

# Postmoderne Ethiek: Parodie, Ironie en Cinefilie in Inglourious Basterds.



## **Inhoudsopgave:**

<b>Inleiding:</b>	<b>p.3</b>
<b>Methodiek: Bordwell's Poetics of Cinema</b>	<b>p.5</b>
<b>Filmethiek: Falsificatie in de cinema</b>	<b>p.6</b>
<b>Van Modernisme tot Postmodernisme</b>	<b>p.7</b>
<b>Inglourious Basterds</b>	<b>p.9</b>
<b>Conclusie</b>	<b>p. 12</b>
<b>Literatuur</b>	<b>p. 13</b>

## Inleiding

De oorlogsfilm *INGLOURIOUS BASTERDS* ontving bij diens release in 2009 uiteenlopende kritieken. Tegenstanders beschouwden de grote pastiche aan filmreferenties, morele verwerpelikheden en historische inaccuraatheden in de film al snel als oppervlakkig vermaak, waarbij het gevoelige thema van de oorlog op een uiterst laconieke en onrespectabele manier behandeld wordt. De Tweede Wereld oorlog zou als het ware gefalsificeerd zijn.<sup>1</sup> Van regisseur Quentin Tarantino mochten we, gezien zijn karakteristieke oeuvre, niet veel anders verwachten van zijn adaptatie van de gelijknamige film *THE INGLOURIOUS BASTARDS* uit 1978. Elk van Tarantino's films hanteren diezelfde pastiche aan postmodernistische kunst en filmprincipes: parodie, ironie en cinefilie.

Vooraf dat laatste, cinefiele aspect is inherent aan Tarantino. Zo was het karakter Jackie Brown in de gelijknamige film een reïncarnatie van Foxy Brown (een karakter uit de gelijknamige blaxploitation film uit de jaren '70), zaten de *KILL BILL* (2004) films vol met referenties naar onder andere de Japanse, Chinese en Italiaanse cinema en was Tarantino's gehele *GRINDHOUSE* (2008) project een ode aan zijn geliefde grindhouse subgenre. Telkens incorporeert Tarantino verschillende stijl en vormelementen in zijn films. Soms overduidelijk en soms niet altijd merkbaar valt ook zijn voorkeur op voor het hergebruiken van soundtracks en muziekscores afkomstig van verschillende film en televisiegenres uit diverse tijdspecifieke periodes. Tarantino citeert er dus wellustig op los en creëert hiermee een volledig eigen filmethiek: één die bewust is van filmhistorie, genre, en vooral de grote invloed die het medium uitoefent op mens en maatschappij.

De manier waarop we Tarantino's cinema beschrijven doet denken aan de manier waarop de postmodernistische stroming in de filosofie en kunst, die opkwam vanaf de jaren '60, over het algemeen wordt beschreven. Wikipedia bijvoorbeeld definieert postmoderniteit in de kunst op de volgende manier: een ironisch en zelfbewust spel met hoge en lage cultuur, stijlelementen uit verschillende historische perioden en waarden als authenticiteit en de waarheid. In lijn van andere postmodernistische kunst en in contrast met andere filmmakers valt Tarantino's cinema paradoxaal genoeg op doordat zij sporen van een volledig eigen stijl uitwist door verschillende genres en stijlen te combineren.<sup>2</sup> Het is echter opmerkelijk dat Tarantino zelden of nooit beschreven wordt in de literatuur als postmodern filmmaker, terwijl we zijn werk wel kunnen begrijpen aan de hand van de term.

Het begrip postmoderniteit omhelst echter ook een ingewikkeld en problematisch debat die

---

<sup>1</sup> Charles Taylor. "Violence as the Best Revenge, Fantasies of Dead Nazis". *Dissent*. 12 (2010), pp. 103.

<sup>2</sup> Michelle Marder Kamhi. "Modernism, Postmodernism or Neither? A Fresh Look at "Fine Art"". *Arts Education Policy Review*. 107, 5 (2006): pp. 34.

de waarde en het nut van de theorie ernstig op de proef stelt, zoals verderop in dit onderzoek besproken wordt.<sup>3</sup> Het is opvallend dat Tarantino opkomt als filmmaker in de periode dat dit postmoderne debat het meest fanatiek gevoerd wordt: in de jaren '90 is er een opmerkelijk groot aanbod te vinden aan literatuur van postmoderne theoretici als Linda Hutcheon, Hugh Silverman en Frederic Jameson. Het debat rondom het postmodernisme lijkt wel enigszins op het debat rondom het nut en de waarde van *INGLOURIOUS BASTERDS* en Tarantino. Zo'n 15 jaar geleden werd deze cineast als meest invloedrijke regisseur gezien met het uitbrengen van *PULP FICTION* (1994). Sommige critici beweren echter dat Tarantino's cinema op z'n retour is en dat de filmgeschiedenis hem inmiddels gepasseerd is. Gerald Peary bijvoorbeeld, die een groot aantal interviews met Tarantino heeft samengesteld, claimt dat Tarantino allang niet meer de significantie heeft die hij had ten tijde van *PULP FICTION*.<sup>4</sup>

Dit onderzoek gaat uit van Tarantino's laatste film als een postmodernistische ervaring, hoe problematisch de term postmoderniteit ook mag zijn. Het is de ambiguïteit van het postmodernisme en de film *INGLOURIOUS BASTERDS* wat het overwegen waard maakt om beide onderwerpen naast elkaar te leggen. Heeft de ambiguïteit van de film een ander doel dan slechts een oppervlakkige falsificatie van het verleden zoals critici beweren en leggen de typische Tarantino elementen misschien niet juist gevoeligheden bloot die historisch accurate films niet blootleggen? Maakt de film wellicht niet een bewust onderscheid tussen onscreen gebeurtenissen en werkelijke historische gebeurtenissen? Is postmoderniteit (nog) een relevante theorie omtrent kunst? Voor deze vragen richt ik mij op zaken als filmethiek, parodie, ironie en cinefilie met als overkoepelende theorie 'postmoderniteit'.

Een mogelijke conclusie kan zijn dat hoewel het begrip postmoderniteit globaal gezien misschien afgedaan mag hebben, we de term nodig hebben om Tarantino's werk te begrijpen. Z'n films zijn doordrongen van postmodernistische filmprincipes als cinefilie, parodie en ironie. In *INGLOURIOUS BASTERDS* wordt er gebruik gemaakt van ironie en parodie om ambigue gevoelens op te roepen. Enerzijds biedt de film een entertainende uitvergroete wraakfantasie aan die de kijker een voldaan gevoel kan geven en anderzijds biedt *INGLOURIOUS BASTERDS* een bewuster kijk op de historische gebeurtenissen juist door diens combinatie van werkelijke en fictieve gebeurtenissen en karakters. 'Cinema' speelt bovendien in de film een dermate grote rol dat dit het verloop van gebeurtenissen en het lot van karakters bepaalt, waarmee de invloed van het medium wordt onderstreept. Hiermee wordt tevens het bewustzijn gecreëerd dat we kijken naar een cinematografische afrekening mét en niet naar een accurate kijk óp het verleden. De grote mate van pastiche staat in groot contrast met

---

<sup>3</sup> Nigel Wheale. *The Postmodern Arts: an Introductory Reader*. London: Routledge. 2005, pp. 10.

<sup>4</sup> Jaime J. Weinman. "What Happened to Quentin Tarantino?". *Maclean's*. 122, 33 (2009).

andere oorlogsfilm, wellicht omdat oorlog immer een gevoelig onderwerp is en accuraatheid en authenticiteit nooit een bijkomstigheid, maar vaak juist criteria zijn geweest voor de oorlogsfilm. Postmoderniteit in *INGLOURIOUS BASTERDS* brengt een geheel eigen ethiek te weeg.

## Methodiek: Bordwell's Poetics of Cinema

Geïnspireerd door de poëtica van Aristoteles construeert David Bordwell in zijn boek *A Poetics of Cinema* een poëtica voor de cinema. Bordwell's poëtica voor de cinema biedt een methodologisch raamwerk om films beter te kunnen leren begrijpen als een volwaardige kunstvorm. Zoals elke poëtica van ieder artistiek medium wordt binnen de poëtica van de cinema het afgeronde werk bestudeerd als het resultaat van een constructieproces. Onderzoek naar de fundamentele principes waarmee artefacten in een medium worden geconstrueerd en de effecten die uit deze principes voortkomen vallen volgens Bordwell binnen het domein van de poëtica.<sup>5</sup>

Bordwell onderscheidt drie verschillende perspectieven van onderzoek binnen de poëtica. Onderzoek binnen de poëtica kan uitsluitend analytisch zijn, waarbij bepaalde eigenschappen in een reeks van werken of in een enkel werk worden onderzocht. Een onderzoek kan ook voornamelijk theoretisch zijn, waarbij voorwaarden voor genres of bepaalde klassen van werken worden blootgelegd. Dit doet bijvoorbeeld Aristoteles met zijn noties van de tragedie. Er is tevens een historische poëtica, hierbij wordt getracht begrip te krijgen op de vraag hoe kunstwerken verschillende vormen aannemen binnen een periode of gedurende periodes. Meestal omvat een onderzoek alle drie perspectieven, maar is er één die domineert.<sup>6</sup>

De centrale vraag die Bordwell formuleert is: Hoe zijn films geconstrueerd om bepaalde effecten te bewerkstelligen? Het eerste deel van deze formulering is toegespitst op een analytische poëtica van de cinema waarbij thema's en onderwerpen, vorm op grote schaal (zoals narratief) en audiovisuele stijl onderzocht worden. De analytische poëtica gaat uit van functionele verklaringen. Het tweede domein is een historische poëtica, waarbij onderzoek verricht wordt naar principes van filmmaken in specifieke historische omstandigheden. Binnen dit domein wordt onderzocht hoe filmkunstenaars werken binnen de zones van keuze en controle, mogelijk gemaakt door hun omstandigheden. Historische poëtica gaat dus naast functionele verklaringen ook uit van causale verklaringen. Het derde domein geeft het publiek ook een rol, dit kan een poëtica van effect genoemd worden. Hierbij wordt de vraag gesteld welke activiteiten en reacties worden onttrokken door de thematische, formele en stilistische elementen van de film.<sup>7</sup> Hierbij wordt onder andere het

---

<sup>5</sup> David Bordwell. *Poetics of Cinema*. London: Routledge, 2008. pp. 12.

<sup>6</sup> Ibidem, pp. 13.

<sup>7</sup> Ibidem, pp. 54

kijkgedrag van de toeschouwer of criticus vastgelegd.

De poëtica van de cinema die Bordwell ons voorlegt is theoretisch afgebakend, van onbepaalde duur, corrigeerbaar en in potentie falsificeerbaar. Onze hypothesen zijn eerder gebaseerd op 'theoretische activiteit' dan op een 'gedetermineerde theorie' zo beschrijft de auteur.<sup>8</sup> We produceren pas betrouwbare kennis over specifieke films door ons te concentreren op verscheidene vragen en vervolgens onze redenering en onderzoek te vergelijken met dat van anderen, aldus Bordwell.<sup>9</sup>

Dit onderzoek naar Tarantino's *INGLOURIOUS BASTERDS* volgt de poëtica van Bordwell door een dialoog aan te gaan met verschillende kritieken en artikelen over de film en de regisseur. Doel hierbij is om verscheidene principes van Tarantino's laatste film beter te leren begrijpen, ditmaal in het licht van postmodernistische theorie. Op basis van deze theorieën zal de film geanalyseerd worden, en de verschillende keuzes die gemaakt zijn bij de constructie van de film met betrekking tot o.a. thematiek en narratie zullen hierbij overwogen worden. Tevens wordt de vergelijking gemaakt met andere (Tweede Wereldoorlog)films, waardoor de principes van *INGLOURIOUS BASTERDS* in historisch perspectief geplaatst worden.

## Filmethiek: falsificatie in de cinema

'Falsificatie' kunnen we volgens het Van Dale woordenboek op de volgende manier definiëren: 1, vervalsen, 2. aantonen dat een uitspraak of theorie onjuist is. Volgens Andrew Gleeson heeft film bij uitstek het vermogen om geëxploiteerd te worden voor falsificatie, vanwege onze onmiddellijke associatie van het medium met authenticiteit of waarheid. Deze exploitatie voor falsificatie ligt geheel in lijn met onze moderne cultuur, aldus Gleeson.<sup>10</sup>

Onze morele levens zijn voornamelijk gebaseerd op kritische en heldere zelfreflectie zo beweert Gleeson. De poging om deze heldere kijk op onszelf te bereiken is een poging om een waarheidsgetrouw leven te leiden, wat verder gaat dan slechts het vertellen van de waarheid in feitelijk opzicht. De meeste narratieven (fictie en non-fictie) verkennen dit gebied van 'humane waarheid' en de vele manieren waarop we slagen of falen om dit ideaal te bereiken. Dit betekent niet dat het narratief expliciet reikt naar humane waarheid, maar zolang mensen of menselijke wezens deel uit maken van het verhaal kunnen karakters wel bekeken worden vanuit dit oogpunt. Dit betekent ook dat een narratief gewaardeerd kan worden op diens waarheid, dat wil zeggen: de

---

<sup>8</sup> David Bordwell. *Poetics of Cinema*. London: Routledge, 2008. pp. 20.

<sup>9</sup> Ibidem, pp. 55.

<sup>10</sup> Andrew Gleeson. "The Secrets and Lies of Film" in Ward E. Jones and Samantha Vice (ed.). *Ethics at the Cinema*. New York Oxford: Oxford university Press, 2011. pp. 25.

manier waarop er subtiel, realistisch, integer (etc.) om wordt gegaan met gebeurtenissen en personen. Een film die dit weloverwogen doet biedt het publiek over het algemeen reflectie aan van ethische aard. Films die deze zaken minder goed overwegen doen over het algemeen slechts oppervlakkig beroep op onze zintuigen.<sup>11</sup>

Falsificatie kan volgens Gleeson dus op twee niveaus spelen: feitelijke falsificatie, waarbij werkelijke gebeurtenissen verdraaid worden en morele falsificatie, waarbij humane waarheid ondergeschikt raakt aan vorm en stijl, effectbejag, sensatie etc.

De morele kritiek op *INGLOURIOUS BASTERDS* richtte zich op de combinatie van beide falsificaties door diens verdraaiing van historische gebeurtenissen (feitelijke falsificatie), het gebruik van buitensporig geweld en de stereotype en moreel verwerpelijke karakters (morele falsificatie). Toch zal dit onderzoek proberen te beargumenteren dat *INGLOURIOUS BASTERDS* diens feitelijke falsificatie gebruikt om onder andere ethische reflectie te bewerkstelligen. Het zijn de postmodernistische kunst en filmprincipes ironie, parodie en cinefilie die een nieuw licht schijnen op de werkelijke gebeurtenissen van de Tweede Wereld oorlog, in zoverre zelfs dat het onder andere ethische vragen over de oorlog stelt, zoals later wordt besproken.

## **Van modernisme tot postmodernisme**

Jean François Lyotard's *The Postmodern Conditions: A Report on Knowledge* (1984) is één van de meest invloedrijke beschrijvingen van postmoderniteit en wordt gezien als een radicale ontwikkeling als gevolg van de in de 18 eeuw opkomende Europese Verlichting. Het Verlichte denken was toegespitst op idealen als sociale progressie en menselijke vervolmaking.<sup>12</sup> Lyotard vond dit idee van sociale progressie onhoudbaar gezien het feit dat de moderne beleving vanaf de 18<sup>e</sup> eeuw doordrenkt was met geweld en vernietiging. Door dit besef verloor men vertrouwen in de falende systematische kennisverwerving van de Verlichting (waar o.a het Freudianisme en Marxisme onderdeel van waren) wat voor Europese humanisten lange tijd een grote leidraad was geweest voor constructief handelen.

Er kwamen drie reacties op deze kritische analyse van Lyotard volgens Nigel Wheale in diens boek *The Postmodern Arts: an Introductory Reader*.<sup>13</sup> De eerste reactie noemt Wheale 'zwak postmodernisme' wat het idee van de falende Verlichte rationaliteit verwelkomt en deze grondeloosheid als een kans ziet om te handelen puur op basis van relativisme en nihilisme. De tweede positie is 'sterk postmodernisme' wat aanzet tot een grotere analyse en reflectie op de

---

<sup>11</sup> Andrew Gleeson. "The Secrets and Lies of Film" in Ward E. Jones and Samantha Vice (ed.). *Ethics at the Cinema*. New York Oxford: Oxford university Press, 2011. pp. 29.

<sup>12</sup> Nigel Wheale. *The Postmodern Arts: an Introductory Reader*. London: Routledge, 2005. pp. 7.

<sup>13</sup> Ibidem, pp. 9.

oorzaak van de falende moderniteit doormiddel van zelfkritisch handelen, onder andere in de filosofie, kunst en politiek. De derde positie (vreemd genoeg zonder benaming) beargumenteert de voortzetting van het zogeheten Verlichtingsproject, en claimt dat de logica van het postmodernisme alleen van toepassing is op de humane wetenschappen en niet op empirisch verifieerbare vakgebieden binnen de natuurwetenschappen. Dit argument houdt in dat discussies rondom interpretatie, betekenis, discours en tekstualiteit centraal staan in de debatten rondom postmoderniteit en dat empirische feiten buiten bereik zijn. Postmoderniteit blijft het onderwerp van mening en theorie en niet van een verifieerbare demonstratie, aldus Wheale.<sup>14</sup>

Middels het in kaart brengen van dit debat beargumenteert Nigel Wheale dus eigenlijk dat het praktische nut en de waarde van het begrip 'postmoderniteit' nog bewezen moet worden. Veertien jaar later beweert Michelle Marder Kamhi in haar artikel "Modernism, Postmodernism or Neither?" precies hetzelfde met haar bewering dat de term uiterst problematisch is om hedendaagse kunst te kunnen begrijpen. Kunst gecreëerd onder het label postmodern wordt over het algemeen niet publiekelijk aanvaard als kunst volgens haar, omdat het wat vorm en inhoud betreft gigantisch vloekt met het werk dat oorspronkelijk gezien als kunst werd beschouwd. Kamhi beweert dat de postmodernistische stroming aanvankelijk ontstond omdat het per definitie wilde breken met moderne kunst en niet het verlangen had om werk te creëren wat betekenis in zichzelf had.<sup>15</sup>

Als verschillende theoretici het niet eens zijn met elkaar over de hantering en definitie van het begrip postmodernisme, en de term in zichzelf betekenisloos zou zijn kan postmodernisme dan een bruikbaar filmanalytisch model opleveren? Postmoderniteit als overkoepelend begrip zal dit inderdaad niet kunnen, maar dit onderzoek vormt graag een reactie op de kritiek van Wheale en Kamhi door te beargumenteren dat postmoderniteit haar betekenis weldegelijk heeft gevonden met het verstrijken van de tijd. Verschillende postmodernistische kunst en filmprincipes (te weten: parodie, cinefilie en ironie) kunnen ingezet worden als raamwerk om de betekenis van *INGLOURIOUS BASTERDS* beter te kunnen duiden. Deze postmodernistische principes zullen hieronder besproken worden.

### **Postmoderniteit in de kunst en de cinema**

Nigel Wheale traceert een groep aan strategieën en principes in zijn beschrijving van postmoderne kunst die we hiërarchisch kunnen rangschikken: postmoderne kunst gebruikt eclecticisme om parodie en ironie te bewerkstelligen. Een postmodernistische stijl kan overkomen als goedkoop, kitscherig of smakeloos en postmoderne kunst is beslist zelfreflexief en kan gedeeltelijk allegorisch

---

<sup>14</sup> Wheale Nigel. *The Postmodern Arts: an Introductory Reader*. London: Routledge. 2005, pp. 10.

<sup>15</sup> Michelle Marder Kamhi. "Modernism, Postmodernism or Neither? A Fresh Look at "Fine Art"". *Arts Education Policy Review*. 107, 5 (2006): pp. 34.



en onrealistisch zijn.<sup>16</sup> De term eclecticisme houdt het kiezen en mixen van stijlen en thema's in om iets nieuws tot stand te brengen, wat in principe inherent is aan elke cultuur, maar sommige periodes doen dit combineren meer gewillig en zelfbewust. Een vergelijkbaar woord stamt af van religieus historisch gedachtegoed: syncretisme, wat het mixen betekent van tegengestelde of ogenschijnlijk onverenigbare tradities in een enkele theologie. Het modernisme heeft het gebruik van de eclectische praktijk op gang gebracht, maar postmoderniteit wordt vaak gekarakteriseerd als een radicale eclectische trant aanwezig in onder andere de architectuur, literatuur, maar zeker ook de cinema.<sup>17</sup>

Wat volgt is een korte synopsis van *INGLOURIOUS BASTERDS* gevolgd door een filmanalyse aan de hand van de postmodernistische filmprincipes parodie, cinefilie (zelfreflexiviteit) en ironie. Wat zal blijken is dat de drie principes niet volledig onafhankelijk van elkaar hoeven te functioneren, vaak vloeit de ene principe over in de andere en visa versa.

## **Inglourious Basterds**

### **Synopsis**

In het door Duitsland bezette Frankrijk is het joodse meisje Shosanna Dreyfus getuige van de moord op haar familie door nazi-kolonel Hans Landa. Ze vlucht naar Parijs waar ze een nieuwe identiteit aanneemt en een bioscoop gaat runnen. Ondertussen neemt een groep Joods, Amerikaanse verzetstrijders onder leiding van luitenant Aldo Raine bloederig wraak op de nazi's door wie ze de toepasselijke naam 'the Basterds' krijgen toebedeelt. Met behulp van de Duitse actrice Bridget von Hammersmark beramen de Basterds het plan om alle grote leiders van het Derde Rijk uit te schakelen bij de première van Joseph Goebbels nieuwste Duitse propagandafilm. Deze première zal plaatsvinden in de bioscoop van Shosanna, die zelf ook een plan heeft beraamt om bloederig wraak te nemen op de nazi's.

### **Parodie**

In het klassieke Griekenland betekende de term parodie niet meer dan een kopieversie van een origineel die niet per definitie satirisch bedoeld was, maar vanaf de 16<sup>e</sup> eeuw impliceerde de Engelse parodie een spottende versie die het origineel ridiculiseert. Dit doormiddel van het op pastiche wijze overdreven uitvergroten van aspecten die het originele werk kenmerkten. Parodie houdt reproductie in van een vorige vorm en stelt daarom impliciet vragen omtrent citatie en representatie: wat is er gebeurd met het origineel tijdens diens transformatie? In tegenstelling tot zwak postmodernisten, die parodie gebruikten zonder reden, claimden sterk postmodernisten dat zij materialen combineerden om bepaalde effecten te bereiken, aldus Nigel Wheale. Het problematische zit hem

---

<sup>16</sup> Wheale Nigel. *The Postmodern Arts: an Introductory Reader*. London: Routledge. 2005, pp. 10. pp. 42.

<sup>17</sup> Ibidem, pp. 43.

hier wel in dat een parodische tekst, afbeelding of film makkelijk verkeerd geïnterpreteerd kan worden.<sup>18</sup>

In *INGLOURIOUS BASTERDS* wordt er een beroep gedaan op de kennis van het publiek van historisch bronmateriaal: speelfilms, documentaires, foto's etc. Zo worden bepaalde kenmerken van belangrijke politieke figuren uit Nazi-Duitsland op parodiërende wijze uitvergroot: Adolf Hitler is bijvoorbeeld nog nerveuzer in zijn maniertjes en verbaal agressiever dan we hem kennen van ander historisch bronmateriaal. Ook zijn we in de eerste scène met Hitler toevallig net getuige van de constructie van een befaamd en trots portret van de führer in nazi uniform. Een soortgelijke parodie op Hitler zagen we ook al in *THE GREAT DICTATOR* (1940) van Charlie Chaplin. Minister van propaganda en Hitlers tweede hand in de oorlog, Joseph Goebbels, wordt in de film voorgesteld als een handtastelijk, seksbelust mannetje met constant in zijn kielzog een beeldschone Franse tolk met poedel. Bovendien heeft Goebbels een obsessie voor alles wat met film en bioscoop te maken heeft, hij praat over niets anders. Bridget von Hammersmark is naast een gerespecteerd actrice in Duitsland ook ineens een spion voor de Britten in de film. Dit zijn dus naast parodiërende ook cinefiele aspecten in de film.

Ook de Geallieerden zelf worden flink geparodieerd in de film. Het joodse verzet in de vorm van de Basterds is een groep geweldsbeluste Amerikanen die bij het afslachten van nazi's, onder luid gejuich, graag gebruik maken van allerhande middelen zoals de honkbalknuppel. Honkbal associëren we over het algemeen al snel met de Amerikaanse cultuur. De leider van de Basterds, Luitenant Aldo Raine, spuwt zijn orders met een vet aangezet Amerikaans accent. Ook wordt de prime minister van Engeland gedurende de Tweede Wereldoorlog, Winston Churchill, gedegradeerd in de film tot een zwijgzame sigaarrokende oude man die zijn grote collectie aan drank ironisch genoeg in een gigantische wereldbol bewaart. Verscheidene nationaliteiten en historische figuren genieten dus een grote stereotypering in *INGLOURIOUS BASTERDS*.

### **Cinefilie/zelfreflexiviteit**

Dana Polen behandelt zelfreflexiviteit in de cinema in haar artikel "Brecht and Self-Reflexive Cinema" en definieert het begrip op de volgende manier: wanneer een kunstwerk de aandacht op zichzelf vestigt en diens eigen artistieke conventies en vooronderstellingen bespreekt.<sup>19</sup> Zelfreflexiviteit in de cinema kunnen we 'cinefilie' noemen. De kern van cinefilie houdt een volledige filmcultuur in startend vanaf de jaren '50 die zich, vooral in Frankrijk, niet alleen interesseerde voor film en kunst, maar ook voor zaken als politiek, ideologie en gemeenschap. Cinefilie hield ook simpelweg de fysieke en frequente daad in van bioscoopbezoek, het plezier van het filmkijken zo te zeggen. Later werd ook

---

<sup>18</sup> Wheale Nigel. *The Postmodern Arts: an Introductory Reader*. London: Routledge. 2005, pp. 44.

<sup>19</sup> Dana Polen. "Brecht and the Politics of Self-reflexive Cinema." *Jump Cut: a Review of Contemporary Media*. 1 (2004).

de cinefiele reflectie in het medium zelf een begrip. De cinema van Jean Luc-Godard stond hier onder andere om bekend en een meer recente film *THE DREAMERS* (2003) bijvoorbeeld toont diverse scènes waarin karakters hun kennis en liefde voor de cinema uitbeelden en bespreken.<sup>20</sup>

*INGLOURIOUS BASTERDS* is doordrongen van cinefilie. Al bij de eerste openingstitels van de film worden we direct geconfronteerd met een filmgenre wat we niet direct verwachten in een oorlogsfilm: de western. Niet alleen de muzikale ondersteuning doet denken aan de klassieke western, ook het westernachtige lettertype van de openingstitels doet dit en om het geheel compleet af te maken opent het eerste shot van de film met de woorden "Once Upon a Time..." alsof niet Tarantino verantwoordelijk is voor het eindproduct, maar pakweg Sergio Leone. Deze eerste woorden impliceren echter ook dat we niet naar een accurate visie op de oorlog zullen gaan kijken, maar naar een sprookje of fantasie.<sup>21</sup>

Naast uiteraard Joseph Goebbels zijn er genoeg andere karakters in *INGLOURIOUS BASTERDS* bijzonder betrokken bij de cinema. Zo is de professe van Brits luitenant Archie Hicox oorspronkelijk die van filmrecensent. Hicox heeft zijn grote kennis van de Duitse cinema uit het Derde Rijk nodig om een missie uit te voeren voor de Geallieerden, de zogenaamde 'Operation Kino'. In deze missie krijgt Hicox de opdracht om samen met de Basterds de grote leiders van Duitsland (Hitler, Goebbels, Göring, Bormann en alle hoge officieren van de SS en de Gestapo) uit de weg te ruimen bij de première van Goebbels nieuwste propagandafilm: "Nation's Pride".

Deze film wordt vertoont in de bioscoop van de Joods, Franse vluchteling Shosanna Dreyfus, die zo haar eigen redenen heeft om de nazi's om te brengen. Om haar ultieme wraak op de nazi's bot te vieren steekt ze de uiterst brandbare nitraatfilms die achter het bioscoopdoek gestald liggen in brand. Uiteindelijk valt het plan van Shosanna perfect samen met die van de Geallieerden. Na een spetterende propagandavoorstelling gaan Hitler, Goebbels en kornuiten in de climax van de film letterlijk in rook op: ironisch genoeg wordt 'de cinema' deze heren fataal. Naast het feit dat *INGLOURIOUS BASTERDS* veel inside informatie geeft over onder andere de Duitse propagandafilm en er vele filmreferentie voorbij komen bepaalt 'cinema' in de film dus tevens het verloop van gebeurtenissen en het lot van karakters.

### Ironie

Nigel Wheale beweert dat postmoderne kunst fundamenteel ironisch is en dat postmodernistische ironie kritische vragen stelt over de waarde van begrippen die als waarheid worden aangenomen.<sup>22</sup> Ironie betekent omslachtigheid en houdt het tonen of beweren in van iets op een sarcastische of ridiculiserende manier, terwijl iets anders bedoeld wordt. Ironie is een bekend, zelfbewust proces

---

<sup>20</sup> Jenna Ng. "The Myth of Total Cinephilia". *Cinema Journal*. 49, 2 (2010): pp. 147.

<sup>21</sup> Charles Taylor. "Violence as the Best Revenge: Fantasies of Dead Nazis". *Dissent*. 12 (2010): pp. 103.

<sup>22</sup> Nigel Wheale. *The Postmodern Arts: an Introductory Reader*. London: Routledge, 2005. pp. 4.

waarbij het publiek alert moet zijn van een bepaalde onuitgesproken betekenis. Onherroepelijk postmodernistische werken bieden vaak ook de mogelijkheid om de kijker/lezer voor te bereiden op naast elkaar gepresenteerde of op elkaar volgende morele keuzes, waarmee een soort simulatie voor de ethische praktijk wordt gecreëerd.<sup>23</sup>

Ironie speelt net als parodie in op de kennis van het publiek over historie of zaken die buiten het kunstwerk liggen. Enerzijds biedt *INGLOURIOUS BASTERDS* een ultieme joodse wraakfantasie aan die een gevoel van entertainment, opluchting of vervulling kan geven aan de kijker. In dit opzicht zou de film beticht kunnen worden van slechts oppervlakkig falsificerend entertainment. Maar, anderzijds roept de combinatie van fictie en realiteit in de film ambigue gevoelens op, omdat we weten dat Hitler, Goebbels en Göring niet de berechting en straf hebben ondergaan die zij (mogelijk) wel verdiend zouden hebben. We weten eveneens dat de oorlog nog een aantal jaren lang voort heeft geduurd en dat er nog miljoenen mensen vermoord, gemarteld en gepijnigd zijn.

De kritiek op de morele verwerpelijkheid van *INGLOURIOUS BASTERDS* gaat deels over de brute en sadistische manier waarop de Basterds de nazi's te lijf gaan. Het kerven van het Swastika teken door Aldo Raine in het voorhoofd van gespaarde nazi's (zoals kolonel Landa) shockeerde meeste critici. Deze zogenaamde shock value zou dus een morele falsificatie zijn genoemd aan de hand van Gleesons theorie. Het zou de Basterds in de film zelf tot nazi's maken en dat kon niet de bedoeling zijn. Maar, met dit brute aspect wordt des te meer de ironie van de realiteit blootgelegd door de cinema. Wat te denken namelijk van alle nazi's die tijdens en na de oorlog gevlucht zijn naar andere continenten en nooit meer iets van vernomen werd.<sup>24</sup> Middels deze ironische aspecten probeert *INGLOURIOUS BASTERDS*, naast de ethische presentatie van de karakters, als film zelf ook een ethisch besef teweeg te brengen bij het publiek. De film lijkt het publiek er op attent te willen maken dat gruweldaden zoals die in de Tweede Wereldoorlog zijn verricht in de toekomst niet ongestraft mogen blijven.

## Conclusie

Hoewel er een hevig debat bestaat over de waarde van het begrip postmoderniteit blijken postmodernistische kunstprincipes als parodie, ironie en zelfreflexiviteit een handig raamwerk op te leveren om de oorlogsfilm *INGLOURIOUS BASTERDS* en Tarantino's cinema te kunnen begrijpen. De combinatie van deze principes kan echter makkelijk verkeerd geïnterpreteerd worden. Kritiek op de film fungeerde op ethisch vlak: de pastiche aan stereotypes, constante filmcitatie en morele verwerpelikheden zouden *INGLOURIOUS BASTERDS* tot slechts oppervlakkig entertainment maken,

---

<sup>23</sup> Nigel Wheale. *The Postmodern Arts: an Introductory Reader*. London: Routledge, 2005. pp. 45.

<sup>24</sup> Charles Taylor. "Violence as the Best Revenge: Fantasies of Dead Nazis". *Dissent*. 12 (2010): pp. 106.

waarbij de oorlog schandelijk gefalsificeerd wordt. Postmoderniteit brengt in de film *INGLOURIOUS BASTERDS* echter een ethisch besef te weeg door diens combinatie van fictieve en werkelijke elementen. Hierdoor wordt het verleden niet gefalsificeerd, maar worden historische keuzes en gebeurtenissen opnieuw onder de loep genomen. 'Cinema' in *INGLOURIOUS BASTERDS* bepaalt tevens het lot van karakters, waarmee des te meer de invloed van het medium wordt onderstreept. Dit maakt het dat de film zich erg bewust is van haar boodschap. Door constant de aandacht op zichzelf als medium te roepen doormiddel van cinefilie, parodie en ironie benadrukt *INGLOURIOUS BASTERDS* eveneens dat we kijken naar een cinematografische verwerking ván en niet naar een accurate kijk óp het verleden, al hebben we gemerkt dat het er maar net aan ligt hoe we die 'accurate kijk' definiëren.

## Literatuur

Andrew Gleeson. "The Secrets and Lies of Film" in Ward E. Jones and Samantha Vice (ed.). *Ethics at the Cinema*. New York Oxford: Oxford university Press, 2011.

Charles Taylor. "Violence as the Best Revenge: Fantasies of Dead Nazis". *Dissent*. 12 (2010): pp. 103 – 106.

Dana Polen. "Brecht and the Politics of Self-reflexive Cinema." *Jump Cut: a Review of Contemporary Media*. 1 (2004). Link: <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC17folder/BrechtPolan.html>, 02-11'11.

David Bordwell. *Poetics of Cinema*. London: Routledge, 2008.

Jaime J. Weinman. "What Happened to Quentin Tarantino?". *Maclean's*. 122, 33 (2009).

Jenna Ng. "The Myth of Total Cinephilia". *Cinema Journal*. 49, 2 (2010): pp. 146 – 151.

Michelle Marder Kamhi. "Modernism, Postmodernism or Neither? A Fresh Look at "Fine Art"". *Arts Education Policy Review*. 107, 5 (2006): pp. 31 -38.

Nigel Wheale. *The Postmodern Arts: an Introductory Reader*. London: Routledge, 2005.