

Anna Dębowska

Uniwersytet Gdański

Reżyseria: Robert Redford

Robert Redford znany jest przede wszystkim jako aktor. Zagrał – jak dotąd, bo przecież jego kariera jeszcze się nie skończyła – w 41 filmach, w znacznej części podpisanych przez znanych reżyserów, takich jak Arthur Penn, Tony Scott czy – zwłaszcza – Sydney Pollack, u którego zagrał aż siedem razy. Po sukcesie *Boso w parku* (1967, reż. Gene Saks) oraz *Butch Cassidy i Sundance Kid* (1969, reż. George Roy Hill) stał się gwiazdą Hollywood największego formatu, występując w całej serii hollywoodzkich przebojów filmowych, takich jak *Żądło* (1973, reż. George Roy Hill), *Trzy dni Kondora* (1975, reż. Sydney Pollack) czy *Pożegnanie z Afryką* (1985, reż. Sydney Pollack). Przystojny, niebieskooki blondyn o ujmującym uśmiechu, wysportowanej sylwetce, chłopięcym uroku, bez względu na charakter odgrywanej postaci miał po swojej stronie sympatię żeńskiej części widowni. Zawsze ubrany w sposób uwydatniający jego fizyczne walory: dżinsy, jasne koszule podkreślające niebieskie oczy i chłopięcą blond fryzurę.

Jednak pozycja gwiazdora i emploto złotego chłopca nigdy Redforda nie zadowalały. Wręcz powiedzieć można, że z nimi walczył, nie tylko poprzez artystyczne wybory – grywał też w filmach o dużym ciężarze gatunkowym, jak *Wszyscy ludzie prezydenta* (1976, reż. Alan J. Pakula) – lecz także poprzez działalność społeczną. To znany orędownik walki o prawa mniejszości (w tym Indian), ochronę środowiska czy też szeroko rozumianą wolność wypowiedzi, również artystycznej, czego zwieńczeniem jest założony przez niego Sundance Institute (i festiwal filmowy w Sundance – mekka kina niezależnego)¹. Wybory dokonywane przez Redforda jako aktora, założyciela Sundance (producent) oraz reżysera wskazują, iż zawsze zajmowały go kwestie społeczne (Leonelli, 2007). Stosunkowo najmniej znany jest trzeci obszar filmowej działalności Redforda, a więc reżyseria. Masowa publiczność nie wie o tym nic, miłośnicy kina wymienią zapewne *Zaklinacza koni*

¹ Pod tym względem Redford nie jest wyjątkiem. Wśród znanych aktorów-aktywistów znajdziemy takie między innymi nazwiska, jak Marlon Brando, Jane Fonda, Leonardo DiCaprio, Pierce Brosnan, George Clooney i wiele innych.

(1998), może jeszcze *Zwyczajnych ludzi* (1980), pierwszy reżyserowany przez tego aktora film, który od razu przyniósł mu statuetkę Oscara. Redfordem-reżyserem niespecjalnie interesują się też akademicy. Poświęcone mu prace da się policzyć na palcach jednej ręki. Daniel Kothenschulte w książce *Nachbesserungen am amerikanischen Traum: Der Regisseur Robert Redford* (2001) w syntetycznej formie omawia reżyserski dorobek Redforda z lat 1980-2000. Thomas Jeier w *Robert Redford seine Filme – seine Leben* (1994a) poświęca jego reżyserii zaledwie 10 stron. Szczęśliwie rehabilituje się jednak w kolejnym opracowaniu: *Robert Redford. Superstar und Filmemacher* (1994b), poświęcając filmom reżyserowanym przez aktora wiele miejsca. Po drugiej stronie Atlantyku powstało kilka biografii Redforda, które w podobny sposób traktują jego życie i twórczość (opis kariery i wątki biograficzne przeplatają się z dokonaniem aktorsko-reżyserskimi), ale żadna z tych pozycji nie jest rozprawą naukową (Clinch, 1989; Downing, 1982; River, 2014; Schell, Quirk, 2006), to książki o charakterze popularnym. Wyjątek stanowi opracowanie Elisy Leonelli z 2007 roku, *Robert Redford and the American West: A Critical Essay*, gdzie autorka koncentruje się przede wszystkim na tych pozycjach w dorobku Redforda jako aktora i reżysera, które odnoszą się do amerykańskiej (farmerskiej i kowbojskiej) tradycji i tożsamości. W Polsce ukazała się tylko biografia autorstwa Michaela Feeneya Callana (2011) oraz kilka poważniejszych artykułów (w tym wywiady), zaledwie delikatnie dotykających kwestii reżyserii Redforda (Chaciński, 2007; Hollender, 2013; Pasternak, 2016; Starzec, 2008). Oczywiście nie należy pomijać lepszych i gorszych recenzji filmów wyreżyserowanych przez aktora; z racji swojej funkcji naukowymi jednak nie są i być nie mogą. Tymczasem w latach 1980-2012 Redford wyreżyserował dziewięć filmów, które zarobiły na czysto ponad 100 milionów dolarów, zdobyły też wiele prestiżowych nagród i nominacji, między innymi takich jak:

1. Oscary – najlepszy film (trzykrotnie), najlepszy reżyser (dwukrotnie), najlepsza drugoplanowa rola męska (dwukrotnie), najlepszy scenariusz adaptowany (trzykrotnie), najlepsza aktorka, najlepsza muzyka, najlepsza piosenka, zdjęcia;
2. Złote Globy – najlepsza reżyseria (czterokrotnie), najlepsza aktorka dramatyczna, najlepszy aktor drugoplanowy (trzykrotnie), odkrycie roku – aktor, najlepszy dramat (dwukrotnie), najlepszy aktor dramatyczny, najlepszy scenariusz (dwukrotnie);
3. BAFTA – najlepszy pierwszoplanowy debiut aktorski, najlepszy scenariusz adaptowany, najlepszy film, najlepszy aktor drugoplanowy.

Dodatkowo Redford zdobył także Nagrodę Stowarzyszenia Reżyserów Amerykańskich, nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Fabularnych w Wenecji: *Giovani Giurati del Vittorio Veneto Film Festival Award* oraz *Open Prize*, *Kennedy Center Honors*, Nagrodę im. *Cecila B. DeMille'a*, Nagrodę *Gildii Aktorów Ekranowych*, nagrodę *Stowarzyszenia Nowojorskich Krytyków Filmowych*, Nagrodę *Gotham*.

Niezły zestaw, którego mogliby Redfordowi pozazdrościć dużo bardziej uznani twórcy. W świetle tego wszystkiego fakt, że Redford-reżyser pozostaje właściwie nieznany, musi budzić zdumienie. Powstaje więc pytanie, czy – sięgając do starej nomenklatury stworzonej dawniej przez „młodoturków” z Cahiers du Cinéma (por. Haltof, 2001; Helman, 2007; Hendrykowski, 1992; Lubelski, 2000) – Redford jest jedynie mniej lub bardziej (w zależności od filmu) sprawnym rzemieślnikiem reżyserii czy też autorem mającym indywidualny, rozpoznawalny charakter pisma, przekazującym własną, integralną wizję świata. Moim zdaniem – zdecydowanie to drugie. Dziewięć wyreżyserowanych przez niego filmów – przy ich różnorodności – łączy przede wszystkim wyrazista wspólnota wartości.

W warstwie aksjologicznej filmy Redforda noszą w sposób ewidentny znamiona dziedzictwa burzliwych lat sześćdziesiątych, czasów, gdy Redford wkraczał w wiek dojrzały, a o znaczeniu których mówił zresztą tak:

[...] bliżej mi do politycznych aktywistów lat sześćdziesiątych. Zresztą moje zainteresowanie polityką zaczęło się właśnie wtedy. Najpierw była młodzieńcza fascynacja wynikająca z troski o środowisko. Ameryka to naprawdę piękny kraj, pełen dzikiej przyrody, wielkich przestrzeni. W latach sześćdziesiątych uświadomiliśmy sobie, że firmy zajmujące się produkcją węgla i ropy na skutek nieprzestrzegania norm ekologicznych zaczęły zatruwać te dziewicze tereny. Wtedy po raz pierwszy się zaangażowałem w protest przeciwko temu, co dzieje się z naturą i środowiskiem (Ziębiński, 2012).

Dziedzictwo lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, najbardziej zaangażowanego społecznie okresu w historii kina amerykańskiego, zostało u Redforda uzupełnione o nutę nostalgii za mityczną krainą Ameryki farmerskiej, a także o wiarę w system demokracji liberalnej opartej na praworządności oraz wolności słowa.

Dziewięć filmów, trzy okresy

W tysiąc dziewięćset osiemdziesiątym roku Robert Redford kręci swój pierwszy film, za który od razu otrzymuje Oscara². Pierwsze dzieło debiutującego w roli reżysera aktora zostało wyprodukowane przez Paramount Pictures (producent Barry Diller); koszt realizacji oszacowano na sześć milionów dolarów, a *Zwyczajni ludzie* zarobili 115 milionów dolarów (Callan, 2011) i zostali bardzo dobrze przyjęci przez publiczność i krytykę. Według portalu Rotten Tomatoes film podobał się 88% widzów, a 93% recenzji było pozytywnych³. Twórczość reżyserską Redforda można podzielić na trzy okresy. Najwcześniejszy z nich, który nazwałabym poszukującym,

² Film zdobył między innymi sześć nominacji do Oscarów (w tym za reżyserię), cztery Złote Globy (w tym za reżyserię) i trzy nominacje, a także jedną nagrodę BAFTA.

³ Rotten Tomatoes. <https://www.rottentomatoes.com/> (dostęp: 10.12.2016). Portal Rotten Tomatoes powstał w roku 1998, więc dane dotyczące filmów zrealizowanych przed tą datą odzwierciedlają, zwłaszcza jeśli chodzi o reakcję publiczności, raczej długie trwanie filmów, możliwe dzięki telewizji, DVD oraz streamingowi. Niemniej dostarczają one informacji o popularności, jaką się cieszy dany tytuł (por. Skopal, 2007, Gwóźdź, 2008).

obejmuje *Zwyczajnych ludzi* (1980) i *Fasolową wojnę* (1988). Reżyser poszukuje tu swojej drogi, charakterystycznego dla siebie podpisu. Oba filmy na pierwszy rzut oka są skrajnie różne. Pierwszy z nich to opowieść o rodzinie próbującej prowadzić normalne życie po traumie, jaką była śmierć starszego syna. Zarazem jest to portret typowej amerykańskiej rodziny z klasy średniej, w której do rangi świętości podniesiona została zasada „keep smiling”. Jak pisze Vincent Canby:

Rodzina Jarrettów jest nie tylko zwyczajna, ale również miła. Jarrettowie noszą odpowiednie ubrania, czytają odpowiednie książki, spożywają odpowiednie posiłki, a niewłaściwe zachowanie maskują dyskretnie. Włożyli ogrom pracy w samokontrolę, zarówno w zaciszu własnego domu, jak i na zewnątrz w relacjach z przyjaciółmi i osobami nieznanymi. Problem polega na tym, iż takie bycie miłym i kontrola nie są w stanie zamaskować lęku, gniewu i ran, gdy wszystko rozpada się na kawałki (Canby, 1980).

Jarrettowie są sztampowi i trywialni w braku komunikacji i prawdziwego zainteresowania drugim człowiekiem, nieumiejętności okazywania uczuć i zawziętym uznawaniu pozorów za prawdę, a prawdy za coś wstrętne zwyczajnego, co nie przystoi takim ludziom jak oni. Film opowiada o trudnej relacji młodszego syna z okaleczoną emocjonalnie matką i o stłamszonej relacji z ojcem znajdującym się pod wpływem matki oraz presją oczekiwań społecznych (społecznej poprawności).

Z kolei *Fasolowa wojna*, kolejny film Redforda, różni się od pierwszego tak bardzo, iż widz nieznający autorstwa obu obrazów mógłby z całą pewnością przypisać ich reżyserię dwóm różnym osobom. Książka, na podstawie której powstał, nosząca ten sam tytuł – *The Milagro Beanfield War* – liczy 500 stron. To panoramiczna powieść z 200 bohaterami, autorstwa Johna Nicholasa, opowiadająca o Nowym Meksyku i jego mieszkańcach⁴. Redforda urzekła swoją osobliwością polegająca na połączeniu magii z elementami dziedzictwa i historii Nowego Meksyku pokazanymi w opozycji do świata rządzonego przez korupcję i pieniądze. To historia walki dobra ze złem i Dawida z Goliatem, czyli bezwzględnego świata korporacji ze światem biednych ludzi, mieszkańców Doliny Milagro, pełnej kolorowych zjaw, aniołów, zabobonów i czarów-marów. Zdaniem Daniela Kothenschultego książka ukazuje konflikt pomiędzy tym, co naturalne, pierwotne, mające znamiona sztuki, a bezwzględnym, bezdusznym światem korporacji, w którym rządzi zysk (Kothenschulte, 2001). To powieść w stylu realizmu magicznego. Redforda zainspirowała twórczość Gabriela Garcíi Márqueza (który nawet spotkał się z reżyserem, by skonsultować charakter postaci), co miało nadać filmowi owej bajkowej rzeczywistości (Kothenschulte, 2001). Interpretacja Redforda pokazuje jeszcze jedną opozycję: wiara w mity i życie duchowe przeciwstawiona zostaje płytkiemu konformizmowi lekceważącemu podstawowe wartości, takie jak przywiązanie do religii i ziemi ojców. Ważnym bohaterem filmu jest przyroda. Jej obecność zaznaczono dużo mocniej niż w pierwszym filmie Redforda. Wiatr wpływający na kolejność wydarzeń

⁴ *Fasolowa wojna* przypomina nastrojem *Sto lat samotności*. Charakteryzuje się tą samą magią, niedopowiedzeniem, w zaskakujący sposób budującymi atmosferę opowiadania. Jednocześnie obie książki traktują o zagmatwanych losach człowieka, który staje przed dylematami i rozterkami.

to nie tylko zabieg narracyjny, lecz także oddzielna postać opowiadania. Odtąd Redford w każdym kolejnym filmie będzie nadawał przyrodzie znaczenie metaforyczno-narracyjne. *Fasolowa wojna* ma również ekologiczne przesłanie: bezmyślna eksploatacja ziemi może być dla ludzi zabójcza, stąd należy walczyć o zachowanie jej naturalnego charakteru w każdym wymiarze: przyrodniczym, historycznym, mitologicznym. Można przyjąć, iż od *Fasolowej wojny* estetyka filmów Redforda zostaje jasno określona, znać w nich dążenie do rajskiej jedności życia, mitów i przyrody. Brzmi to trochę naiwnie, ale konsekwencja, z jaką reżyser w każdym kolejnym obrazie trzyma się tego kodu, zasługuje na szacunek. Warto zaznaczyć, że film, choć źle przyjęty przez publiczność i krytykę⁵, przyniósł Redfordowi kolejnego Oscara – za muzykę.

Drugi etap reżyserskiego rozwoju Redforda trwa, podobnie jak pierwszy, około 10 lat (1990-2000), ale obfituje w większą liczbę zrealizowanych obrazów. Powstają aż cztery filmy. Ten okres otwiera *Rzeka życia* (1992), a zamyka *Nazywał się Bagger Vance* (2000). Pomiędzy nimi Redford kręci jeszcze *Quiz Show* (1994) i *Zaklinacz koni* (1998). Ten etap nazwałabym malarskim. Każdy z wymienionych filmów charakteryzuje się olbrzymią dbałością o wizualną stronę opowiadania. Ani wcześniejsze, ani późniejsze filmy Redforda nie są tak plastyczne.

Rzeka życia to kolejny obraz, który nakręcono na podstawie książki o tym samym tytule (*A River Runs Through It*). Autorem powieści jest Norman Maclean. To swego rodzaju autobiografia napisana już po przejściu autora (profesora literatury) na emeryturę. Historia dotyczy wydarzeń z początku XX wieku, które mają miejsce w Montanie, w miasteczku położonym w dolinie rzeki Big Blackfoot. Małżeństwo Macleanów (Brenda Blethyn i Tom Skerritt) wychowuje dwóch synów: Normana (Craig Sheffer) i Paula (Brad Pitt). Norman-narrator opowieści zaczyna ją, kiedy on i jego brat są małymi chłopcami. Centralne miejsce zajmuje w niej postać formalnie drugoplanowa, właśnie Paul – przeciwnik rasizmu i dyskryminacji Indian, ujmujący się też za wykorzystywanymi robotnikami (jest zwolennikiem wartości nazywanych dziś lewicowymi, zapewne mocno kontrowersyjnych w tamtym konserwatywnym, małomiasteczkowym środowisku). To też opowieść o pięknie, jakiego doświadczał Norman w obecności brata, patrząc, jak łowi ryby, tańczy czy opowiada rodzicom zmyślane historie dziennikarskie.

Kolejny film tego okresu to wielokrotnie nominowany do prestiżowych nagród i doceniony przez widzów i krytyków⁶ *Quiz Show*, który nakręcono na podstawie książki Richarda Goodwina *Remembering America: A Voice from Sixties* opowiadającej o skandalu, jaki wybuchł w latach pięćdziesiątych w telewizji NBC w związ-

⁵ Według informacji zawartych na portalu Rotten Tomatoes 41% krytyków nie dostrzegło w *Fasolowej wojnie* niczego pozytywnego, a 35% widzów wyszło z kina rozczarowanych. Rotten Tomatoes. <https://www.rottentomatoes.com/> (dostęp: 15.03.2016). Wśród krytykujących film znaleźli się między innymi Roger Ebert i Daniel Howe.

⁶ *Quiz Show* był nominowany do Oscara i Złotych Globach w czterech kategoriach oraz w trzech do nagrody BAFTA, choć nie zdobył żadnej statuetki. Obraz został jednak bardzo dobrze przyjęty przez krytykę i publiczność; warto zaznaczyć wysokie oceny na Rotten Tomatoes: 96% ocen pozytywnych u czołowych krytyków i 87% zadowolonych widzów.

ku z ustawianymi wynikami popularnych teleturniejów (między innymi *Twenty One*). Tym razem reżyser nie tylko przenosi na ekran subiektywną relację narratora książki, lecz także mierzy się z tematem będącym kiedyś przedmiotem dochodzenia Podkomisji Kongresu ds. Nadzoru Prawnego. Bohaterowie filmu wzorowani są na rzeczywistych ludziach, którzy brali udział w wydarzeniach tamtych dni i ponieśli konsekwencje zaangażowania w skandal i dochodzenie. Skandal dotyka przede wszystkim należącej do elity kulturalnej kraju rodziny Van Dorenów. Jej przedstawiciel Charles Van Doren, cieszący się powszechnym szacunkiem wykładowca, publicznie przyznaje się do udziału w oszustwie, konsekwencją czego jest wydalenie go z uczelni. To cios dla jego ojca, który pracę naukową na uniwersytecie uważał nie tylko za największą życiową wartość, lecz także za przekazywaną z pokolenia na pokolenie tradycję rodzinną. *Quiz Show* stwarza okazję do refleksji nad takimi ważnymi dla reżysera kwestiami, jak relacja między ojcem i synem, wolność wyboru, rola mediów w systemie demokratycznym czy męska przyjaźń.

Następny film to *Zaklinacz koni*. Po raz pierwszy Redford występuje w potrójnej roli: reżysera, odtwórcy głównej roli oraz producenta. Na warsztat zaś bierze bestseller, cieszący się ogromną popularnością powieściowy melodramat. Autorstwo Nicholasa Evansa, wydawałoby się, w sposób naturalny narzucił filmowi określoną atmosferę i charakter. Stało się jednak inaczej, Redford stworzył własną wizję. Jak wskazał James Berardinelli:

Założeniem powieści *Zaklinacz koni* Nicholasa Evansa było stworzenie zmysłowej opery mydlanej, które to założenie Robert Redford mądrze postanowił zignorować. Redford znalazł własny, wizualnie wymowny sposób, aby przekształcić typowy produkt komercyjny w efektowną panoramę dowodzącą miłosnego zauroczenia krajobrazem Montany, na tle którego rozwija się piękny film. Co *Zaklinacz koni* traci z literackiego romansu, to zyskuje na solidnych wartościach i głębokim szacunku dla natury, które Redford przedstawia w skrajnie ryzykownej długości. Jedyne wytłumaczenie dwóch godzin i 44 minut projekcji jest to, że oddaje ona bezkompromisowego ducha i spokojny ton przedstawianego świata. Dowodem na to, że Redford stał się przede wszystkim reżyserem, który dodatkowo para się również aktorstwem, może być gwałtowna sekwencja początkowa. Evans napisał ją w konwencji montażu równoległego, który łatwo można sobie wyobrazić na ekranie, ale Redford nadał jej o wiele większą i subtelniejszą intensywność. [...] Serce i dusza tego westernowego raję ożywają na ekranie (Berardinelli, 1998).

Ponadto reżyser skoncentrował się na tym, co z jego punktu widzenia było w książce najciekawsze: „Tym, co mnie w powieści interesuje najbardziej, jest uleczenie i odnalezienie siebie. Kwestia odnalezienia siebie najbardziej interesuje mnie w kontekście postaci Annie” (Kothenschulte, 2001, s. 122). Ale w *Zaklinaczu koni* widzimy również ciekawie sportretowaną, burzliwą relację matki i córki, dyskretną, subtelnie opowiedzianą historię miłości, która musi przegrać z odpowiedzialnością za rodzinę, opowieść o poszukiwaniu samego siebie, refleksję nad stratą i jej

metafizycznym znaczeniem, a wreszcie sugestywne przeciwstawienie miasta i wsi jako diametralnie różnych form doświadczania czasu (Barzowski, 2014).

Ostatni z filmów w dorobku Redforda, które nazwałam malarskimi i które charakteryzowały się ową malowniczością, nostalgią i magicznością, nosi polski tytuł *Nazywał się Bagger Vance*. Przypomina on *Rzekę życia*, ale zgodnie z intencją reżysera miał być daleko bardziej filozoficzny, psychologiczny i duchowy niż wszystkie dotychczasowe. Film opowiada o zawodach golfowych, które mają tchnąć życie w podupadłe w czasie wielkiego kryzysu miasteczko, ale to tylko pretekst. W istocie to opowieść „o tym, że powinniśmy pamiętać, kim jesteśmy, i o naszej wspólnej wędrówce duchowej. [...] To wyznanie człowieka będące deklaracją wartości, którymi się kierujemy” (Callan, 2011, s. 407). Film powstał na podstawie książki *The Legend of Bagger Vance* autorstwa Stevena Pressfielda, który z kolei czerpał inspirację z mistycznej Mahabharaty. Główny bohater – Junuh (Matt Damon) – jest odpowiednikiem Ardżuny, który w imię pokoju i potępienia wojny rezygnuje z należnego mu królestwa, a „ponieważ w naszej kulturze wyrzekliśmy się mitów – mówi Redford – uznałem, że to dobry moment na taki film” (Callan, 2011, s. 407). Zależało mu na metaforyczności fabuły. Powstał jednak, moim zdaniem, najslabszy do tego momentu film, któremu daleko do pierwotnych filozoficzno-mitologicznych założeń. Wydaje się, że sam Redford ma tego świadomość, czego świadectwem mogą być następujące słowa:

Filmy ambitne, próbujące coś przekazać, są potrzebne. Oczywiście, pomysł nie zawsze idzie z dobrym wykonaniem. Porażki się zdarzają. Jednak samo podjęcie próby też jest ważne. Nie zawsze podnosiłem sobie w ten sposób poprzeczkę, ale gdy to robiłem, chodziło mi o pobudzenie siebie i widzów do innego myślenia. Obserwacja, komentarz, polemika – moim zdaniem to wszystko mieści się w nowoczesnym kinie (Callan, 2011, s. 407).

W malarskim okresie swojej twórczości Redford opowiadał historie z przeszłości, stosując retrospekcje i przywołując nostalgiczne wspomnienia. Wszystkie filmy z tego okresu są ekranizacjami książek, z których reżyser czerpał inspiracje, nigdy nie przenosząc ich na ekran wprost, ale wyciągając z nich najbardziej interesujące go wątki, z dużą dbałością o szczegóły wizualne „malując” filmy zgodnie ze swoją wrażliwością. Wszystkie malarskie filmy były wizualnymi hołdami złożonymi pięknu natury, sportu i ludzkiego ciała.

W trzecim etapie, który nazwałam społeczno-politycznym, przewagę zyskuje fotograficzny chłód. Ten okres obejmuje jak na razie trzy filmy: *Ukrytą strategię* (2007), *Spisek* (2011) i *Regułę milczenia* (2012). Każdy z nich jest otwartym atakiem na system społeczno-polityczny USA. Redford po latach malarskiej łagodności, wizualnej wrażliwości i sentymentalizmu dokonuje gwałtownej zmiany w sferze artystycznych wyborów. Kwestie społeczne zdecydowanie wychodzą na pierwszy plan, spychając z pola widzenia wysmakowane obrazy o nostalgiczno-magicznym charakterze. To najbardziej osobisty etap w twórczości Redforda i, niestety, najgorzej przyjęty przez krytyków i widzów. Trzy filmy z tego okresu znajdują

się na przeciwnym w stosunku do poprzednich biegunie wizualnej wrażliwości, a krąg poszukiwań reżysera poszerza się o wartości społeczne. Redford zadaje pytania o zaangażowanie i odpowiedzialność, a także o granice ingerencji państwa w życie jednostki.

Ten etap twórczości reżysera otwiera film zatytułowany w oryginale *Lions for Lambs*. Tytuł zawiera przesłanie, które niestety zupełnie gubi się w polskim tłumaczeniu (*Ukryta strategia*). Zwrot „lions for lambs” pochodzi z fragmentu rozmowy nauczyciela ze studentem, rozprawiających o moralnych aspektach zaangażowania w politykę, gdzie profesor stwierdza, iż w polityce często to „(głupie) owce prowadzą (odważne) lwy na rzeź”⁷. *Ukryta strategia* to niewątpliwie najślabszy z filmów reżyserowanych przez Redforda, ale z drugiej strony kto wie, czy nie jeden z najciekawszych. Jest właściwie pozbawiony akcji, jak również głównego bohatera. Składa się z trzech przeplatających się wątków. Oprócz wspomnianej już rozmowy profesora-idealisty Stephena Malleya (gra go sam Redford) ze studentem mamy jeszcze rozmowę polityka (Tom Cruise) usiłującego namówić znaną dziennikarkę (Meryl Streep), aby propagowała nową strategię prowadzenia wojny w Afganistanie, oraz wątek dwóch żołnierzy, byłych wychowanków profesora, którzy giną w tej wojnie z powodu zastosowania strategii Malleya. Polityk wydaje się tytułową owcą, a żołnierze – lwami. Postacie są jednak mało wyraziste od strony psychologicznej, przede wszystkim reprezentują bowiem pewne typy, a może nawet wyraziście – problemy. Senator (Cruise) jest prawicowym, republikańskim politykiem, dziennikarka (Streep) uosabia tradycję liberalnej prasy, młody student to przedstawiciel nieco cynicznego, myślącego jedynie o własnej wygodzie pokolenia, a dwaj studenci/żołnierze to symbole zaangażowania.

Kino rzadko kiedy zyskuje na takim alegoryzowaniu postaci i ten film nie jest pod tym względem wyjątkiem. Z drugiej strony to ciekawy, zdecydowanie najbardziej polityczny film Redforda, przedstawiający jego pogląd na ważne sprawy społeczeństwa. Można powiedzieć, że idzie pod prąd reguł typowego filmu amerykańskiego, jest problemowy, publicystyczny, programowo nieefektywny. Ma niestandardowy metraż – 80 minut – bardziej stosowny dla produkcji niezależnych – oraz otwarte zakończenie. Zrezygnowano z przygodowo-rozrywkowej konwencji, koncentrując się na próbie spojrzenia na postawy i poglądy amerykańskiego społeczeństwa po 11 września 2001. Redford zadaje pytanie o podstawowe wartości takie jak ojczyzna, honor, patriotyzm, czyniąc ukłon w stronę ludzi, którzy kierują się w życiu niezłomnym kodeksem moralnym i którym bliskie jest dobro całej wspólnoty.

Spisek (The Conspirator) to drugi film z tej serii. Kolejny, w którym Redford pełni funkcje reżysera i producenta. Po raz pierwszy w swojej karierze reżyser realizuje dramat kostiumowy, opowiadając historię dziejącą się w dziewiętnastym wieku. Po raz pierwszy też nie adaptuje książki, podstawą tego dramatu sądowego czyniąc scenariusz oryginalny. Punkt wyjścia filmu to zamach na życie prezydenta

⁷ Cytat z filmu *Ukryta strategia*.

Abrahama Lincolna. Organa ścigania szybko łapią spiskowców odpowiedzialnych za tę zbrodnię i w przyspieszonym trybie stawiają ich przed sądem wojskowym. Główna oskarżona to Mary Surrat, właścicielka pensjonatu, gdzie zbierali się spiskowcy, a zarazem matka jednego z nich, któremu jednak udało się zbiec. Sprawa jest precedensowa pod kilkoma względami. Po pierwsze, dotyczy zamachu na głowę państwa. Po drugie, morderstwo miało miejsce w czasie wojny, co sprawia, że oskarżeni mogą być sądzeni przez sąd wojskowy. Po trzecie, jedną z oskarżonych jest kobieta, której grozi śmierć przez powieszenie, co stanowi również precedens pod względem społecznym i prawnym. Śledzimy przebieg procesu Mary Surrat⁸ (Robin Wright) i jednocześnie obserwujemy zmagania obrońcy Mary – Fredericka Aikena (James McAvoy), toczącego beznadziejną i z góry skazaną na przegraną walkę o to, aby proces przebiegał zgodnie z prawem, nie zaś wedle życzeń władzy politycznej. Fundamentalne pytanie brzmi: czy władza polityczna może w stanie wyższej konieczności łamać prawo? Ten film to wyznanie wiary w praworządność i konstytucję jako podstawy zdrowego życia publicznego.

Ostatnim – jak dotąd – filmem w dorobku reżyserskim jest *Reguła milczenia*. Filmem znamienym, bo licznym w podsumowania i refleksje. Opowiada historię statecznego prawnika, samotnie wychowującego małą córkę, który nagle musi zacząć się ukrywać. Dopada go bowiem historia z początku lat siedemdziesiątych, kiedy jako członek grupy terrorystycznej Weather Underground uczestniczył w napadzie na bank, w którym zginął strażnik. Od tamtego czasu ukrywał się pod przybranym nazwiskiem, teraz jednak, chcąc dowieść swojej niewinności, musi odszukać dawnych towarzyszy walki. W jednej ze scen bohater filmu, kiedyś młody idealista walczący przeciwko wojnie w Wietnamie, dziś dorosły realista, stwierdza: „dorosłem”, co wcale nie znaczy, że stracił wiarę w to, o co walczył za młodu, lecz spojrzął na świat bardziej dojrzałe. Wszystko, co do tej pory Redforda zajmowało, trapiło i budziło jego wątpliwości, znalazło swoje miejsce w tym obrazie. *Reguła milczenia* jak kłamra domyka całą reżyserską twórczość Redforda, porządkuje nurtujące go kwestie. Film powstał na podstawie powieści Neila Gordona *The Company You Keep*, wydanej w 2003 roku, i jest manifestacją poglądów reżysera na czas kontestacji w USA. Zdaniem recenzenta magazynu „Rolling Stone”, „Redforda jako aktora i reżysera zainteresowała erozja idealizmu lat sześćdziesiątych” (Travers, 2013). Film to potwierdzenie głęboko zakorzonego w Redfordzie sentymentu do lat kontestacji i przyświecających jej haseł.

Charakter pisma

Filmy Redforda powstawały na przestrzeni 30 lat, w niezwykle ważnym i charakterystycznym okresie kina amerykańskiego. Kiedy Redford zaczynał reżyserować, triumfy święciło Kino Nowej Przygody, które niebawem zwiększyło widowi-

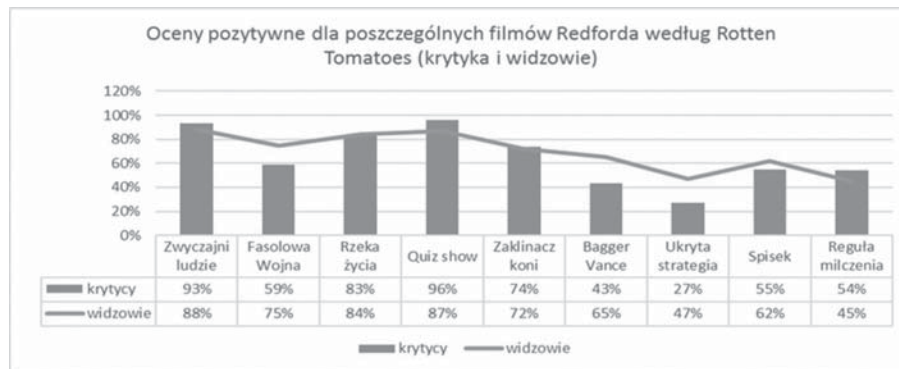
⁸ Mary Elizabeth Eugenia Jenkins Surratt (1823–7.07.1865) – pierwsza kobieta skazana na karę śmierci przez rząd federalny Stanów Zjednoczonych. Oskarżona i uznana za winną za udział w spisku, który doprowadził do zabójstwa prezydenta Abrahama Lincolna. Egzekucję wykonano przez powieszenie. <http://www.biography.com/people/mary-surratt-9499375> (dostęp: 1.11.2016).

skowość filmów fabularnych, a zarazem zapoczątkowało do dziś trwającą modę na rozmaite odmiany fantastyki (por. Szyłak, 2011). Początek lat dziewięćdziesiątych, kiedy Redford kręci między innymi *Rzekę życia* (1992) czy *Quiz Show* (1994), to okres wielkiej popularności kina postmodernistycznego spod znaku Davida Lyncha, braci Coen czy Quentina Tarantino (Holmlund, 2008; Lewicki, 2007). Koniec lat dziewięćdziesiątych, gdy powstaje *Zaklinacz koni*, to okres filmów-łamiągówek, jak *Piękny umysł* (2001, reż. Ron Howard), *Matrix* (1999, reż. siostry Wachowskie) czy *Memento* (2000, reż. Christopher Nolan) (Buckland, 2009; Elsaesser, 2009; Mirski, 2014; Syska, 2014; Szczekała, 2014). Przez cały ten czas triumfy odnoszą komedie romantyczne w rodzaju *Pretty Woman* (1990, reż. Garry Marshall) czy *Bezsenności w Seattle* (1993, reż. Nora Ephron) (Holmlund, 2008). Końcówka pierwszej dekady XXI wieku, gdy powstają *Ukryta strategia* czy *Reguła milczenia*, to między innymi okres wielkiej popularności produkcji inspirowanych komiksami, jak *Sin City* (2005, reż. Frank Miller, Robert Rodriguez, Quentin Tarantino) czy filmów Marvela. Estetyka filmów fabularnych głównego nurtu w tym okresie ulega gwałtownym przeobrażeniom, stają się szybsze, dynamiczniejsze, bardziej widowiskowe niż te choćby z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, gdy największe triumfy odnosił Redford jako aktor (por. Bordwell, 2006; Lewis, 2001). Timothy Corrigan wskazuje, że:

Dynamiczne zmiany, jakim podlega amerykańskie społeczeństwo po 2000 roku, odzwierciedla amerykańska kinematografia, pełna nowej (innej rodzajowo) przemocy, obrazów rzeczywistości społecznej wypełnionej technologią, które informują o nadejściu nowego Millenium. Począwszy od *Władcy Pierścieni* (2001, 2002, 2003, reż. Peter Jackson) poprzez filmy z serii *Piraci z Karaibów* (2003, 2006, 2007, reż. Gore Verbinski) hity kinowe gubią granicę gatunkowości, przekształcając się w seriale pełne czarów i potworów [...], a ludzie zmieniają się w animowane figury z komiksów w technologii 3D (Corrigan, 2012, s. 11).

Z powyższego widać wyraźnie, jak dalece filmy Redforda nie wpisywały się w obowiązujące kanony i trendy. Reżyser konsekwentnie podążał ścieżką reżyserii klasycznej, z tradycyjnie prowadzoną narracją oraz standardowym wykorzystaniem środków filmowych. Nie będzie przesadą stwierdzenie, iż im bardziej kino stawało się szybkie, dziwne, niezrozumiałe, tym bardziej filmy Redforda zwalniały tempo, koncentrowały się na świecie rzeczywistym i sprawach normalnych ludzi. Reżyser płacił jednak za to wysoką cenę. Podczas statystycznej analizy jego dorobku warto zwrócić uwagę na pewną tendencję. Otóż każdy kolejny film spotykał się z coraz mniejszą przychylnością widzów i krytyków. Tendencję tę obrazuje poniższa tabela:

Widać, że Redford, uparcie trwając przy raz przyjętej reżyserskiej formule oraz koncentrując się na bliskich sobie tematach, coraz bardziej oddala się od oczekowań publiczności, a proponowane przezeń kino staje się coraz mniej atrakcyjne dla widza.



Redford – reprezentant Pokolenia '68 – w pełni realizuje założenia kontestacji. W jego filmach zawsze pobrzmiewały echa tamtych dni, a ostatni etap twórczości reżysera bezpośrednio nawiązuje do wydarzeń mających miejsce w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (*Ukryta strategia*, *Reguła milczenia*). Redford w swoich artystycznych wyborach jest bardzo mocno zakorzeniony w klimacie duchowym tamtych czasów. Reżyser – zgodnie z stwierdzeniem: „Celem człowieka i społeczeństwa powinna być ludzka wolność – nie popularność wśród innych, ale odnalezienie znaczenia i prawdy we własnym życiu”⁹ – uważa nagrody za ważne, ale mniej istotne w zderzeniu z nurtującymi go kwestiami. Szczegółowa analiza każdego z dziewięciu filmów pozwala na syntetyczne wyodrębnienie obszarów, które stanowią oś zainteresowań reżysera. Redford szczególną uwagę poświęca: rodzinie (w kontekście przynależności), procesowi dojrzewania i samorozwoju (w kontekście poszukiwania własnej tożsamości), równości i wolności (szeroko rozumianym), braterstwu (w kontekście komunikacji z drugim człowiekiem), pięknu człowieka (fizycznemu i duchowemu) i pięknu otaczającej go przyrody (ekologia), polityce (w kontekście zaangażowania społecznego) i filarom liberalnej demokracji: praworządności i wolności słowa (mass media). Wszystkie z wymienionych wartości są rozpatrywane w wielu kontekstach, na odrębnych płaszczyznach i z całkiem różnych perspektyw.

Rodzina jest pokazana przez Redforda przede wszystkim w kontekście komunikacji między jej członkami. Brak tej komunikacji oraz wynikająca stąd nieumiejętność pomocy tym, których kochamy, nurtuje reżysera tak mocno, że relacje pomiędzy rodzicami i dziećmi, ze szczególnym uwzględnieniem relacji ojciec–syn (*Zwyczajni ludzie*, *Quiz Show*, *Rzeka życia*, *Nazywał się Bagger Vance*), a w drugiej kolejności matka–dziecko (syn/córka): *Zwyczajni ludzie*, *Zaklinacz koni*, *Spisek* – są tematem zaznaczonym w sześciu z dziewięciu filmów reżysera.

⁹ Jeden z najważniejszych dokumentów lat sześćdziesiątych, *Oświadczenie z Port Huron*. Cyt. za: Przyłipiak, 2013, s. 71.

Rozwój, samorealizacja to integralna część filozofii lat sześćdziesiątych. Proces dojrzewania w kontekście poszukiwania własnej tożsamości stanowi również ważny element twórczości Redforda i występuje we wszystkich dziewięciu filmach reżysera. Poszukiwanie i odnajdywanie siebie może przybierać różne postacie. Bohaterowie przechodzą jakąś tragedię (śmierć lub utrata osoby bliskiej) albo biorą aktywny udział w zdarzeniu, które zmienia ich poglądy, albo po prostu są świadkami wydarzeń/wypadków, wprawdzie nie dotykających ich bezpośrednio, ale angażujących na tyle mocno, aby odcisnąć piętno na dalszym życiu postaci.

Braterstwo dla reżysera ściśle wiąże się z odpowiedzialnością i lojalnością, a podstawą tych wartości jest umiejętność komunikacji z drugim człowiekiem. Kwestia zaufania drugiej osobie występuje w każdym z analizowanych filmów, choć w różnym nasileniu i w różnych konfiguracjach. W *Fasolowej wojnie* mamy przyjaźń starsuszków, pełną ciepła i uszczypliwej złośliwości. Z kolei w *Rzeczach życia* Redford maluje portret przyjaźni braterskiej podszytej rywalizacją i walką o dominację. Można założyć, iż pomimo braku więzi krwi taka sama relacja łączy Charlesa i Goodwina w *Quiz Show*. Dużo uwagi poświęca Redford relacji starszego mentora z młodszym podopiecznym, gdzie zestawia przyjaźń z elementami ojcowskiego wsparcia, choć każda z tych znajomości ma inny charakter. Takie braterskie powiązanie reżyser analizuje w aż czterech swoich filmach: w *Zwyczajnych ludziach*, *Zaklinaczu koni*, *Nazywał się Bagger Vance*, *Ukrytej strategii*.

Wolność (równość) jest często odmieniana w filmach Redforda. Wszystkie jej rodzaje interesują reżysera, począwszy od wolności jednostki (której konsekwencja to równość – sprzeciw wobec rasizmu i dyskryminacji), poprzez wolność słowa (prasy), wolności wynikające z konstytucji (prawo do obrony), a skończywszy na wolności wyboru (zaangażowanie społeczne, polityczne). Orędownikami wszelkich wolności w filmach Redforda są idealisci, samotni w swojej walce (bohater kontestacyjny), często skazani na porażkę. Znakiem rozpoznawczym jest brak zakorzenienia Redfordowskich bohaterów, przy czym ów brak korzeni rozumiemy zarówno fizycznie (brak domu, ciągła wędrówka), jak i psychologicznie (niezależność emocjonalna, wolność samodecydowania). Swoboda, jaką daje brak korzeni, jest dla Redfordowskich bohaterów wartością nadrzędną. Wprawdzie Konrad Klejsa (2008) zaznacza, iż kontestacyjnego bohatera charakteryzuje ucieczka lub rezygnacja, ale w przypadku Redforda i jego bohaterów ów kontestacyjny bunt charakteryzuje się postawą waleczną, a nie bierną.

Wolność słowa i praworządność to filary społeczeństwa liberalnego. Słowo to potężny oręż, może zabić, ale może również dać nadzieję. Dlatego ważne, kto i w jakim celu go używa, lecz najistotniejsze jest prawo do swobodnego i rzetelnego korzystania z wolności wypowiedzi. Redforda szczególnie w tym kontekście interesuje temat jej nadużycia. W *Quiz Show* pada pytanie o rzetelność telewizji (jak również suwerenność organów sądowniczych). Bohaterowie Redforda niekoniecznie walczą o te wartości; czasami się im sprzeniewierzają albo też są wystawieni na pokusy. Wolność interesuje Redforda przede wszystkim w kontekście dwóch zawodów – dziennikarza (mass media) i prawnika – mających wpływ na kształtowanie

opinii i stosunków społecznych. Dlatego tak ważne jest, kto otrzymuje mandat do wykonywania tych zawodów. W każdym z jego filmów zawsze pojawia się prawnik lub dziennikarz, a niekiedy obydwa.

Piękno Redford dostrzega wokół siebie i składa mu hołd w sześciu z dziewięciu swoich filmów. Proces plastycznego postrzegania rzeczywistości jest dla niego bardzo charakterystyczny dla zarówno w warstwie wizualnej, jak i tematycznej. Kwintesencję harmonii stanowi dla reżysera przyroda, której poświęca czas i uwagę, fotografując ją często, długimi, wysmakowanymi ujęciami. Przyroda stanowi odrębnego bohatera opowiadanej historii. Tak jest w *Fasolowej wojnie* (wiatr nadaje opowiadaniu rytm i wyznacza jego kierunek), w *Zaklinaczu koni* (majestatyczne i niewzruszone góry Montany wraz ze zmieniającymi się porami roku determinują życie mieszkańców rancza), w *Rzecz życia* (rzeka to metafora życia, które płynie wolno lub spada kaskadami wodospadów, czasem skręca gwałtownie, aby za chwilę zaskakiwać łagodnością i leniwym spokojem), w *Nazywał się Bagger Vance* (pole golfowe to żywy organizm i należy się w niego wsłuchać, aby dzięki symbiozie z wilgocią trawy, siłą wiatru i intensywnością promieni słonecznych poczuć siłę drzemiącą w otaczającym nas świecie, którego jesteśmy integralną częścią). Ta nierozdzielna więź człowieka z przyrodą, jego zależność od niej, to bezpośrednie odwołanie do postulatów zjednoczenia z naturą pokolenia lat sześćdziesiątych.

Polityka interesuje Redforda w kontekście społecznego zaangażowania w życie kraju. „Polityka mnie wciąż fascynuje – mówi wielki hollywoodzki gwiazdor. – W dodatku należę do pokolenia, które nigdy się od niej nie uwolni, w młodości przesiąkliśmy nią na wylot” (Ziębiński, 2012). Konrad Klejsa (2008) dzielił kontestację lat sześćdziesiątych na obyczajową i walczącą. Obyczajowa (kojarzona z ruchem hipisowskim) koncentrowała się na jednostce i jej rozwoju indywidualnym, podczas gdy walcząca miała bardzo silne zabarwienie polityczne. Redfordowi zdecydowanie bliżej do tej drugiej kategorii. Bohaterowie trzech ostatnich filmów reżysera są zaangażowani w politykę, a część z nich musi dokonać wyboru, choć najchętniej stałaby obok.

Wszystkie wymienione główne tematy reżyserskich zainteresowań Redforda są przedstawione w pewnej charakterystycznej dla twórcy konwencji stylistycznej. One nadają jego obrazom ów niepowtarzalny, charakterystyczny rys, który obok tematyki stanowi o wyjątkowości reżysera. Oto one:

Odrębność cechuje wszystkie obrazy Redforda-reżysera. Pozostają one poza nurtem kina rozrywkowego, często ich odmienność tematyczno-wizualna sytuuje je na marginesach głównego nurtu. Redford nie eksperymentuje, ale też nie tworzy blockbusterów. Jego filmy można zakwalifikować do bardzo pojemnego i nieokreślonego gatunku dramatów obyczajowych albo też rozmytych hybryd gatunkowych: połączenia melodramatu z westernem ekologicznym (*Zaklinacz koni*), filmu kostiumowego z dramatem sądowym (*Spisek*), thriller politycznego z filmem gatunku „fugitive” (*Reguła milczenia*). *Fasolowa wojna* jest opisywana jako komediodramat albo film obyczajowy.

Wielowarstwowość i wielowątkowość (problem ze zdefiniowaniem głównego bohatera). W każdym z omawianych filmów pierwsze wrażenie sugeruje, jakoby bohater opowiadania był jeden, ściśle określony. Jednak w miarę rozwoju akcji dostrzegamy, iż w istocie jest ich kilku, a akcja filmu toczy się wielowątkowo. Pod powierzchnią głównej historii toczą się wydarzenia, które są ważniejsze od pierwotnego opowiadania. Redford (sam gwiazdor filmowy) stroni od określenia pierwszoplanowej postaci – stąd bohaterowie, wydawałoby się, pierwszoplanowi, często okazują się drugoplanowi¹⁰.

Brak jednoznacznych postaw moralnych. Reżyser nie ocenia swoich bohaterów. Stara się pokazywać problem z różnych punktów widzenia, co powoduje trudności w jednoznacznej ocenie postaci. Lubimy ich, choć powinniśmy potępiać (Paul z *Rzeki życia*, Charles z *Quiz Show*). Nie utożsamiamy się z wyborami bohaterów, ale próbujemy je zrozumieć (postępowanie Annie z *Zaklinacza koni*, Jima z *Reguły milczenia*). Redford często ukazuje nie całkiem dobre cechy pozytywnych bohaterów (na przykład prawnik z *Quiz Show* w pewnym momencie sam zaczyna manipulować), a także wyposaża w racje bohaterów w zasadzie negatywnych: Beth ze *Zwyczajnych ludzi* w istocie sama to ofiara konwenansów i systemu społecznego lat pięćdziesiątych USA. Oszust Samuel z *Quiz Show*, którego potępiamy, z godną podziwu determinacją dąży do ujawnieniu prawdy o teleturnieju (choć dyskusyjna jest jego motywacja). Mary Surrat ze *Spisku* wzbudza sympatię widza swoją bezkompromisowością, ale jednocześnie wiemy, że pośrednio była zaangażowana w spisek, w wyniku którego zginął Lincoln. A Jim i jego przyjaciele z *Reguły milczenia*, sympatyczni i kulturalni ludzie, dziś stateczni obywatele, byli członkami organizacji terrorystycznej. Redford wyposaża swoich bohaterów w wyraziste rysy, a następnie dodaje „ale”, po którym widz traci komfort poznawczy i dostrzega złożoność ludzkich losów.

Magiczność. Wiara w to, co nie do końca określone, a wynikające z mitów, wierzeń, tradycji i historii, owa magiczność, to kolejny znak firmowy Redforda. W *Fasolowej wojnie* i *Nazywał się Bagger Vance* bohaterowie rozmawiają z postaciami, których nie widać (duchy, anioły), ale które mają wpływ na ich życie. Nieprzypadkowo Toma Bakera nazywano zaklinaczem koni – porusza się na granicy dwóch światów: ludzi i zwierząt, rozumie mowę koni. W *Rzece życia* Paul łowi pstrągi w niespotykany sposób, chłopak ewidentnie ma dar. Tutaj magiczne są miejsca, w których łapie ryby, a on sam, wkomponowany w piękną przyrodę, jest jak magik z wędką zamiast różdżki.

Nostalgia. Tęsknota za czymś nieuchwytnym jest absolutnie znakiem rozpoznawczym filmów Redforda. Maria Kornatowska, komentując filmy amerykańskie z połowy lat dziewięćdziesiątych, zauważa:

Nostalgia – to słowo z romantycznego słownika przywodzące na myśl zapach zwiędłych liści i jesiennych mgieł – stało się ostatnimi czasy niezwykle modne. Nostalgiczna piosenka, nostalgiczna moda, nostalgiczne kino. [...]

¹⁰ Przykładem tego zjawiska może być pierwszy film Redforda, *Zwyczajni ludzie*, za który Timothy Hutton otrzymywał nagrody i za najlepszą rolę pierwszoplanową, i za najlepszą rolę drugoplanową.

Nostalgia przeszłości stanowi zatem rodzaj wyzwania rzuconego dniom dzisiejszym. Próbę zaprzeczenia nim. W imię czegoś bardzo nieokreślonego zresztą – kruchej urody minionego czasu, nastroju chwili, której kształt zatrzymała się w czyjejs pamięci, przypomnienia świata zewnętrznego, świata tak bliskiego jeszcze, a tak już dalekiego. Jest to więc sprzeciw emocjonalny, nieoparty na ogół argumentami natury racjonalnej. Wyraz zniechęcenia i rozczarowania w stosunku do teraźniejszości, a być może i lęku... (Kornatowska, 2016, s. 222).

Owa trudna do określenia nuta brzmiąca we wszystkich filmach reżysera powoduje dziwne rozedrganie w widzach, wprawiając ich w zadumę nad czymś czasem trudnym do opisanie. Ale jeśli się głębiej przyjrzymy każdemu z tych obrazów, to „coś” można całkiem jasno zdefiniować. Nostalgia Redforda odnosi się do konkretnych czasów i krajobrazów, nawiązujących do Ameryki farmerskiej, Ameryki dopiero budującej swoją potęgę, gdzie życie wprawdzie było trudniejsze, ale podstawowe wartości takie jak patriotyzm, uczciwość i lojalność były chronione, a fizyczna praca była miarą człowieczeństwa.

Świat, który pokazuje nam Redford, łączy w sobie wartości konserwatywne i liberalne. Konserwatyzm Redforda wynika z jego staroświeckiego podejścia do rodziny (najlepiej wielopokoleniowej, gdzie na czele rodu stoi ojciec-patriarcha, a dzieci z pokolenia na pokolenie przekazują sobie rodzinne tradycje), która jest miejscem szczególnym, bo z niej czerpią siłę i wiedzę idące w świat dzieci. Nostalgiczne spojrzenie na Amerykę farmerską umacnia konserwatyzm Redforda. Patrząc na filmy reżysera, odnosi się wrażenie, że odległy świat z pożółkłych fotografii był jednoznaczny moralnie, atrakcyjniejszy wizualnie i bogatszy metafizycznie. Redford nie odnosi się wprost do określonej religii, ale nawiązuje do boga, czarów i szeroko rozumianej religijności, która w swej istocie jest konserwatywna. Z drugiej strony Redford to liberał zacięty walczący o wolność, równość i braterstwo i nie pozostaje obojętnym na ekologię. I to stanowi o oryginalnym podpisie reżysera, owa charakterystyczna mieszanka konserwatywności i liberalizmu, która w świecie gwiazdnych wojen, matrixów i hobbitów, a także filmów-łamiągówek, „mózgotrzepów” i „mindfucków” jest odchodzącym w zapomnienie reliktem.

Bibliografia:

- Barzowski, K. (2014). *Zaklinacz koni*. <http://film.org.pl/a/arttykul/zaklinacz-koni-50945> (dostęp: 10.03.2014).
- Berardinelli, J. (1998). *Horse Whisperer*. <http://www.reelviews.net/reelviews/horse-whisperer-the> (dostęp: 18.09.2015).
- Biography. <http://www.biography.com/people/mary-surratt-9499375>. (dostęp: 1.11.2016).
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Buckland, W. (2009). *Introduction: Puzzle Plots*, [w:] Buckland, W. (red.), *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Wiley-Blackwell.
- Callan, F. M. (2011). *Robert Redford. Biografia* (tłum. Ł. Witczak). Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

- Canby, V. (1980). *Redford's 'Ordinary People'*. <http://www.nytimes.com/1980/09/19/arts/ordinary-people-oscars.html> (dostęp: 19.09.2015).
- Chaciński, M. (2007). *Ojciec chrzestny niezależnych*. „Polityka”, nr 45.
- Clinch, M. (1989). *Robert Redford*. New York: Hodder and Stoughton Ltd.
- Corrigan, T. (2012). *American Cinema of the 2000s. Themes and Variations*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Downing, D. (1982). *Robert Redford*. New York: St. Martin's Press.
- Ebert, R. (1988). *The Milagro Beanfield War*, <http://www.rogerebert.com/reviews/the-milagro-beanfield-war-1988>. (dostęp: 1.04.2015).
- Elsaesser, T. (2009). *Mind-Game Films*, [w:] Buckland, W. (red.), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Wiley-Blackwell.
- enotes. <https://www.enotes.com/topics/norman-maclean> (dostęp: 9.10.2016).
- Gwóźdź, A. (2008). *DVD jako paramedium kina, czyli historia filmu po nowemu (na przykładzie filmów Kazimierza Kutza)*, [w:] Klejsa, K., Nurczyńska-Fidelska, E. (red.), *Kino polskie: reinterpretacje. Historia—ideologia—polityka*. Kraków: Rabid.
- Haltof, M. (2001). *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*. Kraków: Rabid.
- Helman, A. (2007). *Na tropach autora*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 59 (119).
- Hendrykowski, M. (1992). *Autor*, [w:] Helman, A. (red.), *Słownik pojęć filmowych. T. 3*. Wrocław: Wydawnictwo Wiedza o Kulturze.
- Hollender, B. (2013). *Chcę, aby Polacy zobaczyli, jak żyjemy/Robert Redford*. „Rzeczpospolita”, nr 109.
- Holmlund, Ch. (2008). *American Cinema of the 1990s. Themes and Variations*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Howe, D. (1988). *The Milagro Beanfield War*. „Washington Post”.
http://www.washingtonpost.com/wpsrv/style/longterm/movies/videos/themilagrobeanfieldwarhowe_a0b153.html (dostęp: 1.04.2015).
- Jeier, T. (1994a). *Robert Redford. Seine Filme – seine Leben*. Munchen: Wilhelm Heyne Verlag.
- Jeier, T. (1994b). *Robert Redford. Superstar und Filmemacher*. Munchen: Wilhelm Heyne Film Bibliothek.
- Klejsa, K. (2008). *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przelomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Kornatowska, M. (2016). *Kino – zwierciadło Ameryki*, [w:] Szczepański, T. (red.), *Sejsmograf duszy. Kino według Marii Kornatowskiej*. Łódź: PWSFTviT.
- Kothenschulte, D. (2001). *Nachbesserungen am amerikanischen Traum Der Regisseur Robert Redford*. Marburg: Schuren Presseverlag.
- Leonelli, E. (2007). *Robert Redford and the American West. A Critical Essay*. New York: Xlibris Corporation.
- Lewicki, A. (2007). *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Lewis, J. (2001). *The End of Cinema as We Know it: American Film in the Nineties*, New York: New York University Press.
- Lubelski, T. (2000). *Nowa fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*. Kraków: Universitas.
- Lubimy czytać. <http://lubimyczytac.pl/> (dostęp: 10.11.2016).
- Mirski, P. (2014). *Metoda i szalenstwo. O narracjach paranoicznych*. „EKRAŃY”, nr 1.

- Nicholas Evans. <http://www.nicholasevans.com/about-nicholas-evans/biography/> (dostęp: 1.12.2016).
- Pasternak, K. (2016). *Heros w kowbojskim kapeluszu*. „Newsweek Polska”, nr 17.
- Przylipek, M. (2013). *Kino bezpośrednie 1963–1970. Między obserwacją a ideologią*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Rotten Tomatoes. <https://www.rottentomatoes.com/> (dostęp: 1.12.2016).
- River, Ch. (2014). *American Legends: The Life of Robert Redford*. New York: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Schoell, W., Quirk, L. J. (2006). *The Sundance Kid: A Biography of Robert Redford*. Taylor Trade Publishing.
- Skopal, P. (2007). *Stare filmy, nowe narracje. Kontekstualizacja oraz interpretacja kulturowa filmów hollywoodzkich na DVD*, [w:] Szczepanik, P., Anděl, J., Gwóźdź, A. (red.), *Czeska myśl filmowa*, t. 2, *Reguły gry*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Starzec, B. (2008). *Ludzki wymiar Sundance – oczami Roberta Redforda*. „Politeja”, nr 1.
- Steven Pressfield. <http://www.stevenpressfield.com/> (dostęp: 11.12.2013).
- Syska, R. (2014). *Labirynty naszych światów. O schizofrenicznej (i nie tylko) narracji z Jackiem Ostaszewskim rozmawia Rafał Syska*. „EKRAŃY”, nr 1.
- Szckała, B. (2014). *Mózgotrzepy i puzzle, czyli jak współczesne kino gra z widzem*. „EKRAŃY” nr 1.
- Szyłak, J. (2011). *Kino Nowej Przygody – jego cechy i granice*, [w:] Adamczak, M., Bokinić, M., Kaczor, K., Konefał, S. J., Kornacki K., Pstrągowski, T., Sitkiewicz, P., Szylak, J., *Kino Nowej Przygody*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Travers, P. (2013). *The Company You Keep*. „Rolling Stone”.
- <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/the-company-you-keep-20130404> (dostęp: 4.04.2013).
- Ziębiński, R. (2012). *Z Ameryką nie jest dobrze*. „Newsweek”. <http://filmy.newsweek.pl/robert-redford-z-ameryka-nie-jest-dobrze,87490,1,1.html> (dostęp: 27.01.2012).

Directed by: Robert Redford

Robert Redford, a big Hollywood star, directed nine feature films. The question is whether, using the terminology developed on the basis of the auteur theory, he is a real auteur, impressing a unique stamp on his films, or simply a craftsman, creating impersonal products, or “postauteur”, effectively managing his image. The films directed by Redford did not fit in the canons and the trends prevailing at the time of their creation. They are also not distinguished by the individual character of the script, rather following the path of classical directing, with traditional narrative and a standard use of film resources. However, there is a consistent attachment of the director – a representative of the '68 generation – to the values proclaimed by contestants in the turbulent sixties. Through the prism of these values, the director's topics of interest are portrayed: the family, the process of growing-up and self-development, equality, freedom, brotherhood, the beauty of man and the surrounding nature, the pillars of liberal democracy – the rule of law and freedom of speech. Exactly this determines the specifics of Redford's films and shapes his personality as auteur.