

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

**Michał Lesiak**

Uniwersytet Jagielloński

## Film wojenny w perspektywie genologicznej

„Film wojenny” jest terminem, który pojawia się regularnie w pracach filmoznawców, zajmujących się sferą kina gatunków<sup>1</sup>, jak również w popularnych krytyczno-filmowych opracowaniach. W przeciwieństwie do bardziej płynnych kategorii genologicznych, takich jak choćby thriller, dość rzadko bywa on przedmiotem refleksji teoretycznej dotyczącej zakresu desygnatów mieszczących się w ramach tego pojęcia. Gatunek kina wojennego w powszechnym mniemaniu jest bowiem gatunkiem jasno skodyfikowanym i podlegającym niejako „autodefinicji” przez przymiotnik „wojenny” pozornie jednoznacznie wskazującym na grupę dzieł, które do tego terminu należy zaklasyfikować – filmów, których podstawową płaszczyzną tematyczną jest wojna.

Abstrahując, ze względu na ograniczone rozmiary tego artykułu, od szerszego przytaczania niegasnącej dyskusji na temat złożonych uwarunkowań tworzenia i zanikania gatunków filmowych<sup>2</sup>, chciałbym wskazać na podlegający ciągłej negocjacji status terminu „film wojenny”. Na wstępie warto zauważyć, że badacze zajmujący się bezpośrednio tematem skłonni są bądź to unikać bezpośredniego definiowania opisywanego gatunku (a przez to definiować gatunek pośrednio poprzez analizowanie pewnego określonego zbioru filmów, jak czyni to na przykład Guy Westwell<sup>3</sup>), bądź formułować definicje istotnie zawężające wspomniany wcześniej potoczny zakres terminu.

---

<sup>1</sup> Przykładowo, wśród „głównych gatunków” (w rozdziale *Major Genres*) umieszcza go Steve Neale w słynnej pracy *Genre and Hollywood*, London 2000, s. 125–133, a wśród czterech niekwestionowanych kategorii gatunkowych Richard Maltby w *Hollywood Cinema. An Introduction*, Oxford 1995, s. 11.

<sup>2</sup> Dłuższe rozważania na ten temat można znaleźć w obszernej pracy Ricka Altmana *Gatunki filmowe*, Warszawa 2012.

<sup>3</sup> G. Westwell, *War Cinema. Hollywood on the Front Line*, London 2006.

Ta ostatnia postawa cechuje na przykład Jeanine Basinger, która analizując filmy przedstawiające wydarzenia II wojny światowej, tworzy definicję „filmu walki” (*combat film*). Filmy walki muszą, zdaniem Basinger, posiadać określonego bohatera, grupę zróżnicowanych postaci oraz cel militarny. Ich akcja musi rozgrywać się w autentycznych sceneriach walk II wojny światowej z ustalonym przeciwnikiem na lądzie, morzu czy w powietrzu. Powinny te filmy zawierać także wiele powtarzalnych zdarzeń, których wizualne przedstawienie jest zgodne z rzeczywistością, gdy dotyczy to wykorzystania odpowiednich mundurów, sprzętu wojskowego oraz ikonografii pola bitwy<sup>4</sup>.

Praca Basinger jest interesującym przykładem tego, w jaki sposób badacz kina gatunków ogranicza zakres danego gatunku tak, by był on zgodny z przedmiotem osobistych badań i odpowiadającą temu przedmiotowi definicją. Wprawdzie Basinger wskazuje na rozmaitego rodzaju wyjątki i międzygatunkowe hybrydy, a także wspomina o filmach powstałych w innych przedziałach czasowych i dotyczących innych konfliktów zbrojnych niż II wojna światowa, jednak i tak uparcie powraca do idei filmu walki jako nie tyle wariantu filmu wojennego, ile sedna omawianego gatunku. Idąc tropem sformułowanej definicji *combat films*, badaczka wyklucza z ich grona na przykład pierwsze amerykańskie filmy o II wojnie światowej ze względu na brak którejsz ze wspomnianych wcześniej składowych: odpowiedniej ikonografii, określonego celu militarnego, bohatera lub grupy wojskowej albo też ze względu na umiejscowienie akcji poza strefami walki (*combat zones*). W konsekwencji pierwsze filmy walki: *Mściwy jastrząb* (reż. Howard Hawks, USA 1943) i *Bataan* (reż. Tay Garnett, USA 1943) pojawiają się jej zdaniem dopiero w 1943 r., a od 7 grudnia 1941 r. do stycznia 1944 r. powstaje zaledwie pięć *combat films*, mimo tego, że filmy opowiadające o działaniach wojennych, dzięki współpracy hollywoodzkich wytwórni z rządową agencją Office of War Information, zdominowały w latach czterdziestych XX w. produkcję filmową w Stanach Zjednoczonych<sup>5</sup>. Basinger skłania się zatem do drastycznego ograniczenia ram gatunku w imię zgodności z uprzednio powziętymi przez siebie założeniami teoretycznymi, ignorując tym samym aspekty związania danego gatunku z systemem produkcji oraz jego recepcją, czyli to, jakie filmy traktowane były jako utwory wojenne przez producentów i odbiorców tych filmów.

W nieco bardziej liberalny, aczkolwiek nie mniej kontrowersyjny sposób podszedł do omawianego gatunku Łukasz Plesnar, który dwukrotnie<sup>6</sup> przytoczył definicję filmu wojennego jako utworu spełniającego trzy podstawowe warunki:

1. Zdarzenia, o których opowiada, rozgrywać się muszą w XX wieku (okres ów będzie się wydłużał wraz z upływem kolejnych miesięcy i lat należących już do XXI stulecia). Bezpośrednią konsekwencją tego założenia jest eliminacja z obszaru kina

---

<sup>4</sup> J. Basinger, *The World War II Combat Movie: Anatomy of a Genre*, New York 1986, s. 23.

<sup>5</sup> Więcej na ten temat w: G. D. Black, C. R. Koppes, *Hollywood Goes To War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, Los Angeles 1990.

<sup>6</sup> Ł. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Kraków 2002; Ł. Plesnar, *A jak poszedł Johnny na wojnę... czyli o kinie wojennym*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001.

wojennego dzieł przedstawiających konflikty militarne z odleglejszej przeszłości (tzn. XIX-wieczne lub wcześniejsze) oraz hipotetycznej przyszłości. Te pierwsze nazywać będziemy najczęściej filmami historycznymi, te drugie zaś – obrazami *science fiction*.

2. Film wojenny prezentować musi działania zbrojne większych lub mniejszych jednostek wojskowych albo partyzanckich, względnie utworzonych *ad hoc* grup żołnierzy lub jeńców wojennych. Dlatego miana utworów wojennych odmówimy obrazom, których akcja toczy się wprawdzie podczas wojny, ale które koncentrują się raczej na obserwacji przeżyć i zachowań cywilów, choćby nawet wplątani oni zostali w walkę i zdecydowali się chwycić za broń.

3. Film wojenny pozostawać musi w zgodzie ze swoiście rozumianą prawdą historyczną. Może, oczywiście, opowiadać o fikcyjnych wydarzeniach, mogą w nich również występować fikcyjne postaci, prawdziwy musi być jednak kontekst historyczny. Z tego względu poza ramami gatunku znajdują się m.in. wszystkie dzieła reprezentujące tzw. *political* czy raczej *military fiction*, takie jak choćby *Dr Strangelove*, *Czerwona jutrzenka* czy *Inwazja USA*<sup>7</sup>.

W dalszej części swoich omówień tematu Plesnar wskazuje na konstytutywne ikonograficzne elementy filmu wojennego, którymi miałyby być przede wszystkim kostiumy (mundury) i rekwizyty (broń i sprzęt wojskowy). W przeciwieństwie choćby do westernów trzeci podstawowy składnik ikonograficzny, czyli elementy lokalizacji, nie wyróżnia, zdaniem Plesnara, kategorii filmu wojennego, ponieważ akcja utworów przynależących do tego gatunku rozgrywać się może w wielu odmiennie wyglądających przestrzeniach. Plesnar zwraca również uwagę, że w kinie wojennym pojawia się podstawowa opozycja binarna: My/Oni, dzieląca występujące postaci na sojuszników i wrogów. Tej elementarnej opozycji towarzyszą opozycje wtórne o charakterze aksjologicznym, takie jak: Dobro/Zło, Prawość/Niegodziwość, Szlachetność/Podstępność, Otwartość/Ksenofobia, Humanitaryzm/Brutalność, Odwaga/Tchórzostwo<sup>8</sup>.

Poważną wątpliwość budzi już pierwszy, przytaczany przez Plesnara, warunek przynależności do kina wojennego. Arbitralna cezura ustalona dla czasu akcji filmu na progu XX w. miałyby oddzielać filmy wojenne od filmów historycznych, niezależnie od ich struktury fabularnej i sposobu zorganizowania wydarzeń wokół konfliktu zbrojnego. Tymczasem jeszcze na początku XX w., jak zauważa Steve Neale, mianem „obrazów wojennych” (*war pictures*) określano w prasie i materiałach reklamowych wytwórni filmowych dzieła opowiadające o wojnie secesyjnej bądź o dziewiętnastowiecznych walkach z Indianami<sup>9</sup>. Te drugie wkrótce zyskały miano westernów,

<sup>7</sup> Oficjalne tytuły filmów odbiegają niekiedy od tych przytaczanych w tekście przez Plesnara, stąd ich rozwinięcia dokonuję w przypisach: *Dr Strangelove, czyli jak przestałem się martwić i pokochałem bombę*, reż. Stanley Kubrick, USA 1964; *Czerwony świt*, reż. John Milius, USA 1984; *Inwazja na USA*, reż. Joseph Zito, USA 1985.

<sup>8</sup> Ł. Plesnar, *A jak poszedł Johnny...*, dz. cyt., s. 121–124.

<sup>9</sup> S. Neale, dz. cyt., s. 125.

a pierwsze natomiast zaczęto klasyfikować z dużą dowolnością, tworząc tak nieostre kategorie, jak film kostiumowy<sup>10</sup> czy film historyczny<sup>11</sup>, choćby nawet, jak stwierdza Neale, bardziej przypominały współczesne kino wojenne niż na przykład współczesne westerny<sup>12</sup>.

Mimo tego zastrzeżenia Neale podkreśla, że „filmy wojenne opowiadają o wojnach prowadzonych w XX wieku”<sup>13</sup>. Tego z góry ustalonego założenia trzyma się większość badaczy tematu, niekiedy tylko dokonując tak drobnych przesunięć, jak czyni to Guy Westwell, który przywołuje nakręcony zaledwie kilka dni po wybuchu wojny amerykańsko-hiszpańskiej krótki film z pierwszego okresu egzystencji medium filmowego *Zerwanie hiszpańskiej flagi* (reż. J. Stuart Blackton, Albert E. Smith, USA 1898) jako prawdopodobnie pierwszy utwór wojenny<sup>14</sup>. Westwell, nim przejdzie do omawiania filmów o I wojnie światowej, wymienia jeszcze kilka wcześniejszych utworów z samego początku XX stulecia, rozgrywających się w scenerii wojen z Burami, powstania Bokserów w Chinach czy opowiadających o szkoleniu armii cesarsko-królewskiej<sup>15</sup>.

Powszechnie przyjęło się zatem uważać, że „tematem filmu wojennego są «współczesne wojny»<sup>16</sup>” (*contemporary wars*). Z takiego ujęcia gatunku wyłamują się nieliczni. W opracowaniu hasła „wojenny film” w *Słowniku filmu* (warto podkreślić, że wydanym później niż przytaczane powyżej prace autora słownikowego hasła o kinie wojennym) Plesnar zauważa, że „niekiedy nie nakłada się na filmy wojenne żadnych ograniczeń dotyczących czasu i miejsca akcji. W takim rozumieniu filmem wojennym będzie zarówno obraz opowiadający o zdarzeniach z czasów I lub II wojny światowej, jak i utwór relacjonujący walki toczone przez legiony rzymskie, rycerzy króla Artura lub wojska napoleońskie”<sup>17</sup>. Ku tej szerszej perspektywie skłania się James Chapman, dla którego istotny jest nie tyle czas akcji danego filmu, ile potraktowanie tematu wojny w obrębie dzieła, co sprawia, że odwołuje się on w swoich rozważaniach zarówno do filmów o wojnie secesyjnej (*Narodziny narodu* [reż. D.W. Griffith, USA 1915], *Chwała* [reż. Edward Zwick, USA 1989]), wojnach napoleońskich (*Waterloo* [Siergiej Bondarczuk, Włochy-ZSRR, 1970], *Pan i władca. Na krańcu świata* [reż. Peter Weir, USA 2003]), jak i nawet o wojnie stuletniej (powstały w trakcie II wojny światowej i dedykowany komandosom i lotnikom brytyjskim *Henryk V* [reż. Laurence Olivier, Wielka Brytania, 1944]).

---

<sup>10</sup> Por. *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2006, hasło: *kostium*.

<sup>11</sup> Por. tamże, hasło: *historyczny film*.

<sup>12</sup> Steve Neale podaje tu jako przykłady *Szkarłatne godło odwagi* (reż. John Huston, USA 1951) oraz *Marsz na tyły*, reż. George Marshall, USA, 1964, zob. S. Neale, dz. cyt., p. 125.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> G. Westwell, dz. cyt., s. 10.

<sup>15</sup> Tamże, s. 11–12.

<sup>16</sup> R. Moine, *Cinema Genre*, Oxford 2008, s. 16.

<sup>17</sup> *Słownik filmu*, dz. cyt., hasło: *wojenny film*.

Chapman, zauważając arbitralność gatunkowej klasyfikacji filmów ze względu na czas akcji, skłania się ku sugestii, że „film wojenny jest kojarzony z okresem nowoczesnej, przemysłowej produkcji sprzętu wojskowego”<sup>18</sup>. Idąc z kolei tropem Westwella i jego umiejscowienia chronologicznego początku gatunku w punkcie pojawienia się opowieści o współczesnych medium filmowemu wojnach, można wysnuć hipotezę, że to arbitralne sprzężenie gatunku z konfliktami zbrojnymi w XX w. może wynikać z próby oddzielenia opowieści o walkach toczonych w czasach, które mogły być już zarejestrowane za pomocą kamer filmowych, od tych, które musiały być odtwarzane na podstawie źródeł literackich, rysunków lub fotografii. Te uzasadnienia nie niwelują jednak wszystkich kontrowersji związanych z arbitralnie wyznaczonymi granicami gatunku filmowego.

Przytoczony wyżej drugi warunek podany przez Plesnara odnosi się do postaci występujących w filmach o wojnie. Zdaniem filmoznawcy miano filmu wojennego przynależy jedynie produkcjom, w których pokazane są działania zbrojne oddziałów żołnierzy, partyzantów lub jeńców wojennych. Wykluczone z tego gatunku zostają natomiast dzieła, „które koncentrują się raczej na obserwacji przeżyć i zachowań cywilów, choćby nawet wplątani oni zostali w walkę”. To rozróżnienie ponownie odrywa tak definiowany film wojenny od jego potocznego rozumienia, zgodnie z którym jest on utworem, w którym centralne miejsce akcji zajmuje wojna. W ujęciu Plesnara film wojenny zostaje zatem zawężony do dzieł opowiadających o oddziałach wojskowych.

Rodzi to pytanie, jak w takim wypadku należałoby zaklasyfikować takie filmy, jak *Idź i patrz* (reż. Elem Klimow, ZSRR 1985) czy *Szara strefa* (reż. Tim Blake Nelson, USA 2001). W pierwszym z nich, uznawanym często za jedno z największych arcydzieł kina rosyjskiego, obserwujemy z perspektywy nastoletniego chłopca hekatombę mieszkańców Białorusi, masakrowanych przez niemieckich okupantów. W drugim filmie należący do Sonderkommando więźniowie obozu koncentracyjnego wzniesają bunt, niszcząc piece krematoryjne. Oba utwory osadzone są wyraźnie w realiach II wojny światowej, oba posługują się elementami ikonografii (broń, mundury) przynależnymi w opinii Plesnara filmowi wojennemu. Koncentracja na zachowaniach osób nie należących do zorganizowanych grup walczących miałyby wystarczyć do wyłączenia tych dzieł spośród opisywanego gatunku. Ale przecież główni bohaterowie *Szarej strefy*, choć nie są jeńcami wojennymi, organizują w obozie zbrojny opór i próbę ucieczki, co łączy ich z postaciami z takich opisywanych przez Plesnara filmów, jak *Los człowieka* (reż. Siergiej Bondarczuk, ZSRR 1959)<sup>19</sup> czy *Wielka ucieczka* (reż. John Sturges, USA 1963)<sup>20</sup>. Przywoływanie filmu Bondarczuka w ramach uprzednio zdefiniowanego przez badacza gatunku budzi tu dodatkową wątpliwość, ponieważ jego bohater, jakkolwiek zmobilizowany i służący w armii w charakterze kierowcy, nie uczestniczy w działaniach zbrojnych w żadnej grupie

<sup>18</sup> J. Chapman, *War and Film*, Trowbridge 2008, s. 8.

<sup>19</sup> Ł. Plesnar, *100 filmów wojennych*, dz. cyt., s. 54–55.

<sup>20</sup> Tamże, s. 112–113.

walczących – szybko trafia do obozu, gdzie zdany jest sam na siebie, a samotność mężczyzny, pozbawionego przez wojnę wszystkich członków rodziny, stanowi jedną z głównych płaszczyzn dramaturgicznych filmu. Z kolei zamiast *Idź i patrz*, którego młody bohater na moment trafia w szeregi partyzantów, a potem jest świadkiem ludobójstwa popełnianego przez oddziały SS, Plesnar opisuje w swoim leksykonie inne, również rozgrywające się na terenie Białorusi dzieło – *Wniebowstąpienie* (reż. Łarisa Szepitko, ZSRR 1976)<sup>21</sup>. W tym ostatnim filmie szczególnie mocno akcentowana warstwa religijnej symboliki spycha na dalszy plan kwestię odwzorowania realiów wojennych, a działania zbrojne są zupełnie zmarginalizowane. Jak się wydaje, wybór tego filmu przez Plesnara do zbioru opisywanych filmów i pominięcie utworu Klimowa wynika z faktu, że w dziele Szepitko mamy do czynienia na pierwszym planie z jeńcami wojennymi, a nie cywilami. Ponownie kontrowersyjne założenie definicyjne eliminuje w oczach badacza pokąźną grupę wydawałoby się bezdyskusyjnych przedstawicieli gatunku.

Trzeci warunek definicyjny Plesnara zdaje się pozornie najłatwiejszy do zaakceptowania. Większość badaczy zgadza się w kwestii tego, że film wojenny powinien pozostawać w ramach prawdziwego kontekstu historycznego i opowiadać o rzeczywistych konfliktach zbrojnych<sup>22</sup>. Można się zgodzić z eliminacją z zakresu omawianego gatunku grupy dzieł określanych mianem *political fiction*, mimo że niektóre z nich, jak opowiadające o wojnie termonuklearnej *Fail Safe* (reż. Sidney Lumet, USA 1964), sprawiają wrażenie o wiele lepiej trzymających się rzeczywistości niż choćby opisywane w omawianej pracy Plesnara, mocno naginające zasady prawdopodobieństwa zdarzeń filmy akcji o niezniszczalnych superkomandosach pokroju *Rambo III* (reż. Peter MacDonald, USA, 1988)<sup>23</sup>. Trudno jednak dociec, w jaki sposób Plesnar rozumie granice „swoiście rozumianej prawdy historycznej”, dopuszczając występowanie fikcyjnych wydarzeń i fikcyjnych postaci. Czy filmem wojennym można nazwać na przykład osadzony w realiach II wojny światowej utwór opowiadający o oddziale żydowskich mścicieli, zwieńczony zgładzeniem najwyższych przedstawicieli nazistowskiego establishmentu, w tym samego Adolfa Hitlera (*Bękarty wojny* [reż. Quentin Tarantino, USA 2009])?

Podstawowy podział filmów wojennych dotyczy konfliktu zbrojnego, który jest tłem akcji danej produkcji. Ponieważ badacze gatunku z reguły pozostają wierni cytowanemu wyżej pierwszemu i trzeciemu warunkowi definicyjnemu Plesnara, prezentacja zbioru filmów wojennych najczęściej bywa podporządkowana układowi chronologicznemu, zaczynając najczęściej od dzieł przedstawiających I wojnę

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 115.

<sup>22</sup> Wyłamuje się z tego grona James Clarke, który uważa film wojenny za podgatunek kina akcji i do grona filmów wojennych zalicza również produkcje *science fiction*, w których wojna i/lub oddziały wojskowe pełnią istotną funkcję fabularną, np: *Wojna światów*, reż. Steven Spielberg, USA 2005, *Obcy – decydujące starcie*, reż. James Cameron, USA 1986. Por. J. Clarke, *War Films*, London 2006, s. 2, 10–11, 213–226, 253–261.

<sup>23</sup> Ł. Plesnar, *100 filmów wojennych*, dz. cyt., s. 87–88.

światową, następnie II wojnę światową, wojnę w Korei, wojnę w Wietnamie, aż do filmów o konfliktach i interwencjach zbrojnych zaistniałych po upadku Związku Radzieckiego. Filmoznawcy przyjmują przy tym najczęściej perspektywę kina hollywoodzkiego ze względu na wielkość i skalę oddziaływania produkcji filmów powstałych w wielkich wytwórniach amerykańskich, traktując je jako dzieła, które wyznaczają globalne standardy i konwencje gatunkowe. Z tego powodu rzadko wyróżniają oni w postaci osobnych rozdziałów grupy filmów poświęconych konfliktom, w które nie były zaangażowane wojska Stanów Zjednoczonych, jak wojna domowa w Hiszpanii czy wojna włosko-abisyńska.

Film wojenny można również podzielić pod kątem fabularnym. Zdaniem Plesnara dzieli się on na jedenaście podstawowych podtypów, różniących się między sobą dominującym motywem tematycznym. Wyróżnia on zatem fabuły przedstawiające: walki toczone na froncie, misje specjalne, działania na morzu, działania w powietrzu, przemianę rekrutów-indywidualistów, operacje oddziałów partyzantycznych lub grup dywersyjnych, motyw poszukiwania i wędrówki, życie w obozach jeńческих, rekonstrukcje historycznych wydarzeń, biografie znanych dowódców wojskowych oraz fabuły komediowe. Nie jest to podział wyłączający, ponieważ często zdarza się, że w jednym filmie występują i łączą się ze sobą różne z wymienionych motywów. Według Plesnara jeden z nich jest jednak na ogół dominującym i decyduje o klasyfikacji utworu<sup>24</sup>.

Powyższy podział w mikroskali prezentuje podstawowy problem z tworzeniem ścisłych ram kina gatunków. Gatunki filmowe bywają bowiem wyróżniane ze względu na ikonografię (western, science fiction), strukturę fabuły (film kryminalny), głównych bohaterów (film biograficzny) czy oczekiwania nadawczo-odbiorcze (horror, komedia). Dlatego też z taką łatwością wchodzą ze sobą w interakcje, a hybrydy, takie jak komedia kryminalna czy horror science fiction, występują nadzwyczaj często. W podziale zaprezentowanym przez Plesnara można sobie wyobrazić w zasadzie dowolne połączenia pomiędzy różnymi podtypami, a poszczególne biografie wojskowych i komedie wojenne niejako automatycznie stają się przedstawicielami dwóch różnych gatunków filmowych. Kwestia włączenia *service comedies* (komedie o personelu wojskowym) w obręb filmu wojennego jest zresztą przedmiotem sporów badaczy gatunku<sup>25</sup>.

Innego rodzaju dychotomię można zauważyć w obrębie ideologii filmów wojennych. Plesnar dzieli je na prowojenne – „sławiące siłę oręża danego kraju i heroizm jego żołnierzy, nawołując do agresji lub obrony przed napastnikiem” oraz antywojenne – wyrażające krytyczny stosunek do wojny jako takiej, artykułujące idee pacyfizmu i *non violence*<sup>26</sup>. Niekiedy takie różnice są rzeczywiście dobrze widoczne, gdy zestawimy na przykład adaptację pacyfistycznej powieści Ericha Marii Remarque’a *Na Zachodzie bez zmian* (reż. Lewis Milestone, USA 1930) z agitacyjnymi

<sup>24</sup> Ł. Plesnar, *A jak poszedł Johnny...*, dz. cyt., s. 124–125.

<sup>25</sup> S. Neale, dz. cyt., s. 125.

<sup>26</sup> Ł. Plesnar, *A jak poszedł Johnny...*, dz. cyt., s. 125–126.

utworami hollywoodzkimi powstałymi po przystąpieniu Stanów Zjednoczonych do II wojny światowej. Współczesne filmy wojenne są jednak pod tym względem zwykle bardziej ambiwalentne, na co miała z pewnością wpływ seria rewizjonistycznych filmów o konflikcie indochińskim, powstałych już po jego zakończeniu.

Zdaniem Plesnara w filmach takich jak *Czas Apokalipsy* (reż. Francis Ford Coppola, USA 1979) czy *Pluton* (reż. Oliver Stone, USA 1986) doszło do odwrócenia klasycznej opozycji My/Oni, a „kategorii My przypisana zostaje wartość negatywna (Ameryka to kwintesencja zła; wszystko, co amerykańskie, jest złe)”. Trudno zgodzić się z tak radykalną oceną tej grupy filmów, które owszem, krytykują amerykańskie zaangażowanie w Wietnamie, a niekiedy również idee amerykańskiej wyjątkowości i koncepcję Stanów Zjednoczonych jako politycznego lidera globu, ale prezentują też dużo bardziej złożony obraz etyczny świata przedstawionego niż tylko zwierciadlane odbicie wartości moralnych przypisywanych walczącym stronom w klasycznych filmach o wojnie. Emblematycznym przykładem tego skomplikowania jest *Pluton*, w którym w skład tytułowego oddziału wchodzi żołnierze o skrajnie różnym światopoglądzie i postawach etycznych. Wydaje się natomiast bezsporne, że ta fala ambiwalentnych ideologicznie filmów zahamowała produkcję jednoznacznie propagandowych w swej wymowie filmów hollywoodzkich. Jak jednak podkreśla Neale, większość badaczy piszących o kinie wojennym w rozważaniach genologicznych ignoruje aspekt pro- czy antywojennej wymowy filmu, gdyż decydujące o przynależności do gatunku czynniki nie zależą od kwestii ideologicznych (film antywojenny może być zogniskowany dramaturgicznie wokół tematu walki w równym stopniu, jak film będący apologią wojny<sup>27</sup>).

Jak utrzymuje Basinger, „różne wojny inspirują odmienne gatunki”<sup>28</sup>. Konstatacja ta prowadzi do tezy na temat centralnego umiejscowienia *combat films* w niejednoznacznej przestrzeni desygnatów pojęcia *war film*. Warto jednak zauważyć, że powstałe w latach 40. XX w. hollywoodzkie narracje o II wojnie światowej wynikały z ogromnej skali produkcji filmów o walkach na różnych frontach globalnego konfliktu, a także z generalnej społecznej aprobaty dla zaangażowania armii Stanów Zjednoczonych w walkę. I wojna światowa, z uwagi na późne przystąpienie USA do działania, nie zdołała wzbudzić tak szerokiego odzewu w Hollywood, a powstałe w latach dwudziestych XX w. dzieła wpisywane były najczęściej w melodramatyczny wzorzec opowieści o rozdzielonych przez linię frontu kochankach<sup>29</sup>. Z kolei filmy o wojnie w Wietnamie również, tym razem ze względu na negatywny obraz wojny w Stanach Zjednoczonych, zaczęły powstawać już po zakończeniu zmagania<sup>30</sup>,

<sup>27</sup> Por. S. Neale, dz. cyt., s. 126.

<sup>28</sup> J. Basinger, dz. cyt., s. 10.

<sup>29</sup> Szerzej na ten temat pisze Andrew Kelly w opracowaniu *Cinema and The Great War*, London 1997. Znaczenie wczesnych filmów o I wojnie światowej na rozwój gatunku referowałem w artykule: M. Lesiak, *Filmowa Wielka Wojna*, „EKRAŃY” 2014, nr 5.

<sup>30</sup> Z nielicznymi wyjątkami, jak na przykład źle przyjęte przez odbiorców *Zielone Berety*, reż. Ray Kellogg, John Wayne, USA 1968.



dlatego nie mogły spełniać takiej funkcji propagandowej, jak filmy produkowane w trakcie II wojny światowej. Konflikt indochiński sprawił natomiast, że częściej od *combat films* na ekranach zaczęły się pojawiać historie weteranów wojennych, strauatyzowanych fizycznie i psychicznie jednostek, których losy wpisywano zarówno w narracje, w których temat wojny był umiejscowiony centralnie w strukturze dzieła<sup>31</sup>, jak i te, w których był on zupełnie marginalizowany, stanowiąc za to istotny psychologicznie budulec postaci<sup>32</sup>.

Przewartościowanie, jakie wprowadziły filmy o wojnie w Wietnamie, a także ambiwalentny stosunek społeczny do współczesnych interwencji zbrojnych Stanów Zjednoczonych sprawił, że obecnie powstaje znacznie mniej utworów wpisujących się w przytaczane wcześniej definicje kina wojennego. W wąskim rozumieniu gatunku film wojenny zanika z jeszcze innej przyczyny – coraz trudniej o *combat films* osadzone w realiach współczesnych konfliktów, ponieważ te coraz rzadziej generują zaplanowane starcia zbrojne ze względu na asymetryczność, cechującą rozmaite działania toczone pod szyldem „wojny z terroryzmem”. Zdarzają się jeszcze narracje, w których tematem są pojedyncze potyczki podczas patroli wojskowych (*Bitwa o Irak* [reż. Nick Broomfield, Wielka Brytania 2007]), lecz częściej tematem staje się egzystencja wyspecjalizowanych jednostek (jak w nawiązującym fabularnie do opowieści o weteranach z Wietnamu *Hurt Locker. W pułapce wojny* [reż. Kathryn Bigelow, USA 2008]), a także takie, w których operacja wojskowa jest jedynie epizodem fabularnym (*Wróg numer jeden* [reż. Kathryn Bigelow, USA 2012]) albo takie, w których bezpośrednie starcia z przeciwnikiem są w ogóle nieobecne (*Jarhead: Żołnierz piechoty morskiej* [reż. Sam Mendes, USA 2005]).

W szerokim ujęciu, zgodnie z którym kino wojenne definiowane jest jedynie przez obecność w fabule odpowiednich elementów ikonograficznych – żołnierzy i sprzętu wojskowego oraz pewnych powtarzalnych motywów i rozwiązań narracyjnych, gatunek ten przetrwał dzięki procesowi hybrydyzacji. Struktura filmu wojennego zostaje współcześnie często rzutowana na fantastyczne tło fabularne, czy to w epickich opowieściach fantasy, jak trylogia *Władca Pierścieni* (reż. Peter Jackson, Nowa Zelandia/USA 2001-2003), czy w konwencji militarnej odmiany kina science fiction: *Żołnierze kosmosu* (reż. Paul Verhoeven, USA, 1997), *Battleship. Bitwa o Ziemię* (reż. Peter Berg, USA 2012).

Przemiany te spowodowane są zarówno przyczynami leżącymi po stronie produkcji (wynajęcie sprzętu wojskowego jest bardzo kosztowne, ale jego cena może zostać zminimalizowana dzięki współpracy z armią, która jest jednak skłonna angażować się tylko w projekty pokazujące ją w dobrym świetle – na przykład w neutralne ideologicznie produkcje science fiction), jak i po stronie recepcji (rzeczywiste konflikty zbrojne prezentowane na bieżąco przez telewizję sprawiają, że estetyka filmu wojennego musi zostać skonfrontowana z wyobrażeniem odbiorców na temat wojny zaczerpniętym z mediów, a dodatkowy problem sprawia tu ryzyko

<sup>31</sup> Np. *Łowca jeleni*, reż. Michael Cimino, USA 1978.

<sup>32</sup> Np. *Taksówkarz*, reż. Martin Scorsese, USA 1976.

utrąty aktualności przekazu w długotrwałym toku prac nad dziełem filmowym). Przemiany te udowadniają jednocześnie, że kategoria filmu wojennego nie jest sztywnym terminem i nieodłącznie bywa związana z kwestią wielostronnie motywowanej ewolucji gatunku filmowego, o czym badacze tego zjawiska nie zawsze są skłonni pamiętać.

## Bibliografia

- Altman R., *Gatunki filmowe*, tłum. Maria Zawadzka, Warszawa 2012.
- Basinger J., *The World War II Combat Movie: Anatomy of a Genre*, New York 1986.
- Chapman J., *War and Film*, Trowbridge 2008.
- Clarke J., *War Films*, London 2006.
- Black G. D., Koppes, C. R. *Hollywood Goes To War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, Los Angeles 1990.
- Kelly A., *Cinema and The Great War*, London 1997.
- Maltby R., *Hollywood Cinema: An Introduction*, Oxford 1995.
- Moine R., *Cinema Genre*, Oxford 2008.
- Neale S., *Genre and Hollywood*, London 2000.
- Plesnar Ł., *100 filmów wojennych*, Kraków 2002.
- Plesnar Ł., *A jak poszedł Johnny na wojnę... czyli o kinie wojennym*, [w:] *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001.
- Slocum J. D., *Hollywood and War. The Film Reader*, London 2006.
- Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2006.
- Westwell G., *War Cinema. Hollywood on the Front Line*, London 2006.

## War film in genological perspective

### Abstract

This article aims to present basic problems, that are related to war film as a film genre. The author examines popular theories on the extent and distribution of the war film category. For this purpose he reaches to the works of Jeanine Basinger, Łukasz Plesnar and Steve Neale. The article points out the controversies caused by narrow definition of the discussed notion.

**Słowa kluczowe:** film, wojna, gatunek

**Key words:** film, war, genre