

A black and white photograph of a bird in flight against a dark, textured background. The bird is positioned in the upper right quadrant, facing left with its wings spread. The background has a mottled, grainy appearance. On the far left edge, there is a vertical strip showing a textured, possibly rocky or organic surface.

Nowy epos?

Krytyka kultury europejskiej
i proces emancypacji bohatera
w *Django* Quentina Tarantino



Łukasz
Łoziński

Ur. w 1989 roku. Antropolog i literaturoznawca, absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego, redaktor czasopism – „Polisemii” i „Bez Porównania”, stały współpracownik portalu „Popmoderna”. W latach 2012-2014 uczestniczył w badaniach terenowych dotyczących pamięci o Józefie Kurasiu „Ogniu” i jego oddziale partyzanckim. Pracował dla Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie. Interesuje się przede wszystkim antropologią literatury i historyczną.

Wstęp

Najnowszy film Quentina Tarantino, podejmujący temat niewolnictwa i przemocy na tle rasowym, osiągnął niezwykle – nawet jak na możliwości reżysera *Pulp Fiction* – rozgłos. Liczba biletów sprzedanych w amerykańskich i zagranicznych kinach przewyższyła sukces *Bękartów wojny* (2009), przynosząc 425 miliardów dolarów przychodu¹. Ważniejsza od statystyki jest jednak mnogość artykułów prasowych – aby zrozumieć towarzyszące *Django* emocje, warto prześledzić ważniejsze głosy w dyskusji na jego temat.

Znaczna część krytyki uznaje ten obraz za zabawny i inteligentny, ale w ostatecznym rozrachunku jałowy pastisz rozmaitych gatunków kina. David Denby pisze wprawdzie o „fontannach odkupieńczo wytryskującej krwi”, jednak *Django* wzbudza w nim raczej zniesmaczenie niż

¹ Zob. „*Inglorious Basterds*” Vs. „*Django Unchained*”, <http://www.boxofficemojo.com/showdowns/chart/?id=tarantinovs.htm>, 6.05.2013.

*katharsis*². Polscy krytycy nie oceniają wysoko obrazu Ameryki zbudowanego z klisz kulturowych, ani przesadzonej, nieskłaniającej do empatii przemocy³. Oczekiwania wobec kina – aby reprezentowało realia, wyrażając egzystencjalne prawdy – łatwo odczytać z wypowiedzi Jakuba Sochy:

Django nie otwiera oczu ani na amerykańskie niewolnictwo, ani na to, czym w życiu człowieka jest zemsta. Nie ma tu uciskanych mas, to raczej film o silnych jednostkach, nie ma w nim zemsty, co najwyżej napędzana przez miłość akcja rantunkowa. Nawet tych kilka punktów zapalnych, które rozsadzają narrację – tych kilka scen, kiedy przemoc wchodzi w oko jak drzazga, wymyka się konwencji: ciało rozszarpywane przez rozszalale psy i poddawane chłóście – zostaje szybko spacyfikowane przez reżyserskie fajerwerki⁴.

Inni komentatorzy traktują rzecz zgodnie z tradycyjnymi wzorcami odbioru, bagatelizując elementy wykraczające poza konwencje najbardziej typowe dla głównego nurtu, zwłaszcza wymiar intertekstualny – w rezultacie obraz przekazywany czytelnikowi pozostaje niepełny⁵. Osobną grupę zabierających głos w dysku-

sji reprezentuje Spike Lee – reżyser *Malcolma X* – który na Tweeterze opublikował następującą wypowiedź: „Amerykańskie niewolnictwo nie było spaghetti westernem w stylu Sergio Leone. To był Holokaust. Moi przodkowie to niewolnicy. Porwani z Afryki. I będę ich czcić”⁶. Rozwijając tę opinię, należałoby stwierdzić, że Tarantino traktuje problem równouprawnienia Afroamerykanów instrumentalnie, w istocie niejednokrotnie ich poniża, choćby na płaszczyźnie językowej, kładąc swoim bohaterom – jako autor scenariusza – ponad sto razy powtarzać słowo *nigger*, obecnie niemal wyrugowane z oficjalnej angielszczyzny⁷. Niemniej w dniu premiery (25 grudnia 2012 r.) liczba „czarnych widzów” (Pamela McClintock stosuje takie właśnie określenie) wyniosła 42 proc., później ich udział utrzymywał się na poziomie zbliżonym do jednej trzeciej, chociaż stanowią tylko 12 proc. populacji Stanów Zjednoczonych⁸.

Zarzuty sformułowane przez Spike’a Lee najwyraźniej nie przekonują przedstawicieli społeczności afroamerykańskiej, do której on sam należy. Dlaczego? Być może *Django* wychodzi naprzeciw niespełnionym nigdy dotąd oczekiwaniom – nie tylko zapewnia widzom pierwszorzędną dawkę rozrywki, ale też w nowy sposób podejmuje

² D. Denby, „*Django Unchained*”: *put-on, revenge and the aesthetics of trash*, „The New Yorker” 22.01.2013, <http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2013/01/django-unchained-reviewed-tarantino-crap-masterpiece.html>, 17.02.2013.

³ Zob. A. Piotrowska, *Bękarty westernu*, „Tygodnik Powszechny” 3 2013, s. 43; J. Socha, *Django rozkuty*, „Dwutygodnik” 100 2013, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4274-django-rozkuty.html>, 28.03.2013.

⁴ *Ibid.*

⁵ Zob. P. French, „*Django Unchained*” – *review*, „The Observer” 20.01.2013, <http://www.guardian.co.uk/film/2013/jan/20/django-unchained-quentin-tarantino-review>, 31.03.2013; D. Khoshaba, *Django Unchained: A Film Analysis*, <http://www.psychologytoday.com/blog/get-hardy/201301/django-unchained-film-analysis>, 8.05.2013.

⁶ „American Slavery Was Not A Sergio Leone Spaghetti Western. It Was A Holocaust. My Ancestors Are Slaves. Stolen From Africa. I Will Honor Them”. B. Child, „*Django Unchained*” *wins over black audience despite Spike Lee criticism*, „The Guardian” 3.01.2013, <http://www.guardian.co.uk/film/2013/jan/03/django-unchained-spike-lee>, 17.02.2013.

⁷ Zob. P. Bradshaw, „*Django Unchained*” – *review*, „The Guardian” 18.01.2013, <http://www.guardian.co.uk/film/2013/jan/17/django-unchained-review>, 30.03.2013; D. Denby, *op. cit.*

⁸ Zob. P. McClintock, *African Americans Turn Out in Force for Quentin Tarantino’s “Django Unchained”*, „The Hollywood Reporter” 1.02.2013, <http://www.hollywoodreporter.com/news/quentin-tarantino-s-django-unchained-african-407582>, 17.02.2013.

drażliwy temat. Kwestia praw człowieka i obywatela z pewnością należy do najważniejszych dla szeroko rozumianej kultury Ameryki Północnej, skoro stała się przyczyną najkrwawszej wojny, do jakiej doszło na tym kontynencie. Nie ulega wątpliwości, że ani wygrana Unii nad Konfederacją, ani zniesienie segregacji rasowej na mocy aktów prawnych z lat 1964 i 1965 nie oznaczały zakończenia dyskryminacji Afroamerykanów⁹. W II połowie XX w. problem stosunków między ludnością o korzeniach europejskich a potomkami niewolników był w Stanach Zjednoczonych przedmiotem ożywionej debaty, odbywającej się równolegle z rozwojem studiów postkolonialnych¹⁰. Warto jednak zwrócić uwagę, że zmiany w postrzeganiu Afroamerykanów, bardzo widoczne w tekstach akademickich, jeszcze na początku XXI w. znajdowały stosunkowo ograniczone odzwierciedlenie w sztuce filmowej.

Mówi się często o początku lat 60. jako o przełomie w kinematografii Stanów Zjednoczonych, kiedy Sidney Poitier zyskał uznanie, grając bohaterów „górujących nad Białymi inteligencją i urodą”¹¹. Rzeczywiście, wyróżniający się aktor otrzymał wówczas Oscara za najlepszą rolę pierwszoplanową, trzeba jednak zaznaczyć, że kolejnym Afroamerykaninem uhonorowanym tą nagrodą był Denzel Washington – w 2001 r. Jak zauważa Peter Bradshaw, „niewolnictwo to temat, na który współczesne Hollywood tradycyjnie reaguje zdenerwowaniem oraz powściągliwością bliską zмовie milczenia – oprócz, rzecz jasna, wyraźnie

przedstawionego kontekstu abolicji”¹². Na tym tle *Django* wydaje się o tyle odważny, że zawiera liczne sceny bezpośrednio odnoszące się do okrucieństwa wobec osób pochodzenia afrykańskiego, a jedna z nich jest głównym bohaterem.

Akcja filmu ma miejsce w południowej części Stanów Zjednoczonych, na krótko przed wojną secesyjną. Django (Jamie Foxx) zostaje odkupiony od wędrujących handlarzy przez łowcę nagród Kinga Schultza (Christoph Waltz), ponieważ potrafi rozpoznać trzech ściganych listem gończym nadzorców niewolników. Tytułowy bohater, powodowany chęcią rewanżu, okazuje się bardzo pomocny. Schultz proponuje mu dalszą współpracę i odtąd we dwójkę dostarczają wymiarowi sprawiedliwości przestępców, częściej martwych niż żywych. Zdobyte pieniądze Django postanawia przeznaczyć na wykup żony (Kerry Washington), a jego towarzysz ma pomóc w jej odnalezieniu.

Fabula łączy elementy typowe dla filmów przygodowych i spaghetti westernów, można się więc spodziewać opowieści ukształtowanej w oparciu o dobrze znane konwencje, służącej przede wszystkim rozrywce. Tarantino stosuje jednak metodę twórczą zbliżoną do tej, którą Umberto Eco nazwał „podwójnym kodowaniem”¹³. *Imię róży* czy *Wahadło Foucaulta* nie

⁹ Zob. W. Osiatyński, *Korzenie „Korzeni”*. *Dzieje Murzynów w Stanach Zjednoczonych*, Iskry, Warszawa 1981, s. 248.

¹⁰ Zob. M.P. Markowski, *Postkolonializm*, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Znak, Kraków 2009, s. 549-565.

¹¹ P. Kletowski, *Afroamerykańskie kino*, [w:] T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Biały Kruk, Kraków 2003, s. 15-16.

¹² “Slavery is a subject on which modern Hollywood is traditionally nervous, a reticence amounting almost to a conspiracy of silence – except, of course, in the explicit context of abolition”. P. Bradshaw, *op. cit.* Zob. L. Bunch, *What “Django Unchained” Got Wrong*, <http://blogs.smithsonianmag.com/around-themall/2013/01/django-unchained-reviewed-by-lonnie-bunch-a-flawed-presentation/>, 18.05.2013; J. Patterson, *“Django Unchained”: the inglorious history of slavery in the movies*, „The Guardian” 12.01.2013, <http://www.guardian.co.uk/film/2013/jan/14/django-unchained-exploitation-slavery>, 18.05.2013.

¹³ Zob. U. Eco, *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*, [w:] *idem, O literaturze*, tłum. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2003, s. 198-219.

ograniczają się do kryminalnej lub sensacyjnej opowieści w efektownej scenerii – czytelnik otrzymuje obraz fragmentu historii Europy nacechowany przekonaniem autora, z którymi, o ile posiada dostateczne kompetencje, może polemizować¹⁴. *Django*, choć ironiczny i groteskowy, zapewne w większym stopniu niż powieści Eco niezgodny z faktami, przedstawia interesującą refleksję na temat amerykańskiej kultury. Nie należy też lekceważyć sposobu oddziaływania filmu na widzów. Celem artykułu jest po pierwsze rekonstrukcja świata przedstawionego przez Tarantino, odczytanie kontekstu, w jakim funkcjonuje wizja reżysera, oraz jej możliwych znaczeń – zgodnie z metodami semiologii i hermeneutyki¹⁵. Wzorzec stanowią teksty Rolanda Barthesa i Martina Heideggera¹⁶. Po drugie przedmiotem rozważań, czynionych w oparciu o kognitywistyczną teorię narracji, jest emancypacja bohatera i jej potencjalne konsekwencje dla widowni w krajach postkolonialnych¹⁷.

Antyamerykanizm

Obraz południowej części Stanów Zjednoczonych wykreowany w *Django* nawiązuje do

konwencji typowych dla antywesternu – główną cechą nurtu jest polemiczna postawa „wobec tradycji gatunku oraz mitu Dzikiego Zachodu”¹⁸. Za wzorcowe uznaje się filmy Sama Peckinpaha – *Strzały o zmierzchu* (1962), a zwłaszcza *Dziką bandę* (1968) – choć należy też wspomnieć o wpływie tak zwanej *Trylogii Dolarowej* (1964–1966) Sergio Leone¹⁹. O ile struktura klasycznego westernu czyni jasne rozróżnienie między pozytywnie ocenianą cywilizacją euroamerykańską, a wszystkim tym, co przynależy do kategorii natury, o tyle w wielu obrazach rewizjonistycznych ta opozycja została zmodyfikowana. Nie tylko za pomocą strategii idealizacji rdzennych mieszkańców przy jednoczesnym piętnowaniu kolonizatorów, która zastąpiła popularny obraz dzikich plemion walczących z majestatyczną kawalerią. Niekiedy istnienie przeciwnych biegunów bywa zanegowane, jak w *Dobrym, złym i brzydkim* (1966) – trzech bohaterowie kierują się niemal wyłącznie chęcią zysku, ale zastosowane w utworze metody podawcze nie sugerują widzowi, że powinien ich potępiać. Tarantino nie stworzył postaci radykalnie amoralnych, raczej dwuznaczne. Należy też podkreślić, że najbardziej ewidentnym przedmiotem krytyki nie jest w *Django* cywilizacja jako całość – inaczej niż w *Wielkim matym człowieku* (1970) czy *Tańczącym z wilkami* (1990) – ale w pierwszym rzędzie system kulturowy stworzony przez grupę wielkich posiadaczy ziemskich²⁰. Jak zauważa Ira Berlin, właśnie oni mieli decydujący wpływ na obyczaje oraz prawo odnoszące się do ludności

¹⁴ Zob. U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] *idem, Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1987, s. 593–623.

¹⁵ Zob. R. Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Aletheia, Warszawa 2008; P. Ricoeur, *O interpretacji*, tłum. J. Margański, [w:] A. Burzyńska, M.P. Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Znak, Kraków 2007, s. 193–212.

¹⁶ Zob. R. Barthes, *Retoryka obrazu*, tłum. Z. Krużyński, „Pamiętnik Literacki” 3 1985, s. 289–302; M. Heidegger, *Objaśnienia do poezji Hölderlina*, tłum. S. Lisiecka, KR, Warszawa 2004, s. 9–199.

¹⁷ Zob. M. Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2012; M. Smith, *Zaangażowanie widza w postać*, tłum. J. Mach, [w:] J. Ostaszewski (red.), *Kognitywna teoria filmu. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1999, s. 210–247.

¹⁸ Ł. Plesnar, *Western*, [w:] T. Lubelski, *op. cit.*, s. 1006–1007.

¹⁹ *Dobry, zły i brzydki*, reż. S. Leone, Włochy 1966; *Dzika banda*, reż. S. Peckinpah, USA 1962; *Strzały o zmierzchu*, reż. S. Peckinpah, USA 1962; *Za garść dolarów*, reż. S. Leone, Hiszpania, RFN, Włochy 1964; *Za kilka dolarów więcej*, reż. S. Leone, Hiszpania, RFN, Włochy 1965.

²⁰ *Tańczący z wilkami*, reż. K. Costner, USA 1990; *Wielki maty człowiek*, reż. A. Penn, USA 1970.

pochodzenia afrykańskiego – wolnej i zależnej²¹. Nie oznacza to jednak, że Tarantino portretuje pozostałych mieszkańców Południa w sposób wzbudzający sympatię.

Przedstawiciele niższych warstw społecznych kreowani w *Django* to przede wszystkim nadzorcy niewolników – gra aktorska, charakteryzacja i zdjęcia nawiązują do typowych dla popularnego kina metod pokazywania bohaterów negatywnych, co w zestawieniu z ich tchórzostwem tworzy efekt komizmu. Wydaje się jednak, że duże zbliżenia na fotografowane z dołu, oświetlone ogniem twarze spoconych, śmiejących się braci Brittle wywołują u widzów zupełnie poważny dyskomfort. W ten sposób potęguje się zjawisko nazywane przez Murraya Smitha pozytywnym nastawieniem odbiorcy do wybranych postaci filmowych – w tym wypadku są nimi wzbudzający współczucie niewolnicy²². Z kolei wizerunek bohaterów neutralnych, takich jak mieszkańcy prowincjonalnego miasteczka, nie różni się od negatywnych w sposób zasadniczy. Można tu mówić o stopniowaniu tych samych jakości – pierwsi są od drugich starannie ubrani, ale niekoniecznie schludni, natomiast fakt, że nie znącą się nad niewolnikami nie czyni z nich abolicjonistów.

Należy bowiem podkreślić, że mieszczanie pozostają podporządkowani łaadowi stanowionemu przez latyfundystów, którzy, jak twierdzi Berlin, rzeczywiście pełnili w społeczności lokalnej funkcję liderów²³. Taką osobą jest Spencer Bennett (Don Johnson), elegancki mężczyzna w białym surducie i waniliowej kamizelce, nazy-

wany przez swoich niewolników Wielkim Tatusiem. W ten sposób autor scenariusza podkreśla paternalistyczny charakter kultury Południa, o której Berlin pisał w sposób następujący:

*Posiadacze niewolników, podobnie jak tradycyjne elity dawnego świata, od dawna ubierali swoją dominację w określenia związane z rodziną, przybierając pozytywnych patriarchów, aby uzasadnić swą władzę i podtrzymać żądania absolutnego posłuszeństwa. (...) W połowie XIX stulecia, gdy starali się odeprzeć ataki abolicjonistów, ów paternalistyczny styl jeszcze zyskał na znaczeniu*²⁴.

Plantator początkowo odnosi się wrogo do przybywających na jego posiadłość Schultza i Django – zmienia nastawienie, słysząc o możliwości zarobku. Tarantino, czyniąc bohatera skłonny do rezygnacji z ostro sformułowanych przekonań, uwydatnia odległość postawy plantatora od ethosu rycerskiego, który stanowi punkt odniesienia dla wielu rasistów amerykańskich²⁵. Dzięki temu zabiegowi scenarzysta i reżyser usprawiedliwia zastosowanie podstępów przez dwóch protagonistów – przyjechali nie po to, by dokonać transakcji – chcą zabić braci Brittle, pracujących w posiadłości Bennetta przestępców. Autor filmu poprzez ukształtowanie dalszej części sceny zadbał, by, poza oportunistycznym plantatorem, wykazać sprzeczność w obrębie jego światopoglądu. Kiedy Bennett tłumaczy służącej, żeby traktowała Django inaczej niż wszystkich „czarnuchów dookoła”, ale też nie tak, jak gdyby był „biały”, karkołomność konstrukcji, na której oparto ładu społeczny Południa, staje się trudna do przeoczenia.

²¹ Zob. I. Berlin, *Pokolenia w niewoli. Historia niewolnictwa w Ameryce Północnej*, tłum. D. Cieśla, PIW, Warszawa 2010, s. 139-153, 156-196.

²² Zob. M. Rembowska-Pluciennik, *op. cit.*, s. 99-102; M. Smith, *op. cit.*, s. 219-222.

²³ Zob. I. Berlin, *op. cit.*, s. 186.

²⁴ *Ibid.*, s. 192.

²⁵ Zob. *Confederate White Knights*, <http://confederate-whiteknights.com>, 9.1.2014; *Knights of the Ku Klux Klan*, <http://www.splcenter.org/get-informed/intelligence-files/groups/knights-of-the-ku-klux-klan>, 9.01.2014; M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, PWN, Warszawa 2000.

Jednak przedstawieni przez Tarantino nadzorcy niewolników znajdują dla swojej supremacji wiele uzasadnień – jednym z nich jest chrześcijaństwo. Brodaty i otyły John Brittle, w jednej ręce trzymający Biblię, a w drugiej bat, recytuje fragment Księgi Rodzaju: „wszelkie zaś zwierzę na ziemi i wszelkie ptactwo podniebne niechaj się was boi i lęka”²⁶. Plantacja bawełny ma funkcjonować w oparciu o zalecenia Pisma Świętego²⁷. Rzeczywiście, położona na rozległej, płaskiej przestrzeni, pełna kwiatów i egzotycznych drzew posiadłość nosi cechy wyobrażeń o ziemskim raju – znaczący wydaje się też biały strój latyfundysty, fotografowanego w intensywnym świetle. Tarantino, kontrastując ten obraz ze zbliżeniami na twarz przerażonej niewolnicy, wydaje się przestrzegać przed nostalgią za idealizowaną przeszłością Południa. Utrwaloną choćby w *Przeminęło z wiatrem* (1939) narrację o idyllicznych plantacjach sprzed wojny secesyjnej zastępuje widowiskowa zemsta²⁸. Django strzela w kartę wyjętą z Biblii, którą John Brittle nosił przypiętą do koszuli na wysokości serca, drugiego z braci chłoszcze i sześciokrotnie rani. Trzeci ginie, uciekając przez pole uprawne. Obraz poplamionej krwią bawełny może być oceniany jako nadmierne nacechowanie semantyczne sceny. Warto jednak zwrócić uwagę na konflikt między obrazem zbliżonym do estetyki postimpresjonistycznej a jego symbolicznym znaczeniem, podkreślający kreowaną przez Tarantino wizję plantacji jako miejsca, w którym piękno przyrody jest rezultatem cierpienia ludności zależnej.

Instrumentalne wykorzystywanie religii przez amerykańskich rasistów zostało ośmieszone

w scenie przedstawiającej zamaskowanych jeźdźców z pochodniami, którzy próbują się zemścić na Schultzu i Django. To odwołanie do działalności Ku Klux Klanu, organizacji utworzonej w latach 1866-1867 przez zwolenników Konfederacji, w celu podtrzymania uprzywilejowanej pozycji protestantów europejskiego pochodzenia. Retoryka, którą się posługiwali, podobnie jak stroje z krzyżem na wysokości piersi nawiązywały do tradycji zakonów rycerskich. Obraz wykreowany przez Tarantino nie ma wiele wspólnego z *Narodzinami narodu* (1915), zawierającymi pełne patosu sceny odsieczy Ku Klux Klanu dla zaatakowanej przez byłych niewolników rodziny plantatorów²⁹. Klótnia o to, czy jeźdźcy w czasie napadu na Schultza i Django muszą mieć na głowach niewygodne worki, skutkuje kompromitacją wizerunku galopujących mścicieli. Raz jeszcze należy zwrócić uwagę na decydującą rolę latyfundysty – dowodzącego grupą mężczyzn wąpiących o celowości wydarzenia, w którym uczestniczą.

Jeżeli autorowi scenariusza można zarzucić szowinizm w stosunku do jakiejkolwiek grupy społecznej, dotyczyłoby to głównie postawy wobec ludności o korzeniach europejskich. Niemal wszystkie wykreowane w filmie postaci tego typu okazują się niezdolne do przejęcia inicjatywy w konflikcie z Schultzem i Django. Wyrażna jest też dokonująca się w przedstawionej przez Tarantino Ameryce karykaturyzacja europejskiej kultury. Najlepszy przykład to posiadłości pana Candie (Leonardo DiCaprio), który uważa się za frankofila i żąda, aby go tytułowano *monsieur*, choć język francuski jest mu całkowicie obcy. Część miejskiej willi bogacza została przeznaczona na urządzonej w estetyce przepychu dom rozrywek dla zamożnych mężczyzn. O ile balansujący na granicy kiczu wystrój – liczne kandelabry, empirowe meble, ciężkie zasłony, złote ornamenty na purpurowych tapetach – nie byłby

²⁶ *Biblia Tysiąclecia*, Pallotinum, Poznań 2002, wyd. V, Rdz 9,2.

²⁷ Zob. J.M. Faragher, R.V. Hine, *Pogranicza. Historia amerykańskiego Zachodu*, tłum. T. Teszner, WUJ, Kraków 2011, s. 6.

²⁸ *Przeminęło z wiatrem*, reż. V. Fleming, USA 1939.

²⁹ *Narodziny narodu*, reż. D.W. Griffith, USA 1915.

w połowie XIX w. nietypowy dla Francji, o tyle sposoby spędzania czasu w ekskluzywnym lokalu wydają się charakterystyczne dla Nowego Świata. Przy barze zamawia się piwo, tequilę i egzotyczne drinki. Dziesiątki urodziwych niewolnic przechadzają się po willi – niektóre pełnią funkcję służących, ubrane w stroje przywodzące na myśl bieliznę erotyczną, inne są kobietami do towarzysstwa, ich przedmiotowy status nie podlega jednak kwestii. Główną atrakcją wieczoru jest *mandingo* – walka pozbawiona zasad, do której zmuszeni przez panów zostali dwaj niewolnicy.

Umieszczona w wiejskim pałacu pana Candie marmurowa kopia słynnej rzeźby z III w. p.n.e. – *Zapaśników* – podkreśla kontrast między starożytną Grecją a dziewiętnastowieczną Ameryką³⁰. *Mandingo* jest brutalną wersją tradycyjnego sportu walki, który w okresie klasycznym wiązano z ideą kalokagatii, równej dbałości o rozwój duchowy, intelektualny i fizyczny³¹. Starcia niewolników przedstawia się w *Django* jako barbarzyńskie – nawet czempioni okazują się niezdolni do stoczenia więcej niż kilku walk.

Nie ma źródeł historycznych potwierdzających, że z ulubionej rozrywki pana Candie faktycznie korzystali amerykańscy plantatorzy. *Mandingo* to fikcja literacka, zaczerpnięta z popularnej powieści pod takim właśnie tytułem, napisanej przez Kyle'a Onstotta, który, krytykując okrucieństwo wobec niewolników, stworzył bohaterów walczących na śmierć i życie³². Rzecz nieprawdziwa, ale prawdopodobna, nieodległa

od rzeczywistości, bo walki niewolników nie były zjawiskiem rzadkim, po prostu nie miały się z zasady kończyć śmiercią³³. John D. Foster na łamach portalu „Racism Review” stwierdził, opierając się na najnowszej historiografii, że przed wojną secesyjną w południowej części Stanów Zjednoczonych normą były zdarzenia znacznie brutalniejsze od tych, które przedstawia Tarantino³⁴. Dlatego wielu odbiorców uwierzyło wizji reżysera – *mandingo* mogłoby z powodzeniem uzupełnić ten system kulturowy³⁵.

Narracja o hańbie

W II połowie XX wieku nowożytnie niewolnictwo umieszczano w ramach opowieści o hańbie narodów europejskich. Według niej historia Zachodu prowadzi od podboju zamorskich terytoriów, poprzez wyzysk rdzennej ludności, aż do powstania systemów totalitarnych na Starym Kontynencie. Zakończeniem tej metanarracji jest Holokaust, do którego niejednokrotnie porównywano Maafa – takim terminem, tłumaczonym ze suahili jako Wielka Katastrofa, posłużyła się Marimba Ani w odniesieniu do przeszłości Afroamerykanów³⁶. Tarantino podziela poglądy

³⁰ Zob. *I lottatori (Wrestlers)*, http://www.museoomero.it/main?p=collezione_sculturagreca_ilottatori&idLang=4, 13.05.2013.

³¹ Zob. Ch. Miller, *Submission Fighting and the Rules of Ancient Greek Wrestling*, http://judoinfo.com/new/resources/downloads/doc_download/157-submission-fighting-and-the-rules-of-ancient-greek-wrestling, 13.05.2013.

³² K. Onstott, *Mandingo*, Fawcett Crest, Richmond 1957.

³³ Zob. D. Denby, *op. cit.*; A. Harris, *Was there really "Mandingo Fighting", like in "Django Unchained"?*, http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/12/24/django_unchained_mandingo_fighting_were_any_slaves_really_forced_to_fight.html, 22.02.2013.

³⁴ Zob. J.D. Foster, *Overboard with "Rationality": "Django Unchained" and "Mandingo Fighting"*, „Racism Review” 29.03.2013, <http://www.racismreview.com/blog/2013/03/29/overboard-with-rationality-django-unchained-and-mandingo-fighting/>, 13.05.2013.

³⁵ Zob. M. Evry, *"Django" Unexplained: Was Mandingo Fighting a Real Thing?*, <http://www.nextmovie.com/blog/is-mandingo-fighting-a-real-thing/>, 13.05.2013; H.L. Gates Jr., *Did Dogs Really Eat Slaves, Like in "Django"?*, <http://www.theroot.com/views/did-dogs-really-eat-slaves-django>, 13.05.2013; A. Harris, *op. cit.*

³⁶ Zob. M. Ani, *Let The Circle Be Unbroken: The Implications of African Spirituality in the Diaspora*, Nkonimfo Publications, New York 1988.

antropolożki, czemu dawał wyraz w wywiadach prasowych i telewizyjnych – wydaje się zatem, że nie ma zasadniczej różnicy między intencją autora *Django* a cytowanym powyżej stanowiskiem Spike’a Lee³⁷. Eksponowane w filmie techniki podporządkowania ludności odmiennej etnicznie – kajdany, więzy, łańcuchy, maski, obroże – tworzą katalog wzbudzający zdumienie ze względu na cel, któremu posłużyły intelekt i rozwój kultury materialnej – o analogicznych reakcjach mówi się w kontekście Zagłady³⁸. Zwraca też uwagę podobieństwo fragmentu przedstawiającego targ ludzi przeznaczonych do przymusowej pracy, gdzie dokonuje się selekcji w oparciu o warunki fizyczne, do analogicznych praktyk z obozów koncentracyjnych. Jeszcze jedną paralelę można dostrzec, kiedy tytułowy bohater tłumaczy Schultzowi, że najgroźniejszymi nadzorcami niewolników są ci, którzy rekrutują się spośród nich samych – w ten sam sposób oceniano więźniów pełniących w obozach koncentracyjnych funkcję kapo³⁹. Oczywiście postawienie między dziejami amerykańskich Afrykanów i europejskich Żydów znaku równości byłoby nieuprawnione. Tarantino tego nie czyni, sugeruje raczej, że dwudziestowieczny kryzys kultury Zachodu ma swoją prehistorię.

³⁷ Zob. B. Nsenduluka, *Quentin Tarantino “Django” Interview: Director Gets Upset Over “Violence”*, „The Christian Post” 11.01.2013, <http://www.christian-post.com/news/quentin-tarantino-django-interview-director-gets-upset-over-violence-link-video-88107/>, 13.05.2013; *Tarantino on “Django”, Violence and Catharsis*, <http://www.npr.org/2012/12/28/168193823/tarantino-on-django-violence-and-catharsis>, 13.05.2013; *Tarantino vergleicht US-Sklaverei mit Holocaust*, „Die Welt” 9.01.2013, <http://www.welt.de/kultur/kino/article112636245/Tarantino-vergleicht-US-Sklaverei-mit-Holocaust.html>, 13.05.2013.

³⁸ Zob. T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukaszewicz, IFiS PAN, Warszawa 1994, s. 189-230; Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 34-58.

³⁹ Zob. G. Knopp, *Holocaust*, tłum. B. Ostrowska, Świat Książki, Warszawa 2011, s. 172.

Reżyser, który wyrównywanie rachunków uczynił osiłą *Kill Bill* (2003 i 2004), nie zastanawia się jednak, jak to możliwe, że człowiek jest zdolny uczynić okrucieństwo wobec grupy odmiennej etnicznie usankcjonowaną prawnie normalnością. Interesuje go raczej, czemu tak wiele ofiar nie przeciwstawiło się tak niewielu oprawcom.

Pan Candie podczas przyjęcia pokazuje Django i Schultzowi czaszkę starego Bena, niewolnika, który przez pięćdziesiąt lat codziennie golił swojego właściciela brzytwą. Gospodarz zadaje gościom pytanie, dlaczego obdarzony zaufaniem sługa, co dzień obserwujący krzywdy, jakie spotykały innych Afroamerykanów, nie poderżnął prześladowcy gardła. Odpowiedź przedstawia frenologia – pseudonauka, która jeszcze w XIX wieku bywała uznawana za podstawę do klasyfikacji ludności odmiennej jako zwierząt⁴⁰. Po odpiłowaniu tylnej części czaszki, gdzie według pana Candie znajdują się partie mózgu związane z uległością, można rzekomo zauważyć na kości trzy rowki. Jak twierdzi gospodarz, podobne wyszczerbienia u ludności o korzeniach europejskich znajdują się w pobliżu płatu czołowego, co warunkuje jej wyjątkową kreatywność. Stawianą przez pana Candie tezę usankcjonował już ustrój społeczny, teraz należy wykazać biologiczną różnicę między uprzywilejowanymi a niewolnikami, aby istniejącą hierarchię można było uznać za naturalną.

Plantator wydaje się wierzyć w nieunikniony tryumf cywilizacji Starego Świata. Jednakże jedynym prawdziwym Europejczykiem w tym filmie jest Schultz, nieprzeciętnie inteligentny Niemiec,

⁴⁰ Zob. J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, tłum. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 77; W. Osiatyński, *Korzenie „Korzeni”*, *op.cit.*, s. 188-197; A. Wiczcorkiewicz, *Monstruarium, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009, s. 184-194.

którego sposób wysławiania się zawstydza interlokutorów, na ogół mówiących bardzo ubogą angielszczyzną⁴¹. To skomplikowana postać. Jej przebiegłość, brawura i cynizm nawiązują do charakterystycznych dla spaghetti westernu łowców głów, takich jak Bezimienny (Clint Eastwood) z *Trylogii Dolarowej*. Konwencjonalne cechy zostały jednak w kreacji Waltza skonstrastowane z elementami stereotypu niemieckiego mieszczanina, który dba o schludny wygląd, zachowuje wszelkie formy grzecznościowe, przestrzega przepisów prawa. Jeden z krytyków zauważa, że Schultz został przedstawiony w sposób niewiarygodny – w rzeczy samej, niełatwo dociec, w jakim celu świetnie wykształcony dentysta wyjechał do Stanów Zjednoczonych, ani tym bardziej czemu został łowcą głów⁴².

Pomocny może się okazać kontekst romantyzmu europejskiego – Tarantino nawiązuje do tej tradycji w sposób znacznie wyraźniejszy niż autorzy wielu innych westernów, bo poprzez czynione wprost odwołania do Richarda Wagnera, Aleksandra Dumasa, Ludwiga van Beethovena. Warto zwrócić uwagę, że Schultz powiela elementy konwencji ukształtowanej między innymi przez George’a Byrona, który spopularyzował wzorzec tajemniczego buntownika, „jednostki o nieprzeciętnej indywidualności, ale zarazem nieszczęśliwej, skłóconej z otoczeniem i samotnie walczącej o prawa dla innych”⁴³. Bohater posiada też cechy werteryckie, jak postrzeganie rzeczywistości „przez pryzmat marzeń i poezji” – widać to najwyraźniej, gdy dowiaduje się, że właścicielka żony Django, Niemka z pochodze-

nia, nazwała dziewczynę Broomhildą⁴⁴. Opowiadając jeden z wariantów mitu o córce Odyne, za nieposłuszeństwo umieszczonej na szczycie góry, z pierścieniem ognia wokół i smokiem u podnóża, zaczyna postrzegać swojego towarzysza jako Zygryda. Ta właśnie myśl prowadzi do emocjonalnego zaangażowania się w próbę uwolnienia Broomhildy⁴⁵. Postawa Schultza nie ma w sobie wiele z paternalizmu, świadczy raczej o innej cesze – dwuznacznie wartościowanym przez pisarzy okresu burzy i naporu egotyzmie⁴⁶. Można przypuszczać, że zaplanowana przez niego wyprawa na plantację pana Candie ma być rekompensatą za nieznane widzowi rozczarowania i zaspokajającym ambicję wyzwaniem. Któremu łowca głów nie potrafi sprostać.

Emancypacja

Może zdumiewać, że Schultz, który wcześniej uczył Django wcielania się w role – czyli w tym wypadku oszustwa – i przekonywał, że reguły moralne należy niekiedy zawieszać dla osiągnięcia wyższych celów, nie akceptuje niepełnego zwycięstwa. Zachowanie łowcy nagród przypomina rozterkę Oskara Schindlera przedstawioną w filmie Stevena Spielberga⁴⁷. Niemiecki fabrykant, po przewiezieniu swoich pracowników z Polski do Czechosłowacji, zastanawia się, ilu więcej Żydów mógłby uratować, gdyby nie trwonił fortuny na rozrywki. Schultzowi z kolei nie daje spokoju myśl o zagryzionym przez psy zawodniku *mandingo*, noszącym imię D’Artagnan, który próbował uciec z plantacji pana Candie. Kiedy w pałacu latyfundysty krzyczy do harfiarki: „Czy mogłaby pani przestać grać Beethovena?!”, symbolicznie

⁴¹ D. Denby, *op. cit.*; P. French, *op. cit.*

⁴² Zob. *ibid.*

⁴³ T. Kostkiewiczowa, *Bajronizm*, [w:] J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 2008, s. 54.

⁴⁴ *Eadem*, *Werteryzm*, [w:] J. Sławiński (red.), *op. cit.*, s. 611.

⁴⁵ P. French, *op. cit.*

⁴⁶ M. Czarnecka, *Historia literatury niemieckiej. Zarys*, Ossolineum, Wrocław 2011, s. 99-103, 103-105.

⁴⁷ *Lista Schindlera*, reż. S. Spielberg, Polska, USA 1993.

oddziela kulturę europejską, w której jest zakorzeniony, od jej zdegenerowanych form. Zakrawa na paradoks, że w domu posiadacza niewolników gra się kompozycje artysty jawnie popierającego demokratyczne ideały Rewolucji Francuskiej⁴⁸.

Z perspektywy południowej części Stanów Zjednoczonych, gdzie gospodarka opiera się wówczas na wyzysku ludności o afrykańskim pochodzeniu, historia abolicjonizmu w Europie może świadczyć o znacznie wyższym stopniu demokratyzacji na Starym Kontynencie niż w państwie uznawanym za wzorcową republikę nowoczesności. Rzeczywiście we Francji czy Wielkiej Brytanii trwale zakazano niewolnictwa znacznie wcześniej niż w Stanach Zjednoczonych, ta druga zresztą od 1839 r. prowadziła stosunkowo odważne działania na arenie międzynarodowej, mające ograniczać handel żywym towarem⁴⁹. Nowy Świat

został jednak zbudowany przez Europejczyków i ich potomków, a ćwierć wieku dzielące czas akcji od daty wprowadzenia abolicji w Zjednoczonym Królestwie to wobec historii kolonializmu niewiele. Niewykluczone, że Schultz zdaje sobie sprawę z klęski śródziemnomorskiej cywilizacji. Wykonywane przez Waltza gesty – sprawiające wrażenie niekontrolowanych – oraz skulona postawa tworzą sygnał przygnębienia i desperacji. Ponieważ Schultz jest człowiekiem wychowanym na literaturze romantycznej, określenie jego stanu terminem *Weltschmerz* – oznaczającym poczucie „bezcelowości życia i zła świata” – nie wydaje się bezzasadne⁵⁰. Trudno w inny sposób niż w odwołaniu do bólu istnienia tłumaczyć, dlaczego już po wykupieniu Broomhildy Schultz strzela panu Candie w serce, a następnie czeka na śmierć z rąk ochrony bogacza, niwecząc wielomiesięczny trud swojego towarzysza. Nagły zwrot akcji pozostaje zagadkowy, uwidacznia jednak różnicę między zrozpaczonym Europejczykiem a zdeterminowanym uratować żonę i samego siebie Afroamerykaninem.

W ostatecznym rachunku śmierć Niemca, który w jakiejś mierze traktował Django jak syna, okazuje się ważnym elementem procesu emancypacji byłego niewolnika – jak twierdzi recenzent „Guardiana”, „jego dusza nigdy nie zostanie rozkuta, dopóki [samodzielnie] nie uwolni swojej ukochanej i nie wykona straszliwej zemsty na jej prześladowcy”⁵¹. Najpierw jednak Schultz pozbawia Django swojej opieki.

international-social-movements/birgitta-bader-zaar-abolitionism-in-the-atlantic-world-the-organization-and-interaction-of-anti-slavery-movements-in-the-eighteenth-and-nineteenth-centuries, 4.03.2013.

⁵⁰ Zob. T. Kostkiewiczowa, *Weltschmerz*, [w:] J. Sławiński (red.), *op. cit.*, s. 608-609.

⁵¹ “His soul will never be unchained until he sets his love free and takes a terrible revenge on her oppressor.” P. Bradshaw, *op. cit.*

⁴⁸ Warto wspomnieć zwłaszcza o popularnej anegdocie, według której Ludwig van Beethoven zamierzał zadedykować Napoleonowi Bonapartemu *III Symfonię Es-dur*, aby wyrazić uznanie dla zasług pierwszego konsula. Kiedy jednak ten koronował się na cesarza, kompozytor miał wydrzeć kartę tytułową rękopisu. Zob. C.T. George, *The Eroica Riddle: Did Napoleon Remain Beethoven's "Hero?"*, http://www.napoleon-series.org/ins/scholarship98/c_eroica.html#1, 4.03.2013.

⁴⁹ Państwo francuskie po raz pierwszy zakazało niewolnictwa w 1794 r., jednak w 1802 r. Napoleon Bonaparte anulował to prawo. Powtórnie – już na stałe – abolicję ogłoszono w 1848 r. Z kolei Brytyjczycy w 1807 r. zakazali handlu niewolnikami. Całkowitą abolicję ustalił akt prawny z 1833 r., następnie, m.in. w wyniku nacisków ze strony założonej w 1839 r. organizacji *British and Foreign Anti-Slavery Society*, podpisywano liczne porozumienia z państwami Europy i obu Ameryk, mające na celu delegalizację kupna i sprzedaży ludzi. Natomiast w Stanach Zjednoczonych datą przełomową jest wydana przez Abrahama Lincolna Proklamacja Emancypacji z 1862. Zob. B. Bader-Zaar, *Abolitionism in the Atlantic World: The Organization and Interaction of Anti-Slavery Movements in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, transl. by A. Smith, „European History Online (EGO)” 24.01.2011, www.ieg-ego.eu/en/threads/transnational-movements-and-organisations/

Główny bohater usamodzielnia się stosunkowo szybko – widać to zwłaszcza wtedy, gdy w dostosowany do okoliczności sposób przetwarza fortele nauczyciela. Nie chodzi jednak wyłącznie o ćwiczenie się w przebiegłości – rozwój Django, stopniowe przejmowanie inicjatywy przez niego, odbywa się jednocześnie z nauką *savoir-vivre'u*, czytania i liczenia. Tarantino wykorzystuje tę okazję, by znowu odnieść się do kultury Stanów Zjednoczonych, dla której ważną instytucją są przeprowadzane wśród dzieci w wieku szkolnym zawody w literowaniu⁵². Główny bohater także bierze udział w konkursie – dwukrotnie tłumaczy swoim rozmówcom, jak się pisze jego imię, powtarzając: „D jest nieme”. Zjadliwa ironia reżysera i scenarzysty nie wydaje się błaha ani niewinna – należy ją wpisać w nurt protestów przeciw upokarzaniu Afroamerykanów poprzez zhierarchizowany system kształcenia, utrwalający stratyfikację społeczną. Testy IQ od dekad wykazują znaczną różnicę między nimi a osobami o europejskich korzeniach, co bywa wykorzystywane jako uzasadnienie rasistowskich przekonań⁵³. Tymczasem równie dobrze można te wyniki badań rozumieć jako dowód niepowodzenia szkolnictwa Stanów Zjednoczonych⁵⁴.

Co ważne dla konstruowanej w filmie wizji człowieka, Tarantino przedstawia rozwój Django w sposób wyjątkowo szeroki, przekraczając konwencję kina akcji – w początkowych scenach Afroamerykanin jest niezupełnie świadomy własnej siły, mówi niewiele, ze słabą dykcją, zaawansowane słownictwo Schultza nie jest dla niego zrozumiałe⁵⁵. Z czasem nabiera kompetencji retora i reżysera, który unaocznia symboliczne

znaczenie podejmowanych działań, aranżuje je w wyrafinowany sposób, demonstrując wysoką samoświadomość. Rosnące umiejętności widać bardzo wyraźnie, kiedy, przebrany w jedwabną kamizelkę pana Candie, wychodzi z ciemności, aby po długiej tyradzie wymierzyć sprawiedliwość niedoszłym oprawcom. Równie istotnym elementem kunsztu teatralnego jest zdolność do stworzenia spójnej opowieści – to właśnie dzięki przekonującej narracji udaje się Django zbiec z transportu do owianej złą sławą kopalni.

Talent mówcy, naśladowcy czy inscenizatora, podobnie jak umiejętność rozumienia ciągów przyczynowo-skutkowych służą nadrzędnemu celowi: komunikowaniu sensu własnych czynów obserwatorom, czyli zdobyciu władzy. Zabicie Stephena (Samuel L. Jackson), lokaja pana Candie, przestaje być zbrodnią, ponieważ główny bohater potrafi sformułować oskarżycielską przemowę. Dążenie do legitymizacji czynów to podstawa polityki – w teorii Michela Foucaulta rywalizację wygrywa ten, kto potrafi zawładnąć dyskursem⁵⁶. Ważnym kontekstem wydaje się także filozofia Paula Ricoeura, według której narracja należy do najbardziej podstawowych metod zarówno rozumienia świata, jak konstruowania własnej tożsamości⁵⁷. Jeżeli tekst można nazwać „projekcją nowego uniwersum, różnego od tego, w którym przywykliśmy żyć”, to nieumiejętność stworzenia opowieści oznacza nieumiejętność kształtowania rzeczywistości, ponieważ czyn zostaje „zawsze zapośredniczony przez symbole”⁵⁸. W podobny sposób na tę kwestię zapatrywała się Hannah Arendt, pisząc: „życie bez mowy i działania (...) jest dosłownie umarłe dla świata;

⁵² Najważniejszym konkursem jest *Scripps National Spelling Bee*.

⁵³ Zob. W. Osiatyński, *op. cit.*, s. 192.

⁵⁴ Zob. A. R. Jensen, *Bias in Mental Testing*, Free Press, New York 1980.

⁵⁵ Zob. Ph. French, *op. cit.*

⁵⁶ M. Foucault, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. M. Kozłowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

⁵⁷ P. Ricoeur, *Życie w poszukiwaniu opowieści*, tłum. E. Wolicka, „Logos i Ethos” 2 1993, s. 225-236.

⁵⁸ Ibid., s. 230, 232.

przestaje być życiem ludzkim, ponieważ nie jest już przeżywane wśród ludzi”⁵⁹. Zebrawszy wszystkie te wątki, wypada stwierdzić, że Django, dzięki pomocy Schultza, nie tylko dokonał zemsty, ale przede wszystkim stworzył własną tożsamość, jako pełnoprawnego uczestnika kultury Zachodu, by ostatecznie potwierdzić ją w walce.

Zakończenie

Film Tarantino, jeśli odczytywać go w odezwaniu od kontekstu współczesnego, jako uniwersalną narrację o zniewoleniu i zemście, zapewne nie wyda się wyjątkowy. Na tle historii kina zmiana polega na statusie, jaki zdobywa Afroamerykanin w obrębie utworu o charakterze nieodległym od eposu – schemat fabularny nawiązuje przecież do jednej z nordyckich sag. Kontrastowanie fragmentów realistycznych z groteskowymi nie musi przeszkadzać widzowi w uznaniu Django za herosa, czyli wzór postaw i obiekt pożądania. Strategia łączenia pozornie niezgodnych jakości estetycznych, zwłaszcza wzniosłości z komizmem, należy do tradycji eposu i gatunków pokrewnych. Zbliżone rozwiązania stosowali zarówno autorzy powieści *fantasy* – dość wymienić J.R.R. Tolkiena – jak pieśniarze odpowiedzialni za przekazanie epoce pisma *Odysei*. Należy jednak pamiętać, że podstawowa definicja eposu obejmuje „rozbudowane utwory (...) ukazujące dzieje legendarnych lub historycznych bohaterów rzucone na tło wydarzeń przełomowych dla danej społeczności narodowej”⁶⁰. Uznanie *Django* za tekst w obrębie głębokich struktur zorganizowany w podobny sposób jak choćby *Pieśń o Nibelungach* prowadzi do interesujących wniosków.

Po pierwsze utwór Tarantino można w tym kontekście uznać za próbę ograniczenia rangi

wojny secesyjnej jako wydarzenia przełomowego, na rzecz okresu, który bezpośrednio ją poprzedza. Opowieść o herosie, zgodnie z tradycyjnymi konwencjami odbioru, nobilituje bowiem moment historyczny stanowiący jej tło. Poprzez wybór czasu akcji zasugerowano widzowi przyjęcie perspektywy Afroamerykanów, nie ludności o korzeniach europejskich, wciąż pozostającej w centrum zainteresowania twórców kina. Jak podkreśla Berlin, na przedwojennym południu Stanów Zjednoczonych nie przyznawano stopniowo coraz większych swobód niewolnikom, przeciwnie, okres prosperity plantacji trzciny cukrowej i bawełny w połowie XIX wieku był apogeum wyzysku, może więc, ze względu na traumę, uchodzić za kluczowy⁶¹. Tarantino kładzie nacisk na cierpienie ludności podporządkowanej, nie na dramatyczne wydarzenia wojenne, w których Afroamerykanie wzięli niewielki udział.

Należy też wziąć pod uwagę tradycję kształtowania instytucji narodowych za pomocą eposu poprzez utrwalanie „wyznawanych zbiorowo wartości” oraz „pamięci o doniosłych postaciach i zdarzeniach”⁶². Autor filmu, nawiązując do starożytnego gatunku, manifestuje przekonanie, że istotnym składnikiem tożsamości amerykańskiej jest wolność, oparta na przyznaniu praw obywatelskich wszystkim grupom etnicznym, wielkie narracje nie mogą więc zostać zdominowane przez wspólnotę kolonizatorów⁶³. Nawet, jeśli przyczyną wojny organizującej pamięć społeczną Stanów Zjednoczonych był stosunek do niewolnictwa.

Po trzecie i najważniejsze Tarantino uczynił herosem Afroamerykanina. Radykalna zmiana w stosunku do historii filmu polega na złamaniu

⁵⁹ Zob. I. Berlin, *op. cit.*, s. 168-170, 188.

⁶² J. Sławiński, *ibid.*

⁶³ Zob. H. Kubiak, *Rodowód narodu amerykańskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 27.

⁵⁹ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodźka, Aletheia, Warszawa 2000, s. 194-195.

⁶⁰ J. Sławiński, *Epos*, [w:] J. Sławiński (red.), *op. cit.*, s. 138.

konwencji wywodzącej się jeszcze z klasycznych poetyk normatywnych. Według zaleceń formułowanych między innymi przez Horacego styl wzniosły zarezerwowany był dla utworów, których główni bohaterowie to ludzie „wysoko urodzeni”⁶⁴. O trwałości przywiązania do tej zasady, również w Stanach Zjednoczonych I połowy XIX wieku, świadczy między innymi pisarstwo Jamesa F. Coopera⁶⁵. Wprawdzie konwencja współczesnego westernu nie stawia wymogów co do klasowej przynależności postaci, wnioskując jednak po obsadzie najpopularniejszych obrazów gatunku, wciąż dominuje przeświadczenie, że główną rolę powinien zagrać Angloamerykanin⁶⁶.

Znaczącym wyjątkiem są *Płonące siodła* (1974), głośna parodia filmów o Dzikim Zachodzie wyreżyserowana przez Mela Brooksa – Cleavon Little, aktor o afrykańskich korzeniach, występuje w niej jako szeryf⁶⁷. Nieprzystawalność tej postaci do utrwalonego w westernach wizerunku stróża prawa stanowi o komizmie wielu scen. Django natomiast powiela klasyczny wzorzec bohatera – jest przebiegły, stanowczy, uparty i odważny – można z nim porównać chyba tylko kreację Sidneya Poitiera z filmu *Czarny kowboj* (1972)⁶⁸. Zasadnicza różnica uwidacznia się jednak w zakończeniach obu obrazów. O ile Afroamerykanów z *Czarnego kowboja* w krytycznym momencie ratują rdzenni mieszkańcy prerii, o tyle Django w ostatniej partii filmu polega wyłącznie na sobie.

Należy też zwrócić uwagę na atrakcyjność seksualną herosa, należącą do tradycji eposu, co najmniej od czasu *Gilgamesza* – prolog sumeryjskiej

opowieści zawiera pochwałę tytułowego bohatera z informacjami o jego sile, urodzie, a nawet rozmiarach członka⁶⁹. Podkreśleniu męstwa Django służą chwytły dobrze znane widzom kina akcji – monumentalizacja osiągnięta za pomocą ujęć z dołu, sekwencje strzelaniny w zwolnionym tempie, umieszczanie postaci na tle płomieni i dymu. Istotniejsze są jednak sceny służące reprezentacji doświadczenia przemocy. Kiedy skrępowany sznurami Django, całkowicie nagi, wisi głową w dół, a praca kamery eksponuje jego muskularne ciało, bez wątpienia dla części oglądających staje się ono przedmiotem pożądania. Erotyczny podtekst wzmacnia również witalistyczne znaczenie sceny, w której Django oblewa sobie twarz wodą, a potem galopuje na oklep.

Według Murraya Smitha znaczna część odbiorców utożsamia się z bohaterem posiadającym atrakcyjne cechy⁷⁰. Być może autor scenariusza, podejmując dwie zasadnicze decyzje – o zabiciu Schultza i ukształtowaniu postaci kobiecych jako niemal całkowicie biernych – stara się ułatwić widzowi identyfikację z Django. Piotr Markiewicz, doktor filozofii i psycholog kliniczny, traktuje empatię filmową jako „program symulacyjny polegający na funkcjonalnym treningu perspektyw kognitywnych i behawioralnych”, który pomaga kształcić skuteczne reakcje w kontekście zdarzeń rzeczywistych⁷¹. Jeśli przyjmuje się takie założenie, można uznać *Django* za istotną lekcję dla społeczności pochodzenia europejskiego w krajach postkolonialnych. Według Murraya Smitha nawet widzowie nieskłonni do sympatyzowania z głównym bohaterem mogą podświado-

⁶⁴ A. Okopień-Sławińska, *Teoria trzech stylów*, [w:] J. Sławiński (red.), *op.cit.*, s. 580.

⁶⁵ Zob. R.V. Hine, J.M. Faragher, *op. cit.*, s. 293.

⁶⁶ Zob. P. French, *op. cit.*

⁶⁷ *Płonące siodła*, reż. M. Brooks, USA 1974.

⁶⁸ *Czarny kowboj*, reż. S. Poitier, USA 1972.

⁶⁹ „Członek jego, powiadają, mierzy trzy łokcie”. *Gilgamesz. Epos starożytnego Dwurzecza*, tłum. R. Stiller, PIW, Warszawa 1980, s. 39.

⁷⁰ Zob. M. Smith, *op. cit.*, s. 230, 233.

⁷¹ P. Markiewicz, *Empatia w kognitywnej teorii filmu*, [w:] H. Kardela, Z. Muszyński, M. Rajewski (red.), *Empatia, obrazowanie i kontekst jako kategorie kognitywistyczne*, Lublin 2012, s. 146.

mie dokonywać mimikry afektywnej, polegającej „na prawie «perceptualnym» rejestrowaniu (...) uczuć drugiej osoby via wyrazy twarzy i gesty”⁷².

Film Tarantino rzeczywiście wzbudza takie reakcje – Peter Bradshaw, brytyjski krytyk, deklaruje, że odczuwa radość, widząc mściwą satysfakcję bohatera, „potrafiącego strzelać z bezwzględną dokładnością i werwą”⁷³. Na tym tle hipoteza o terapeutycznym znaczeniu *Django* dla potomków niewolników wydaje się zasadna. Wiktor Osiatyński – relacjonując badania psychologów społecznych – stwierdza, że liczne manifestacje agresji dokonywane przez Afroamerykanów już po ogłoszeniu ustaw z 1964 i 1965 r. były „koniecz-

nym stopniem na drodze do odzyskania równowagi psychicznej i poczucia własnej wartości”⁷⁴. Film Tarantino również katalizuje negatywne emocje i zaspokaja je, pozwalając odbiorcom uczestniczyć w zniszczeniu posiadłości plantatora, co jednocześnie jest bardziej widowiskowe i mniej niebezpieczne niż miejskie zamieszki z II połowy XX wieku. Koniec świata plantatorów następuje powoli. Jednak zmiana konwencji, jakiej dokonał Tarantino w obrębie najbardziej amerykańskiego ze wszystkich gatunków kina, może mieć znaczący wpływ na społeczeństwo. Tym bardziej, że nawet krytycy o korzeniach europejskich doznają „plugawej przyjemności”, śledząc poczynania Django⁷⁵.

⁷² M. Smith, *op. cit.*, s. 235.

⁷³ “From any distance, on any occasion, Django can shoot with ruthless accuracy and verve, and afterwards permits himself a grin of pleasure”. P. Bradshaw, *op. cit.*

⁷⁴ W. Osiatyński, *op. cit.*, s. 249.

⁷⁵ D. Denby, *op. cit.*



A new epic? Criticism of European culture and the process of hero's emancipation in Quentin Tarantino's *Django*

The main aims of this article are, firstly, reconstruction of the world presented by Quentin Tarantino in *Django Unchained* (2012) and, secondly, interpretation of the director's vision, in relation to its context. The analysis, based on the methods of semiology and hermeneutics, allows to interpret the film not only as a protest against the social order, which was in force in the antebellum South, but also as a critique of European culture, especially Romanticism and Modernism. American slavery is presented in a way that suggests, in accordance with Marimba Ani's observations, similarity to the Holocaust.

Further considerations, made on the basis of cognitive theory of narrative, refer to the emancipation of the main character. Reflection on the history of cinema leads to the conclusion that *Django* is probably the first mainstream western with an Afro-American protagonist who independently takes revenge on those responsible for slaves' suffering. Depiction of the main character and other traits of the film suggest that Tarantino's work may be understood as an epic. It means the movie can be seen as an attempt to establish a new founding story, which is an alternative to *The Birth of the Nation* (1915). What is more, the journal reviews of *Django* indicate that recipients of European descent tend to adopt the perspective of the Other, as they sympathize with Django who inflicts suffering and death to Anglo-Saxon-Americans. Heedless of the postmodern convention of Tarantino's work, such reactions demonstrate how serious can be social impact of the film.



FOT. MICHAŁ KOPEK



FOT. MICHAŁ KOPEK