

# POLSKA KULTURA STRATEGICZNA A WIZERUNEK ŻOŁNIERZA POLSKIEGO W KULTURZE WSPÓŁCZESNEJ

## POLISH STRATEGIC CULTURE AND IMAGE OF A POLISH SOLDIER IN CONTEMPORARY POPULAR CULTURE

### STRESZCZENIE

Artykuł opisuje postrzeganie wizerunku polskiego żołnierza w kulturze popularnej, wykorzystując jako ramy badawcze pojęcie kultury strategicznej. Analizie poddano historycznie ukształtowane sposoby postrzegania żołnierza w popkulturze, ich ewolucję oraz możliwości wpływu na współczesny popkulturowy wizerunek żołnierza.

### SŁOWA KLUCZOWE

Wojsko Polskie, żołnierz, kultura popularna, kultura strategiczna

## WPROWADZENIE

Tematem artykułu jest analiza treści współczesnej kultury, w szczególności kultury popularnej, pod kątem przedstawienia w niej wizerunku, czy też raczej wizerunków, żołnierzy Wojska Polskiego.

Punktem wyjścia dla tej analizy jest pojęcie kultury strategicznej jako tej części kultury, która zawiera pojęcia dotyczące takich zjawisk, jak wojna, wojsko, żołnierz, i postawy wobec nich obecne w danym społeczeństwie. Kolejnym krokiem jest analiza pod tym kątem kultury popularnej i dokonanie oceny zgodności tych dwóch sfer. Robocza hipoteza, jaką przyjęto, zakłada, że skoro kultura popularna jest częścią kultury ogólnej danego społeczeństwa i jest nią także kultura strategiczna, powinna pojawić się choć częściowa zgodność postaw i wartości, jak również podobnie będą następować przemiany w tych sferach. Należy bowiem mieć na uwadze, że kultura jako zjawisko podlega nieustannej ewolucji, także pod wpływem interakcji z innymi kulturami.

W zakresie analizowanego materiału – czyli produkcji filmowych, seriali, książek, muzyki – przyjęto jako zasadnicze ramy czasowe okres umownej współczesności – czyli lata 1990–2019, przy czym skupiono uwagę przede wszystkim na utworach polskich. Już bowiem wstępna analiza pozwala ocenić, że produkcji zagranicznych, w których w ogóle pojawiają się żołnierze polscy, jest bardzo niewiele. Przeanalizowano jedynie utwory będące fikcją literacką lub filmową (powieści, filmy, seriale telewizyjne), gdyż przedmiotem zainteresowania są symbole, pojęcia i postawy przetworzone przez mechanizmy kultury popularnej.

Jednocześnie drugim czasowym kluczem jest czas, w którym funkcjonuje świat przedstawiony. Uwagę bowiem zwrócono na ukazanie żołnierzy współczesnego Wojska Polskiego – zatem znów po 1990 r. – aczkolwiek relewantne przykłady dotyczą także współczesnych wizerunków żołnierzy z przeszłości (odnosi się to przede wszystkim do okresu II wojny światowej), jak również tych zawartych w fikcji zaliczanej do historii alternatywnej.

Pod względem metodologicznym przyjęto jako podstawową metodę badań analizę treści, poszukując w szczególności odpowiedzi na następujące pytania:

- czy w danym dziele występują polscy żołnierze?
- jakie rodzaje sił zbrojnych lub jednostki wojskowe reprezentują?
- czy są przedstawieni podczas wojny lub działań w strefie konfliktu zbrojnego?

- jaki jest ich status, jeśli chodzi o stopnie wojskowe, płęć lub inne cechy dystynktywne?
- czy ich działania są istotne dla fabuły?

## KULTURA STRATEGICZNA POLSKI A FIGURA ŻOŁNIERZA

Samo pojęcie kultury strategicznej funkcjonuje w dyskursie naukowym od lat siedemdziesiątych, od pionierskiego artykułu Jacka Snydera, który użył tej nazwy, by opisać „zbiór idei, postaw i wzorców zachowań nabytych przez członków narodowej wspólnoty bezpieczeństwa poprzez edukację lub naśladownictwo, podzielany przez nich wszystkich i dotyczący strategii nuklearnej”<sup>1</sup>. Obecnie pojęcie to używanej jest szerzej, wykraczając poza pierwotne ramy strategii nuklearnej, a czasami bywa wręcz nazywane nieco inaczej. Przykładowo, według Johna Duffielda: „Kultura bezpieczeństwa narodowego, ogólnie rzecz biorąc, predysponuje społeczeństwa, a w szczególności ich elity polityczne, do pewnych działań i polityk, powstrzymując od innych. Niektóre wybory stają się w jej ramach wręcz niewyobrażalne, co do innych można się spodziewać, że zostaną raczej odrzucone lub uznane za nieskuteczne, są wreszcie i takie, którym dana kultura sprzyja”<sup>2</sup>. Użyte w tym miejscu pojęcie jest wyraźnie szersze niż pierwotna definicja kultury strategicznej. Może być także zastosowane do innych sfer bezpieczeństwa, na przykład dotyczącego migracji czy przeciwdziałania terroryzmowi.

Z kolei według Alastaira Johnsona kultura strategiczna jest systemem symboli ograniczającym behawioralne wybory państw, kształtującym percepcje dotyczące roli i efektywności siły militarnej i odpowiadającym na następujące pytania:

- czy wojna jest czymś normalnym w polityce międzynarodowej, czy też jest aberracją?
- czy konflikt z oponentem jest grą o sumie zerowej, czy też nie?
- czy samo użycie siły jest skuteczne i pozwala nam kontrolować wynik konfliktu<sup>3</sup>?

---

<sup>1</sup> J. Snyder, *The Soviet strategic culture: implications for limited nuclear operations*, Rand, Santa Monica 1977, s. 8.

<sup>2</sup> J. Duffield, *World power forsaken: political culture, international institutions, and German security policy after unification*, Stanford 1999, za: J. Lantis, D. Howlett, *Kultura strategiczna*, [w:] J. Baylis i in., *Strategia we współczesnym świecie. Wprowadzenie do studiów strategicznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 96.

<sup>3</sup> A. Johnson, *Thinking about strategic culture*, „International Security” 1995, t. 19, nr 4, s. 32–64.

Ten zbiór definicji, jak łatwo zauważyć, łączy postrzeganie kultury strategicznej jako zjawiska głęboko osadzonego w doświadczeniach historycznych, ukształtowanych wskutek nich wartości i autopercepcji społeczeństwa. Co za tym idzie, doświadczenia te będą wpływać na postrzeganie sił zbrojnych i sposobów ich użycia. Kultura strategiczna jest więc także częścią kultury politycznej, czyli postaw i wzorców zachowań dotyczących sfery polityki i stosunku do instytucji politycznych.

Należy przy tym pamiętać o istotnym czynniku charakteryzującym kulturę strategiczną. To postrzeganie siebie, otoczenia, zagrożeń, sposobów radzenia sobie z nimi nie ma charakteru obiektywnego. Realnie istniejące zdarzenia i procesy podlegają interpretacjom i reinterpretacjom, mogą być eksponowane albo wypierane z pamięci zbiorowej wskutek dynamiki zmian społecznych.

Dla społeczeństwa polskiego owe zmiany wiążą się przede wszystkim z doświadczeniem utraty państwa po upadku I Rzeczypospolitej. Trauma pozbawienia nas państwowości powtórzyła się w 1939 r. wraz z upadkiem II Rzeczypospolitej i oddaniem Polski pod radziecką strefę wpływów w 1945 r. Wyraźny jest wpływ owych traum na politykę zagraniczną prowadzoną po 1990 r., gdy Polska zwróciła się ku Stanom Zjednoczonym. Ów zwrot dyktowany był poczuciem, że budowa silnych więzi sojuszniczych z USA sprawi, że Polska po pierwsze będzie mogła utrzymać odzyskaną suwerenność, a po drugie – pozostając w sojuszach – będzie wspierać wyprzedzające, zapobiegawcze użycie siły w celu wsparcia sojuszników, po trzecie jako sojusznik będzie na tyle wartościowym partnerem, by nie zostać już więcej porzuconym<sup>4</sup>. Interesujący w tym kontekście jest fakt, że Polska tak wielką rolę przywiązuje do relacji z USA i NATO, traktując NATO jako sojusz, któremu przewodzą Stany Zjednoczone. Ten silny kierunek proatlantycki zdominował polską politykę zagraniczną po 1990 r., co więcej, zaangażowanie Polski w pomijający Amerykę europejski wymiar wspólnej polityki bezpieczeństwa można określić jako sceptyczne. Co więcej, i co pasuje do wyżej wymienionych trendów, Polska w roku 2003, w sytuacji podziału we wspólnocie transatlantyckiej na tle amerykańskich planów zmiany reżimu w Iraku nie tylko opowiedziała się politycznie po stronie USA, ale wysłała także kontyngent, którego żołnierze brali udział w walkach od początku konfliktu. Można – mając na uwadze

---

<sup>4</sup> L. Chappell, *Agnostic bystander or active participant? Poland's role in european security and defence policy*, „Forum Natolińskie” 2006, nr 3(5), s. 2–5.

fakty historyczne – postawić tezę, że Stany Zjednoczone były postrzegane jako państwo „najmniej winne” polskich kłopotów (w porównaniu na przykład z Niemcami czy Rosją). Z kolei silne wcześniej – przed wojną – kulturowe sympatie wobec Francji zostały przekreślone przez poczucie porzucenia Polski na pastwę III Rzeszy i ZSRR w 1939 r.

Jednocześnie na poziomie postrzegania innych państw wyraźnie negatywny jest stosunek do Rosji, co nie może dziwić, zważywszy właśnie na doświadczenia historyczne. To na wschodzie ulokowane jest domyślne zagrożenie. Mniej wyraźny jest negatywny stosunek do Niemiec, na co wpływa znacząca przemiana postaw i przepracowanie wcześniejszych traum<sup>5</sup>.

Doświadczenie utraty państwowości ma jednocześnie dużo poważniejsze konsekwencje niż tylko wielka polityka i decyzje odnośnie do sojuszy. Od końca XVIII w. bowiem żołnierz polski walczy o wyzwolenie ojczyzny – czy to biorąc udział w powstaniu, czy też walcząc w utworzonej na emigracji formacji wojskowej. Nie istnieje jednak w sposób ciągły armia w sensie państwowej instytucji wytwarzającej swoją kulturę organizacyjną i tożsamość – co jest z kolei udziałem choćby brytyjskich sił zbrojnych, zwłaszcza – co oczywiste – marynarki i wojsk lądowych. To symboliczne pole wypełniają okruchy pamięci czasów przedrozbiorowych oraz tradycje powstańcze i legionowe. I znów ma to głębszy wymiar niż symboliczny.

Wiek XIX, a po nim XX jest bowiem okresem znaczących zmian w sposobie prowadzenia wojny. Dziewiętnastowieczna rewolucja w sprawach militarnych obejmowała wprowadzenie powszechnego poboru do wojska, nadzorowanej przez państwo mobilizacji zasobów ludzkich i materiałowych, wykształcenie się grupy profesjonalnej, starannie szkolonej kadry oficerskiej i wykorzystanie narzędzi technicznych (kolej, telegraf). Pojawienie się odcylkowej broni palnej, później ewoluującej w broń maszynową, szybkostrzelnej artylerii, łączności telegraficznej, a później radiowej sprawiło, że zwycięstwo na polu walki nie rozstrzygało o wyniku wojny. Decydujące było wykorzystanie własnych zasobów (surowców, siły ludzkiej, przemysłu) i pozabawienie ich przeciwnika<sup>6</sup>. Kulturową konsekwencją, oprócz pojawienia się grupy zawodowych wojskowych (oficerów) – już nie arystokratów otrzymujących funkcje z racji swojego urodzenia (a wręcz kupujących sobie stopień),

---

<sup>5</sup> A. Włodkowska-Bazan, *Kultura strategiczna Polski*, [w:] *Polityka zagraniczna Polski w zmieniającym się ładzie międzynarodowym. Wybrane problemy*, red. R. Zięba, T. Pawłuszko, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2016, s. 60–66.

<sup>6</sup> R. Smith, *Przydatność siły militarnej. Sztuka wojenna we współczesnym świecie*, PISM, Warszawa 2010, s. 55–138.

ale osób należących do klasy średniej, absolwentów szkół oficerskich i zakładanych w XIX w. akademii sztabu generalnego. Jednocześnie pojawia się kategoria obywateli – żołnierzy odbywających obowiązkowe szkolenie i później pozostających w rezerwie, których do służby motywuje nie strach przed państwową represją czy obietnica korzyści finansowej, ale niematerialne wartości: poczucie wspólnoty narodowej i obywatelskiej. Nagrodą za to jest także docenienie przez społeczeństwo (spełnienie obowiązku) oraz posiadanie statusu członka grupy związanej doświadczeniem służby (*Kameradschaft*). Co ważne, w tym przypadku pojawia się wyraźny związek praw obywatelskich z obowiązkiem służby wojskowej w celu ich obrony<sup>7</sup>.

Tymczasem w społeczeństwie polskim te procesy z powodu braku własnej państwowości i państwowej armii nie zaistniały. Pojawiły się za to dwie charakterystyczne figury, na których znaczenie zwraca uwagę Monika Szczepaniak. Pierwszą, co oczywiste, jest figura konspiratora – powstańca, który nie jest żołnierzem zawodowym ani ochotnikiem przeszkolonym przez regularną armię. Jest to zdeterminowany, waleczny i gotowy do poniesienia każdej ofiary konspirator walczący w imię wyższych wartości. Co ważne, to właśnie owe wartości definiują tego bojownika, który z definicji walczy z o wiele silniejszym przeciwnikiem. Ponieważ poniesienie klęski jest w takiej sytuacji wysoce prawdopodobne, pojawia się wewnętrzna racjonalizacja właśnie na poziomie wartości, w której przegrywający jest rycerzem bez skazy, a w motywacji do walki dużą rolę odgrywa czynnik religijny. Drugą figurą jest postać ułana, będąca kontynuacją tradycji szlacheckiej, wprawdzie poddaną procesowi egalitaryzacji, ale dalej mająca powab elitarności, wiązana z odwagą, brawurą, atrakcyjnością wizualną. Jednocześnie także w tym przypadku mamy do czynienia z bohaterem przegranej walki. Brawurowa szarża nie musi oznaczać wyzwolenia.

W obu tych figurach pojawia się więc antagonizm wobec świata, w którym żyje polskie społeczeństwo. W świecie budującym coraz liczniejsze, uprzemysłowione armie w polskim społeczeństwie tworzone są figury walecznych żołnierzy, gotowych na każde poświęcenie, których walka może zakończyć się porażką. W związku z tym, odwołując się do wspomnianych pytań z definicji Johnsona, można wstępnie określić, że w polskiej kulturze strategicznej wojna jest traktowana jako zjawisko normalne, jest grą o sumie zerowej, ale nie jest skuteczna, nad Polską bowiem ciąży trauma utraty państwowości

<sup>7</sup> M. Szczepaniak, *Habitus żołnierski w literaturze i kulturze polskiej w kontekście Wielkiej Wojny*, Universitas, Kraków 2017, s. 19–39.

i przegranych powstań. Co jest szczególnie charakterystyczne, w polskiej kulturze obserwowany jest silny element martyrologiczny. Nie dotyczy to tylko samego kultu i czci oddawanej żołnierzom przegranych powstań (w przeciwieństwie do mniej hucznie obchodzonych z reguły powstań wygranych), lecz także faktu, że Bitwę Warszawską 1920 r. powszechnie nazywa się w dyskursie językowym „cudem nad Wisłą”, choć to pojęcie powstało jako element walki politycznej lat dwudziestych XX w. Zwycięstwo w bitwie prowadzące do wygranej wojny wydaje się być niemożliwe do osiągnięcia własnymi siłami, musi zostać uwikłany w to czynnik nadprzyrodzony.

## WIZERUNEK ŻOŁNIERZA W KULTURZE POPULARNEJ

Oczywistym pytaniem, jakie pojawia się w tym kontekście, jest to, czy kultura popularna może w ogóle dostarczyć interesujących odpowiedzi związanych z kulturą strategiczną. Można jednak oczekiwać, że takie zagadnienia, jak wojna, wojsko, żołnierze, walka, ofiary, zwycięstwa i klęski, będą w niej poruszane.

Kultura popularna bowiem jest swoistym barometrem nastrojów społecznych. Jak już wspomniano, jest przede wszystkim wyrobem komercyjnym, nastawionym na dostarczenie rozrywki, atrakcyjnym w formie dla zamierzonej grupy docelowej, definiowanej przez takie cechy, jak płeć, wiek, poziom zamożności, miejsce zamieszkania. Co za tym idzie, musi to być produkt, który daje nadzieję na zysk, i to osiągany wielorako. Oprócz samego przychodu ze sprzedaży książek, biletów kinowych czy subskrypcji serwisów internetowych zysk osiągany jest też za pomocą reklamy – czy to towarzyszącej emisji serialu, czy też mającej charakter lokowania produktów, a nawet lokowania idei – zwłaszcza w filmach i serialach<sup>8</sup>. To drugie zjawisko może mieć także formę propagandy.

W przypadku amerykańskiej kultury popularnej owe nastroje można zauważyć choćby przez pryzmat filmów o wojnie wietnamskiej. Nakręcony w 1968 r. film *Zielone berety*<sup>9</sup>, który podczas produkcji uzyskał wsparcie amerykańskiej

---

<sup>8</sup> W. Orliński, *Bajki dla lemingów i swojaków czyli lokowanie produktu w polskich filmach i serialach*, „Gazeta Wyborcza”, 12 maja 2016, <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,20054540,bajki-dla-lemingow-i-swojakow-czyli-lokowanie-produktu-w-polskich.html> (dostęp: 30.08.2019).

<sup>9</sup> *Zielone berety* (tytuł oryginału: *The Green Berets*), reż. J. Wayne, R. Kellog, USA 1968.

armii, jest obrazem typowo propagandowym, mającym w założeniu przekonać amerykańskie społeczeństwo do wiary w zwycięstwo w toczącej się wówczas wojnie, pokazującym w jednoznacznie pozytywnym świetle żołnierzy amerykańskich i ich sojuszników, a żołnierzy komunistycznych jako bezwzględnych zabójców i sadystów. Z kolei film z 1984 r. *Zaginiony w akcji*<sup>10</sup>, równie jednostronny w przekazie, jest komercjalizacją głośnych wówczas w Stanach Zjednoczonych teorii spiskowych, w myśl których część amerykańskich żołnierzy (tytułowi zaginionieni w akcji) miałyby wciąż być przetrzymywana w obozach jenieckich w Wietnamie. Ponieważ jest to klasyczna produkcja kina akcji, z Chuckiem Norrisem w roli głównej, zakończenia łatwo się domyślić: niezwykły bohater ratuje amerykańskich jeńców i obnaża komunistyczne kłamstwa. Jest to więc nie tylko ekranowe zwycięstwo nad przeciwnikiem, którego Amerykanie w rzeczywistości nie zdołali pokonać, lecz także kolejna odłona typowej dla czasów Reagana walki z komunizmem, toczonej także na ekranie<sup>11</sup>. Finalnie *Pluton*<sup>12</sup> jest filmem rozrachunkowym, pokazującym niejednoznaczności, dylematy i okrucieństwa wojny w Wietnamie. Jego scenarzystą i reżyserem był weteran tego konfliktu. Można więc zinterpretować ten obraz nie tylko jako film o tym konflikcie, ale też głos osoby, która sama doświadczyła walki zbrojnej, istotny w debacie o sensie udziału Ameryki w tej wojnie. Kontynuacją były dwa kolejne filmy: *Urodzony czwartego lipca*, o losie poszkodowanego weterana, i *Pomiędzy niebem a ziemią*, opisujący wojnę z perspektywy Wietnamki.

Interesujące są też inne filmowe produkcje, także te wspierane przez Pentagon. Sensacyjny film lotniczy z 1986 r. *Top Gun* w reżyserii T. Scotta również wpisuje się we wspomnianą powyżej ekranową krucjatę antykomunistyczną<sup>13</sup>, pokazując ją jednak w sposób nie tylko atrakcyjny wizualnie (sceny walk powietrznych), lecz nadając jej bardziej ludzki wymiar. Bohater wystany do szkoły walki powietrznej przezwycięża osobiste problemy i traumy, co sprawia, że staje się lepszym pilotem i swoją wartość udowadnia w prawdziwej walce. Można zauważyć specyficzny sposób pokazania bohatera – nie

<sup>10</sup> *Zaginiony w akcji* (tytuł oryginału: *Missing in Action*), reż. J. Zito, USA 1984.

<sup>11</sup> Do ekranowej walki z komunizmem zaangażowano także innych bohaterów kina akcji. Rok później na ekrany wszedł oparty na podobnym schemacie fabularnym *Rambo II*, a w trzeciej części Rambo został wysłany do Afganistanu, by tam walczyć z armią radziecką. Z kolei bokser Rocky Balboa pokonał w filmie przeciwnika reprezentującego Związek Radziecki. Także w serii filmów z Bondem, gdzie wcześniej role wrogów przypadły szaleńcom – miliarderom i syndykatom przestępczym, tę rolę przejęli radzieccy generałowie.

<sup>12</sup> *Pluton* (tytuł oryginału: *Platoon*), reż. O. Stone, USA 1986.

<sup>13</sup> W tym filmie przeciwnik nie jest nazwany wprost, ale samoloty wroga są określane jako „Mig-28”, co wprost oznacza, że wrogiem jest któreś z państw obozu komunistycznego.



jako nadczłowieka, który od pierwszej sceny z kamienną twarzą toczy walkę z przeciwnikiem i odnosi zwycięstwo, ale jako osoby, która najpierw pokonuje własne słabości. To z kolei sprawia, że jest to film, który traktuje także o poszukiwaniu akceptacji w grupie i nauce działania zespołowego oraz przewyciężaniu słabości. Jest to szczególnie atrakcyjny przekaz dla osób młodych, które są naturalną grupą docelową działań rekrutacyjnych sił zbrojnych, można więc traktować *Top Gun* nie tylko jako film akcji, ale jako narzędzie rekrutacyjne. Wpływ na zainteresowanie służbą wojskową został empirycznie potwierdzony przez wzrost wniosków o wcielenie do służby w marynarce po wejściu filmu na ekrany<sup>14</sup>. Obraz ten doczekał się naśladowców, także wyraźnie rekrutacyjnych, jak amerykańskie filmy *Komando fok* czy *Akt chwały*, gdzie bohaterami są żołnierze wojsk specjalnych. Równie rekrutacyjny w wymowie jest francuski film lotniczy *SkyFighters*.

Z kolei rosnące znaczenie nowoczesnej techniki na polu walki zaowocowało pojawieniem się szczególnego gatunku literackiego – technothrillera. W wydaniu militarnym został zapoczątkowany przez Toma Clancy’ego powieścią *Polowanie na Czerwony Październik*, która doczekała się także ekranizacji. Cechą charakterystyczną książek tego autora i jego naśladowców jest przywiązywanie szczególnej wagi do zagadnień technicznych, które są integralną częścią fabuły. Uzbrojenie nie pełni funkcji rekwizytów, jego parametry i możliwości mają istotny wpływ na bieg wydarzeń. Siły zbrojne są opisywane jako złożone systemy, a ich autorzy mają ambicje przedstawiania konfliktów i wojen na wielu poziomach. Przykładowo, jednym z kluczowych wątków jest poszukiwanie tytułowego okrętu podwodnego, które okazuje się skuteczne dzięki dobrze wyszkolonemu i inteligentnemu operatorowi sonaru, a na strategię działań mają wpływ cywilni analitycy<sup>15</sup>. Z kolei w innej powieści Clancy’ego (napisanej wspólnie z Larrym Bondem), *Czerwony sztorm*, opisującej hipotetyczną wojnę konwencjonalną pomiędzy ZSRR a NATO, szeroko opisywane są zagadnienia logistyki, wywiadu, gotowości mobilizacyjnej sił zbrojnych. Bohaterskie akcje nie zmieniają wyniku wojny, bohaterstwo w tej powieści (i nie tylko tej) jest raczej wymuszone okolicznościami<sup>16</sup>.

Bohaterem jest więc nie tylko żołnierz frontowy czy pilot myśliwca, lecz także analityk wywiadu, oficer sztabowy czy meteorolog. Co charakterystyczne,

---

<sup>14</sup> M. Ejve, *Top Gun boosting service sign-ups*, „Los Angeles Times”, 5 lipca 1986, kopia online: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-07-05-ca-20403-story.html> (dostęp: 31.08.2019).

<sup>15</sup> T. Clancy, *Polowanie na Czerwony Październik*, Amber, Warszawa 2008.

<sup>16</sup> T. Clancy, *Czerwony sztorm*, Fabryka Sensacji, Warszawa 2012.

na kartach tych powieści wielokrotnie podkreślane jest znaczenie szkolenia i treningu. Pojawia się także wyraźna emancypacja kobiet – mimo że Clancy miał poglądy prawicowo-konserwatywne, to jednak od pierwszej powieści pojawiają się u niego postacie kobiet pełniących służbę czy to w służbach specjalnych czy w wojsku, odgrywające role odmienne od konserwatywnych schematów<sup>17</sup>.

W przypadku Polski można zauważyć interesujące zjawisko. W okresie PRL kontrolowana przez państwo produkcja filmowa i telewizyjna często sięgała do tematyki wojennej, w przeważającej większości okresu II wojny światowej<sup>18</sup>. Służyło to przede wszystkim propagandzie<sup>19</sup>, legitymizującej władze komunistyczne, i to dwójako. Pierwszym sposobem była legitymizacja przez wyzwolenie: komuniści walczyli z Niemcami, Polskę wyzwoliły wojska idące ze wschodu, które następnie zadały ostateczny cios III Rzeszy w Berlinie. Ilustrują to choćby takie propagandowe produkcje, jak *Barwy walki*, *Kierunek Berlin* czy też *Podziemny front* oraz najbardziej znane i wciąż emitowane seriale *Czterej pancerni i pies* i *Stawka większa niż życie*. Te dwie ostatnie produkcje przemycają treści propagandowe w sposób względnie dyskretny, czasem niezauważalny bez znajomości kontekstu historycznego. Przykładowo, w *Czterech pancernych* załoga czołgu o numerze taktycznym 102 z 1 Brygady Pancerniej składa się z osób o różnym pochodzeniu, ale złączonych wspólnym frontowym losem, i wszelkie różnice między nimi ulegają zatarciu. Potomek zesańców (a więc szlachty), technik – specjalista przydzielony z Armii Radzieckiej, Ślązak, który zostaje zmuszony do służby w Wehrmachcie i dezertuje na stronę radziecką, czy wreszcie syn przedwojennego oficera – wszyscy wspólnie wyruszają na front, a później dołącza do nich chłopski syn z przeszłością partyzancką. Także postaci drugoplanowe i epizodyczne – jak przedwojenni oficerowie, powstaniec warszawski, kresowiaci pogodzeni z tym, że muszą znaleźć (i znajdują) nowy dom na Ziemiach Odzyskanych, warszawski „cwaniak” – wszyscy są akceptowani w nowej rzeczywistości, o ile przyłączą się do walki po właściwej stronie. Co ważne, mimo różnic

<sup>17</sup> Tradycyjne instrumentalne postrzeganie kobiet w popkulturze najczęściej przybiera jedną z kilku form. Może to być rola osoby potrzebującej pomocy (*damsel in distress*), którą ratuje mężczyzna, grzesznicy uwodzącej bohatera – nierzadko na zlecenie (*femme fatale*), kobiety mogą być też nagrodą dla bohatera – często przy tym odgrywają rolę ozdoby wizualnej, eksponując ciało pod różnymi pretekstami (*fanservice*).

<sup>18</sup> Filmów, których bohaterami byli współcześni żołnierze, jest mało. Ich przykładem mogą być *Czerwone berety* czy *Na niebie i na ziemi*.

<sup>19</sup> Wyjątkiem był krótki okres po 1956 r., gdy podczas odwilży popaździernikowej powstały filmy polemizujące z symbolami i mitami, zarówno wojennymi, jak i linią partii – jak *Lotna*, *Kanał*, *Eroica* czy *Popiół i diament*.

w pochodzeniu bohaterowie stopniowo awansują, a ich działania kończą się świętowaniem zwycięstwa. Dodatkowym interesującym aspektem tego filmu jest to, że oprócz tytułowego psa bohaterem<sup>20</sup> jest sprzęt – czyli czołg T-34 o nazwie „Rudy”. Ten czołg nie jest tylko dekoracją, a każdy z bohaterów jest pokazany jako osoba wyszkolona, umiejąca dobrze pełnić swoją funkcję (dowódcy, strzelca – radiotelegrafisty, mechanika – kierowcy, działonowego), jak również inne (np. strzelca wyborowego). Bohaterowie walczą z wrogiem, dysponują nowoczesnym jak na czas akcji sprzętem i umieją go wykorzystać<sup>21</sup>. Jeszcze subtelniej te niuanse są oddane w szpiegowsko-sensacyjnej *Stawce większej niż życie*, której bohaterem jest oficer polskiego wywiadu udający niemieckiego oficera. Armia Krajowa jest wspomniana kilka razy, i to bardzo oględnie, jednak w sposób wskazujący, że walka będzie skuteczna, gdy siły AK podejmą współpracę z Armią Ludową. W jednym z odcinków sojusznikiem okazuje się arystokrata, a przed wojną oficer wywiadu wojskowego II Rzeczypospolitej – podziały polityczne i klasowe zanikają, gdy trzeba walczyć ze wspólnym wrogiem. Sam główny bohater, choć jest konspiratorem, nie toczy walki skazanej na porażkę, przeciwnie – jest osobą wyraźnie inteligentną, wykształconą i odnoszącą sukcesy dzięki własnemu intelektowi i przebiegłości.

Z drugiej strony powstawały filmy legitymizujące nową władzę przez negację poprzedniej, także w subtelny sposób. Nakręcony w 1973 r. efektowny *Hubal* w reżyserii B. Poręby jednoznacznie wskazuje, że winę za klęskę wrześniową ponoszą podejmujący błędne decyzje przywódcy polityczni. Z kolei do postaci jednoznacznie pozytywnych zostają zaliczeni ci, którzy mimo wszystko walczą z Niemcami. Następuje więc włączenie samej walki toczonej przez żołnierzy II Rzeczypospolitej do kultury i tradycji PRL – ale z delegitymizacją lub pominięciem wielkiej polityki.

Wizerunek żołnierzy został więc podporządkowany potrzebom propagandy. Albo walczą w boju, który zakończy się zwycięstwem (komuniści i ich sprzymierzeńcy), albo czeka ich niezawiniona klęska (żołnierze Września czy powstańcy warszawscy). Co ciekawe, następuje odtworzenie dwóch już wspomnianych figur: konspiratora (jak w *Stawce większej niż życie*) i ułana. O ile ta symbolika jest widoczna w *Hubalu*, traktującym przecież o oddziale

---

<sup>20</sup> Czy raczej bohaterami, a w serialu najpierw jest to czołg T-34 z działem kal. 76,2 mm, później T-34-85. Charakterystyczne – i znów zbliżone do konwencji zachodniej – jest także powiązanie jednej z postaci z wyróżniającą bronią (Janek Kos używa zarówno karabinu wyborowego, jak i rzadkiego, ale charakterystycznego wizualnie pistoletu Mauser).

<sup>21</sup> *Czterej pancerni i pies*, reż. K. Nałęczki, A. Czekalski, Polska 1966–1970.

kawalerii, o tyle podobne cechy mają bohaterowie *Czterech pancernych*. Koń został zamieniony na czołg, zadania wykonują z brawurą, a w epizodach pojawiają się żołnierze kawalerii. Mało tego, jeden z czołgistów wręcz otrzymuje szablę ułańską, co ma być metaforycznym pomostem pomiędzy starą a nową symboliką.

Kolejnym interesującym motywem jest w tym okresie brak sprawczości bohaterów. Żołnierz nie walczy z zamiarem wygranej. W przypadku wspomnianego już Września, epopei oddziału „Hubala” czy konspiracji akowskiej jest to oczywiste – nad bohaterami wisi fatum. Ale też kino propagandowe postępuje się podobnym schematem – na zwycięstwo skazany jest Związek Radziecki, karty zostały rozdane, a żołnierze mają tylko wypełnić obowiązek wynikający z dziejowej konieczności. Kto się nie podporządkuje, nie znajdzie miejsca dla siebie w nowym świecie.

Po 1990 r. zainteresowanie tematyką wojenną wyraźnie słabnie. Jest to szczególnie widoczne w kinematografii, gdzie pojawiają się nieliczne produkcje, wypełniające przede wszystkim „białe plamy” – takie jak zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie czy szerzej – wojenna i powojenna konspiracja. W szczególności wzrost zainteresowania tą tematyką, gdy chodzi o kulturę popularną, można zauważyć od 2008 r., gdy rozpoczęła się emisja serialu *Czas honoru*, który opowiada o losach grupy żołnierzy Armii Krajowej (wyszkolonych w Anglii i zrzuconych do Polski), a później powojennego podziemia antykomunistycznego. Serial ten w sposób wyraźny eksploatuje postać konspiratora, poddając ją dalszej mitologizacji i uproszczeniom. Świat przedstawiony jest czarno-biały, granice moralne są jednoznaczne. Wizję wojny w tej produkcji można określić jako wojnę w wersji *glamour*: bohaterowie są młodzi, przystojni, zadbani. Cięży nad nimi jednak cały czas wspomniane już fatum. Walka konspiracyjna – czy to z Niemcami, czy komunistami – przynosi wygrane potyczki, ale nie zmienia biegu historii. Ta już została napisana: powstanie upada, w Polsce zaś władzę przejmuje partia komunistyczna<sup>22</sup>. Niezmiennie jednak figura konspiratora jest popularna we współczesnej kinematografii polskiej, czego dowodzi wzrastająca liczba filmów poruszających tematykę powstańczą (*Miasto 44*, *Sierpniowe niebo. 63 dni chwały*, *Baczyński*) oraz dotyczących powojennego podziemia (*Wyklęty*, *Historia Roja*). Często też wykorzystuje się jej symbolikę (robią to na przykład producenci tzw. odzieży patriotycznej, tacy jak Surge Polonia czy Red is Bad).

---

<sup>22</sup> *Czas honoru*, reż. M. Kwieciński i in., Polska 2008–2014.

Filmów, których bohaterami są żołnierze polscy służący po 1990 r., jest niewiele. Pierwsze obrazy o takiej tematyce wyreżyserował W. Pasikowski. *Kroll* pokazuje wojsko i służbę przez pryzmat męskości – koszary są miejscem, gdzie obowiązują proste zasady, inaczej niż w świecie cywilnym. Wojsko jest jednak tylko tłem dla opowieści o bardzo konserwatywnie rozumianej męskości. W podobnym nurcie znajduje się kolejny z filmów Pasikowskiego, *Demony wojny według Goi* z 1998 r. Jego akcja dzieje się w Bośni i Hercegowinie, a bohaterami są żołnierze 6 Brygady Desantowo-Szturmowej wchodzący w skład kontyngentu sił stabilizacyjnych. Film ten, tak jak inne podobne produkcje tego reżysera, lokuje się jednak w nurcie, który można określić kinem „eksploatacyjnym”, wykorzystującym aktualnie modną lub kontrowersyjną tematykę. Wojenna fabuła jest jedynie pretekstem do pokazania scen akcji. Żołnierze polskiego kontyngentu wyruszają na obszar kontrolowany przez serbską bojówkę, aby udzielić pomocy załodze i pasażerom zestrzelonego śmigłowca, wbrew zakazowi dowództwa sił IFOR. Jest to o tyle mało wiarygodne, że siły kierowane przez zachodnie dowództwo akurat takiej misji nie tylko by nie zabroniły, ale skierowałyby do niej specjalnie przygotowane pododdziały. Ten wątek był zresztą eksploatowany w zachodnich produkcjach, takich jak *Lot Intrudera* czy *BAT-21*, podobnie jak realne wydarzenia z konfliktu na Bałkanach (zestrzelenie, poszukiwanie i odzyskanie amerykańskiego pilota w 1995 r.) były głośne medialnie. Żołnierze podczas tej akcji ponoszą znaczne straty, zarazem odgrywane są typowe sceny pokazujące maczyzm głównego bohatera (granego przez B. Lindę), który jest niepokorny (łamie rozkazy), a przy tym jest samcem alfa – najsilniejszym i najskuteczniejszym<sup>23</sup>. Maczyzm widoczny jest także w podejściu do sprzętu – polscy żołnierze są transportowani przez śmigłowiec, ale zostaje on zestrzelony i żołnierze zostają osamotnieni na terytorium wroga. Polskie lotnictwo więc jest wyraźnie i słabe ilościowo, i nieprzydatne, co stanowi znaczący kontrast z kinem zachodnim. Z kolei głównego bohatera uzbrojono – oprócz karabinka AKMS – w srebrny rewolwer, który bardziej pasowałoby jednak do watażki lub gangstera<sup>24</sup>.

Późniejsze działania poza granicami państwa ilustruje serial *Misja Afganistan*, osadzony w realiach polskiego kontyngentu w tym kraju, oraz film

---

<sup>23</sup> W takich kategoriach można też interpretować fabułę. Męski, twardy bohater łamie rozkaz wydany przez dowództwo niewątpliwie zachodnie – co wpisywałoby się w postrzeganie Zachodu jako miękkiego i zniewieściałego. W filmie zresztą jedyna wzmianka o żołnierzach zachodnich dotyczy francuskiego żołnierza homoseksualisty.

<sup>24</sup> *Demony wojny według Goi*, reż. W. Pasikowski, Polska 1998.

*Karbala*, nawiązujący do wydarzeń, które miały miejsce w Iraku w 2004 r. Co ciekawe, w jednej i drugiej produkcji bohaterami są żołnierze tego samego związku taktycznego – 17 Brygady Zmechanizowanej, dziedziczącej tradycje kawaleryjskie. W szczególności *Karbala* zaskakuje kontynuacją nurtu kina historycznego. Polscy żołnierze, wspólnie z Bułgarami, walczą z przeważającymi siłami fanatycznych przeciwników. Żołnierze zmuszeni są do improwizacji – misja stabilizacyjna okazuje się regularną wojną, muszą oni wykonać zadania, do których nie zostali przygotowani. Bitwa kończy się zwycięstwem, ale zwycięstwo zostaje Polakom odebrane. Okazuje się bowiem, że decyzją amerykańskiego dowództwa oficjalnymi zwycięzcami mają być rządowe siły irackie. Powtarza się więc schemat: o wszystkim decydują mocarstwa<sup>25</sup>.

Drugim elementem wspólnym tych filmów jest skrajnie konserwatywne przedstawienie w nich ról kobiet i mężczyzn. W *Karbali* istotnych dla fabuły postaci kobiet nie ma. W *Misji Afganistan* młody dowódca plutonu musi zdobyć szacunek swoich podwładnych, wchodząc w rolę samca alfa. Mężczyzna jest więc twardy, odważny, czasem brutalny i przestrzega jasnych zasad. Ekspozowana jest sprawność fizyczna i odwaga. Z kolei kobiety, o ile w ogóle są obecne, to jeśli nie odgrywają rolę żon i matek, są często traktowane przedmiotowo, w myśl innych popkulturowych schematów, a więc „damy w opałach” (zatem postaci biernej, wymagającej ratunku) lub nagrody dla mężczyzny. Przykładowo, mimo że w *Misji Afganistan* jest obecna drugoplanowa postać kobiety – oficera, to została ona sprowadzona do roli obiektu rywalizacji mężczyzn. Natomiast pod innymi względami sam serial także można zaliczyć do nurtu „eksploatacji”. Przeciwnik jest jednowymiarowy – to fanatycy religijni. Żołnierze polscy walczą więc ze złem, a sami są przedstawieni w sposób jednoznacznie pozytywny. Nawet dramatyczna sytuacja, w której jeden z żołnierzy zamierza zabić schwytanego terrorystę, mszcząc się za śmierć brata, zostaje rozwiązana w sposób nieszkodliwy<sup>26</sup>. Na tym tle wyjątkiem jest emitowany przez TVP serial *Wojenne dziewczyny*, będący jednak kolejną odsłoną wizji wojny w wersji glamour, swoistą sfeminizowaną wersją *Czasu honoru*<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> *Karbala*, reż. G. Łukaszewicz, Polska 2015.

<sup>26</sup> *Misja Afganistan*, reż. G. Kuczeriszka, M. Dejczner, Polska 2012.

<sup>27</sup> Interesująco w kontekście kulturowym wygląda sama koncepcja tego serialu. Bohaterki są konspiratorkami, więc oprócz eksploatacji figury konspiratora młode aktorki mogą wystąpić w atrakcyjnych wizualnie kreacjach (ubiori, fryzury, makijaże).

Trzecim elementem, jaki łączy te produkcje, jest ograniczenie ich do jednego rodzaju sił zbrojnych, czyli do wojsk lądowych. Żołnierze Wojska Polskiego nie są już konspiratorami, ale można uznać, że wciąż widoczny jest ślad kawalerski – albo są to spadochroniarze (a przynajmniej żołnierze noszący bordowe berety), albo wchodzi w skład jednostek piechoty zmotoryzowanej. Ekranowego wizerunku nie doczekali się więc po 1989 r. na przykład żołnierze wojsk inżynieryjno-saperskich, specjalnych, marynarze czy lotnicy. W porównaniu choćby do *Czterech pancernych* czy kina amerykańskiego – także uzbrojenie i sprzęt odgrywają mniejszą rolę, sprowadzone są do roli jedynie rekwizytów, zwłaszcza w *Misji Afganistan*. W przypadku *Karbali* jedna z interesujących scen z udziałem uzbrojenia pokazuje montowanie na samochodach terenowych doraźnie przygotowanych prowizorycznych panczerzy. Mimo że zainspirowana realnymi wydarzeniami, fabuła budzi skojarzenia z okresem II wojny światowej i partyzancką produkcją środków walki – także więc w tej warstwie nawiązuje do kina historycznego.

Mniej stereotypowo żołnierze Wojska Polskiego przedstawieni są w literaturze. Co ciekawe, jednym z pierwszych literackich opisów wojny w Polsce po 1990 r. była powieść Larry’ego Bonda *Kocioł*, z 1993 r., w której po wybuchu globalnego kryzysu gospodarczego Polska i Węgry zostają zaatakowane w 1998 r. przez koalicję niemiecko-francuską, a pomocy udzielają im Stany Zjednoczone. W tej historii co prawda działania amerykańskie przesądzają o wyniku wojny, ale polscy żołnierze, w tym piloci myśliwców, są przedstawieni jako dobrze wyszkoleni profesjonaliści. Nawet gdy część polskich oddziałów zostaje zmuszona do przejścia do działań nieregularnych, prowadzi je skutecznie. Mimo porażek (przez agresorów zajęta zostaje cała zachodnia Polska) Polacy stawiają przeciwnikom silny opór, dzięki któremu udaje się dotrzeć do nadejścia amerykańskiej pomocy<sup>28</sup>.

Zwiększone zainteresowanie literaturą wojenną jest zauważalne na rynku księgarskim od 2010 r. W obrębie powieści wojennych można wyróżnić trzy zasadnicze nurty.

Pierwszym jest nurt historii alternatywnej, w której doszło do jakiejś zmiany w znanym biegu wydarzeń, czy to na skutek podróży w czasie oddziału współczesnego Wojska Polskiego, czy też bez udziału takich czynników, po prostu na skutek założenia, że podjęte zostały odmienne decyzje polityczne. Ten nurt charakteryzuje się tym, że w mniejszym lub większym stopniu Polska walczy

---

<sup>28</sup> L. Bond, *Kocioł*, tłum. P. Siemion, Wydawnictwo Adamski i Bieliński, Warszawa 1993.

skuteczniej w alternatywnej rzeczywistości. Szczególnym przypadkiem jest tu cykl „Czerwona Ofensywa” Piotra Langenfelda, w którym najpierw udaje się przy wydatnym udziale polskich żołnierzy odeprzeć stalinowską ofensywę, która rusza na zachód Europy po pokonaniu III Rzeszy, a zwieńczeniem jest nie tylko odbudowa demokratycznej Polski w dużo szerszych granicach, lecz w końcu także pokonanie i upadek ZSRR w następstwie – przypominającej wojnę sześciodniową – wojny, która wybucha w latach sześćdziesiątych XX w. Do tego samego nurtu można zaliczyć także powieści osadzone we współczesności lub bliskiej przyszłości, w których to wskutek mniej lub bardziej racjonalnie wyjaśnionych zdarzeń (najczęściej konflikt lub kryzys globalny) Polska staje się mocarstwem lub przynajmniej państwem o dużo większym potencjale i znaczeniu niż w rzeczywistości.

Można więc uznać ten nurt fikcji za mający charakter kompensacyjny, w którym następuje odreagowanie tak głęboko tkwiących w kulturze traum. Zamiast okupacji i represji – polskich żołnierzy czeka zwycięstwo nad Niemcami lub Rosjanami.

Drugim nurtem jest literatura dotycząca działań poza granicami państwa, w szczególności w Afganistanie. W przypadku powieści większość jest dziełem publicystów militarnych lub korespondentów wojennych. Z uwagi na wiedzę autorów, często wyniesioną z wyjazdów do Afganistanu, książki te cechuje wysoki poziom realizmu. Z drugiej strony są one niejednokrotnie formą literackiego omówienia wydarzeń, do których dochodziło podczas działań. Dla przykładu w powieści M. Ogdowskiego *Ostatni świadek* mimo wielu zmian nadających książce formę fikcji znajduje się opis zdarzenia bardzo podobnego do wydarzeń w Nangar Khel. Bohaterami są nie tylko żołnierze, lecz także dziennikarze oraz osoby cywilne, sama zaś fabuła obejmuje wydarzenia rozgrywające się zarówno w Afganistanie, jak i w Polsce<sup>29</sup>. Osią fabularną kolejnej afgańskiej powieści tego autora, *(Nie)potrzebni*, są z kolei przeżycia ранego żołnierza i równoległe poszukiwanie odpowiedzi na pytania dotyczące samobójstwa innego weterana tej misji, tłem fabularnym jest natomiast rok zakończenia misji w ramach sił ISAF<sup>30</sup>. Wreszcie w powieści M. Pilor *Jej Afganistan* misja ta przedstawiona jest z punktu widzenia kobiety pełniącej służbę w pododdziale bojowym kontyngentu<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> M. Ogdowski, *Ostatni świadek*, Warbook, Ustroń 2013.

<sup>30</sup> M. Ogdowski, *(Nie)potrzebni*, Warbook, Ustroń 2014.

<sup>31</sup> M. Pilor, *Jej Afganistan. Historia żołnierza w spódnicy*, Wydawnictwo Trzecia Strona, Warszawa 2014.



Wizerunek żołnierza zarysowany w tych powieściach najbardziej odbiega od kulturowych wzorów. Przedstawieni bohaterowie to nie konspiratorzy ani kawalerzyści. To ludzie, którzy w konflikcie asymetrycznym są tą silniejszą stroną, są dobrze wyszkoleni, zmotywowani do służby, obawiać się muszą nie tyle represji okupanta, ile improwizowanych urządzeń wybuchowych, zasadzek i ostrzałów raketowych. To ludzie biorący udział w działaniach mało efektownych, bez szarż kawaleryjskich, ale boleśnie odczuwający skutki wojny: w formie utraty przyjaciół, stresu pourazowego, kalectwa. Niewątpliwie jest to efekt dokładnego poznania realiów konfliktu, samych żołnierzy i warunków ich życia na misji. Co ważne, mimo fikcyjnej, choć inspirowanej konkretnymi wydarzeniami fabuły, pozwalają na przekazanie odbiorcy obrazu współczesnego konfliktu, w którym biorą udział polscy żołnierze, powodów ich obecności w odległym kraju i związanych z tym kosztów – także ludzkich. W tym zakresie te powieści zbliżają się charakterem przekazu do filmu *Helikopter w ogniu*, również inspirowanego prawdziwymi wydarzeniami. W szczególności w książkach M. Ogdowskiego zaakcentowane są sprawy społeczne (postawy społeczeństwa wobec żołnierzy), w powieści M. Pilor zaś – relacje międzyludzkie panujące wśród żołnierzy kontyngentu. Natomiast mniejszą rolę odgrywa dynamiczna akcja i sceny walki.

Trzecim wreszcie nurtem są powieści mocno osadzone w realiach współczesnych (lub niedalekiej przyszłości), opisujące hipotetyczny konflikt zbrojny z udziałem Polski. Od fikcji kompensacyjnej odróżnia je przede wszystkim brak wprowadzenia czynnika zmieniającego warunki brzegowe. Polska nie jest więc mocarstwem ani nie ma takich ambicji. W kolejnej z powieści M. Ogdowskiego, pt. *(Dez)informacja*, Polska nie zostaje zaatakowana fizycznie poza jednym incydentem, pada natomiast ofiarą wyrafinowanych działań wywiadowczych i dezinformacyjnych<sup>32</sup>. Temat konwencjonalnej agresji porusza z kolei powieść M. Meissnera *Czas straceńców*<sup>33</sup>. W książkach obu wymienionych autorów obecny jest także pierwiastek publicystyczny, przejawiają się wyraźne sympatie i antypatie polityczne autorów i to przekłada się też częściowo na obraz żołnierzy. W powieści Meissnera po inwazji rosyjskiej dochodzi bowiem do rozłamu w siłach zbrojnych, u M. Ogdowskiego upolitycznieniu – z tragicznymi konsekwencjami – podlegają wojskowe służby specjalne, jednak siły zbrojne jako całość pozostają apolityczne. Pod względem

---

<sup>32</sup> M. Ogdowski, *(Dez)informacja*, Warbook, Ustroń 2018.

<sup>33</sup> M. Meissner, *Czas straceńców. Żołnierza OT i oficera opowieść o wojnie polsko-rosyjskiej*, Arbitor, Warszawa 2018.

wojskowym ta powieść może być nieco trudna do analizy, gdyż hipotetyczne starcie polsko-rosyjskie jest przedstawione jedynie w formie komputerowo wspomaganym ćwiczeń dowódczo-sztabowych. W tym epizodzie jednak żołnierze polscy są scharakteryzowani jako dobrze wyszkoleni i zdeterminowani, zdolni zadać straty agresorowi, jednak niedostatecznie wyposażeni i uzbrojeni. W szczególności podkreślone są konsekwencje braku efektywnej obrony przeciwlotniczej i słabości w wyposażeniu lotnictwa, co bezpośrednio przekłada się na wynik symulowanego starcia. Bardziej optymistycznie przedstawia się obraz współczesnych operacji specjalnych w powieści P. Langenfelda *Scenariusz chaosu*. Żołnierze polskich jednostek specjalnych i piloci myśliwców F-16, wspierani przez sojusznicze siły amerykańskie i izraelskie, przeprowadzają precyzyjną i skuteczną operację przeciwko terrorystom przetrzymujących zakładników w Afryce Wschodniej. Ta powieść jest bardzo bliska kanonom zachodnim, zarówno jeśli chodzi o konstrukcję fabuły, jak i o przedstawiony w niej sposób użycia sił zbrojnych. Autor odwołuje się bowiem do klasycznych schematów fabularnych<sup>34</sup>.

Pod kątem kulturowym można także je odczytywać jako polemikę z mitami i tradycyjnie zakorzenionymi postawami, zwłaszcza dotyczy to powieści M. Meissnera i M. Ogdowskiego. Można także – podobnie jak w przypadku prozy „afgańskiej” – podejrzewać, że w tym kontekście te tradycyjne postawy po prostu ulegają dezaktualizacji.

Warto także zauważyć, że bardzo rzadko w kulturze popularnej pojawia się postać żołnierza jako osoby wykonującej swój zawód (tudzież żołnierza rezerwy lub terytorialnej służby wojskowej). Seriale i filmy obyczajowe pokazują osoby wykonujące zawody typowe dla klasy średniej: lekarzy, nauczycieli, weterynarzy, prawników, czasami zawodowych sportowców, policjantów lub artystów. Rzadziej reprezentowane są osoby z klasy ludowej (np. robotnicy). Jeśli w ogóle pojawia się postać żołnierza lub byłego żołnierza, jest najczęściej przedstawiona w sposób stereotypowy i przejawiony: jest to doświadczony (często emerytowany) wojskowy żyjący przeszłością, zachowujący się, jakby cały czas przebywał w koszarach, lub miłośnik militariów lubiący używać przemocy, ewentualnie jest to osoba cierpiąca na ciężki przypadek zespołu stresu pourazowego.

Wydaje się więc, że siła oddziaływania kultury każącej żołnierzom być konspiratorami i ułanami toczącymi walki w skazanych na porażkę kampaniach

---

<sup>34</sup> P. Langenfeld, *Scenariusz chaosu*, Warbook, Ustroń 2019.

jest tak wielka, że obecność wojskowego w zwykłym cywilnym życiu wydaje się wykluczona. Z kolei biorąc pod uwagę perspektywę genderową, kobiet – żołnierzy w polskiej popkulturze jest bardzo mało, są prawie nieobecne.

## WNIOSKI

Najbardziej interesującym wnioskiem, jaki płynie z nawet tak wstępnej analizy, jest trwałość wygenerowanych w przeszłości figur żołnierza. Zarówno ułan, jak i konspirator są wytworem wieku XIX, z korzeniami sięgającymi głębiej w przeszłość. Oznacza to jednocześnie, że są to figury coraz mniej adekwatne do czasów współczesnych. Trudno poszukiwać w aktualnym społeczeństwie miejsca dla konspiratora. Kawaleria jako rodzaj wojsk jest już przeszłością, a poza pododdziałem reprezentacyjnym nazwy i tradycje kawaleryjskie w Polsce i poza nią kontynuują związki taktyczne, oddziały i pododdziały pancerne lub aeromobilne.

Nie chodzi tu tylko i wyłącznie o rozbieżność tradycji ze współczesnością. Odwoływanie się do przeszłych i coraz mniej aktualnych figur ma daleko idące konsekwencje dla Sił Zbrojnych. Niewiele jest bowiem nawiązań do współczesnych realiów służby wojskowej i konfliktu zbrojnego. Współcześni żołnierze wojsk lotniczych, artylerzyści czy marynarze są praktycznie nieobecni w telewizji czy filmie. Bohaterowie filmów i seriali nie mają także mocy sprawczej – inaczej niż w przypadku produkcji zagranicznych, w których bohaterowie, jeśli wygrywają, to z reguły widzowi dane jest do zrozumienia, że zwycięstwo zaważyło na wyniku kampanii czy wojny. Dla widza znającego produkcje zachodnie jest to szczególnie widoczne.

Odmienne wygląda to przez pryzmat książek, w których bohaterami są często żołnierze wojsk specjalnych, oficerowie wywiadu wojskowego lub piloci. Oczywiście istotnym problemem jest trudność realizacji filmu zawierającego sceny lotnicze lub morskie, zarówno techniczna, jak i finansowa. Te przeszkody nie dotyczą literatury.

Tradycyjne wzorce są atrakcyjne tylko dla części społeczeństwa. O ile wojsko jest apolityczne jako instytucja, o tyle indywidualne systemy wartości, kody kulturowe, postawy mają istotne znaczenie dla indywidualnych decyzji – zwłaszcza dotyczących na przykład wstąpienia do służby wojskowej lub w ogóle rozważenia takiej ewentualności.

Walent edukacyjny i rekrutacyjny popkultury pozwala bowiem choćby na pokazanie wzorców do naśladowania, a takim wzorcem nie zawsze będzie postać z przeszłości. Ma to znaczenie także w kontekście stratyfikacji społecznej. Żołnierz zawodowy, zwłaszcza oficer lub podoficer, dobrowolnie wybierający swój zawód, wymagający uzyskania odpowiedniego wykształcenia, należy do klasy średniej. To właśnie osoby z tej klasy lub aspirujące do niej należy uznać za grupę docelową. To z kolei oznacza poszukiwanie poczucia sprawczości z jednej strony, a z drugiej – potrzebę docenienia kwalifikacji i wykształcenia.

Należy więc uznać za pożądane działania zmierzające do stopniowej aktualizacji kulturowego wizerunku żołnierza polskiego. Wizerunek ten powinien odpowiadać realiom współczesności i przewidywalnym przyszłym trendom. Trzeba mieć na uwadze także zmienność w sposobie dostępu do dóbr kultury i korzystania z nich. Kanały tego dostępu są coraz bardziej różnorodne i dokonuje się podział widowni. Typowy serial lub film emitowany w telewizji ma konkurencję w postaci platform cyfrowych, zwłaszcza internetowych, które są także konkurencją dla kin. Z kolei książki dostępne są w różnych formach, także cyfrowych, ale czytelnictwo w Polsce jest ograniczone – według badań z 2018 r. tylko 38 procent respondentów zadeklarowało przeczytanie co najmniej jednej książki rocznie<sup>35</sup>. Można podejrzewać, że wystąpi sprzężenie zwrotne – klasyczna telewizja będzie w coraz większym stopniu nasycana łatwymi w odbiorze treściami, przeznaczonymi dla widza biernego, o niskim kapitale kulturowym, a treści bardziej ambitne będą domeną innych kanałów – czy to platform internetowych, czy też książek, wymagających od odbiorcy aktywnego poszukiwania treści.

Pierwszym elementem wspomnianych wyżej działań zmierzających do aktualizacji kulturowego wizerunku żołnierza polskiego jest przede wszystkim zapewnienie obecności wojska i żołnierzy w popkulturze, niekoniecznie zorientowanej tylko na miłośników militariów. Doświadczenia empiryczne, choćby duże zainteresowanie imprezami masowymi, defiladami i innymi przedsięwzięciami, wskazują, że taka obecność nie będzie traktowana negatywnie. Masowe zainteresowanie defiladą „Wierni Polsce” 15 sierpnia w Katowicach jest tu jednym z aktualniejszych przykładów.

Wizerunek żołnierza w popkulturze musi przedstawiać żołnierza skutecznego, nie zaś będącego przedstawicielem kolejnego pokolenia skazanego

---

<sup>35</sup> I. Koryś, R. Chymkowski, *Stan czytelnictwa w Polsce w 2018 roku. Wstępne wyniki*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2019.

na klęskę. W związku z tym żołnierz ten musi mieć wyraźną moc sprawczą – zatem wygrywać nie tylko potyczki i bitwy, ale całe wojny. Owo zwycięstwo powinno zostać pokazane jako osiągnięte dzięki wykorzystaniu nowoczesnych narzędzi walki – w tym kontekście szczególnie atrakcyjne są Siły Powietrzne, Marynarka Wojenna czy Wojska Specjalne, jak również typy wojsk lądowych najbardziej wykorzystujące osiągnięcia techniki. Należy także dążyć do wyjścia poza genderowy schemat armii jako instytucji męskiej, zwłaszcza że pominięcie kobiet oznacza pominięcie połowy populacji. Można dostrzec – zwłaszcza na rynku powieści z gatunku *military fiction* – że taka zmiana powoli się dokonuje, aczkolwiek warto wesprzeć te procesy.

Może to także nastąpić w drodze tradycyjnych sposobów promocji Sił Zbrojnych, mogących stanowić inspirację dla autorów książek lub scenariuszy. Często impulsem dla scenarzystów lub pisarzy są artykuły prasowe, zdjęcia bądź rozmowy z żołnierzami, w związku z tym za potencjalnie obiecujące należy uznać aktywne działania promocyjne wprowadzające armię i żołnierzy w pole widzenia osób niezwiązanych z nimi zawodowo. W szczególności do tych działań należy zaliczyć sesje fotograficzne, także z udziałem fotografów (fotoreporterów) cywilnych, pomoc w tworzeniu reportaży z jednostek wojskowych, ćwiczeń i innych przedsięwzięć.

Może to nastąpić również przez oddziaływanie na samych twórców, także mające formę lokowania produktu i lokowania idei, na wzór amerykański, w którym oferuje się współpracę wojska (udostępnienie obiektów, sprzętu, czasem żołnierzy jako statystów) w zamian za lokowanie w scenariuszu przekazu zgodnego z interesami wojska. Oczywiście może to prowadzić do pojawienia się zarzutu cenzury, jednak jest to praktyka stosowana w Polsce, także przez instytucje państwowe<sup>36</sup>. Może więc okazać się wskazane sięgnięcie do tych metod także przez instytucje odpowiedzialne za obronność państwa.

## SUMMARY

The article describes the perception of the image of a Polish soldier in popular culture, using the concept of strategic culture as the research framework. The historically shaped ways of perceiving a soldier in popular culture,

---

<sup>36</sup> W. Orliński, *Bajki dla lemingów i swojaków...*, dz. cyt.

their evolution and the possibilities of influencing the contemporary popular culture image of a soldier were analyzed.

## KEYWORDS

Polish Armed Forces, soldier, popular culture, strategic culture

## BIBLIOGRAFIA

- Bond L., *Kocioł*, tłum. P. Siemion, Wydawnictwo Adamski i Bieliński, Warszawa 1993.
- Chappel L., *Agnostic bystander or active participant? Poland's role in European security and defence policy*, „Forum Natolińskie” 2006, nr 3 (5).
- Clancy T., *Czerwony sztorm*, Fabryka Sensacji, Warszawa 2012.
- Clancy T., *Polowanie na Czerwony Październik*, Amber, Warszawa 2008.
- Duffield J., *World power forsaken: political culture, international institutions, and German security policy after unification*, Stanford 1999.
- Ejve M., *Top Gun boosting service sign-ups*, „Los Angeles Times”, 5 lipca 1986, kopia online: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-07-05-ca-20403-story.html> (dostęp: 31.08.2019).
- Johnson A., *Thinking about strategic culture*, „International Security” 1995, t. 19, nr 4.
- Koryś I., Chymkowski R., *Stan czytelnictwa w Polsce w 2018 roku. Wstępne wyniki*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2019.
- Lantis J., *Strategic culture and national security policy*, „International Studies Review” 2002, t. 4, nr 3.
- Lantis J., Howlett D., *Kultura strategiczna*, [w:] J. Baylis i in., *Strategia we współczesnym świecie. Wprowadzenie do studiów strategicznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Langenfeld P., *Scenariusz chaosu*, Warbook, Ustroń 2019.
- Meissner M., *Czas straceńców. Żołnierza OT i oficera opowieść o wojnie polsko-rosyjskiej*, Arbitor, Warszawa 2018.
- Ogdowski M., *(Dez)informacja*, Warbook, Ustroń 2018.
- Ogdowski M., *(Nie)potrzebni*, Warbook, Ustroń 2014.
- Ogdowski M., *Ostatni świadek*, Warbook, Ustroń 2013.
- Orliński W., *Bajki dla lemingów i swojaków czyli lokowanie produktu w polskich filmach i serialach*, „Gazeta Wyborcza”, 12 maja 2016, <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,20054540,bajki-dla-lemingow-i-swojakow-czyli-lokowanie-produktu-w-polskich.html> (dostęp: 30.08.2019).

- Pilor M., *Jej Afganistan. Historia żołnierza w spódnicy*, Wydawnictwo Trzecia Strona, Warszawa 2014.
- Smith R., *Przydatność siły militarnej. Sztuka wojenna we współczesnym świecie*, PISM, Warszawa 2010.
- Snyder J., *The Soviet Strategic Culture: Implications for Limited Nuclear Operations*, Santa Monica 1977.
- Szczepaniak M., *Habitus żołnierski w literaturze i kulturze polskiej w kontekście Wielkiej Wojny*, Universitas, Kraków 2017.
- Włodkowska-Bazan A., *Kultura strategiczna Polski*, [w:] *Polityka zagraniczna Polski w zmieniającym się ładzie międzynarodowym. Wybrane problemy*, red. R. Zięba, T. Pawłuszko, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2016.

## FILMOGRAFIA

- Czas honoru*, reż. M. Kwieciński i in., Polska 2008–2014.
- Cztery pancerni i pies*, reż. K. Nałęczki, A. Czekalski, Polska 1966–1970.
- Demony wojny według Goi*, reż. W. Pasikowski, Polska 1998.
- Hubal*, reż. B. Poręba, Polska 1973.
- Karbala*, reż. G. Łukaszewicz, Polska 2015.
- Misja Afganistan*, reż. G. Kuczeriszka, M. Dejczner, Polska 2012.
- Pluton* (tytuł oryginału: *Platoon*), reż. O. Stone, USA 1986.
- Top Gun*, reż. T. Scott, USA 1986.
- Zaginiony w akcji* (tytuł oryginału: *Missing in action*), reż. J. Zito, USA 1984.
- Zielone berety* (tytuł oryginału: *The Green Berets*), reż. J. Wayne, R. Kellog, USA 1968.