

Alicja Pietras

Akademia Pomorska

Słupsk

***KILL BILL*¹ QUENTINA TARANTINO JAKO PRZYKŁAD FILMU POSTMODERNISTYCZNEGO**

Termin *postmodernizm* jest uznawany często za wieloznaczny „bardzo pojemny worek”, do którego wrzuca się najróżniejsze zjawiska z rozmaitych dziedzin – filozofii, sztuki, polityki. Bardzo trudno jest więc zdefiniować coś takiego, jak postmodernizm w ogóle. Postmodernizm w sztuce jest względnie samodzielny zjawiskiem. Oczywiście w pewien sposób wiąże się on z myślą filozoficzną określaną mianem postmodernizmu, z której wiele czerpał; nie można jednak całkowicie utożsamiać postmodernizmu w sztuce z postmodernizmem w filozofii. Sztuka nie jest filozofią, a filozofia – sztuką. Ważne jest, aby rozgraniczyć postmodernizm w sztuce od postmodernizmu w filozofii z jednego ważnego powodu. To bowiem, co „przystoi” sztuce, nie zawsze „przystoi” filozofii. To, co w sztuce może być natchnieniem, źródłem płodności, dla filozofii może być zabójcze. Filozofię postmodernistyczną krytykuje się przede wszystkim za to, że przeczy ona sama sobie, przeczy bowiem możliwości (i potrzebie) istnienia filozofii. A skoro tak, to czy może jeszcze nazywać siebie filozofią? Ale zostawmy tę kwestię, gdyż nie ona nas tutaj interesuje najbardziej. O ile okazuje się, że pewne idee określane mianem postmodernistycznych dla filozofii mogą mieć „zabójcze” skutki, o tyle dla sztuki są one zapładniające. Zresztą nie bez powodu mówi się dziś tyle o estetyzacji życia i myślenia.

Czym więc jest postmodernizm w sztuce? Andrzej Szahaj pisze², że myśl postmodernistyczna objawia się dość wyraźnie w refleksji nad sztu-

¹ Film pt. *Kill Bill* (vol. 1, vol. 2), reżyseria i scenariusz Quentin Tarantino, zdjęcia Robert Richardson, producent Lawrence Bender.

² A. Szahaj, *Co to jest postmodernizm W: Postmodernizm. Teksty polskich autorów*, red. M.A. Potocka, Kraków 2003, s. 49.

ką, a co się z tym wiąże w praktyce artystycznej. Neguje ona modernistyczne *przesady* dotyczące: znaczenia nowości i oryginalności w sztuce, znaczenia awangardy, możliwości postępu w sztuce, możliwości oraz potrzeby pełnego zaangażowania artysty w to, co tworzy, jego autentyczności i stałego przekraczania samego siebie, konieczności politycznego zaangażowania artysty i jego dzieł oraz granicy między sztuką wysoką a sztuką popularną. Negacja ta jest oczywiście bardzo silnie związana z poglądami filozofów zaliczanych do grona postmodernistów. Trudno nie dostrzec związku między nią a afirmującą wielorakość i rozproszenie filozofią Deleuze'go, czy ideą poróżnienia i radykalnego pluralizmu Lyotarda. Idee postmodernistyczne bardzo silnie oddziałują na dyskurs dotyczący sztuki oraz na samych twórców. Jeśli chodzi o dyskurs na temat sztuki, to pojawia się pytanie, czy jest on jeszcze w ogóle możliwy, skoro przyjmie się postmodernistyczne przekonanie o równorzędności wszystkich narracji, o równouprawnieniu wielu gier językowych, o braku absolutnych reguł. Jest to w istocie problem, o którym już wspominałam – problem możliwości filozofii na gruncie idei postmodernistycznych. W końcu dyskurs na temat sztuki to dyskurs filozoficzny. Czymś zupełnie innym jest natomiast sama twórczość artystyczna. Ona bowiem bywa dziś często inspirowana hasłami postmodernistów i wydaje się, iż właśnie to jej odpowiada.

Celem artykułu jest próba pokazania, jak idee postmodernizmu są realizowane w twórczości artystycznej, a dokładnie w twórczości filmowej. Na przykładzie *Kill Billa* Quentina Tarantino postaram się pokazać, na czym polega postmodernizm w filmie. Dlaczego właśnie Tarantino? Dlatego, iż jego twórczość nie jest uważana za sztandarowy przykład postmodernizmu w filmie. Za typowych przedstawicieli postmodernizmu w kinie uważa się bowiem Petera Greenawaya i Dawida Lyncha. Krystyna Wikoszewska pisze, iż twórczość Tarantino jest bliższa „raczej kulturze pop niż wyrafinowanej postmodernie”³, z którą ma głównie tyle wspólnego, że „kradnie ze wszystkich filmów, jakie kiedykolwiek nakręcą”⁴. Jednak moim zdaniem dzieła Tarantino są postmodernistyczne, można w nich bowiem odnaleźć elementy uważane za charakterystyczne dla tego rodzaju filmów. Zresztą, czy właśnie Tarantino nie jest prawdziwym postmodernistą, skoro istnieje problem, gdzie zaklasyfikować jego twórczość? Artykuł nie rości sobie pretensji do tego, by być wyczerpującą analizą filmu *Kill Bill* (zresztą, czy taka analiza byłaby w ogóle moż-

³ K. Wikoszewska, *Czym jest postmodernizm*, Kraków 1997, s. 40.

⁴ Tamże.

liwa, to zupełnie inna kwestia). Za pomocą przykładów zaczerpniętych z tego dzieła chcę pokazać kilka zabiegów stosowanych w tak zwanych *postmodernistycznych filmach*.

O czym jest *Kill Bill*? W zapowiedziach można przeczytać, że film jest historią Panny Młodej, płatnej zabójczynie, która postanawia zerwać z tym zajęciem. W czasie ślubu dziewczyny (a właściwie próby tego ślubu) zjawia się jej szef i były kochanek Bill ze swoim *Plutonem Śmiercio- nośnych Żmij* i dokonują masakry wszystkich uczestników próby, łącznie z Panną Młodą (która, co potęguje tragizm, jest w ciąży). Pannie Młodej udaje się jednak przeżyć (cudem – jak to bywa w amerykańskich filmach) i po obudzeniu się ze śpiączki, spowodowanej strzałem w głowę, rozpoczyna krwawą zemstę na sprawcach masakry. Zapowiada się więc typowy amerykański film o miłości, zdradzie, zemście, w którym „trup ściele się gęsto”. I jest to właśnie taki film, a jednocześnie – nie. Tutaj bowiem natrafiamy na pierwszą bardzo charakterystyczną cechę filmów postmodernistycznych – „podwójne dno”, mamy bowiem do czynienia z grami intertekstualnymi. W *Kill Billu* fabuła jest zrozumiała, logiczna, a jednak film ten nie ogranicza się tylko do niej. Jest tutaj najmniej istotna, będąc tylko pretekstem do opowiedzenia wielu innych rzeczy. *Kill Bill* to przykład filmu, przełamujący granice między kulturą wysoką a kulturą popularną. Z jednej strony ten typowy amerykański film można zaliczyć do kultury popularnej. Odbiorca szukający w nim zwykłej rozrywki, nastawiony na odbiór łatwej kultury popularnej, będzie zapewne z niego zadowolony. Z drugiej strony nie jest to zwykły, typowy film amerykański. Poszukujący czegoś więcej odbiorca, który nie zadowala się kulturą popularną, znajdzie w nim coś dla siebie (bowiem pod pozornie najważniejszą fabułą kryją się najróżniejsze odniesienia do zupełnie innych rzeczywistości, w tekście głównym są ukryte inne teksty). W filmie postmodernistycznym dochodzi do mieszania się poziomów. Takie dzieło to meta-film – film o filmie. W pierwszej części *Kill Billa*, co jakiś czas akcję przerywa obraz, pojawiający się kiedyś zawsze w kinach przed rozpoczęciem filmu – kolejno wyświetlanych liczb (odliczających jakby czas do rozpoczęcia filmu) 8-7-6-5-4-3-2... Pierwsza scena w pierwszej części *Kill Billa* (bardzo brutalna) tworzy film w filmie. Na pierwszym planie wcale nie pojawia się bezpośrednio zmasakrowana Panna Młoda, leżąca na ziemi, ale ekran czarno-białego telewizora, w którym widzimy tę scenę. Kolejne części filmu zostały podzielone pojawiającymi się na ekranie numerami i tytułami rozdziałów, np. *Rozdział pierwszy: 2, Rozdział drugi: Zakrwawiona panna młoda, Rozdział trzeci: Pochodzenie O-Ren* itd. Sprawia to wrażenie, jakbyśmy mieli do czynienia z powieścią podzielo-

ną na kolejne rozdziały. Rozdziały pojawiają się w kolejności od pierwszego do ostatniego, ale jak to bywa w książkach (szczególnie modernistycznych) kolejność rozdziałów nie zgadza się wcale z chronologią wypadków. Po za tym pojawiają się także sytuacje, w których główna bohaterka opowiada nam, co wydarzyło się w filmie wcześniej. Tak jest na początku drugiej części. Panna Młoda jedzie samochodem i opowiada, co wydarzyło się wcześniej (w pierwszej części filmu), a także o tym, czego jeszcze nie widzieliśmy (co zobaczymy dopiero w tej drugiej części), ale co już z perspektywy tej sceny też się wydarzyło (gdyż chronologia wydarzeń nie jest zachowana). W scenie tej jednak pojawia się bardzo ważny motyw. Panna Młoda w trakcie opowiadania mówi: *Po przebudzeniu wyruszyłam w drogę – jak to mawiają w zwiastunach filmów – dysząc żądzą krwawej zemsty. Dyszałam, mściłam się i zaspokoilałam swoją krwawą zemstę. Do tej pory zabiłam cholernie dużo osób. Została mi tylko jedna, ostatnia, ta, do której teraz jadę.* Słowa: *jak to mawiają w zwiastunach filmów* uwidaczniają nam, że mamy do czynienia z czymś w rodzaju metafilmu. Zresztą świadczy o tym już fakt, iż bohaterka opowiada o tym, co zrobiła wcześniej, co robi teraz i co ma zamiar zrobić. Mówiąc to, przenosi się jakby poza akcję na inny, wyższy poziom narracji – metapoziom. Mamy więc do czynienia z wymieszaniem poziomów.

Kill Bill jest filmem dwukodowym. Krystyna Wikoszewska pisze, że dwukodowość przejawia się we „włączeniu eksperymentowania językowego w obręb fabuły w taki sposób, że obraz zarazem jest elementem opowiadanej historii, jak i zachowuje własną autonomię”⁵. Ten zabieg wyraźnie widać w *Kill Billu*. Weźmy na przykład początek *Rozdziału drugiego: Zakrwawiona panna młoda*. Rozdział jest częścią całego filmu, jego fabuła wpisuje się w ogólną fabułę dzieła, a jednak można odnieść wrażenie, oglądając tę część, że jest to jakaś odrębna historia rodem z westernu – o szeryfie i jego synu, którzy przybywają na miejsce zabójstwa (masakry) i chłodnym głosem (jak to mężczyźni w takich filmach) rozmawiają o tym, co się wydarzyło. Co ciekawe, nie widać po nich żadnych emocji związanych z tym, co zobaczyli. Mówią, że zabójcy musieli być zawodowcami, że zrobili to genialnie, że to dzieło sztuki. Zachwycają się tą zbrodnią. Są to w końcu „twardzi” faceci z filmu o „twardych” facetach z Dzikiego Zachodu. Ale ten brak emocji ma jeszcze inne znaczenie, o którym napiszę później. Powróćmy do dwukodowości. Okazuje się bowiem, że wiele scen pojawia się, gdyż stanowią one część tej historii, ale jednocześnie wykraczając stanowczo poza tę historię, otwierają

⁵ K. Wikoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2000, s. 221.

jakby nowe drzwi, rozpoczynają nowe wątki, przez co mogą być początkiem zupełnie innej, odrębnej historii. Właśnie to jest ta intertekstualność zaliczana do cech charakterystycznych filmu postmodernistycznego. Takich scen jest oczywiście więcej. Gdy pojawia się w naszej historii postać O-Ren – kolejna osoba, którą chce zabić Panna Młoda, następuje nagle zatrzymanie głównej akcji, i pojawia się historia życia O-Ren. Ponownie mamy do czynienia z historią w historii. Co więcej, ta część, opowiadająca o dzieciństwie i młodości O-Ren, nie jest typowym filmem, lecz kreskówką, parodiującą japońskie, często bardzo brutalne kreskówki. Scena, w której szef japońskiej mafii (Yakuzy) – Matsumoto zabija na oczach malutkiej O-Ren jej rodziców, jest przesadnie brutalna. Wszędzie leje się, tryska krew. Zabójca śmieje się przeraźliwie głośno (ten śmiech specjalnie nagrano przesadnie głośno). Rzeczywistość przedstawiona w tej kreskówce jest przesadnie zła. O-Ren w wieku 11 lat mści się na zabójcy swych rodziców, mordując go. Zostaje płatną morderczynią. *Kill Bill* stanowi przykład pastiszu. Mamy do czynienia z przenikaniem się różnych gatunków filmu – odmiana romantycznego film o miłości, filmu o wojownikach, o samurajach, japońskiej kreskówki, filmie sensacyjnym, westernie, komedii, filmie grozy – zręcznie wymieszanych. Tarantino parodiuje nie tylko japońskie kreskówki. Trzeba tylko uważnie oglądać jego dzieło. W pewnym momencie drugiej części filmu pada zdanie: *A teraz czas na pytanie za 64 000 \$*, które wydaje się aluzją do jakiegoś teleturniejku w stylu *Milionerów*. Parodiuje on także powszechne współczesne filmy, w których krew się leje niemal w każdej scenie. Wszystkie sceny walki w pierwszej części *Kill Billa* są mocno przesadzone. Gdy ktoś odcina komuś rękę lub głowę, ta upada, a krew tryska z rany na wszystkie strony, brudząc wszystkich dookoła. Po za tym wojownicy, a szczególnie Panna Młoda, potrafią czynić „rzeczy niemożliwe”. Panna Młoda w jednej ze scen pierwszej części filmu walczy z kilkudziesięcioma osobami na raz i oczywiście wygrywa. Potrafi ona podskoczyć i zatrzymać się na chwilę w powietrzu (aluzja do scen z filmu *Matrix*). Innym mało prawdopodobnym wydarzeniem jest wydostanie się Panny Młodej z trumny, w której została zakopana żywcem. Oczywiście film, jakby tłumacząc się z tego, pokazuje, jak to główna bohaterka pobierała nauki u mistrza kung fu – Pai Mei, który nauczył ją przebijać pięścią deskę z odległości 3 cali. Mimo wszystko wydostanie się z trumny zakopanej głęboko pod ziemią jest mocno przesadzone. Warto wspomnieć tutaj także o nadzwyczajnej *technice pięciu punktów dłoni rozsadzających serce*, której Pai Mei nauczył Pannę Młodą, dziewczyna zabiła nią Billa. Wszystko tworzy atmosferę naśmiewania się z tego, co pokazują inne filmy, ale nie tylko. Ujaw-

nia się także kolejna cecha charakterystyczna dla filmów postmodernistycznych. Przedstawiona w nich rzeczywistość jest antyrealistyczna, pozbawiona jakiegokolwiek odniesienia do rzeczywistości pozafilmowej. W filmach postmodernistycznych nie chodzi bowiem o to, by przedstawić prawdziwą, realną rzeczywistość. To film tworzy rzeczywistość, w jego rzeczywistości nie musi obowiązywać logika, ponieważ ten tworzy swoją własną logikę, swoje własne zasady. Dzieło filmowe jest grą, a każda gra ma swoje własne, odrębne od innych gier, zasady. Widać tutaj silny związek z filozoficznymi ideami postmodernistów, którzy *krzyczą*, że musimy wyzwolić się od tyrani wszelkich autorytetów, wszelkich systemów. Tworzą oni taką „konceptję świata i języka, która zakłada nieobecność tak zwanej rzeczywistości pozaznakowej, co oznacza, że przedmioty są tylko znakami”⁶. Wszystko jest znakiem, cały świat składa się tylko ze znaków. Myśląc o świecie, mamy więc na myśli znaki, nieustannie się powtarzamy. Wszelkie komunikowanie się jest zatem cytowaniem, powtarzaniem. Stąd bierze się po pierwsze u postmodernistycznych reżyserów skłonność do przedrzeźniania, kopiowania, parodiowania, a po drugie odrzucenie w filmie wszelkich reguł. Skoro nie ma prawdziwej rzeczywistości, a wszystko to tylko znaki, to czemu jeden znak ma być bardziej prawdziwy od drugiego. Skoro nie ma czegoś takiego, jak obiektywnie istniejąca, realna rzeczywistość, to rzeczywistość filmu jest całkowicie nierferencyjna, bo do czego miałyby się odnosić?

Dobrym przykładem tego, o czy pisałam do tej pory jest początkowa scena *Rozdziału 6: Masakra przy dwóch sosnach*. Panna Młoda opowiada nam w niej o zdarzeniach, które miały miejsce w kaplicy w El Paso (o masakrze). Mówi: *Wydarzenia te przeszły do legendy. Masakra przy dwóch sosnach – tak pisano w gazetach. Masakra na ślubie w kaplicy w El Paso. Jak do tego doszło? Kto tam był? Ile osób zabito? Kto je zabił? Wersji jest tyle, ilu opowiadających historię. A tak naprawdę do masakry wcale nie doszło podczas ślubu. To była tylko jego próba*. Mamy do czynienia z bardzo zręcznym (wprost genialnym) połączeniem wielu zabiegów, o których już wspominałam. Po pierwsze znów stykamy się z metanarracją – Panna Młoda opowiada o tym, co się wydarzyło i jaka była reakcja ludzi na te wydarzenia. Po drugie poddana zostaje w tym miejscu w wątpliwość możliwość uchwycenia *prawdy* na temat tych wydarzeń. Podkreślany jest relatywizm wszystkich opowieści na ten temat. Wersji jest tyle, ilu opowiadających tę historię. Wszystkie są tylko histo-

⁶ T. Miczka, *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Katowice 1992, s. 21.

riami, różnymi historiami, a historie są tylko kopią, znakiem. Pojawia się pytanie, czy istnieje w ogóle oryginał tych kopii. Czy istnieje rzeczywistość – coś, do czego historie te mogłyby się odnosić. Istnienie tej rzeczywistości zostaje w końcu podważone także przez fakt, iż masakra nie wydarzyła się wcale podczas ślubu, lecz, jak się nagle okazuje, podczas jego próby. Próba ta nie jest prawdziwym ślubem, ale czymś „na niby”, czymś nierzeczywistym, sztucznym, nieautentycznym. Podobnie dzieje się w jednej z ostatnich scen drugiej części filmu, w której Panna Młoda przybywa w końcu do domu Billa, aby dokończyć swą krwawą zemstę. Dziewczyna wchodzi po cichu do mieszkania z pistoletem w wyciągniętej ręce (jak to zawsze robią w filmach policjanci, wkraczający do mieszkania przestępcy). Wyskakując nagle zza jakiegoś rogu, widzi przed sobą swoją czteroletnią córeczkę z wymierzonym w nią pistoletem-zabawką, krzyczącą: *Stój mamusiu!* Cała sytuacja zostaje w jednej chwili przedefiniowana. Panna Młoda zostaje nagle wciągnięta w dzieciinną zabawę w strzelanie, w którą bawi się ze swoją córeczką (BiBi) i z Bille. Poważna sytuacja nagle zamienia się w zabawę. Rzeczywistość zostaje przemieniona w pseudorzeczywistość. W *Kill Billu* ciągle dochodzi do nakładania się na siebie różnych warstw rzeczywistości, do mieszania się poziomów rzeczywistości.

Reżyserzy postmodernistyczni, kopiując, nawiązując, przedrzeźniając, odnoszą się także bardzo często do własnych wcześniejszych filmów. Podobnie czyni Tarantino. W jednej z ostatnich scen drugiej części filmu Bill, rozmawiając z Panną Młodą, mówi do niej: *Nazywam cię mordercą, urodzonym mordercą.* Osobom znającym twórczość Tarantino przychodzi od razu na myśl film *Urodzeni mordercy*, do którego Tarantino napisał scenariusz.

Film i rzeczywistość w nim przedstawiona tworzą grę. Reguły obowiązujące w filmie są niczym więcej, jak umownymi regułami jakiejś gry. Nawet zasady moralne są tylko arbitralnymi zasadami gry. W *Kill Billu* często bohaterowie robią rzeczy, wydawałoby się, straszne bez najmniejszego poruszenia, ich twarz jest bez wyrazu, tak jakby nie robili nic złego. Elle, patrząc jak Bad umiera ukąszony przez jadowitego węża, jakby nigdy nic czyta notatkę na temat tego rodzaju węży i dowcipkuje sobie przy tym, mówiąc, np.: *Jad Czarnej Mamby zabija po czterech godzinach, jeśli ofiara została ukąszona w kostkę lub palec. Jednakże ukąszona w twarz lub tułów kona w ciągu 20 minut. Słuchaj uważnie, bo to dotyczy ciebie. Ilość jadu może być gargatuliczna. Uwielbiam słówko »gargatuliczna«, a tak rzadko mam okazję je użyć.* W bardzo wielu scenach mamy do czynienia z śmiesznymi wręcz, biorąc pod uwagę powagę sytuacji,

dialogami. Przed walką z Elle Panna Młoda mówi do niej: *Zawsze strasznie mnie ciekawiło. Tak między nami dziewczynami. Co powiedziałaś Pai Mei, że ci wyłupił oko?* Gdy Elle dziwi się, skąd Panna Młoda ma miecz Bada i stwierdza, że przecież *mówił, że go zastawił*, Panna Młoda z sarkazmem oznajmia: *No to okazał się kłamczuszkiem, co?* Bad, rozmawiając z Elle, mówi o Pannie Młodej: *Jedno trzeba dziewczynie przyznać. Jeszcze nikt nie robił z Billa takiego debila jak ona.* Bill, rozmawiając z Panną Młodą na temat tego, co jej zrobił, mówi: *Powiem wprost. Jestem zabójcą, morderczym skurwielem. Wiesz o tym. I trzeba się liczyć z konsekwencjami, jeśli się morderczemu skurwielowi łamie serce.* Wydaje się, że wszystkie dialogi jakby nie pasują do sytuacji. Są zabawne, a słysząc je, mamy ochotę się śmiać, choć sytuacja wcale nie wydaje się śmieszna. Tarantino miesza nastroje – grozę sytuacji z jej śmiesznością. Dobrym tego przykładem jest także scena, w której Panna Młoda, rozprawiwszy się już z całą bandą wojowników, staje naprzeciw ostatniego, który jeszcze pozostał przy życiu. I co się nagle okazuje? Okazuje się, że jest to mały, wystraszony chłopiec, który patrzy na nią błagalnie. To nagły, zupełnie nieoczekiwany zwrot akcji. Panna Młoda zaczyna nagle bić chłopca „po pupie” mieczem. Zachowuje się jak matka, która „spuszcza łanie” dziecku, które było niegrzeczne, mówi do niego: *To was spotka, jak będziecie mnie zaczepiali. Wracaj do domu, do matki. Kill Bill* okazuje się więc momentami po prostu komedią. W filmie ciągle pojawiają się śmieszne dialogi, śmieszne sceny, śmieszne stroje, śmieszne nazwy. Elle, idąc do szpitala, aby zabić Pannę Młodą, ma na sobie zabawny strój pielęgniarki, w którym najbardziej rzuca się w oczy śmieszna opaska na oko z symbolem czerwonego krzyża. Śmieszny jest strój GoGo Yubari (siedemnastoletniej morderczyni, należącej do ekipy ochraniającej O-Ren). W stroju uczennicy wygląda jak słodka, nieszkodliwa dziewczynka, ale w ręce trzyma swoją broń – wielką metalową kulę na łańcuchu. Zabawna i prześmiewcza jest nazwa gangu Billa – *Śmiercionośny Oddział Węży (Pluton Śmiercionośnych Żmij)*, oraz pseudonimy poszczególnych jego członków – *Czarna Mamba, Kalifornijski Wąż Górski, Żmija* itd.

Zastanówmy się jeszcze nad zasadami moralnymi, nad wartościami w filmie Tarantino. W filmach postmodernistycznych widać bowiem także echa postmodernistycznego hasła o odrzuceniu wszystkich autorytetów, o odrzuceniu raz na zawsze ustalonych wartości. Postmoderniści są antyfundamentalistami. Twierdzą, że etyka powinna odrzucić raz na zawsze obowiązujące zasady. Postulują etykę niekodeksową. Każdy człowiek ma się w każdej sytuacji, w jakiej się znajdzie, kierować własnym sumieniem. Nie wnikając tutaj w filozoficzną problematykę takiej koncepcji

cji, możemy przyjrzeć się jej echem w filmie Tarantino. Główna bohaterka morduje po kolei wszystkich sprawców masakry i wydaje się, że nie robi niczego złego. Mordowanie samo w sobie nie jest złe, bowiem jej ofiary zasłużyły sobie na śmierć. Jednak okazuje się, iż nie należy zabijać w obecności dzieci. Gdy w jednej z pierwszych scen pierwszej części *Kill Billa* Panna Młoda chce zabić Jeanne Bell (wcześniej Wernitę Greek, pseudonim: Żmija) odkłada swój zamiar na później, gdy przychodzi do domu mała córeczka Jeanne. Nagle obie panie piją razem kawę i rozmawiają ze sobą. Za chwilę okazuje się jednak, jakie są motywy postępowania Panny Młodej. Stwierdza, że nie zabije przeciwniczki na oczach jej córki, bo jest rozsądna – wie, że w ten sposób zyskałaby w małej wroga, który w przyszłości chciałby się zemścić na niej za śmierć matki. Nie chodzi więc o to, że zabijanie przy dziecku jest niemoralne, ale tylko nierozsądne. Czyż nie jest to najlepszy przykład *przewartościowania wszystkich wartości*?

Jak mamy więc zinterpretować film Tarantino? O czym naprawdę jest to dzieło? Czy jest to faktycznie film o zemście? I tak i nie. Jednak nie wiadomo tego do końca. Każdy ma prawo interpretować go tak, jak chce. Filmy postmodernistyczne są dziełami otwartymi, nienarzucającymi jednej interpretacji. Taki utwór jest rozmową reżysera z widzem. Reżyser coś nam pokazuje, coś próbuje zasygnalizować, wciąż coś sugeruje, delikatnie o czymś napomyka, chce zwrócić na coś naszą uwagę, ale nie narzuca się nam ze swoimi interpretacjami, ze swoją wizją świata. Nie ma jednej dobrej interpretacji. „Maszyna do tworzenia komentarzy nie działa? Psuje ją to właśnie dzieło? To dobry znak, znak, że dzieło nie daje się całkowicie przemienić w znaczenie, że jego przeznaczenie pozostaje niejasne, a jego związki z pewnymi właściwościami systemowymi – nierozstrzygalne”⁷. W filmie nie liczy się bowiem jedynie fabuła, tylko to, o czym on opowiada. *Kill Bill* nie wyczerpuje się w swojej treści. Także jego forma ma znaczenie. Analizując tę formę, dochodzimy do wniosku, że w dziele Tarantino pod powierzchnią jasnej fabuły ukryte są inne treści, które nie są nigdy dopowiedziane do końca. Filmy postmodernistyczne wymagają aktywności ze strony widza. Widz bierny dostrzeże w filmie Tarantino jedynie tę powierzchowną fabułę i się nią zadowoli. Czy to właśnie nie jest geniusz reżysera? Fakt, iż nie ma jasności, czy jego twórczość jest komercyjna, czy należy do kultury popularnej, czy do wyrafinowanego kina postmodernistycznego świadczy właśnie o tym, że jest

⁷ J-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 63.

postmodernistyczna. Krystyna Wikoszewska pisze⁸, że twórczość Greenawaya i Lyncha niewątpliwie należy zaliczyć do wyrafinowanego postmodernizmu, natomiast jeśli chodzi o Tarantino, to nie do końca wiadomo, gdzie go umieścić. Nie mieści się ona bowiem w schemacie, nie trzyma się żadnych reguł. A skoro tak, to Tarantino jest właśnie postmodernistą. „Artysta, pisarz postmodernistyczny jest w takiej samej sytuacji jak filozof; tekst, który pisze, dzieło, które tworzy, nie są z zasady we władzy reguł już ustanowionych i nie mogą być osądzone za pomocą sądu refleksyjnego poprzez zastosowanie do tego tekstu czy do tego dzieła znanych kategorii. Reguły te i kategorie są tym, czego dzieło lub tekst poszukuje. Artysta i badacz pracują więc bez reguł i – by ustanowić reguły tego, co zostanie wykonane. To dlatego dzieło i tekst mają własności wydarzenia”⁹. Ale czy w takim razie mamy w ogóle prawo cokolwiek sądzić o dziele, komentować je, doszukiwać się w nim jakichś prawidłowości czy nawet braku tych prawidłowości. Skoro da się cokolwiek napisać o sztuce postmodernistycznej, skoro wymienia się reżyserów zaliczanych do twórców postmodernistycznych, to oznacza, że coś jednak łączy ich twórczość. Brak zasad, nietrzymanie się konwencji to także jakaś zasada. Zasadą jest tutaj brak zasad i łamanie uznawanych do tej pory konwencji. Ale to łamanie konwencji prowadzi do wytworzenia nowych konwencji. Dzieła postmodernistyczne stają się modernistycznymi. Lyotard pisze: „Dzieło może stać się modernistyczne tylko wtedy, jeśli przedtem było postmodernistyczne. Postmodernizm w ten sposób rozumiany nie jest kresem modernizmu, ale jego narodzinami i jest to sytuacja, która wciąż powraca”¹⁰. Czy faktycznie każde dzieło musi najpierw być postmodernistyczne, by stać się modernistycznym? Pozostawmy tę kwestię jako mało istotną. Ważne jest jednak to, iż faktycznie dzieła, które z założenia powstały jako postmodernistyczne, z perspektywy czasu mogą okazać się modernistyczne. W tym sensie absurdem jest mówienie o jakimkolwiek końcu – końcu modernizmu, końcu historii czy końcu człowieka.

Quentin Tarantino’s *Kill Bill* as an example of postmodern movie

The aim of this paper is to present how contemporary movies reflect postmodern themes, how postmodern theoretical discourse spread into cinematic

⁸ K. Wikoszewska, *Czym jest postmodernizm...*, s. 40.

⁹ J-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie co to jest postmoderna? W: Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szahaj, Warszawa 1996, s. 42.

¹⁰ Tamże, s. 40.

creation. Quentin Tarantino's *Kill Bill* is an excellent example for what we call postmodern movie. In regard to this film I try to provide an overview of characteristic postmodern expressive practices like intertextuality, the questioning of meta-narratives, ironic self-referentiality, blurring of the limits between fiction and reality, hyperreality, blurring of high and low cultural boundaries, pastiche etc.