Polski Rocznik Muzykologiczny XXIII · 2025 · s. 231–251
ISSN 1733-9871 · eISSN 2719-7891

Western z recyklingu. O postmodernistycznych strategiach konstruowania soundtracku w Bękartach wojny *Quentina Tarantino*

MAŁGORZATA LISECKA
Instytut Nauk o Kulturze Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu
Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University in Toruń
✉ malise@umk.pl

DOI: 10.2478/prm-2025-0009

Uwagi wstępne: widmontologiczna strategia twórcza Tarantina

Claudia Gorbman jedną ze swoich prac poświęca grupie reżyserów, dla których ich własne „obsesje dźwiękowe" stają się centrum pracy nad obrazem filmowym[1]. Podobny temat podejmują również Tony Grajeda i Jay Beck: posługują się oni z kolei pojęciem reżyserowania akustycznego (*acoustic auteurism*)[2]. Dla takich reżyserów, których możemy nazwać reżyserami–melomanami, dźwięk i muzyka stanowią absolutnie kluczowe, a przy tym innowacyjne medium komunikowania się z widzem, ale też i uwodzenia go. Ich twórczość należy rozpatrywać przede wszystkim ze

1 Claudia Gorbman, *Auteur Music*, w: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, red. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, Richard Leppert, Los Angeles 2007, s. 149–162.

2 Tony Grajeda, Jay Beck, *Introduction: The Future of Film Sound Studies*, w: *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, red. Jay Beck, Tony Grajeda, Urbana 2008, s. 13–14.

Recycled Western: On Postmodern Strategies of Soundtrack Construction in Quentin Tarantino's Inglourious Basterds

© 2025 by Małgorzata Lisecka. · This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike International (CC-BY-SA 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-sa/.

względu na ich stosunek do relacji obrazu do muzyki. Ta „melomania" może ujawniać się na wielu poziomach: nierzadko film po prostu zdradza prywatne zamiłowania muzyczne reżysera albo stanowi swego rodzaju hołd złożony ukochanym wykonawcom. Szczególnie istotne są jednak przede wszystkim pierwszoplanowe funkcje pełnione zwyczajowo przez muzykę w kinie: może więc ona stanowić istotny element tematyczny, wskazywać czy precyzować znaczenia, budować konkretną emocję lub nastrój, podkreślać przynależność obrazu do gatunku filmowego, strukturyzować konkretne sceny czy sekwencje scen[1].

Takim właśnie reżyserem-melomanem czy też reżyserem akustycznym jest Quentin Tarantino: jako zarówno kinoman, jak i meloman zdaje się on w pełni rozumieć rangę i znaczenie muzyki dla kina na każdym etapie produkcji filmu, poczynając od uwag pisanych na scenariuszu, poprzez staranny dobór soundtracku, po ostateczne konstruowanie jego albumowej wersji przeznaczonej do słuchania[2] (przypomnijmy, że albumy te praktycznie zawsze zawierają także fragmenty dialogów, potraktowane jako osobne tracki muzyczne).

Reżyserskie zamiłowanie do muzyki przenika do filmowego uniwersum wykreowanego przez Tarantina: jego bohaterowie z upodobaniem słuchają muzyki, rozmawiają o niej, kłócą się o nią, śpiewają do wtóru ulubionym przebojom, tańczą, grają, często robiąc to niewprawnie, ale z wyraźną przyjemnością. Klasycznym przykładem, którego nie sposób pominąć, jest pierwsza scena we *Wściekłych psach* (*Reservoir Dogs*,

---

1 Na temat podziału i typologizacji funkcji muzyki filmowej istnieje obszerna literatura, w większości jednak, i to od początku swego istnienia, powiela ona przeważnie te same tezy, z niewielkimi modyfikacjami. Zob. np.: Douglas W. Gallez, *Theories of Film Music*, „Cinema Journal" 1970 t. 9, nr 2, s. 40–47; Claudia Gorbman, *Narrative Film Music*, „Yale French Studies" 1980 nr 60, s. 183–203; Jessica Green, *Understanding the Score: Film Music Communicating to and Influencing the Audience*, „The Journal of Aesthetic Education" 2010 t. 44, nr 4, s. 81–94; Paolo Milano, *Music in the Film: Notes for a Morphology*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1941 t. 1, nr 1, s. 89–94; Marian Hannah Winter, *The Function of Music in Sound Film*, „The Musical Quarterly" 1941 t. 27, nr 2, s. 146–164.

2 Na ten temat zob. m.in. Jeff Smith, *Popular Song and Comic Allusion in Contemporary Cinema*, w: *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, red. Arthur Knight, Pamela Robertson Wojcik, Durham 2001, s. 413–414.

1992) — pierwszym zachowanym filmie Tarantina — w której grupa gangsterów dyskutuje przy kawiarnianym stoliku na temat znaczenia tekstu *Like a Virgin* Madonny. Tarantino, występujący w roli jednego z drugoplanowych bohaterów (Pana Browna), przedstawia w krótkim wykładzie własną interpretację sensu piosenki[3]. Od tego „wykładu" zaczyna się wielka kariera reżysera w Hollywood.

Z perspektywy logiki kinowej podejście Tarantina może wydawać się niekiedy marnowaniem cennego czasu filmowego[4]. Owa „centralność" muzyki pomaga nam jednak zrozumieć, w jaki sposób reżyser myśli o zjawisku kina, ale też, szerzej, o mainstreamowym odbiorcy i o istocie sztuki popularnej. Postmodernizm tego nastawienia polega na konsekwentnym przetwarzaniu istniejących już materiałów muzycznych. Tarantino niezwykle rzadko korzysta z muzyki skomponowanej specjalnie do filmu (jedynym takim obrazem w jego dorobku jest *Nienawistna ósemka* (*The Hateful Eight*), za którą Ennio Morricone otrzymał Oscara[5]), a to, co na początku jego drogi twórczej powodowane było, być może, do pewnego stopnia kwestiami ekonomicznymi, stało się ostatecznie konsekwentnie stosowaną strategią. Praktyka wyjmowania muzyki z jej oryginalnego kontekstu — z rozmaitym zresztą zamiarem: niekiedy nostalgicznym, innym razem parodystycznym, subtelnie pastiszowym czy ironicznym — czyni z filmów Tarantina swoiste kompendium odniesień, nie tylko do historii filmu, ale i do historii muzyki popularnej. Ten *replaying* — powracanie pamięcią wciąż do tych samych gestów, formuł, obrazów, dźwięków — stanowi dla Tarantina strategię absolutną, to znaczy aplikowaną na każdym

3 Zob. *Reservoir Dogs Opening Scene Like A Virgin [Full HD]*, https://www.youtube.com/watch?v=J782jBp_pW0&t=16s [dostęp: 01.03.2025].

4 Tutaj jako szczególnie charakterystyczny przykład warto wspomnieć scenę śpiewania przez Daisy Domergue ballady *Jim Jones at Botany Bay* w *Nienawistnej ósemce* (2016). Scena ta trwa około pięciu minut, podczas których bohaterka śpiewa, fałszując, akompaniując sobie na rozstrojonej gitarze, myląc akordy, przerywając, szukając dźwięków itd. Wersji ballady z filmu, z towarzyszącymi jej dźwiękami z diegezy można posłuchać tutaj: https://www.youtube.com/watch?v=8f5uCy9bM6Q [dostęp: 01.03.2025]. Nie znalazłam natomiast w wolnym dostępie wersji z obrazem.

5 Zob. *The 88th Academy Awards | 2016*, https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2016 [dostęp: 05.03.2025].

poziomie dzieła filmowego, zaś odnośnie do ścieżki dźwiękowej dotyczy nie tylko piosenek, ale też partytur z innych filmów — co jest zjawiskiem generalnie znacznie rzadszym w amerykańskiej kinematografii. Towarzyszy temu zawsze podejście emocjonalne: muzyka jest dla reżysera pewnego rodzaju inwestycją uczuciową, ponieważ dzieli się on ze swoimi widzami osobistymi fascynacjami, ale też i wspomnieniami — gesty repetycji są często przywoływaniem ukrytych w pamięci i oddalonych w czasie elementów kultury popularnej sprzed dekad. Muzyka, której używa Tarantino, jest praktycznie zawsze bardzo odległa w czasie: pochodzi w ogromnej mierze z lat 60. i 70.[6], z zanikłych już, niekiedy istniejących efemerycznie gatunków, takich jak spaghetti western, motorcycle movie czy bubblegum rock.

Zabieg ten ma więc także bardzo wyraźny aspekt widmontologiczny — odnosząc się do koncepcji Jacques'a Derridy, której po raz pierwszy w badaniach nad muzyką użył Mark Fisher w 2005[7]. Zarówno Fisher, jak i piszący po nim Simon Reynolds czy Owen Hatherley wskazują na istotne obszary odniesienia widmontologii we współczesnej muzyce, a mianowicie brytyjskie lata 60. i 70.[8]. Dla Tarantina jest to mniej więcej ten sam okres, tyle że autor *Bękartów wojny* sięga w przeważającej mierze (choć warto podkreślić, że nie wyłącznie) do muzyki amerykańskiej. To wytwarzanie nostalgicznego, sentymentalnego krajobrazu, pozwalającego odbiorcy na odnalezienie śladów tego samego krajobrazu, który zachował się w jego własnej pamięci, jest oczywiście ułudne, ale dlatego też atrakcyjne poprzez swój eskapizm, i stanowi coś, co cytowani przeze mnie

6 Zob. np. Lisa Coulthard, *The Attractions of Repetition: Tarantino's Sonic Style*, w: *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*, red. James Wierzbicki, New York 2012, s. 170; Ken Garner, *You've Heard This One Before: Quentin Tarantino's Scoring Practices from „Kill Bill" to „Inglourious Basterds"*, w: *Popular Music and the New Auteur: Visionary Filmmakers after MTV*, red. Arved M. Ashby, Oxford 2012, s. 163.

7 Por. Christopher Haworth, Georgina Born, *Music and Intermediality after the Internet: Aesthetics, Materialities, and Social Forms*, w: *Music and Digital Media: A Planetary Anthropology*, red. Georgina Born, London 2022, s. 388–389.

8 Ibidem, s. 389.

badacze określają mianem „współdzielonej wrażliwości" (*shared sensibility*)[9]. Oznacza to, że Tarantino odwołuje się do pewnego generacyjnego doświadczenia i generacyjnych sentymentów, zakorzenionych w pamięci swoich odbiorców, których dzieciństwo i młodość przypadały na wspomniane dekady XX wieku.

Pożytki z repetycji

Muzyka stanowi jednak tylko część obsesji dźwiękowej Tarantina, który poza tym, podobnie jak John Cage, „kocha wszystkie dźwięki"[10]. Istotne są dla niego również brzmieniowe aspekty dialogów, ale też wszelkiego typu odgłosy dochodzące z diegezy. Jest więc nie tylko melomanem, ale także audiofilem, który zawsze stara się zachować bliskość między wszystkimi trzema elementami soundtracku, budując w swoich filmach wielopoziomowy i złożony pejzaż dźwiękowy. Ta strategia powoduje z kolei, że odbiorca nie zawsze jest pewny, czy dany dźwięk należy traktować jako prosty efekt dźwiękowy, czy jako semantyczną lub emocjonalną wskazówkę. Cała tak skonstruowana ścieżka dźwiękowa tworzy specyficzny dla Tarantina styl audialny, oparty zasadniczo na dwóch elementach muzycznych: repetycji i wyrazistych strukturach rytmicznych[11]. Takie cechy posiada używana przez Tarantina muzyka popularna, występująca najczęściej pod postacią różnych odmian pop rocka: jest ona oparta na regularnym, perkusyjnym bicie i powracających, zapętlonych formułach. Te cechy muzyki przekładają się następnie na cechy dialogów i odgłosów diegezy: muszą być one odpowiednio zrytmizowane. Dialogi cechuje uderzająca symetria[12], dźwięki strzałów lub świstu białej broni w filmach takich jak *Kill Bill 1* i *Kill Bill 2* nie pozostawiają wątpliwości, że zabieg jest celowy

9 Ibidem, s. 388.

10 Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, New York 2003, s. 26.

11 L. Coulthard, *The Attractions of Repetition...*, op. cit., s. 166.

12 Widoczne jest to choćby w długiej scenie dialogu kapitana Hansa Landy z Perrierem LaPadite w pierwszej części *Bękartów wojny*. Por. *Inglourious Basterds — Pipe Scene*, https://www.youtube.com/watch?v=_W5MisInNfE [dostęp: 05.03.2025].

i starannie dopracowany. W ten sposób Tarantino konstruuje rodzaj akustycznego uniwersum podporządkowanego nadrzędnej zasadzie: każdemu dźwiękowi powinien odpowiadać jego symetryczny odpowiednik, lustrzane odbicie.

Zauważmy, że powtórzenie, które jest podstawą kina Tarantinowskiego, stanowi skądinąd również uogólnioną zasadę szeroko rozumianej muzyki popularnej, w szczególności zaś gatunku pop (który Tarantino wybiera najczęściej pod postacią różnych odmian pop rocka, glam rocka czy rockandrolla). Jak zauważa Kevin J. Donnelly, w muzyce tego rodzaju obowiązuje formuła czterobitowa z „mechanicznym" rozkładem akcentów na drugą i czwartą miarę[13]. Ian Inglis podkreśla z kolei, iż we współczesnej muzyce popularnej schematy progresywnego konstruowania melodii w narracji muzycznej są całkowicie wyparte przez mechaniczną iterację i repetycję[14]. Zaś Phil Powrie w swoich badaniach nad refrenową naturą piosenek popularnych rozważa jej znaczenie dla tworzenia swego rodzaju „ramy słuchowej", w której funkcjonuje odbiorca, a która niejako ogranicza go do powtarzalnych struktur i zakotwicza jego percepcję do określonych dźwięków[15].

W strukturze muzyki popularnej repetycja jest podstawową strategią formalną, ale też mnemotechniczną i afektywną. Według Chrisa Stovera, repetycja jako relacja temporalna pozwala na ponowne emocjonalne zaangażowanie w zdarzenie z przeszłości; powtarzając to, co minione, oferuje jednocześnie pewnego rodzaju novum[16]. Zintensyfikowana repetycyjność cechuje przede wszystkim takie teksty muzyczne, które nastawione są na wywołanie bezpośredniego emocjonalnego rezonansu, pozwalają łatwo się zrozumieć, zapamiętać, ale też silnie angażują słuchacza uczuciowo. Repetycja okazuje się zatem niezwykle wydajnym narzędziem

13 Kevin J. Donnelly, *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, London 2005, s. 28.

14 Ian Inglis, *Introduction: Popular Music and Film*, w: *Popular Music and Film*, red. idem, London 2003, s. 5.

15 Phil Powrie, *Blonde Abjection: Spectatorship and the Abject Anal Space In-between*, w: *The Song in Cinema*, red. Steve Lannin, Matthew Caley, Bristol 2005, s. 105.

16 Zob. Chris Stover, „Affect", w: *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*, red. William F. Thompson, t. 1, Thousand Oaks 2014, s. 26.

komponowania: pozwala na formułowanie krótkich i łatwo przyswajalnych komunikatów.

Oczywiste jest, że wszystkie te cechy piosenki popularnej działają szczególnie intensywnie na rzecz kina, kiedy reprodukuje ono utwory już istniejące, a tym bardziej — znane. Należy przy tym zauważyć, że ten ostatni przypadek nie opisuje jednak strategii Tarantina, reżysera, który ostatecznie przywrócił pamięci zbiorowej cały szereg dawno zapomnianych piosenek lat 60. i 70. Lisa Coulthard tłumaczy przekonująco, że w gruncie rzeczy owo miłe słuchaczowi przeświadczenie, że słyszy coś dobrze znajomego, odnosi się nie tyle do konkretnych utworów, co rozciąga się na style i gatunki muzyczne[17]. Innymi słowy, reżyser apeluje nie do znajomości konkretnej piosenki, ale raczej do ukształtowanych w ostatnich dekadach stylów słuchania i odbioru muzyki popularnej, czerpiąc korzyści z faktu, że znajomość konwencji jest czynnikiem, który dla większości widzów i słuchaczy będzie podnosił jej atrakcyjność i będzie zdecydowanie przeważał nad czynnikami takimi, jak oryginalność czy innowacyjność.

Bękarty wojny: western *à rebour*?

Takie same korzyści Tarantino odnosi „recyklingując" klasyczne gatunki filmowe, a do jego absolutnie najulubieńszych należy western. Od 2009, czyli właśnie od *Bękartów wojny*, Tarantino tworzy wyłącznie westerny, choć oczywiście nie w postaci „czystej" — czerpie bowiem także z szeroko rozumianego kina gatunkowego (filmu gangsterskiego i akcji, thrillera, horroru, czarnej komedii).

W tym przypadku sam pomysł doboru gatunku filmowego do tematu może wydawać się mocno ryzykowny: *Bękarty wojny* z pozoru opowiadają, w charakterystyczny dla reżysera komediowo-mroczny sposób, alternatywną historię drugiej wojny światowej. Sam Tarantino, wypowiadając się w wywiadach, wskazał na dwuczęściową konstrukcję swojego filmu: pierwsza część miałaby być spaghetti westernem, druga — filmem

17 L. Coulthard, *The Attractions of Repetition*..., op. cit., s. 170.

wojennym typu *men-on-a-mission*[18]. W istocie, co często podnoszą krytycy, wiodącym tematem *Bękartów wojny* jest jednak zemsta: ukazana nie tyle w wymiarze ogólnoludzkim, co poprzez pryzmat fascynującej i uwodzicielskiej sztuki filmowej[19]. W *Bękartach wojny* kino jawi się jako potężna siła artystyczna, kulturalna i historyczna[20]. Ma ono także siłę niszczenia, jak przekonuje nas spektakl Wielkiej Twarzy w finale filmu. Widz jednak nieustannie zmuszany jest do emocjonalnego dystansowania się od tej opowieści: reżyser posługuje się bardzo sprawnie narzędziem epickiego patosu (do tej kwestii powrócę w dalszej części tekstu), ale równie sprawnie potrafi go niwelować za pomocą ironii. Postmodernistyczne nastawienie Tarantina manifestuje się między innymi przez to, że nie próbuje on opowiedzieć nam żadnego mitu. Wprost przeciwnie: operując różnego typu mitycznymi opowieściami, dokonuje na nich wiwisekcji, dekonstruuje je na oczach publiczności, ujawniając przed nią mechanizmy ich funkcjonowania.

---

18 Zob. *Pop Culture Meets History — The Story behind Quentin Tarantino's Upcoming „Inglorious Basterds"!*, 30.06.2011, https://whatculture.com/film/pop-culture-meets-history-the-story-behind-quentin-tarantinos-upcoming-inglorious-basterds [dostęp: 06.03.2025].

19 Zob. Lisa Coulthard, *Inglourious Music: Revenge, Reflexivity, and Morricone as Muse in „Inglourious Basterds"*, w: *Quentin Tarantino's „Inglourious Basterds": A Manipulation of Metacinema*, red. Robert Dassanowsky, London 2012, s. 57–58; Dania Hückmann, *Vengeful Fiction: (Re-)Presenting Trauma in „Inglourious Basterds" (2009)*, w: *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, red. Michael Elm, Julia B. Köhne, Kobi Kabalek, Cambridge 2014, s. 92; Kyle Wiggins, *The Modern American Revenge Story*, w: idem, *American Revenge Narratives: A Collection of Critical Essays*, New York 2018, s. 167–168.

20 L. Coulthard, *Inglourious Music...*, op. cit., s. 57–58. Coulthard zauważa, że w filmie występuje wiele pomniejszych, szczegółowych nawiązań i aluzji, potwierdzających tę hipotezę: postaci w filmie często są zawodowo związane z kinematografią albo takowe udają (Bridget von Hammersmark, Shoshanna Dreyfus, Marcel, Aldo Raine, Archie Hicox, Frederick Zoller, Joseph Goebbels). Motywy przebierania się, maskarady, gry, udawania należą do najistotniejszych w filmowej akcji. Nawet przybrana tożsamość Shoshanny, Emmanuelle Mimieux, nawiązuje do Yvette Mimieux, francusko-amerykańskiej aktorki, znanej m.in. z filmu wojennego *Ciemna strona słońca* (*Dark of the Sun*, reż. Jack Cardiff, 1968), z którego soundtracku, autorstwa Jacques'a Loussiera, Tarantino również korzysta w *Bękartach wojny*.

Ostatnie słowa, które wypowiada Aldo Raine zaraz po wycięciu swastyki na czole Landy („I think this just might be my masterpiece" — „myślę, że tym razem wyszło mi arcydzieło"), można intepretować — i w istocie często się to robi — jako autoironiczny i metatekstowy komentarz Tarantina do własnej produkcji[21]. Jeśli potraktujemy ten film jako pastisz na temat potęgi kina i związanych z nią manipulacyjnych nadużyć, a nie historii nazizmu, to wybór przez reżysera równie „pastiszowej" ścieżki dźwiękowej wydaje się logiczny[22]. Stanowi ona kompilację istniejących już fragmentów muzycznych: znajdziemy w niej zarówno nawiązania do niemieckiego socjalistycznego kina, jak i do włoskiego i amerykańskiego kina lat 60. i 70.; do niemieckich i francuskich piosenek popularnych lat 40., jak i do partytur Ennio Morriconego, Charlesa Bernsteina, Lalo Schifrina, Jacques'a Loussiera). Jednak bezsprzecznie najważniejszym, centralnym elementem tego soundtracku jest muzyka Morriconego, którego Tarantino szczególnie pokochał, bezskutecznie walcząc przez wiele lat o możliwość współpracy z niezbyt poważającym jego kino kompozytorem[23].

Tajna broń Tarantina, czyli Morricone

Spośród dwudziestu utworów, składających się na ścieżkę dźwiękową do filmu, osiem zagospodarowuje istniejącą już twórczość Morriconego, przeznaczoną do innych filmów. Z tych ośmiu aż pięć możemy usłyszeć

---

21 Por. np. Darren, *What a Basterdly Ending...*, „The Movie Blog" 31.08.2009, https://themovieblog.com/2009/08/31/what-a-basterdly-ending/ [dostęp: 09.03.2025]; Adrienne Tyler, *„Inglourious Basterds": What the Ending's „Masterpiece" Line Really Means*, „Screen Rant" 26.09.2020, https://screenrant.com/inglourious-basterds-movie-this-could-masterpiece-quote-explained/ [dostęp: 09.03.2025]; Steven Ward, *„Inglourious Basterds" Ending Explained: Historical Vengeance, Tarantino Style*, „Slash Film" 19.04.2022, https://www.slashfilm.com/837260/inglourious-basterds-ending-explained/ [dostęp: 09.03.2025].

22 Por. L. Coulthard, *Inglourious Music...*, op. cit., s. 59.

23 Por. np. *Inside Ennio Morricone's Fractured Relationship with Quentin Tarantino*, „Far Out Magazine" 05.04.2023, https://faroutmagazine.co.uk/ennio-morricone-relationship-quentin-tarantino/ [dostęp: 09.03.2025].

w pierwszych trzydziestu pięciu minutach, czyli w tej części *Bękartów wojny*, która nawiązuje do konwencji spaghetti westernu. Jednak i w drugiej części filmu muzyka włoskiego kompozytora jest dla Tarantina niezwykle istotna i łączy on ją ze scenami o szczególnej randze — pod względem narratywnym, emocjonalnym i strukturalnym.

Ennio Morricone, choć jego dorobek obejmuje wiele zróżnicowanych gatunków filmowych, zasłynął jednak przede wszystkim swoimi partyturami do dzieł Sergio Leonego, w których obsadzany był Clint Eastwood (jak choćby trylogia z lat 1964–1966: *Za garść dolarów*, *Za kilka dolarów więcej*, *Dobry, zły i brzydki*), ale także dzieł Sergia Sollimy, Sergia Corbucciego czy Duccio Tessariego[24]. Mimo iż wspomniani reżyserowie nie tworzyli westernów *sensu stricto*, Morriconego możemy śmiało nazwać ojcem muzyki westernowej. A przynajmniej stał się on nim dla szeroko rozumianego odbiorcy kultury popularnej na Zachodzie.

Powodem tego była, między innymi, specyficzna natura spaghetti westernu — westernu podniesionego do kampowego absurdu, w którym wszystkie cechy właściwe gatunkowi ulegają nieomal parodystycznemu wyostrzeniu. Jeśli, jak pisze Franco Sciannameo w odniesieniu do trylogii *Ojciec chrzestny*, amerykańskie wyobrażenie „włoskości" możemy określić mianem *italianità*[25], w przypadku spaghetti westernu uprawnione byłoby użycie analogicznego, lecz odwróconego terminu: *americanità*. Spaghetti western bowiem ukazuje nam zmitologizowaną wizję kina złotej ery Hollywood — jest czymś w rodzaju „superwesternu", zawierającego zaktualizowane warianty wszystkich klisz kulturowych, jakie w świadomości ówczesnej Europy łączono z mainstreamowym kinem przygodowym Stanów Zjednoczonych. Morricone stał się nieodłączną częścią tych wyobrażeń.

Jako doświadczony aranżer muzyki popularnej, radiowej i telewizyjnej Morricone miał doskonale opanowany podstawowy warsztat

---

24 Zob. np. Robert C. Cumbow, *The Films of Sergio Leone*, New York 2008, s. 121–122.

25 Franco Sciannameo, *Nino Rota's „The Godfather" Trilogy: A Film Score Guide*, New York 2010, s. 32–35.

komponowania muzyki elektronicznej [3]. Nie obawiał się eksperymentowania na materiale muzycznym, zaskakującego łączenia pozornie odległych od siebie idiomów muzycznych, a jego utwory olśniewają instrumentacją i kolorystyką [4]. Michel Chion zauważa ponadto, że brzmienie w filmach Leonego, za sprawą stylistycznych właściwości muzyki Morriconego, zajmuje centralne miejsce i w stosunkowo wysokim stopniu może uczestniczyć w konstruowaniu narracji w obrazie filmowym. Dzieje się to między innymi dlatego, że odgłosy dochodzące ze świata diegetycznego przyjmują po części właściwości muzyczne, ale i na odwrót — muzyka Morriconego, zawierając nietradycyjne akustyczne właściwości, imituje dźwięki otoczenia [5]. Obydwie części ścieżki dźwiękowej są ze sobą bardzo blisko, wręcz organicznie związane. Nasuwa się zatem pytanie: czy oderwanie muzyki filmowej Morriconego od jej pierwotnego, obrazowego kontekstu jest w ogóle zasadne i czy muzyka taka będzie nadal z powodzeniem realizować właściwe sobie funkcje estetyczne?

Przyjrzyjmy się, na kilku wybranych do analizy przykładach, w jaki sposób Tarantino rozwiązuje ten problem.

Analiza i interpretacja

Analiza, którą demonstruję w tym tekście, opiera się na podstawowym założeniu, że mimo stosowania strategii, którą określiłam powyżej mianem „postmodernistycznej", Tarantino bynajmniej nie lekceważy i nie

---

3 Idem, *Reflections on the Music of Ennio Morricone: Fame and Legacy*, Lanham 2020, s. 80–84.

4 Badacze wśród cech stylu Morriconego zgodnie podkreślają nietypowe używanie takich instrumentów, jak gitara elektryczna, akordeon, harmonijka ustna, trąbka, flet, głos ludzki, ale też specyficzne, onomatopeiczne efekty perkusyjne, osiągane poprzez gwizdanie, jodłowanie, wystrzały z broni palnej, uderzenia bata czy stukanie kopyt końskich. Zob. np. Kathryn Kalinak, *Introduction*, w: *Music in the Western: Notes from the Frontier*, red. eadem, New York 2012, s. 13–15; Charles Leinberger, *Ennio Morricone's „The Good, the Bad and the Ugly": A Film Score Guide*, New York 2004, s. 13–38; Laurence E. MacDonald, *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*, New York 2013, s. 336–337.

5 Michel Chion, *Film. A Sound Art*, przeł. Claudia Gorbman, New York 2009, s. 106–107, 112.

unieważnia kontekstu, z którego wyjmuje materiał filmowo-muzyczny stanowiący bazę jego własnych dzieł. Postawa ta najprawdopodobniej wynika po prostu z zamiłowania reżysera do historii kina i pełnego rozumienia jej rangi. Doskonale widać to właśnie na przykładach muzyki napisanej przez Morriconego do spaghetti westernów, które to przykłady posłużą nam tutaj jako podstawa dalszych rozważań.

Weźmiemy pod uwagę trzy sceny z *Bękartów wojny*, z muzyką Ennio Morriconego, z których pierwsza jest sceną otwierającą, zaś kolejne dwie łączy podobna struktura, ale i znaczenie, nawiązujące do gatunkowych cech spaghetti westernu.

1. Jeźdźcy na czarnych koniach[6]

W całej pierwszej części *Bękartów wojny* scena otwierająca, w której do domu pana LaPadite przybywa gestapo w poszukiwaniu ukrytych w wiosce Żydów, jest najbardziej westernowa. Tym bardziej, że sceneria filmu i sposób ukazania bohaterów wydają się lekko anachroniczne, jakby zaczerpnięte z typowych dla westernu realiów połowy XIX, nie zaś z lat 40. XX wieku.

Jasne, wyostrzone kolory i ostre światło korespondują z celowo wzmocnionym dźwiękiem, lekko przytłumiającym nieliczne dialogi (efekt, który audiofil Tarantino skądinąd często stosuje). Ukazujący się wśród odległych zielonych pól, nadjeżdżający czarnymi samochodami naziści zdają się być jak obcy na czarnych koniach, którzy przybywają do każdego westernowego miasteczka, sprowadzając na mieszkańców nieszczęście i zamęt. Utajona groza tej sceny radykalnie kontrastuje ze starannie wystylizowanym, niemal sielankowym obrazkiem francuskiej prowincji: zielonymi polami, uroczym małym kamiennym domkiem, białymi płachtami płótna, rozwieszanymi przez jedną z dziewczyn na słońcu.

---

6 Źródło: *Inglourious Basterds (2009) — Opening Scene*, https://www.youtube.com/watch?v=Efn112X-bf8&t=9s [dostęp: 09.03.2025].

Muzyka zdradza jednak znaczenie kolejnych wydarzeń. Jest to singiel *Dopo la condanna* Morriconego, pochodzący z filmu *Colorado* Sergia Sollimy (*La resa dei conti/The Big Gundown*, 1966). Charakterystyczny temat, łudząco podobny zresztą do sławnej początkowej frazy Beethovenowskiej *Dla Elizy*, miesza się z miarowymi uderzeniami topora i z warkotem motoru. Pozostałe efekty dźwiękowe — chlupot wody, tupot bosych stóp — są niezwykle oszczędnie dawkowane.

Landa, witając się z przeciwnikiem, do którego przyjechał w gościnę, zdejmuje czarne skórzane rękawiczki — gest zaczerpnięty z *Colorado*. Wspomniane już, charakterystyczne dla Morriconego, imitowane odgłosy strzałów ujawniają prawdziwy sens tej sceny, która jest wstępem do klasycznego westernowego pojedynku. Będą go staczać stereotypowo „dobry" i „zły" bohater — pan LaPadite oraz Landa — jednak, po pierwsze, pojedynek ten będzie miał postać rozmowy-przesłuchania (w scenie kolejnej); po drugie, całkiem na odwrót niż w westernie, wiemy z góry, że to „zły" bohater go wygra.

Tarantino, w charakterystyczny dla siebie sposób, nadaje starciu dwóch przeciwników formę długiego dialogu, w którym Landa uzyskuje od LaPadite informację o miejscu schronienia Żydów. Zgodnie z ulubioną konwencją reżysera, dialog jest starannie zrytmizowany: pytania i odpowiedzi padają symetrycznie, w regularnych odstępach czasu, na tle kontrapunktu wzmocnionego dźwięku tykania zegara, odgłosów zapalanej zapałki, zaciągania się fajką, porykiwania krowy za oknem[7]. W momencie, gdy Landa, stojąc przy drzwiach wyjściowych, wskazuje niemo ręką na deski podłogi, pod którą chroni się żydowska rodzina, reżyser wprowadza kolejny track, pochodzący z westernowego repertuaru Morriconego — *L'incontro con la figlia* z *Powrotu Ringa* (*Il ritorno di Ringo/The Return of Ringo*, reż. Ducio Tessari, 1965).

---

7 *Inglourious Basterds — Pipe Scene*, https://www.youtube.com/watch?v=_W5MisInNfE [dostęp: 09.03.2025].

2. Westernowy patos[8]

Scena ta — jedna z najbardziej interesujących w dorobku Tarantina — jest pierwszą z kilku scen egzekucji, jakie pojawiają się w *Bękartach wojny*. Towarzyszą jej charakterystyczne dla muzyki filmowej, dość uniwersalne w filmowej tradycji amerykańskiej, wyznaczniki patosu: poważny i uroczysty charakter wiodącego tematu o mocnym i wyrazistym konturze, fanfarowej, wznoszącej linii melodycznej, opartego na długich wartościach. Temat ten otwiera całą scenę: zaczyna się cichym, elektronicznym szumem, w momencie, gdy Landa, otwierając drzwi uzbrojonym esesmanom, zwraca się do rzekomych pań LaPadite kurtuazyjnym francuskim słowem pożegnania „adieu!". Gest wskazania na miejsce schronienia Żydów, wraz z tym słowem, daje hasło do kanonady strzałów, która buduje równoległą wobec tematu ścieżkę dźwiękową. Tarantino precyzyjnie konstruuje scenę, obramowując ją klamrą: zamyka ją obrazem biegnącej przez zieloną łąkę, w kierunku lasu, płaczącej dziewczynki. Obraz ten ujęty jest w ciemną ramę otwartych drzwi, w których stoi Landa. Strzelając kilkakrotnie i pudłując, Landa woła za uciekającą Shoshanną „au revoir" — jest to równie szydercza formuła pożegnania, jak owo wcześniejsze „adieu".

Widz oglądający tę niezwykle przepełnioną afektami scenę nie jest pewien, czy muzykę Morriconego należy interpretować jako akompaniament czy kontrapunkt — używając starego podziału Siegfrieda Kracauera[9]. Z jednej strony jej ciężki patos stoi w jawnej opozycji do ironicznego, mocno egzagerowanego głosu mówiącego po francusku Landy, wydaje się więc w zderzeniu z partią dialogową nieadekwatny; z drugiej strony jednak, jej funeralny i podniosły charakter, żywo kontrastując z sytuacją upokorzonych i zastraszonych ofiar (porównanych we wcześniejszej scenie przez Landę do szczurów), nadaje specjalne znaczenie ich śmierci, czyni z nich epickich herosów, a nawet męczenników. W dodatku dokonuje się

8 *„Au Revoir, Shosanna!" | Inglourious Basterds | Screen Bites*, https://www.youtube.com/watch?v=83FKo_Xj-Ks [dostęp: 12.03.2025].

9 Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. Wanda Wertenstein, oprac. Alicja Helman, Warszawa 1975, s. 85.

to bez udziału obrazu, ponieważ nie oglądamy samych bohaterów tej sceny — Niemcy strzelają przez deski podłogi. Tarantino, wyjmując tę bardzo „westernową", gatunkową muzykę z pierwotnego kontekstu, wykorzystuje jej uniwersalne właściwości estetyczne, aby zbudować równie uniwersalną opowieść o doniosłości śmierci, jej potędze i powadze, która jest niezależna od wszelkich prób umniejszenia ofiarom egzekucji, a nawet ich zdehumanizowania.

3. Pojedynek zamiast egzekucji[10]

Całkowicie odmienną strategię przyjmuje Tarantino w scenie śmierci sierżanta Wernera Rachtmana. W tym przypadku reżyser wykorzystał z kolei utwór *The Surrender* ze wspomnianego już filmu *Colorado* Sollimy, który pojawia się oryginalnie w finałowej scenie pojedynku.

Jak wiadomo, ostateczny pojedynek protagonisty westernu z jego głównym przeciwnikiem stanowi centralny moment w akcji filmowej oraz ważny element kreacji bohatera westernowego i traktowany jest przez reżyserów z dużą starannością[11]. Dla tych przedłużających się, kilkuminutowych nawet scen, w trakcie których obydwaj przeciwnicy, stojąc naprzeciwko siebie, obserwują wzajemnie swoje ruchy i odwlekają moment wyciągnięcia broni i strzału, i których oczywistym problemem jest nieunikniona statyczność, Morricone wypracował specyficzny rodzaj ścieżki dźwiękowej, opartej na meksykańskiej tradycyjnej muzyce *mariachi*[12]. Widzowie westernów nawykli zatem do epickich, ale i nostalgicznych tematów, w solowej partii trąbki, rozwijających się w swobodny i improwizacyjny sposób, po szerokim łuku melodycznym, w długich kroczących wartościach rytmicznych.

---

10 *Inglourious Basterds (3/9) Movie CLIP — The Bear Jew (2009) HD*, https://www.youtube.com/watch?v=a3uqv0eP7Tg&t=162s [dostęp: 09.03.2025].

11 Zob. np. Jeremy Agnew, *The Creation of the Cowboy Hero: Fiction, Film, and Fact*, Jefferson 2015, s. 88.

12 Zob. np. Ch. Leinberger, op. cit., s. 31–33.

Taką właśnie sytuację pojedynku imituje Tarantino w omawianej tu scenie, choć, jak już wspomniałam, technicznie rzecz ujmując, śmierć Rachtmana następuje w wyniku egzekucji, dokonanej przez grupę Bękartów Aldo Raine'a. Jednak jawne nawiązania reżysera do poetyki westernowej sugeruje, między innymi, charakterystyczna praca kamery, która przesuwa się naprzemiennie po sylwetkach przeciwników, w kolejnych ujęciach, od pełnego planu, poprzez plan amerykański, aż po zbliżenia na twarze postaci. Podobnie jak w analizowanej przeze mnie uprzednio scenie rozstrzelania Żydów, tak i tu pojawienie się muzyki poprzedzone jest „zapowiedzią" dźwiękową — w tym wypadku stanowią ją zrytmizowane uderzenia kija bejsbolowego, dochodzące z ciemnego tunelu. Również i w tym przypadku muzyka strukturalnie otwiera scenę, na równi ze znaczącym tekstem z dialogu (Aldo mówi: „We got a German here who wants to die for his country! Oblige him!" — „Mamy tu Niemca, który chce zginąć za ojczyznę! Oddaj mu przysługę!"). Tak samo jak „adieu" Landy, fraza „oblige him" daje hasło do wykonania wyroku i inicjuje kolejne zdarzenia.

Tematy scen pojedynkowych u Morriconego, nawiązujące do *mariachi*, ze względu na wymienione wyżej cechy i właściwości należą do szerszego zjawiska, które moglibyśmy tu nazwać „muzyką otwartej przestrzeni" — widz ma poczucie, że domagają się one niejako swojego „wizualnego odpowiednika" w postaci szerokiej perspektywy i odległego horyzontu. W ten sposób w westernie wyraża się często samotność, ale i wolność protagonisty, który przybywa znikąd, aby następnie odejść i zniknąć w równie enigmatyczny sposób, udając się w nieokreślone, odległe miejsce. Z tego powodu tematy o cechach *mariachi* u Morriconego, choć nie są klasycznymi tematami „superbohaterskimi"[13], cechują się jednak podobnym ładunkiem epickości, jakkolwiek jest to epickość podszyta pewną nostalgią.

---

13 O tematach „superbohaterskich" zob. np. Emilio Audissino, *John Williams's Film Music „Jaws", „Star Wars", „Raiders of the Lost Ark", and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, Madison 2014, s. 57–68, 154–158; Simon H. Walker, *The Man of Steel: A Modern Hero in Crisis*, w: *Adapting Superman: Essays on the Transmedia Man of Steel*, red. John Darowski, Jefferson 2021, s. 152–158.

Muzyka ta ma bowiem wywołać w widzu bardzo konkretne wyobrażenie — a mianowicie, starcia dwóch nieulękłych wojowników, stojących oko w oko ze śmiercią, których los został już wcześniej przesądzony, zgodnie z regułami gatunkowej konwencji. *The Surrender* realizuje te założenia — krótka, charakterystyczna fraza i następujący po niej temat tym razem nie odwołują się do idiomu elegijności czy też funeralności, mają raczej łączyć w sobie grozę i monumentalność śmierci.

Tarantino sprawnie ogrywa klasyczny filmowy patos oraz wspomniane konwencje: mimo iż z pozoru oglądamy wykonanie sprawiedliwego wyroku na zbrodniarzu, to — właśnie dzięki tym regułom — zostaje on przewrotnie wyniesiony do rangi bohatera. I, mimo że zdecydowanie jest „tym złym", staje się dla reżysera po prostu rekwizytem w grze, jaką prowadzi z widzem wyczulonym na filmoznawcze detale. Anachroniczność westernowego gatunku jest szczególnym atutem w tej grze, ponieważ tym bardziej pozwala na zachowanie bezpiecznego dystansu wobec jakichkolwiek kwestii natury etycznej, które dla Tarantina nie są interesujące, choć potrafi robić doskonały użytek z emocji estetycznych, odwołujących się do naszego poczucia sprawiedliwości i moralności.

Konkluzja

Częstym zarzutem padającym pod adresem kina Tarantinowskiego jest całkowity brak w nim emocjonalności, albo raczej — traktowanie emocjonalności wyłącznie w kategoriach ironii, pastiszu, gry, czystej estetyzacji, chłodnego dystansu.

W tym kontekście upodobanie reżysera do muzyki Morriconego ma szczególne znaczenie. Tarantino unika w niej wszystkiego, co nosi choćby pozory awangardowości czy eksperymentalności, a co w oryginalnym filmie, do którego muzyka ta była przewidziana, przyczyniało się do dynamizowania filmowej narracji. Wybiera w zamian za to tematy niezwykle patetyczne i obrazowe, nacechowane szczególnie silną, przeważnie negatywną lub niepokojącą uczuciowością. Podczas gdy sami bohaterowie jego filmów zdają się nie zagłębiać w psychologiczne rozważania, muzyka

skutecznie robi to za nich: wytwarza mianowicie pewien krajobraz afektywny, w którym jednak najistotniejsze jest to, co najbardziej powierzchniowe. Wbrew pozorom, ta najbardziej oczywista i zauważalna narracja buduje ramy konwencji, które ułatwiają widzowi czytanie postaci przez pryzmat schematów gatunkowych. Te zaś, w opinii reżysera, są najbardziej pasjonującą i najwartościowszą częścią kina.

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Jeremy Agnew, *The Creation of the Cowboy Hero: Fiction, Film, and Fact*, Jefferson 2015.

Emilio Audissino, *John Williams's Film Music „Jaws", „Star Wars", „Raiders of the Lost Ark", and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, Madison 2014.

Michel Chion, *Film. A Sound Art*, przeł. Claudia Gorbman, New York 2009.

Lisa Coulthard, *Inglourious Music: Revenge, Reflexivity, and Morricone as Muse in „Inglourious Basterds"*, w: *Quentin Tarantino's „Inglourious Basterds": A Manipulation of Metacinema*, red. Robert Dassanowsky, London 2012.

Lisa Coulthard, *The Attractions of Repetition: Tarantino's Sonic Style*, w: *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*, red. James Wierzbicki, New York 2012.

Robert C. Cumbow, *The Films of Sergio Leone*, New York 2008.

Kevin Donnelly, *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*, London 2005.

Douglas W. Gallez, *Theories of Film Music*, „Cinema Journal" 1970 t. 9, nr 2.

Ken Garner, *You've Heard This One Before: Quentin Tarantino's Scoring Practices from „Kill Bill" to „Inglourious Basterds"*, w: *Popular Music and the New Auteur: Visionary Filmmakers after MTV*, red. Arved Ashby, Oxford 2012.

Claudia Gorbman, *Auteur Music*, w: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, red. Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, Richard Leppert, Los Angeles 2007.

Claudia Gorbman, *Narrative Film Music*, „Yale French Studies" 1980 nr 60.

Tony Grajeda, Jay Beck, *Introduction: The Future of Film Sound Studies*, w: *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, red. Jay Beck, Tony Grajeda, Urbana 2008.

Jessica Green, *Understanding the Score: Film Music Communicating to and Influencing the Audience*, „The Journal of Aesthetic Education" 2010 t. 44, nr 4.

Christopher Haworth, Georgina Born, *Music and Intermediality after the Internet: Aesthetics, Materialities, and Social Forms*, w: *Music and Digital Media: A Planetary Anthropology*, red. Georgina Born, London 2022.

Dania Hückmann, *Vengeful Fiction: (Re-)Presenting Trauma in „Inglourious Basterds" (2009)*, w: *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, red. Michael Elm, Julia Birkmeyer Köhne, Kobi Kabalek, Cambridge 2014.

Ian Inglis, *Introduction: Popular Music and Film*, w: *Popular Music and Film*, red. idem, London 2003.

Kathryn Kalinak, *Introduction*, w: *Music in the Western: Notes from the Frontier*, red. eadem, New York 2012.
Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, New York 2003.
Siegfried Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, przeł. Wanda Wertenstein, oprac. Alicja Helman, Warszawa 1975.
Charles Leinberger, *Ennio Morricone's „The Good, the Bad and the Ugly": A Film Score Guide*, New York 2004.
Laurence E. MacDonald, *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*, New York 2013.
Paolo Milano, *Music in the Film: Notes for a Morphology*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1941 t. 1, nr 1.
Phil Powrie, *Blonde Abjection: Spectatorship and the Abject Anal Space In-between*, w: *The Song in Cinema*, red. Steve Lannin, Matthew Caley, Bristol 2005.
Franco Sciannameo, *Nino Rota's „The Godfather" Trilogy: A Film Score Guide*, New York 2010.
Franco Sciannameo, *Reflections on the Music of Ennio Morricone: Fame and Legacy*, Lanham 2020.
Jeff Smith, *Popular Song and Comic Allusion in Contemporary Cinema*, w: *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, red. Arthur Knight, Pamela Robertson Wojcik, Durham 2001.
Chris Stover, „Affect", w: *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*, red. William Forde Thompson, t. 1, Thousand Oaks 2014.
Simon H. Walker, *The Man of Steel: A Modern Hero in Crisis*, w: *Adapting Superman: Essays on the Transmedia Man of Steel*, red. John Darowski, Jefferson 2021.
Kyle Wiggins, *The Modern American Revenge Story*, w: idem, *American Revenge Narratives: A Collection of Critical Essays*, New York 2018.
Marian H. Winter, *The Function of Music in Sound Film*, „The Musical Quarterly" 1941 t. 27, nr 2.

Źródła internetowe/Internet sources

Darren, *What a Basterdly Ending...*, „The Movie Blog" 31.08.2009, https://themovieblog.com/2009/08/31/what-a-basterdly-ending/ [dostęp: 09.03.2025].
Inside Ennio Morricone's Fractured Relationship with Quentin Tarantino, „Far Out Magazine" 05.04.2023, https://faroutmagazine.co.uk/ennio-morricone-relationship-quentin-tarantino/ [dostęp: 09.03.2025].
Pop Culture Meets History — The Story behind Quentin Tarantino's Upcoming „Inglorious Basterds"!, 30.06.2011, https://whatculture.com/film/pop-culture-meets-history-the-story-behind-quentin-tarantinos-upcoming-inglorious-basterds[dostęp: 06.03.2025].
The 88th Academy Awards | 2016, https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2016 [dostęp: 05.03.2025].

Adrienne Tyler, *„Inglourious Basterds": What the Ending's „Masterpiece" Line Really Means*, „Screen Rant" 26.09.2020, https://screenrant.com/inglourious-basterds-movie-this-could-masterpiece-quote-explained/ [dostęp: 09.03.2025].

Steven Ward, *„Inglourious Basterds" Ending Explained: Historical Vengeance, Tarantino Style*, „Slash Film" 19.04.2022, https://www.slashfilm.com/837260/inglourious-basterds-ending-explained/ [dostęp: 09.03.2025].

Źródła audiowizualne/Audiovisual sources

„Au Revoir, Shosanna!" | Inglourious Basterds | Screen Bites, https://www.youtube.com/watch?v=83FKo_Xj-Ks [dostęp: 12.03.2025].

Daisy Domergue — Jim Jones at Botany Bay (The Hateful Eight), https://www.youtube.com/watch?v=8f5uCy9bM6Q [dostęp: 01.03.2025].

Inglourious Basterds (3/9) Movie CLIP — The Bear Jew (2009) HD, https://www.youtube.com/watch?v=a3uqvoeP7Tg&t=162s [dostęp: 09.03.2025].

Inglourious Basterds (2009) — Opening Scene, https://www.youtube.com/watch?v=Efni12X-bf8&t=9s [dostęp: 09.03.2025].

Inglourious Basterds — Pipe Scene, https://www.youtube.com/watch?v=_W5MisIn-NfE [dostęp: 05.03.2025].

Reservoir Dogs Opening Scene Like a Virgin [Full HD], https://www.youtube.com/watch?v=J782jBp_pWo&t=16s [dostęp: 01.03.2025].

BIOGRAM

Małgorzata Lisecka (Instytut Nauk o Kulturze, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu) — muzykolożka i kulturoznawczyni. Autorka dwóch monografii poświęconych retoryce muzyki w polskiej poezji barokowej oraz transformacjom afektywności w operze włoskiej i francuskiej między oświeceniem a romantyzmem. Zajmuje się w szczególności teatrem operowym, studiami librettowymi, estetyką muzyczną oraz szeroko rozumianą komparatystyką literacko-muzyczną i teatralno-muzyczną.

BIOGRAPHICAL NOTE

Małgorzata Lisecka (Institute of Culture Studies, Nicolaus Copernicus University in Toruń) — musicologist and culture scholar. Author of two monographs on the rhetoric of music in Polish Baroque poetry, and on the transformations of affect in Italian and French opera between the Enlightenment and Romanticism. In her work she focuses especially on operatic theatre, libretto studies, aesthetics of music, as well as broadly defined literary-musical and theatrical-musical comparative studies.

STRESZCZENIE

Western z recyklingu. O postmodernistycznych strategiach konstruowania soundtracku w Bękartach wojny *Quentina Tarantino*
Artykuł na przykładzie filmu *Bękarty wojny* (2009) Quentina Tarantino omawia stosowane przez niego sposoby doboru muzyki filmowej. Główna teza artykułu mówi, że Tarantino, będąc audiofilem, a zarazem doskonałym znawcą zarówno konwencji filmowych, jak i gatunków muzyki popularnej lat 50.–80., konstruuje w swych pracach swego rodzaju swobodny pastisz, niepozbawiony jednak odniesień do źródłowego kontekstu występowania wspomnianych konwencji i gatunków. Szczegółowa analiza dotyczy wtórnego zaadaptowania muzyki westernowej Ennia Morriconego w Tarantinowskich *Bękartach wojny*, które swobodnie nawiązują do konwencji szeroko rozumianego kina westernowego, w tym spaghetti westernu. Omówiono to zagadnienie na przykładzie trzech scen filmowych.

SŁOWA KLUCZOWE Quentin Tarantino, Ennio Morricone, *Bękarty wojny*, muzyka filmowa, western

ABSTRACT

Recycled Western: On Postmodern Strategies of Soundtrack Construction in Quentin Tarantino's Inglourious Basterds
Using Quentin Tarantino's *Inglourious Basterds* (2009) as an example, the author of the article discusses the director's methods of selecting film music. The main thesis of the article is that Tarantino, an audiophile and an expert in both film conventions and popular music genres from the 1950s to the 1980s, constructs a kind of free-form pastiche in his works, while also paying close attention to the source context of these conventions and genres. The author's detailed analysis concerns the secondary adaptation of Ennio Morricone's western music in Tarantino's *Inglourious Basterds*, which loosely references the conventions of broadly defined western, including spaghetti western. The issue is discussed on the basis of three scenes from the film.

KEYWORDS Quentin Tarantino, Ennio Morricone, *Inglourious Basterds*, film music, western