ricoeur a egzystencjalna koncepcja wiecznej terażniejszości*, „Analiza i Egzystencja” 2005, nr 1, s. 76, [online] <http://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/476/Jaroslav%20Jakubowski%20Ricoeur%20a%20egzystencjalna%20koncepcja%20wiecznej%20terazniejszosci.pdf?sequence=1> [dostęp: 15.08.2016].

Karl Jaspers opisuje to doświadczenie pod pojęciem doniosłego momentu, stwierdzając, że „człowiek znajduje egzystencję i absolut ostatecznie tylko w doniosłym momencie [...] Przeszłość i przyszłość są ciemnością, są czasem bez końca, podczas gdy doniosły moment to zniesienie czasu, obecność wieczności”⁵. Druga wykładnia terminu pochodzi ze starożytnej Grecji, gdzie *kairos* definiowano jako jeden z rodzajów czy też aspektów czasu. Jego przeciwieństwem był *chronos* – czas linearny, organizujący ludzkie doświadczenia w ciągi przyczynowo-skutkowe, wyznaczający początki i końce działań, ciągle przemijający. *Kairos* zaś to moment przerywający linearność czasu ziemskiego, podczas którego dochodzi do przełomowego wydarzenia, nasycającego znaczeniem. Ten punkt to egzystencjalna pełnia. Następujące w nim „połączenie działania ludzkiego i wieczności-siły życia, przejawiające się w konkretnym działaniu, otwiera człowieka na to, co wieczne, boskie”⁶ – jak pisze Marek Cichocki. Termin ten w wykładni chrześcijańskiej uległ modyfikacji i oznacza beczasowy, wieczny i nieuwarunkowany stan, w jakim znajduje się bóg, swoisty „czas boga”. Doświadczany przez człowieka, oznacza dotknięcie wieczności i odczucie pełni, gdy wykracza się poza czasową strukturę ludzkiego trwania. W taki sposób można rozumieć pozaczasową i pozamaterialną rzeczywistość, w jakiej funkcjonują matka i syn w filmie Eastwooda dzięki sile łączącego ich uczucia – jako przestrzeń wykraczającą poza ramy empirii. Jeśli gdzieś w świecie przedstawionym *Oszukanej* można odnaleźć przebłęski rzeczywistości ponadziemskiej, to właśnie tam.

Liczne motywy będące manifestacjami światopoglądu Eastwooda, takie jak sprawiedliwość, zemsta, wyznanie, wspólnota, pozostają niezienne w kontinuum jego twórczości. Jednym z nich jest obraz „doskonałego świata”, raj na ziemi. Vaux zestawia emocjonalną tonację pierwszych scen *Oszukanej* z fragmentami filmów *Doskonały świat* (1993) i *Co się wydarzyło w Madison County* (1995). Badaczka zwraca uwagę na idylliczność i baśniowość atmosfery budowanej przez audiowizualne zabiegi w filmie z 2008 roku i dostrzega ich podobieństwo do sielankowych momentów we wcześniejszych dziełach⁷. Ponadto, wpisuje *Oszukaną* w szerszą refleksję obecną w twórczości reżysera, której znaki pojawiają się w różnych filmach powstałych na przestrzeni dziesięcioleci: w *Wyjętym spod prawa Josey Walesie* (1976), *Bez przebaczenia* (1992), *Za wszelką cenę* (2004) i *Listach z Iwo Jimy* (2006). W dziełach tych Eastwood ukazuje przebłęski „doskonałego świata” – stanu absolutnego dobra i sprawiedliwości, w którym żadne dziecko nie jest krzywdzone, żaden człowiek nie cierpi samotności i niezrozumienia, nikt nie jest dyskryminowany z powodu biedy, płci, przynależności etnicznej etc.⁸ Te refleksy doskonałości objawiają się w codziennym

⁵ R. Rudziński, *Człowiek w obliczu nieskończoności. Metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*, Warszawa 1980, s. 94.

⁶ M. Cichocki, *To katechon*, „CIVITAS. Studia z Filozofii Polityki” 2004, nr 8, s. 93.

⁷ S. A. Vaux, op. cit., s. 116.

⁸ Zob. ibidem, s. 123.

doświadczeniu – w powszednich sytuacjach, w zwyczajnych momentach, ale wydarzających się między bliskimi sobie ludźmi. Chwile te są przeblyskami pierwotnego, mitycznego stanu łaski⁹ – według określenia Vaux – niczym odbicia platońskiego świata idei. Dla ludzi wierzących stanowią ponadto obietnicę i antycypację życia po śmierci, jakiegoś pełnego niewypowiedzianego spokoju „potem”, którego wizja pojawia się ze szczególną mocą w *Za wszelką cenę*. Eastwood ukazuje „ślady [...] rajy w naszym codziennym życiu tworzone z pełnych miłości momentów, które istoty ludzkie dzielą między sobą w powszedniości”¹⁰.

W *Oszukanej* chwile te posiadają wyraźny charakter epifaniczny, będąc objawieniami pierwiastka transcendentnego w ziemskim wymiarze rzeczywistości. Eastwood upatruje w powszednim doświadczeniu małej rodziny Christine i Waltera aspekty prawdziwie religijne. W ten sposób wskazuje na duchowy wymiar tego obszaru ludzkiego doświadczenia, który nieczęsto łączy się ze sferą świętości. W początkowych scenach filmu, portretując wspólne życie matki i syna, i później, za każdym razem, gdy ukazuje Christine samą w przestrzeni domu, prezentuje to, co można określić jako „sacrum codzienności”. Cierpliwa obserwacja porannej aktywności w pierwszych scenach filmu przynosi nam obraz prywatnego rytuału dwojga ludzi. Poza wymiarem funkcjonalnym i nawykowym jest w gestach, krokach i spojrzeniach Waltera i Christine spokój, szacunek i czułość. „Jej uśmiechy, wygląd i ruchy odzwierciedlają swobodę i przyjemność, które odczuwa w obecności syna”¹¹, „jego odpowiedź matce, gdy ta wychodzi do pracy w sobotę – «Nie boję się niczego» – wskazuje nie tyle na brak strachu przed byciem samemu, ile raczej na pewność siebie podtrzymywaną przez nieustanną i kochającą obecność matki w jego życiu”¹². Właśnie obecność, rozumiana jako duchowa więź trwająca zawsze, niezależna od fizycznej bliskości, odczuwana mimo zamkniętych drzwi do pokoju, mimo dystansu przestrzennego, mimo skupienia uwagi na innych zajęciach, mimo informacji o śmierci, buduje sakralny wymiar relacji matki i syna w dziele Eastwooda. „Kiedy Walter był w domu – mówi Christine – lubiłam przechodzić obok jego pokoju. Nie widziałam go ani nie słyszałam, ale go czułam”¹³. W scenie, w której bohaterka wypowiada te słowa, powraca motyw muzyczny, który współtworzył sielankową atmosferę z początku filmu. Kobieta, wychodząc z pokoju syna, czule dotyka obrazka, który narysował, a my nie mamy wątpliwości, że w tym momencie jest ona – w jakimś sensie, który wymyka się słowom – z Walterem.

Sygnaly transcendentnego aspektu ich obcowania otrzymujemy w mniejszym stopniu dzięki obserwacji ich razem, a w większym dzięki towarzyszeniu samej bohaterce. W efekcie zanegowania sytuacji wyjściowej – idealnego stanu

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 116.

¹² Ibidem.

¹³ *Oszukana*, reż. C. Eastwood, 2008 [tłum. własne].

rzeczywistości z początku opowieści – które jednak nie niweluje poczucia obecności chłopca w świecie przedstawionym, zaczynamy rozumieć, że więź tych dwojga wykracza poza ziemski wymiar spraw. Mimo upływu czasu – czasu Christine bez Waltera – specyficzna konstrukcja narracji i nastroju filmu pozwala nam odczuwać pozafizyczną obecność dziecka tak, jak w swoim świecie wewnętrznym nieustannie czuje ją bohaterka. W refleksji Eastwooda odczytywanej z tego i innych filmów miłość i życie rodzinne są więc w stanie zbudować swoistą arkadię – lepszy wymiar rzeczywistości, wykraczający poza empiryczne doświadczenie. W psychicznej więzi między ludźmi, która uzewnętrznia się w codziennym obcowaniu, można natomiast odnaleźć elementy transcendencji. Ten rodzaj refleksji, wskazujący na możliwość doświadczania epifanii w spokojnym rytmie powszedniości dzielonej z kochanymi osobami, i próby odnalezienia dla tych przeżyć ekwiwalentów w języku filmu zbliżają Eastwooda do dokonań niektórych reżyserów modernistycznych, z Robertem Bressonem i Yasujirō Ozu na czele, oraz wskazują na jego powinowactwo z twórcami współczesnego nurtu *slow cinema* – Carlosem Reygadasem, Rodrigo Moreno, Cristim Puiu i innymi.

„Dzięki doświadczeniu *sacrum* – pisze Mircea Eliade w pracy *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii* – umysł ludzki uchwycił różnicę między tym, co objawia się jako rzeczywiste, potężne, bogate i pełne znaczenia, a tym, co jakości tych nie posiada – to znaczy chaotycznym i niebezpiecznym potokiem rzeczy, strumieniem przypadkowych, pozbawionych znaczenia ich pojawień i zniknięć”¹⁴. Taka jest właśnie różnica między wykreowaną przez Christine i Waltera intymną przestrzenią miłości i zaufania a otaczającą ich rzeczywistością, której groza objawi się bohaterce po zniknięciu dziecka. *Sacrum* nasycy sensem każdy aspekt świata i nakłada znaczenie na całość bytu, stanowiąc przeciwwagę dla napierającego i zagrażającego chaosu. Tracąc Waltera, Christine traci fundament swojego życia, a opuszczając bezpieczną metafizyczną przestrzeń, wkracza na groźne obszary (fizyczne i pozafizyczne), na których panuje zło. Od momentu pojawienia się chłopca podającego się za jej syna historia opowiedziana przez Eastwooda zostaje rozpięta na dychotomii: świat zewnętrzny, czyli niesprawiedliwość, bezprawie, egoizm, okrucieństwo, kontra prywatny świat dwojga ludzi, a więc miłość, oddanie, zaufanie, bezpieczeństwo. Droga, którą przechodzi Christine po wyjściu z obszaru „*sacrum* codzienności”, przypomina schodzenie do coraz niższych kręgów piekła: rozpoznanie w chłopcu na peronie obcego dziecka (odwrotność arystotelesowskiego zabiegu *anagnoryzmu*); przebywanie z nim w przestrzeni domu, jak potworna parodia życia z Walterem; poniżająca wizyta lekarza, która była nadzieją na wyjaśnienie sytuacji; upokarzające i bezowocne próby otrzymania pomocy od kapitana J. J. Jonesa; kolejne upokorzenia i ból fizyczny podczas uwięzienia w szpitalu psychiatrycznym; informacja o uznaniu Waltera za zmarłego.

¹⁴ M. Eliade, *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, tłum. A. Grzybek, Warszawa 1997, s. 5.

Pojawienie się po pięciu miesiącach oczekiwania chłopca, który nie jest jej synem, wyznacza początek drogi Christine w ciemność i mękę. Oryginalny tytuł filmu – *Changeling*, a więc „podrzutek”, „odmieniec” – podkreśla aspekt sytuacji związany z osobą fałszywego syna. Matce zostaje dane dziecko, które nie jest tym wyczekiwany i wytęsknionym, ale jakimś innym, obcym i niechcianym. Nawiązanie do legend o dziwnych, brzydkich dzieciach podrzucanych przez wróżki w miejsce tych uroczych i ślicznych daje subtelną sugestię ponadziemskiego wymiaru historii i tajemniczej, budzącej grozę proveniencji zdarzeń. Ponadto walka Christine o przyznanie się policji do błędu i wznowienie poszukiwań syna przypomina najpierw rozpaczliwą szamotaninę z nierozpoznanym wrogiem (bohaterka potrzebuje czasu, by zrozumieć, że tam, gdzie spodziewa się pomocy, czeka ją krzywda), potem zaś bitwę z siłami ciemności. Oczywiście nieczyste moce nie są zamieszane ani w porwanie Waltera, ani w pojawienie się Artura, ani w skandalicznie niekompetentne działania policji, uniemożliwiające odnalezienie syna Christine i innych porwanych dzieci. Powody zachowań postaci są pozbawione pierwiastka magicznego, a nawet trywialne (szczególnie podrzuczonego chłopca, który pragnął dostać się do Los Angeles, by pojeździć na koniu aktora Toma Miksa), ale to nie odbiera im ładunku grozy. Wręcz przeciwnie – świadomość, że w ziemskiej, zwyczajnej rzeczywistości dzieją się rzeczy wykraczające poza ludzkie rozumienie, że niesprawiedliwość, niemoralność i okrucieństwo nie mają fantastycznego źródła, niepokoi i przeraża.

Status ontologiczny ukazanych wydarzeń jest jawnie ziemski. Zdarzenia i sytuacje portretowane przez Eastwooda przynależą do świata zdesakralizowanego, wyabstrahowanego z pierwiastków duchowych. Choć w *Oszukanej* występują postaci, miejsca i sytuacje wyraźnie powiązane z religijnym wymiarem życia i konkretną religią – chrześcijańską, to jednak wyczuwa się w nich brak odniesień do rzeczywistości transcendentnej. Elementy historii, które mogłyby stać się nośnikami treści religijnych, są ich pozbawione. Pastor Briegleb – postać na wskroś pozytywna, jedyny sprzymierzeniec Christine w jej zmaganiach i aktywny pomocnik w walce – przypomina bardziej charyzmatycznego przywódcę niż duchownego. Jego strój jest świecki, sposób bycia zmanierowany i nieco arogancki, jego dom to wspaniała rezydencja, a jego sława to sława polityka, a nie prezbiteriańskiego duchownego. Zamiast głoszenia słowa bożego życiowym powołaniem pastora jest raczej wskazywanie nadużyć i nieprawości policji Los Angeles. Kiedy go poznajemy, wygłasza jedno ze swoich porywających kazań, ale fragment, który słyszymy, nie ma nic wspólnego z wiarą, a oklaski, które pojawiają się w specjalnie w tym celu czynionych przez mówcę pauzach, tworzą atmosferę wiecu wyborczego. Przemówienie na temat sytuacji Christine kończy on słowami: „Będę o tym mówił co wieczór, dopóki ktoś czegoś z tym nie zrobi”, nie zaś: „Będę co wieczór modlił się za panią Collins i jej syna”. W rozmowach z bohaterką również nie powołuje się na siłę wyższą (poza jednym razem, gdy przywołuje wizję życia po śmierci), nie widzimy też, by oferował

jej opiekę duszpasterską czy proponował wspólną modlitwę. Jego funkcja jako duchownego okazuje się nieistotna, ważna jest jego postawa bojownika o prawa obywatelskie.

Christine również nie zwraca się do absolutu z prośbą o pomoc – nie widzimy jej w kościele, nie słyszymy jej modlitw. Nie prosi pastora o wsparcie duchowe, nie wyraża też żalu do Boga z powodu swojej tragedii. Co więcej, w jej domu nie ma żadnych symboli religijnych, z czego możemy wnioskować, że jest osobą niewierzącą. Zatem aspekt religijny zostaje zupełnie pominięty tam, gdzie moglibyśmy się go spodziewać. Refleksję na temat religii jako systemu i składnika ludzkiej organizacji świata prezentuje Eastwood poprzez uczynienie jej znaczącym nieobecny. Jeśli istnieje ponadziemski wymiar rzeczywistości, to nie jest on związany z żadnym zespołem wierzeń – wydaje się mówić reżyser. Znany ze swych libertariańskich przekonań i krytycznej postawy wobec ograniczeń narzucanych ludziom przez wszelkie zinstytucjonalizowane formy („Sądzę, że powinno się pozwolić ludziom żyć w spokoju, szanując ich jednostkowe wolności”¹⁵), w postaci pastora akcentuje Eastwood wątek działalności prospołecznej, którą zawsze wartościuje w swej twórczości pozytywnie. Księży i religię – jako przynależnych do świata instytucji – ocenia natomiast najczęściej nieprzychylnie. Frank w *Za wszelką cenę* (2004) zwraca się do księdza, by podzielić się moralnym dylematem, czy pomóc Maggie w popełnieniu samobójstwa, ale duchowny odpowiada utartymi frazesami na temat „pogrążania się w mroku”. Zbiorem trywialnych sentencji, nieoferujących żadnego wsparcia, okazuje się kazanie podczas pogrzebu w *Gran Torino* (2008). Wygłaszający je pastor jest tak samo niezaradny w roli przewodnika duchownego jak znajomy ksiądz bohatera *Za wszelką cenę* i ostatecznie daje temu wyraz, odpowiadając na pytanie bohatera o to, co powinien zrobić z gwałcicielami Sue: „Czekam, co zrobisz”. Religia chrześcijańska zostaje zdemaskowana i ośmieszona jako zbiór pustych ceremoniałów w *Rzece tajemnic* (2003) poprzez zmontowanie obrazów Pierwszej Komunii z kadrami ukazującymi odkrycie zwłok brutalnie zamordowanej dziewczyny.

W wizji Eastwooda sakralizacja życia jest możliwa w oderwaniu nie tylko od wymiaru instytucjonalnego religii, ale również od stereotypowych i utrwalonych w społecznej świadomości wyobrażeń pierwiastka transcendentnego jako osobowego boga lub absolutu. W ten sposób twórca *Bez przebaczenia* wpisuje się w refleksję nad procesami sekularyzacji zachodzącymi we współczesnym świecie i opisywanymi szeroko od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przez antropologów i religioznawców. Sytuację odchodzenia od definiowania rzeczywistości przez pryzmat konkretnej religii diagnozował Peter Ludwig Berger, który uważał, że „tradycyjne religijne legitymizacje świata utraciły w dzisiejszych czasach swoją wiarygodność, a społeczeństwa wyzwalają się spod dotychczasowej dominacji

¹⁵ T. Louise, C. Nevers, *Interview with Clint Eastwood*, [w:] *Clint Eastwood*, eds. R. E. Kapis, K. Coblentz, Jackson 1999, s. 178, [za:] Ł. A. Plesnar, op. cit., s. 19.

symboli i instytucji religijnych”¹⁶. Odpowiedzią na to zjawisko jest konieczność wypracowania indywidualnych sposobów porządkowania i usensownienia świata, ale wciąż w optyce metafizycznej, ponieważ poszukiwanie ponadempirycznych wymiarów rzeczywistości jest właściwością nieodzownie przypisaną człowiekowi. Dlatego Thomas Luckmann pisze o „nowej formie religii”, którą może stać się każda ludzka aktywność realizująca się poza biologicznym wymiarem człowieczeństwa. Socjolog kładzie też nacisk na jej silnie indywidualistyczny i prywatny charakter: „Nie posiada ani publicznych reprezentacji, ni dostępnych dla ogółu ceremonii, ni powszechnie zapośredniczonych dogmatów religijnych, ni kolektywnie celebrowanych rytuałów”¹⁷. W zeświecczonym świecie każda jednostka wybiera i definiuje swój zbiór znaczeń ostatecznych, w których odnajduje wartość sakralną.

Tendencją do rezygnacji z tradycyjnych form religii na rzecz postawy ateistycznej lub poszukiwania innych obszarów, w których możliwa jest realizacja potrzeb duchowych, jest cechą charakterystyczną społeczeństwa ponowoczesnego. Jak stwierdził Zygmunt Bauman:

Umysł ponowoczesny o wiele mniej niż jego nowoczesny kontrahent podnieca się perspektywą zamknięcia świata w klatce sztywnych kategorii i klarownych podziałów – a jeszcze mniej czuje ochoty, by klatkę taką uszczelniać i wyposażać w patentowe zamki [...]. Dla ponowoczesnego człowieka charakterystyczne jest poszukiwanie nowych form religijności, tak jak poszukiwanie własnej tożsamości, której religijność jest elementem¹⁸.

Osobisty i antysystemowy charakter tych poszukiwań opisuje Agata Bielik-Robson, zwracając uwagę na skrajnie indywidualistyczny model rzeczywistości ponowoczesnej, której te poszukiwania są elementem. Pisze ona, że w miejsce uniwersalnego i całościowego wzoru, „który mówi nam, czym jest człowiek w ogóle [...], ponowoczesni proponują świat, w którym jednostki ludzkie są niczym, jak właśnie tylko jednostkami”¹⁹, co skutkuje tworzeniem przez nie wybitnie prywatnych form religijności.

¹⁶ M. Koza-Granosz, *Analiza pojęcia sacrum w sytuacji współczesnej sekularyzacji*, „Kultura i Historia” 2009, nr 16, [online] <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archiwes/1488#33> [dostęp: 25.08.2015].

¹⁷ T. Luckmann, *Niewidzialna religia. Problem religii we współczesnym społeczeństwie*, tłum. L. Bluszcz, Kraków 1996, s. 37.

¹⁸ Z. Bauman, *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium prof. Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury (jesień 1995–wiosna 1996)*, Warszawa 1997, s. 133.

¹⁹ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000, s. 271.

Wyzwolenie od narzuconych zewnętrznie pojęć tradycji duchowej – takich, jak „podmiot”, „duch”, „jaźń” itp. – oraz w następstwie problemów, do których sformułowania pojęcia te były niezbędne, miało, jak twierdzą wprost animatorzy tego przedsięwzięcia, doprowadzić do pożądanej prywatyzacji języka refleksji, a tym samym wyzwolić swobodną kreatywność jednostek. Innymi słowy prywatyzacja ta miała zaowocować urodzajem prywatnych mini-kultur duchowych, ściśle jednostkowych i unikalnych przygód mistycznych²⁰.

Dla bohaterów Eastwooda transcendentny walor rzeczywistości tkwi w miłości i spokojnym, harmonijnym życiu rodzinnym. Warto zaznaczyć, że nie stoi to w sprzeczności z religioznawczą interpretacją pojęcia „sacrum”, którego obszar semantyczny jest bardzo rozległy. Jak pisze Mircea Eliade: „Sacrum nie implikuje wiary w Boga, w bogów, czy w duchy. Sacrum to [...] doświadczenie tego, co realne, doświadczenie źródła świadomości istnienia w świecie”²¹. Wtórzuje mu Michał Buchowski, stwierdzając, że „dobór elementów świata zewnętrznego reprezentujących nasze idee sacrum jest czysto arbitralny i partykularny kulturowo”²². W świecie pozbawionym wymiaru sakralnego Eastwood portretuje miłość Christine i Waltera jako prywatny rytuał na wzór religijnego, a nasycając elementami metafizycznymi ich więź, tworzy wizję prywatnego sacrum. Ono zaś, jak pisał Jan Kurowicki, „ogranicza się do terytorium życiowej przestrzeni danego człowieka”²³. W tym terytorium realizuje się miłość matki i syna, która porządkuje chaos rzeczywistości, nadaje życiu sens i w pewnym stopniu chroni przed złem świata, tworząc w niedoskonałym uniwersum metafizyczną wyrwę, w której ustanawia się „doskonały świat”. Opuszczenie tego obszaru oznacza wejście w entropię i konfrontację ze złem. Vaux, analizując wcześniejsze dzieło reżysera – *Za wszelką cenę*, wskazuje na konkretne miejsca w materialnej rzeczywistości, które interpretuje jako swoiste nieba na ziemi: sala gimnastyczna Hit Pit i bar Ira’s Roadside²⁴. Domek Christine i Waltera można również uznać za przestrzeń o takim statusie.

Kiedy 9 marca Christine wychodzi z domu, stojąc na chodniku odwraca się i uśmiecha do syna machającego jej zza szyby. Kamera zawiesza na chwilę spojrzenie na Walterze, po czym powoli oddala się od domu Collinsów, w którego oknie wciąż widać smutną twarzyczkę chłopca. Taki sam obraz pojawia się w *Rzecz tajemnic*, kiedy mały Dave, odjeżdżając z pedofilami, patrzy na przyjaciół z z tyłu szyby samochodu, tyle że tam to ruch pojazdu w głąb kadru zwiększa przestrzeń między sugerowanym miejscem, w którym jesteśmy, a postacią.

²⁰ Ibidem, s. 272.

²¹ M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, tłum. K. Środa, Warszawa 1992, s. 166.

²² M. Buchowski, *Magia i rytuał*, Warszawa 1993, s. 85.

²³ E. Jędrzejowska, *Sacrum prywatne – rzecz o fotografii*, „Nowa Krytyka” 2003, nr 14, [online] <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article69> [dostęp: 22.08.2015].

²⁴ S. A. Vaux, op. cit., s. 105, 106.

W obu filmach rosnący dystans między nami a małymi bohaterami symbolizuje i antycypuje ich oddalanie się w jakąś mroczną przestrzeń, w której nie będą już dla nas dostępni. Oddzielające ich od świata tafle szkła, zza których patrzą na nas poważnym wzrokiem, intensyfikują ten przekaz. W swojej twórczości Eastwood prezentuje niekiedy temat krzywdy wyrządzonej dziecku oraz wpływu doświadczeń z dzieciństwa na dorosłe życie – poza *Oszukaną* jest tak w filmach *Droga do Nashville*, *Doskonały świat* i *Rzeka tajemnic*. W filmie z 2008 roku reżyser eksploruje tę kwestię poprzez historie trzech chłopców: porwanego przez szaleńca i prawdopodobnie zamordowanego Waltera; podającego się za niego Artura, którego ojciec porzuca pewnego dnia w barze, a policja namawia do kłamstwa; wreszcie Sanforda – zmuszonego do współudziału w zamordowaniu dwadzieściora dzieci. Wszyscy trzej stają się ofiarami dorosłych: ich nieodpowiedzialności, interesowności i brutalności.

Świat, który poznaje Christine, a my wraz z nią, jest skażony złem. Dorośli krzywdzą i demoralizują młodszych, jednocześnie budując indolentny system, który tworzy przestrzeń dla nadużyć i daje przyzwolenie na przemoc. W świecie tym dzieci doświadczające zła i zło czyniące nie mają szans na ocalenie swojej niewinności. Mimo to, co zdumiewające, potrafią zaprezentować postawę wysoce etyczną, a nawet dokonać czynów prawdziwie heroicznych. Walter okazuje się bohaterem: podczas ucieczki z farmy ryzykuje własne życie, by pomóc koledze, który nie może się wydostać poza ogrodzenie. Działa pod wpływem impulsu – nie biologicznego, ustanawiającego jako prymat ochronę własnego życia, lecz moralnego – zmuszającego do wyzbycia się partykularyzmu i ratowania innego człowieka w sytuacji skrajnego zagrożenia. Sanford natomiast, świadom kary, jaką poniesie, postępuje w zgodzie z potrzebą sumienia i z własnej woli przyznaje się do udziału w morderstwach dokonywanych przez kuzyna. Jego potrzeba ekspiacji i uzyskania przebaczenia tworzy silny dysonans z postawami wielu dorosłych, z mordercą na czele. Gordon Northcott nigdy nie wyzna win, nie okaże skruchy, nie wypowie słów, których oczekuje się od każdego winowajcy. Zamiast niego to właśnie dziecko, zmuszone pod groźbą śmierci do pomocy w zabójstwach, będzie odczuwało ciężar moralny czynów i błagało o wybaczenie.

Jak pisze Vaux, *Oszukana* to obraz „precyzyjny w portretowaniu codziennych aktów moralnej odwagi i heroizmu, poprzez które Eastwood oddaje hołd tym, którzy zostali pominięci i zapomniani w swoich czasach”²⁵. Zamknięta w szpitalu psychiatrycznym Christine nie zgadza się na podpisanie dokumentu stwierdzającego, że oddane jej dziecko jest jej synem. Chociaż straciła już nadzieję na to, że policja wznowi poszukiwania Waltera, i choć lekarz podaje jej dokument, obiecując, że po podpisaniu zostanie natychmiast zwolniona, oraz grożąc zaaplikowaniem dawki elektrowstrząsów, jeśli odmówi, Christine nie zgadza się. Odziera z godności, przebywająca w skandalicznie złych warunkach, wyczerpana

²⁵ Ibidem, s. 123.

fizycznie kobieta nie robi tego, ponieważ złożenie podpisu oznaczałoby akt zdrady – wyparcie się miłości do Waltera i gwałt na pamięci o nim. Postawę Christine Eastwood waloryzuje jednoznacznie pozytywnie, tak samo jak heroiczny gest jej dziecka. On w końcu stanie się źródłem siły dla matki, która – jak sugeruje reżyser – będzie w stanie żyć w koszmarze niepewności, co stało się z Walterem, dzięki świadomości, że postąpił on szlachetnie, w zgodzie z wartościami, które mu zaszczerpiła. Na twarzy Christine słuchającej opowieści chłopca po latach powracającego do rodziców, który jej syna nazywa bohaterem, maluje się matczyna duma, że wychowała porządnego człowieka. W tym świecie przesiąkniętym złem ludzie nader często przywołują boga (Stanford, detektyw Ybarra, kapitan Jones), ale tylko niewielu żyje w zgodzie z przykazaniami chrześcijańskiego stwórcy, stanowiącymi przecież uniwersalne drogowskazy moralne. W uniwersum przedstawionym przez reżysera w *Oszukanej*, tak jak we wszystkich jego artystycznych kreacjach rzeczywistości, nie ma sprawiedliwości, uczciwości, prawości, są jednak jednostki, które wierzą w sens tych wartości i postępują w zgodzie z nimi. W całej twórczości „Eastwood eksploruje kilka rodzajów sprawiedliwości. [...] Poszukiwanie «sprawiedliwości» wynika stąd, że coś w akcie kreacji lub w ewolucji ludzkich instytucji poszło źle i musi zostać naprawione”²⁶.

Godna najwyższej pochwały postawa Waltera nie jest jednak dla Christine jedynym źródłem pocieszenia i siły potrzebnej do przetrwania bez niego. Pod koniec rozmowy z pastorem, kiedy mówi o tym, jak niegdyś czuła obecność syna w domu mimo braku jej fizycznych znaków, stwierdza: „Dlatego wiem, że on żyje. Bo wciąż go czuję”. Oczywiście Christine Collins może nie dopuszczać do swojej świadomości śmierci dziecka i desperacko upatrywać nadzieję w tym, że Walter żyje wszędzie tam, gdzie się da: w tym, że policja nie potrafi jednoznacznie zidentyfikować szczątków, że morderca nie powiedział jej, czy zabił chłopca, że po latach jeden z uciekinierów z farmy powrócił. Są też jednak dwie inne możliwości: być może więź matki i syna jest tak silna, że Christine poczułaby, gdyby została zerwana przez śmierć. Może też w tym rodzaju metafizycznego połączenia, które istnieje między nimi, śmierć nie ma znaczenia. Kiedy po rozprawie sądowej bohaterka wraca tramwajem do domu, scenie tej towarzyszy oprawa muzyczna, która współokreślała atmosferę życia we dwoje na początku historii. Ten motyw pojawia się w ścieżce dźwiękowej w kilku innych momentach, gdy Waltera nie ma już przy matce, na przykład gdy Christine wchodzi do pokoju syna i dotyka jego rzeczy czy też gdy obserwuje uwolnienie pacjentek szpitala psychiatrycznego. Delikatne dźwięki pianina słychać również, gdy jedzie przez miasto i mija szkołę, w której chłopiec się uczył. Jeśli arkadyjska przestrzeń, w której żyła z Walterem, to rodzaj „wiecznego teraz”, a więc stan, w którym człowiek wyzwala się z linearności czasu historycznego i wkracza w „święty bezczas”, to dla Christine Walter wciąż żyje. Ci dwoje w miłości doświadczali momentów epifanii, ponieważ więź

²⁶ Ibidem, s. XII.

między nimi wykracza poza granice ziemskiego trwania. Jakże więc Walter może być dla Christine martwy?

W ostatniej scenie filmu bohaterka opuszcza komendę policji i z uśmiechem na ustach odchodzi w popołudniowy gwar ulicy. Powolna jazda kamery oddala nas od niej, a rozszerzający się kadr ukazuje fragment Los Angeles w takim samym planie i z takiej samej perspektywy, jak w pierwszym ujęciu. Powraca leitmotyw muzyczny i następuje powolna redukcja koloru aż do monochromatyzmu, a więc zabieg odwrotny do tego z początku filmu, kiedy jednokolorowy obraz powoli nasycił się barwami. W ten sposób sygnalizuje się nam, że świat powrócił do stanu pierwotnego, a więc spokoju i równowagi. Christine wychodzi z budynku pełna nadziei i otuchy, wierząc, że jej syn pewnego dnia do niej wróci, tak jak chłopiec, którego relacji właśnie wysłuchiwała. Ta nadzieja jest jej potrzebna, ponieważ Christine, jak każdy człowiek, chce mieć ukochaną osobę przy sobie – czuć jej ciało obok swojego i móc zmysłowo doświadczać jej obecności. Jednak poczucie spokojnej radości, bezpieczeństwa i harmonii, które powraca pod koniec opowieści, ewokuje arkadyjski nastrój z jej początku i wraz z obrazami *sacrum* codzienności bohaterów przypomina nam samego Waltera. Christine jest znowu w metafizycznej przestrzeni, w której istnieje z synem, i w niej go zawsze odnajdzie, ponieważ tam śmierć nie może osiągnąć żadnego z nich.

CHRISTINE'S AND WALTER'S "ETERNAL NOW". ABOUT LOVE AND TRANSCENDENCE IN CLINT EASTWOOD'S *CHANGELLING*

ABSTRACT

Text is an analysis of Clint Eastwood movie *Changelling* (2008). The Author describes connection between characters (mother and son) as an epifanic experience. She puts the story in context of director's output, in which the theme of love reaching transcendent dimension often occurs. Eastwood depicts ordinary experience of life in common like an Arcadian reality and he sees sacral quality in daily rituals. The Author collides religious aspects in his works with the reflection about world's desacralization, which returns in his movies and also his openly secular worldview.

KEYWORDS

Clint Eastwood, love, *sacrum*, religion, everyday

BIBLIOGRAFIA

1. Bauman Z., *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium prof. Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury (jesień 1995–wiosna 1996)*, Warszawa 1997.
2. Bielik-Robson A., *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formę duchowości*, Kraków 2000.
3. Buchowski M., *Magia i rytuał*, Warszawa 1993.

4. Cichocki M., *To katechon*, „CIVITAS. Studia z Filozofii Polityki” 2004, nr 8.
5. Eliade M., *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, tłum. K. Środa, Warszawa 1992.
6. Eliade M., *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, tłum. A. Grzybek, Warszawa 1997.
7. Jakubowski J., *Ricoeur a egzystencjalna koncepcja wiecznej terażniejszości*, „Analiza i Egzystencja” 2005, nr 1, [online] <http://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/476/Jaroslav%20Jakubowski%20Ricoeur%20a%20egzystencjalna%20koncepcja%20wiecznej%20terazniejszosci.pdf?sequence=1> [dostęp: 15.08.2016].
8. Jędrzejowska E., *Sacrum prywatne – rzecz o fotografii*, „Nowa Krytyka” 2003, nr 14, [online] <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article69> [dostęp: 22.08.2015].
9. Kierkegaard S., *Pojęcie lęku*, tłum. A. Szwed, Kęty 2000.
10. Koza-Granosz M., *Analiza pojęcia sacrum w sytuacji współczesnej sekularyzacji*, „Kultura i Historia” 2009, nr 16, [online] <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1488#33> [dostęp: 25.08.2015].
11. Luckmann T., *Niewidzialna religia. Problem religii we współczesnym społeczeństwie*, tłum. L. Bluszcz, Kraków 1996.
12. Plesnar Ł. A., *Clint Eastwood – miłość i gniew*, [w:] *Mistrzowie kina amerykańskiego. Współczesność*, red. Ł. A. Plesnar, R. Syska, Kraków 2012.
13. Rudziński R., *Człowiek w obliczu nieskończoności. Metafizyka i egzystencja w filozofii Karla Jaspersa*, Warszawa 1980.
14. Vaux S. A., *The Ethical Vision of Clint Eastwood*, Michigan/U.K. 2012.