

PATRYK MIERNIK

(UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI)

DJANGO UNCHAINED QUENTINA TARANTINO

INFORMACJE O AUTORZE

Patryk Miernik

Pracownia Retoryki Logicznej, Instytut Filozofii

Uniwersytet Jagielloński

e-mail: patryk.miernik@uj.edu.pl

Theodor W. Adorno stwierdził, że pisanie poezji po Auschwitz byłoby barbarzyństwem. Dokonuje on tym samym przejścia od historycznego faktu skrajnego uprzedmiotowienia jednej grupy ludzi przez inną do ogólnoludzkich kulturowych konsekwencji takiego wydarzenia. Wydaje się jednak, że tragedia Holocaustu nie jest jedynym tego typu faktem w historii cywilizacji. Z punktu widzenia współczesnego Amerykanina za coś porównywalnego może uchodzić okres niewolnictwa. Takie historyczne spojrzenie może być dobrym punktem wyjścia do zmierzenia się z najnowszymi filmami Quentina Tarantino, przepracowującymi właśnie te dwie tragedie ludzkości.

Reżyser ten podejmuje w całym swoim dorobku odważną zabawę z różnymi dominantami gatunkowymi kina. Wyróżnić tu można trzy główne: rozpoczyna od kina gangsterskiego, powstają takie produkcje jak *Reservoir Dogs*¹ (1992), *Pulp Fiction* (1994) czy *Jackie Brown*

¹ Większość filmów Quentina Tarantino jest zatytułowana w sposób nieprzetłumaczalny z uwagi na wieloznaczność, dlatego zachowuję wersje oryginalne.

(1997). Następnie dominanta zmienia się w kierunku azjatyckiego kina akcji, wówczas powstaje dylogia *Kill Bill*². Najnowsze dwa filmy Tarantino to z kolei dominanta historyczna: *Inglourious Bastards* (2009) oraz tegoroczny *Django Unchained*. Na najbardziej podstawowym poziomie można się pokusić o tego typu periodyzację jego twórczości, należy jednak mieć świadomość, że jest to jeden z najbardziej synkretycznych reżyserów w historii kina. Tego typu podział jest zatem w jego przypadku do tego stopnia niewystarczający, że mógłby stanowić zaledwie wstęp do pełniejszej analizy jego filmów, która od tej pory byłaby właściwie serią przykładów przełamywania granic owych dominant. Podobnie wyglądać musi recenzja *Django Unchained*.

Jest to dalszy ciąg zapoczątkowanego w poprzednim filmie pracowywania, (*durchbearbeitung*) podświadomych treści przedstawiciela zachodniej kultury początku XXI wieku w celu uleczenia go z nerwic. Takimi najgłębszymi traumami są właśnie Holocaust oraz niewolnictwo Afroamerykanów. Staje się zatem Quentin Tarantino samozwańczym psychoanalitykiem mniej lub bardziej uświadomionego poczucia winy współczesnego Amerykanina. Terapia, jaką proponuje, jest szokowa. Przypomina uciskanie bolącego miejsca lub zdeżeranie chorego psychicznie z jego fobiami w celu szybszego *verwendung*, przejścia przez stan chorobowy. Rzutując trójkąt familijny na rzeczywistość historyczno-społeczną, dochodzi do przeciwstawnych kategorii „braku” i „chcenia”. Ów fundamentalny brak, wynikający z zawieszenie człowieczeństwa, czy to w przypadku Holocaustu, czy niewolnictwa warunkuje chcenie, które może być zrealizowane tylko w fantazji i taką właśnie fantazją jest wersja historii proponowana przez Tarantino. Co więcej, to właśnie owa symulowana historia wydaje się realniejsza od tej prawdziwej, ponieważ to tutaj jest tak, „jak być powinno”, to ona jest zgodna z „chłopskim rozumem” i „sprawiedliwością ludową”: „oko za oko”. To tutaj Żyd może upomnieć się u esesmana o swoje za pomocą kija baseballowego. To tutaj Murzyn może wybatożyć swojego niegdysiejszego oprawcę. I to w imieniu prawa. Naturalnie wszelkie dyskursy są niewspółmierne. Nie można twierdzić, nie wyrządzając niesprawiedliwości, ponieważ każda wypowiedź tworzy tylko jedno zakończenie, odrzucając wszelkie inne rozstrzygnięcia. Nie istnieje metadyskurs, stąd również dyskurs karta i ofiary jest niesprowadzalny do obiektywnego mianownika. Chodzi

² Część pierwsza w 2003 roku oraz druga w 2004 roku.

o to, aby uświadomić sobie ów zatarg, brak styku między dyskursami, ową *différend* Lyotarda, przyjąć postawę pytającą; co by było, gdyby zamienić Kreona i Antygonę rolami, gdyby to prawo natury miało zatryumfować nad umownym prawem ludzkim?

To właśnie perspektywa historycznej adekwatności w *Inglourious Bastards* oraz *Django Unchained* stanowi punkt wyjścia do dekonstrukcji tekstu w arcsyszerokim rozumieniu tego słowa, jakie przyjął Jacques Derrida. Dominanta gatunkowa, mająca na celu kategoryzację kina, jest tylko najbardziej powierzchownym obszarem dekonstrukcji: poprzez wprowadzenie historii alternatywnej. Stanowi asumpt do dekonstrukcji kolejnych tekstów, takich jak niemal idiomatyczne skojarzenia Żyd-numer czy Murzyn-niewolnik. Rozbija te zwroty, wyrwa z kontekstu historycznego, dokonuje przesunięcia nie w głąb, lecz obok, gdyż nie opowiada nowej lepszej historii, lecz inną historię. Dekonstrukcja nie jest taką metodą, jak hermeneutyka, dlatego jest tutaj możliwa równorzędność skojarzeń. Dokładnie podany czas akcji (dwa lata przed rozpoczęciem wojny secesyjnej) nasuwa tylko część tropów: bajeczne plantacje południowych stanów z ich bezlitosnymi plantatorami, zastępy czarnych niewolników zbierających bawełnę, nieludscy poganiacze i handlarze niewolników. Kolejne wynikają z miejsca akcji (Dziki Zachód): western, kowboje, strzelaniny, „końska opera”. Jednakże Tarantino działa w przesunięciu, w opozycji do pozornie przyjętej dominanty historycznej czy westernowej. Budowa jego filmu nie ma struktury palowej, lecz rizomatyczną: każdy trop odsyła do kolejnych, sprzecznych z poprzednimi – sprzecznych z punktu widzenia rozumu, jednak nie z punktu widzenia wyobraźni. Dlatego możliwe jest tutaj skojarzenie szeryfa z policjantem, policjanta z FBI³, w rezultacie metody działania stróżów prawa zlewają się z tymi, które znamy chociażby z *Brudnego Harry’ego*. Trop plantacji bawełny odsyła do czarnego niewolnika, Murzyn do czarnej muzyki, ta z kolei do hip-hopu. Dlatego jest tutaj możliwe, że XIX-wieczni Czarni, skuci łańcuchem, zamiast śpiewać *chain song* zaczynają rapować. Znaczenia są rozproszone. Nie ma i nie może być lepszej lub gorszej interpretacji. Może być tylko taka bądź inna. Podobnie jak poziom przedmiotowy – akcja, rozproszeniu ulega poziom meta- przedmiotowy – twórcy (autor, scenarzyści czy nawet aktorzy). Dzieje się tak, ponieważ z pewnej perspektywy film odwołuje się do historii

³ Które powstało dopiero w 1909 roku.

jako „autora wydarzeń”, zostaje to jednak rozbite przez anachroniczną formę (na przykład język bohaterów, ich sposób działania, myślenia pochodzą z czasów współczesnych). Z innej perspektywy to Quentin Tarantino jest reżyserem filmu, jednakże nie on jest twórcą postaci Django, zaczerpniętej z filmu z 1966 roku, włoskiego spaghetti westernu w reżyserii Sergia Corbucciego, z którego pochodzi również tytułowy wątek muzyczny (Luis Bacalov i Rocky Roberts: *Django*). Jednakże tamtego filmu również nie można uznać za oryginał, ponieważ był on inspirowany „trylogią dolarową” Sergia Leone⁴, który z kolei stworzył spaghetti western jako pastisz amerykańskiego oryginału. W tę sieć symulaków w równym stopniu wplecione zostają tak postaci, jak i ich odtwórcy. Otóż w swoim pierwowzorze z 1966 roku Django był biały, wcielił się jednak w niego Franco Nero, który nie tylko swoim nazwiskiem⁵, ale również strojem nasuwał skojarzenia z kolorem czarnym. Tenże Franco Nero pojawia się w epizodycznej roli włoskiego właściciela niewolników również w *Django Unchained*. W jednej ze scen pyta on nowego, czarnoskórego Django o jego imię, gdy zaś ten dodaje, że „d” jest nieme, Nero odpowiada: „Wiem...”. Kolejnym tropem jest japońska wersja tego filmu z 2007 roku, w reżyserii Takashiego Miike, zatytułowana *Sukiyaki Western Django*, co stanowi odwołanie do włoski westernów, gdyż *sukiyaki* jest potrawą podobną do spaghetti. Akcja zostaje tutaj przeniesiona do Kraju Kwitnącej Wiśni. Gra w nim sam Quentin Tarantino, wcielając się w postać owianego legendą rewolwerowca, będącego dziadkiem chłopca o imieniu Heinachi, o którym w finałowej scenie⁶ dowiadujemy się, że „kilka lat później [...] dotarł do Włoch, gdzie był znany jako Django”⁷...

Innego rodzaju sieć odniesień wprowadza grany przez Christopha Waltza biały oswobodziciel Django, niemiecki dentysta, który przybył do Ameryki jako łowca głów. Intertekstualna zabawa Tarantino polega na tym, iż postać ta jest grana przez tego samego aktora, który

⁴ *Za garść dolarów* (1964), *Za kilka dolarów więcej* (1965) oraz *Dobry, zły i brzydki* (1966).

⁵ Nero – wł. ‘czarny’.

⁶ Której towarzyszy ta sama tytułowa piosenka z włoskiego *Django* z 1966 roku oraz z *Django Unchained*... śpiewana po japońsku.

⁷ Jest to zabieg, który Brian McHale nazywa przejściem od modernistycznej dominaty epistemologicznej (co będzie dalej?), do postmodernistycznej dominaty ontologicznej (w jakim właściwie świecie dzieje się akcja?).

wcielił się w rolę genialnego zbrodniarza, psychopatycznego esesmana⁸ w *Inglourious Bastards*. Nic by to jeszcze nie znaczyło, wszak wielokrotne podejmowanie współpracy z aktorami stało się już znakiem firmowym Tarantino (na przykład trzy filmy z Umą Turman, trzy z Timem Rothem, dwa z Harveyem Kaitelem, dwa z Bruce'em Willisem itd.), gdyby nie fakt, że jest to ta sama postać! Piekielnie inteligentny, wygadany Niemiec, bez skrupułów mordujący każdego, kto stanie mu na drodze. Postać ta odsyła do dwóch istotnych, historycznych i intertekstualnych tropów. Po pierwsze, bezlitosny Niemiec, w którym widzimy pułkownika gestapo, brzydzi się niewolnictwem i bez skrupułów zabija osoby związane z tym procederem. W jednej ze scen stwierdza: „Nie mogłem się powstrzymać!”. Protoplaści Ku-Klux-Klanu pojawiają się w *Django Unchained*, a zatem dwa lata przed wojną secesyjną, podczas gdy organizacja ta miała zostać założona dopiero po jej zakończeniu, w 1865 roku w Tennessee⁹, przez sześciu weteranów armii Południa jako pomoc dla wdów i sierot po zabitych żołnierzach Konfederacji. W konsekwencji Ku-Klux-Klan jawi się jako coś jeszcze gorszego od faszyzmu (wszak brzydzi się nim sam esesman!), zaś u jego podstaw nie stała bynajmniej żadna szlachetna idea samopomocy, lecz od zarania swego istnienia jego celem była eksterminacja ludności czarnoskórej. Sama organizacja przedstawiona jest w prześmiewczy, niemal slapstickowy sposób. W jej przywódcę wciela się Don Johnson, kultowy „policjant z Miami”.

Drugim historycznym i intertekstualnym tropem, do którego Tarantino odsyła widza za pośrednictwem postaci bezlitosnego niemieckiego inteligenta na Dzikim Zachodzie, jest mitologia nordycka i *Pierścień Nibelunga*. Tarantino multiplikuje tutaj historię, pokazuje jej wieczny powrót, każąc zaginionej żonie tytułowego bohatera nazywać się Broomhilde, zaś niemieckiemu dentyście opowiedzieć mit o walkirii uwięzionej przez Wotana (którym w tej metaforze staje się demoniczny plantator – grany przez Leonarda DiCaprio), a tym samym przepowiedzieć jego przeznaczenie: ma stać się nowym Siegfriedem i pokonać niesprawiedliwego despotę stojącego na straży starego porządku. Jest to klasyczny przykład realizacji postulatu Leslie Fiedlera „przekraczaj granice, zasypuj przepaści”, przykład na

⁸ Za tę rolę został nagrodzony w 2010 roku Oscarem dla najlepszego aktora drugoplanowego.

⁹ W stanie, z którego pochodzi sam Tarantino...

łączenie wątków sztuki wysokiej i masowej, pluralizmu estetycznego egalitarystycznie syntetyzującego krańcowo odmienne paradygmaty myślenia. Tarantino jest twórcą, który do perfekcji opanował sztukę uwodzenia widza masowego. Szeroko czerpiąc i niemal kopiując sceny z kina klasy B¹⁰, kreuje artystyczny świat nadmiaru i obsceniczności, w równym stopniu wzbogacony jego własną sadystyczną kreatywnością. Tworzy na przykład coś, co wydaje się genialne w swej zwyrodniałej prostocie. Wymyśla mianowicie podziemie nielegalnych walk na śmierć i życie murzyńskich niewolników, analogiczne do faktycznie po dziś dzień organizowanych walk psów. W obliczu przeżytych cech ekstremalnych widz traci punkt odniesienia i daje się uwieść. Jednocześnie Tarantino symuluje elementy sztuki elitarniej, angażując wyrobionego widza w swoistą grę w wyszukiwanie ukrytych kontekstów i odniesień do sztuki wysokiej (takich jak na przykład strój Django, będący kopią kostiumu „niebieskiego chłopca” z malowidła Thomasa Gainsborougha z 1770 roku). Również wartości wysokie występują tu w ekstremalnym wydaniu: rycerskość, dozgonna przyjaźń, zemsta za cenę życia, rodem z tak odległych światów jak właśnie twórczość Wagnera. Reżyser jest mistrzem erotyzacji tekstu – dominuje w nim autoteliczność, nastawienie na wizualną przyjemność obcowania z nim, nie zaś odsłaniania jakiegś głębokiej prawdy.

Tekst stworzony przez Tarantino spełnia zatem wszystkie wyznaczniki opowieści postmodernistycznej, które odnaleźć można u Frederica Jamesona. Wszelka głębia ustępuje tutaj miejsca powierzchowności, gdyż wartości są jedynie symulakrami. Następuje zanik historyczności, multiplikacja historyjek, łączących się w nieskończoną sieć odwołań, których status ontologiczny jest równie słaby. Nie sposób przedrzeć się przez to *klącze* do oryginalnego tekstu. Zerwane zostają łańcuchy znaczeniowe. Są to światy, w których wydarzenia nie mają już znaczenia, nie odsyłają do jakiegś obiektywnej prawdy historycznej, tworzą swoje własne, alternatywne uniwersum. Cechuje je wreszcie emocjonalne nasycenie kategorią wzniosłości. W obrębie tego symulowanego świata wydarzenia, rozmowy, decyzje nabierają waloru epickości, wielkości. Dzieła Tarantino mają przede wszystkim charakter pastiszowy. Nie jest to ironia, lecz łagodna zabawa materiałem z przeszłości. W przeciwieństwie do parodii nie odsyła ona do

¹⁰ Właśnie z włoskiego *Django* (1966) zaczerpnął Tarantino scenę obcinania ucha zakładnikowi w *Reservoir Dogs*.

oryginału, lecz zaciera jego tożsamość. Nie powinno zatem dziwić, że nieprawidłowe odczytanie filmów Tarantino może prowadzić do olbrzymich kontrowersji. Na przykład amerykański krytyk Daniel Mendelsohn, zajmujący się między innymi tematyką Holocaustu, stwierdza: „Tarantino przyzwala na brutalną zemstę przez przeobrażenie Żydów w nazistów”¹¹. Natomiast wybitny czarnoskóry reżyser Spike Lee w następujący sposób uzasadnia swój bojkot *Django Unchained*: „Amerykańskie niewolnictwo nie było spaghetti westernem Sergia Leone. Było Holocaustem. Moimi przodkami są niewolnicy. Uprowadzono ich z Afryki. Jestem im winien szacunek”¹². Uważam tego typu realistyczne odczytanie filmów Tarantino za błędne. Podobnie jak błędem byłoby oczekiwać od komedii namysłu egzystencjalnego (chyba że w przypadku Woody’ego Allena) czy też zgodności z prawami natury od filmu fantastyczno-naukowego. Tarantino wypracował swój własny, charakterystyczny świat. Świat egalitaryzmu intelektualnego, w którym jedynym wymogiem jest ogromny dystans do samego siebie. Panuje w nim racjonalność rozumu transwersalnego Wolfganga Welscha. Jest to świat, w którym przemoc przestaje być brutalna, a wulgarność staje się wartością estetyczną, zaś widz, niezależnie od koloru skóry¹³, czeka, by kolejny raz usłyszeć Samuela L. Jacksona wypowiadającego słowa: „Ruszaj się, czarnuchu!”¹⁴.

Patryk Miernik

¹¹ D. Mendelsohn, *Review: Inglourious Basterds: When Jews Attack*, „Newsweek”, 21.08.2009.

¹² S. Lee, *Spike Lee Twitter*, [online], <https://twitter.com/SpikeLee/status/282611091777941504> [dostęp: 24.12.2012].

¹³ O czym świadczy na przykład olbrzymia popularność *Django Unchained* wśród czarnoskórych Amerykanów.

¹⁴ Wyraz *nigga* pojawia się w *Django Unchained* ponad sto razy.

