

Filmowe obrazy I wojny światowej: zmienne losy decorum

NATALIA STACHURA



Pierwsza wojna światowa, obok niezwykłego rozkwitu technologii, stanowiła okres proliferacji nowego medium, jakim był film. Istniejące od niespełna dwóch dekad kino w chwili wybuchu wojny było uważane za jarmarczną rozrywkę mimo licznych zabiegów twórców, pragnących podnieść jego status społeczny, oraz wysiłku poczytnych pisarzy i gwiazd teatru, widzących w filmie nową szansę dla sztuki narracyjnej. Lata wojenne radykalnie zmieniły ocenę filmu, który w wielu krajach awansował do roli sztuki narodowej, zagrzewającej do walki i obnażającej prawdziwe oblicze wroga.



Film okazał się medium o znacznie szerszym zasięgu społecznym niż broszury, plakaty, ulotki, publikacje książkowe czy wykłady, adresowane w większości do wyższych, piśmiennych warstw społecznych. Nie one jednak miały decydujący wpływ na przebieg konfliktu, lecz tysiące młodych mężczyzn w krajach Europy, powoływanych do armii bądź – w krajach nieobjętych powszechną mobilizacją, takich jak chociażby Wielka Brytania – nakłanianych do przyłączenia się do działań zbrojnych. „Ruchome obrazy” w doskonały, bo częstokroć uproszczony i schematyczny sposób ukazywały właściwe i propagowane postawy społeczne. Patriotyczny obowiązek jawił się nierzadko jako misja cywilizacyjna, zadanie ratowania Europy przed zalewem barbarzyństwa.

Wizja bohaterstwa własnego narodu, walczącego przeciw zdehumanizowanemu, demonicznemu złu wcielonemu w przeciwnika, dominowała w propagandzie brytyjskiej i amerykańskiej. Pozostałe strony konfliktu również nie oparły się pokusie mityzacji wysiłku zbrojnego. Film okazał się znakomitym narzędziem kształtowania opinii publicznej, przemawiania do zbiorowej wyobraźni, kształtowania rozumiałej i akceptowalnej społecznie wizji światowego konfliktu i roli własnego państwa.

Wraz z końcem wojny zmieniły się potrzeby zarówno odbiorców, jak i decydentów. Politykę międzynarodową zdominował, przynajmniej oficjalnie, Wilsonski idealistyczny pacyfizm i wiara w skuteczność Ligi Narodów. Społeczeństwa zmęczone długotrwałą wojną straciły, w większości państw, zainteresowanie materiałami dokumentalnymi z frontu.

Przebrzmiały konflikt zbrojny stawał się, wraz z upływem lat dzielących publiczność od wydarzeń na ekranie, wdzięcznym tematem dla melodramatów, filmów podejmujących refleksję humanistyczno-egzystencjalną w duchu pacyfizmu czy też ostrzegających przed nadciągającym kataklizmem kolejnej wojny. Dominacja kina amerykańskiego, zaznaczająca się w Europie od 1918 roku, wyznaczyła również sposób opowiadania o frontowych przeżyciach w kinie powojennym. Około roku 1930 wykształcił się, obowiązujący właściwie do dziś

w niezmienionej formie, sposób budowania narracji filmowych przenoszony na kolejne konflikty zbrojne. Można zatem zaryzykować stwierdzenie, że przekazy etyczny i estetyczny, skryształizowane w amerykańskiej ekranizacji *Na zachodzie bez zmian* Ericha Marii Remarque’a z 1930 roku, oddziałują do dziś na przekaz medialny. Aby zrozumieć współczesne filmowe wizje konfliktu, zagrożenia i dehumanizacji, konieczne jest więc sięgnięcie do ich źródeł – produkcji filmowej z lat wojennych i powojennych.

Spojrzenie to ułatwi również zrozumienie istotnej roli obrazu filmowego w kształtowaniu wizji świata, poglądów politycznych czy wręcz pamięci indywidualnej. O skomplikowanej relacji pomiędzy filmem, jako medium pamięci zbiorowej, a indywidualnymi wspomnieniami, na których kształt wpływa język filmu, pisał między innymi niemiecki socjolog Harald Welzer.

Z jednej strony, „filmowe struktury narracyjne [...] odnoszą się [...] do znanych wcześniej historii: przekaz o odwadze zwykłego żołnierza w czasie wojny, struktura narracyjna opowieści przygodowej czy dramaturgia tragedii to gotowe wzory, adaptowane przez medium filmowe”¹, z drugiej zaś – „sama recepcja wydarzenia, o którym później się opowiada, zależy od medialnych wzorców. Biograficzne narracje świadków historii kształtowane są wedle gotowych i dostępnych wzorców, zarówno na poziomie samego przeżycia, jak i relacji o nim”². Jak pisze Bartosz Korzeniewski, w kontekście drugiej wojny światowej, „[p]rzedstawienia ikoniczne, zwłaszcza narracje filmowe, oferują tutaj wyjątkową szansę uzupełnienia luk w pamięci, pominięcia faktów niewygodnych lub stawiających przodków w rodzinie w niekorzystnym z punktu widzenia pamięci publicznej świetle”³.

¹ H. Welzer, *Materiał, z którego zbudowane są biografie*, przekł. M. Saryusz-Wolska, s. 42, [w:] M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 37–57,

² H. Welzer, *Materiał, z którego zbudowane są biografie*, op. cit., s. 43

³ B. Korzeniewski, *Filmowe zapośredniczenia niemieckiej pamięci o II wojnie światowej*, [w:] *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*, pr. zbior., red. tegoż, Poznań 2007, s. 206. Por. również: B. Korzeniewski: *Medializacja i mediatyzacja pamięci – nośniki pamięci i ich rola w kształtowaniu pamięci przeszłości*, „Kultura Współczesna” 3/2007, s. 5–24.

W kontekście pierwszej wojny światowej istotą narracji filmowej stało się nadanie znanych i powszechnie zrozumiałych ram narracyjnych doświadczeniu wojny totalnej, które nazaczyło świadomość całego pokolenia. Wpisanie indywidualnych losów i przeżyć w schemat fabularny zrozumiały dla szerszego kręgu odbiorców, znalezienie w języku filmu ekwiwalentów dla stanów emocjonalnych uczestników konfliktu to warunek *sine qua non* powstawania społecznej przestrzeni pamięci.

Zuniwersalizowany obraz wydarzeń, w odróżnieniu od doświadczenia indywidualnego, może stać się płaszczyzną komunikacji międzypokoleniowej czy wymiany spostrzeżeń i poglądów w obrębie pokolenia pamiętającego konflikt⁴. Medializacja doświadczenia niesie ze sobą nieuchronność redukcji tego, co niepowtarzalne w przeżyciu jednostkowym, umożliwia jednak mediację – klarowny, zrozumiały przekaz budujący przestrzeń dialogu pomiędzy uczestnikami a obserwatorami zdarzeń.

Państwo wobec przemysłu filmowego

Oferowana przez film wizja wydarzeń, nadająca sens rzeczywistości, zrozumiała dla szerokiego kręgu odbiorców, stała się w czasie pierwszej wojny wiodącym nośnikiem propagandy rządowej. Stopniowa dominacja filmu w świecie mediów była procesem długotrwałym i mozolnym. Władze poszczególnych państw w różnym stopniu zdawały sobie sprawę z siły nowego medium. Choć mniej więcej w połowie 1915 roku właściwie wszystkie strony konfliktu bądź zezwoliły na obecność ekip filmowych w pobliżu frontu, bądź powołały własne służby informacyjne dostarczające materiał z linii ognia⁵, zgoda ta nie była równoznaczna ze zmianą statusu filmu w świadomości mocodawców.

Za przykład posłużyć mogą trudności, jakim musiał sprostać w Wielkiej Brytanii doświadczony i zasłużony dla rządu producent filmowy Charles Urban. Amerykanin o niemieckich korzeniach – pochodzenie z biegiem czasu znacznie utrudniło jego działalność na rzecz brytyjskiego rządu⁶ – musiał intensywnie zabiegać o zgodę Ministerstwa Informacji na pierwszy film propagandowy, ukazujący z rozmachem rozmiar brytyjskich przygotowań do wojny.

Britain Prepared (1915), niemal dwugodzinny dokument portretujący armię i flotę oraz zbiorowy wysiłek społeczeństwa zaangażowanego w przygotowania do wojny, stał się nie tylko przebojem kasowym i (chybionym) narzędziem przekonywania Amerykanów do natychmiastowego przystąpienia do wojny, lecz przede wszystkim także ogólnie obowiązującym wzorcem narracyjnym. Sekwencje ukazujące sprawność fizyczną żołnierzy, techniczne aspekty wyposażenia armii i zbiorowy entuzjazm narodu stały się wyznacznikami tego, co w filmie o tematyce patriotycznej należy pokazać. Podobne filmy, gloryfikujące narodowy wysiłek wojenny, powstały niedługo później między innymi we Francji i w Holandii.

Francuski przemysł filmowy był od początku wojny silnie prorządowy, a produkowane przez firmę Pathé kroniki filmowe przez pierwszy okres wojny zdominowały na dobrą sprawę rynek europejski. Mimo niemal natychmiastowego wprzeżenia filmu we francuską maszynę filmową i spektakularnych sukcesów na tym polu – by wspomnieć chociażby legendarne *Mères Françaises* (1917) z Sarah Bernhardt – lata wojny, na skutek poboru do wojska, blokady eksportu i stagnacji gospodarczej, okazały się początkiem końca francuskiej dominacji w światowym kinie.

Film francuski, wykorzystujący melodramatyczną fabułę dla celów propagandowych, wskazał kierunek, w którym podążała znaczna część produkcji filmowej. Za jeden z najbardziej znaczących filmów tego nurtu należy uznać przedwojenną jeszcze produkcję

⁴ A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa 2013.

⁵ I.F.W. Beckett, *The Great War: 1914–1918*, Harlow 2007, s. 404.

⁶ L. McKernan, *Propaganda, Patriotism and Profit: Charles Urban and British official war films in America during the First World War*, „Film History” 3–4(14)/2002.

Franцуza Alfreda Machina, nakręcony w Belgii dramat *Maudite soit la guerre* (1914), opowiadający historię kochanków i przyjaciół rozdzielonych przez wojnę. Wyakcentowany w filmie absurd wojny i jej druzgocący wpływ na życie jednostek uznać można za motyw przewodni wielu produkcji powojennych, obecny również we współczesnym kinie.

Niemiecki przemysł filmowy, powiązany ściśle z polityką rządu i podległy armii, szukał nowych sposobów dotarcia zarówno do własnej, jak i obcej, wrogiej mu bądź niezdecydowanej publiczności. Wypracowana strategia prezentowania Niemiec jako kolebki kultury i humanitaryzmu była odpowiedzią na niewybredną, przede wszystkim anglo-amerykańską propagandę, portretującą Niemców jako krwiożerczych Hunów, gotowych utopić Europę we krwi. Mimo zmasowanych wysiłków niemieckie filmy propagandowe odbierane były za granicą ze sceptycyzmem, a niekiedy wręcz niezgodnie z intencją twórców.

Dobry przykład stanowić może *Der Magische Gürtel* z 1917 roku opowiadający o losach dzielnej załogi U-35. Film był ekranizacją bestsellerowych powieści autorstwa dowódcy statku, hrabiego von Dohna. O ile jednak powieści spotkały się w krajach neutralnych, sympatyzujących z Niemcami, z dobrym przyjęciem, o tyle film wywołał falę oburzenia i protestów. Warto przywołać konkluzję angielskiego badacza Rogera Smithera, którego zdaniem film propagandowy raczej utwierdza stereotypy, niż jest w stanie je obalić⁷. Wtórzy mu Amerykanin Alan Williams, stwierdzając, że nie sposób dowieść, iż film – czy to fabularny, czy dokumentalny – jest w stanie wyraźnie wpłynąć na zmianę sposobu myślenia i postrzegania rzeczywistości. Sferą faktycznego oddziaływania filmu narodowego pozostaje sfera ekonomiczna oraz, w pewnym stopniu, kolportaż „wartości narodowych”⁸.

⁷ R. Smither, *Der Magische Gürtel (The enchanted circle, 1917) – a case study in First World War German film propaganda*, [w:] M. Connelly, D. Welch (red.), *War and the media: reportage and propaganda, 1900–2003*, London – New York 2005, s. 90.

⁸ A. Williams, *Introduction*, [w:] A. Williams (red.), *Film and Nationalism*, New York 2002, s. 7.

Małe kinematografie

Wojna, mimo że okazała się niemal zabójcza dla francuskiej kinematografii – która nigdy już nie odzyskała pozycji lidera, przegrywając ze Stanami Zjednoczonymi – i znacznie ograniczyła wpływ Włoch, przedwojennego giganta filmowego, to dla wielu małych kinematografii była zbawienna. Holandia, przed wojną niemal w pełni uzależniona od Paryża i Berlina, a także centrali handlu i wymiany, jaką była przedwojenna Bruksela, zaczęła produkować własne filmy, bazujące częstokroć na schematycznych wyobrażeniach Holandii i holenderskości, obecnych w przedwojennej kinematografii brytyjskiej, francuskiej i niemieckiej.

Część holenderskich produkcji osiągnęła sporą popularność w innych krajach europejskich, kształtując się zaś w latach wojennych zręby holenderskiego filmu dokumentalnego stały się fundamentem do dziś rozpoznawalnej i wpływowej niderlandzkiej szkoły dokumentu. Istotnym czynnikiem stymulującym rozwój niderlandzkiego dokumentu było silne wsparcie państwa, finansującego zarówno materiały o uroku holenderskich prowincji (*Mooi Holland*, 1915), jak i niemal trzygodzinny dokument mający ukazywać holenderską gotowość odparcia ewentualnej agresji z zewnątrz (*Holland neutraal*, 1917), będący w gruncie rzeczy dowodem na absolutny brak gotowości bojowej Holandii, który w odbiorze masowej publiczności stał się dowodem na sprawność militarną państwa.

Inaczej potoczyły się losy kinematografii duńskiej, której intensywny rozwój przypadł na lata poprzedzające wybuch wojny. Kulturowa bliskość Berlina, ułatwiająca transfer i wymianę w latach przedwojennych, oddziaływała na duński przemysł filmowy także w latach wojny. Utworzona w 1917 roku Ufa (Universum Film AG) powstała na polecenie generała Ludendorffa rozczarowanego faktycznym brakiem sukcesów propagandowych niemieckiego kina, kontrolowanego odgórnie przez Urząd ds. Filmu (Bufa)⁹.

⁹ K. Kreimeier, *The Ufa story: a history of Germany's greatest film company, 1918–1945*, New York 1999.

Oficjalnie niezależny koncern filmowy, skupiający wiele pomniejszych, prywatnych firm sektora filmowego, w tym duński Nordisk, był w gruncie rzeczy ściśle podporządkowany niemieckim strukturom rządowym i uzależniony od niemieckich pieniędzy, a jego holenderski oddział – w teorii podwójnie niezależny, gdyż powstały w neutralnym kraju jako przedstawicielstwo firmy z innego, niezależnego, kraju – był najprawdopodobniej niemieckim zabezpieczeniem finansowym na wypadek przegranej wojny. Polityczne uwarunkowania Nordisku nie zmieniają jednak w żaden sposób oceny jego olbrzymiego wkładu w rozwój kinematografii.

Kinematografia duńska dążyła do stworzenia uniwersalnych obrazów, w których koloryt lokalny zepchnięty był na margines. Częstym zabiegiem było kręcenie dwóch zakończeń filmu: szczęśliwego dla widowni zachodnioeuropejskiej oraz tragicznego – dla odbiorców rosyjskich¹⁰. Z kolei film szwedzki niemal od początku bazował na rodzimej historii, folklorze i adaptacjach literackich¹¹. Kinematografia szwedzka rozwijała się mniej dynamicznie, jej rozkwit zaś przypadł na lata już powojenne, wydaje się jednak, że to ona wywarła ogromny wpływ na stosunek niemieckich decydentów do sztuki filmowej i dostrzeżenie jej kulturotwórczego potencjału.

Z powyższych, dość ogólnych i wybiórczych faktów wynika jasno, że okres wojny, mimo narzuconej izolacji (a może dzięki niej), był czasem niezwykle twórczej wymiany, co prawda głównie pomiędzy państwami sprzymierzonymi w jednym bloku albo też sympatyzującymi, mimo deklarowanej neutralności, z Ententą bądź z Państwami Centralnymi. Wytworzony w jednym kraju idiom opowiadania o konflikcie i narodzie znajdował przełożenie na inne, często różniące się między sobą idiomy narodowe, jak w przywoływanych przykładach angielskiego, francuskiego i holenderskiego dokumentu o gotowości bojowej poszcze-

gólnych państw czy już powojennej absorpcji estetyki filmów skandynawskich przez kino niemieckie.

Różnorodność gatunkowa filmów z lat wojny

W filmach powstałych podczas wojny i bezpośrednio po niej, zarówno dokumentalnych, jak i fabularnych, gloryfikujących wysiłek wojenny i parodiujących go, uderza różnorodność tematów i gatunków, odwaga w poszukiwaniu nowych rozwiązań narracyjnych i estetycznych, wymuszanych przez ograniczenia techniczne sztuki filmowej oraz dość skromny budżet. Zarówno angielska, jak i niemiecka propaganda stawiała za niedościgniony wzór melodramaty, w których wojny jest przyczyną ludzkich tragedii, służąc niejako za tło kameralnych opowieści o rodzinie i miłości.

Taki charakter ma wzorcowy francuski film, wspomniany już melodramat *Mères Françaises* (1917), opowiadający historię matki ruszającej na front w poszukiwaniu syna, uznanego za zaginionego. Dramatyczny los matki, której wojna odbiera zarówno męża, jak i syna, spleciony jest z wątkiem romansem. Historia dziewczyny rozdartej pomiędzy poczuciem obowiązku wobec narzeczonego, który stracił wzrok na froncie, a prawdziwym uczuciem do jego przyjaciela skierowana jest do młodszej części widowni. Postacie i konflikty wewnętrzne podporządkowane są przesłaniu patriotycznemu, nie tracąc jednak nic ze swego potencjału dramatycznego. W wielu innych, jednoznacznie propagandowych obrazach ludność cywilna, a więc w pierwszej kolejności dzieci, następnie starcy, dziewczęta i kobiety padają ofiarą – lub mogą się nią stać – barbarzyńskiego najeźdźcy. Wojna zostaje przełożona na szeregi jednoznacznych, zrozumiałych obrazów, które odbiorcy – karmieni propagandowymi ulotkami i plakatami ukazującymi barbarzyństwo przeciwnika i gwałt dokonany na „biednej małej Belgii” – bez trudu mogli odczytać i zinterpretować. Bohaterowie ekranowi mieli pomóc odbiorcom utożsamić się z ich losem, przejąć się nim i wzruszyć, lecz także odebrać jako przestrożę dotyczącą ich samych, jeśli pochod wroga nie zostanie zatrzymany.

¹⁰ I. Thorsen, *The Rise and Fall of the Polar Bear*, [w:] L. Richter Larsen, D. Nissen (red.), *100 Years of Nordisk Film*, Copenhagen 2006, s. 59.

¹¹ *Art's Promised Land* (Szwecja), drugi epizod serialu dokumentalnego *Cinema Europe: The Other Hollywood* (1995), zrealizowanego przez historyków filmu Davida Gilla i Keviną Brownlowa.

Kino niemieckie obrało inną strategię przekonywania. Za przykład niech posłuży niezwykle interesujący z polskiej perspektywy *Das Tagebuch des Doktor Hart* (1916). Tytułowy bohater, niemiecki lekarz pułkowy, przybywszy na kresy, zaprzyjaźnia się z rodziną szlachecką, w której dworze stacjonuje. Doktor Hart nie odmawia pomocy nikomu, także ukochanemu polskiej szlachcianki walczącemu w szeregach wroga. Ten, ujęty dobrocią Niemca, porzuca służbę w armii carskiej i przyłącza się do nowo powstającego pod niemieckimi auspicjami wojska polskiego.

Akcja filmu, nawiązująca do proklamacji Królestwa Polskiego w listopadzie 1916 roku¹², toczy się w sielskim otoczeniu polskiej wsi, w której nie może zabraknąć cerkwi i dworu. Film sprawnie operuje idiomatyką narodową, unika karykaturalnych przedstawień wrogów, ukazując kulturową bliskość Polaków i Niemców (i wynikającą z tego więź). Podobne działania propagandowe podejmowali Niemcy wobec Holandii, pragnąc utrwalić obraz wielowiekowej wspólnoty kulturowej. Typowy dla tej tendencji film *Jan Vermeulen, der Müller aus Flandern* (1917) sięga po skanonizowane wyobrażenia Holandii i holenderskości, utrwalone w kinie europejskim przed wybuchem wojny.

W odróżnieniu od kina francuskiego, jawnie brutalizującego obraz niemieckiego żołnierza, czy całokształtu brytyjskiej propagandy, zwłaszcza graficznej, niemieckie filmy z założenia miały utrwalać wizję *Kulturvolk*, narodu poetów i myślicieli, dlatego właściwie brak w niemieckim kinie filmów obrazujących czy dyskredytujących przeciwnika. Typowo propagandowa produkcja *Die schuldigen des Weltkriegs* (1917) wywołać miała gwałtowną niechęć generała Ludendorffa, świadomego, że straty wizerunkowe Niemiec nadrabiać trzeba bardziej wyrafinowanymi środkami¹³.

Próba ukazania humanitarnego wymiaru wojny, w tym życzliwości wobec pokonanego przeciwnika, nie zawsze spotykała się ze zrozumieniem publiczności. Film *The Battle of the Somme* wzbudził, wedle doniesień prasy holenderskiej, wręcz przeciwne reakcje. Sekwencja bowiem częstowania pokonanych Niemców papierosami wywoływała salwy śmiechu ze względu na swe nieprawdopodobieństwo, obniżając tym samym w ocenie widzów autentyczność dokumentu¹⁴.

Kinematografie wszystkich krajów doskonale wykorzystywały rodzący się system gwiazdorski. Gwiazdą *Mères Françaises* była nieklamana królowa francuskiej sceny teatralnej, wspomniana już Sarah Bernhardt. Ulubienica Ameryki, Mary Pickford, padła ofiarą niemieckiej przemocy na morzu (*Mala Amerykanka*), a gwiazda filmów Davida Warka Griffitha, Lilian Gish – na lądzie (*Serce świata*). Po przeciwnej stronie frontu Henny Porten, gwiazda kina niemieckiego, a zarazem wdowa wojenna, występowała w filmach propagujących zakup bonów oszczędnościowych na potrzeby wojska (*Hann, Hein und Henny*) i, podobnie jak Mary Pickford, jeździła po Niemczech, nakłaniając do wspierania wysiłku wojennego.

Interesującym rozwiązaniem było sięganie do historii. Apokaliptyczny nastrój poprzedzający wybuch pierwszej wojny doskonale ilustrowały włoskie filmy historyczne, takie jak *Gli Ultimi giorni di Pompeii* (1913) czy *Cabiria* (1914). Legenda Joanny d'Arc okazała się doskonałym materiałem propagandowym. W opowiedzianej przez Cecila B. De Mille'a historii (*Joan The Woman*, 1917) udało się szczęśliwie wyretuszować istotę dramatu – anglo-francuską wojnę stuletnią, a historyczne zmagania przedstawić w kontekście walk Ententy z Państwami Centralnymi.

Zdaniem Richarda Kilianiego, wytrawnego dyplomaty i szefa niemieckiej propagandy, transponowane na ekran starożytność rzymska i romańskie średniowiecze stanowiły obrazy silnie nacechowane ideolo-

¹² Wydarzenie to zostało uwiecznione w niemieckim dokumencie **Proklamation des neuen Königreichs Polen, Warschau, den 5. November 1916**, FilmPortal.de, <http://www.filmportal.de/node/67595/video/1220593> (22.11.2014).

¹³ H. Borgelt, **Die UFA, ein Traum: Hundert Jahre deutscher Film: Ereignisse und Erlebnisse**, Berlin 1993.

¹⁴ K. Dibbets, W. Groot, **Which Battle of the Somme? War and neutrality in Dutch cinemas, 1914–1918**, „Film History” 4(22)/2010, s. 440–452.

gicznie, wzmacniające w opinii publicznej pozytywne wizerunki państw Ententy. Kiliani, rozczarowany niemiecką produkcją filmową, opracował w 1917 roku program naprawczy, przejęty niemal w całości przez Ufę. Jednym z istotniejszych punktów było stworzenie alternatywy dla kina „romańskiego” i południowo-europejskiej estetyki, a więc kina „nordyckiego”, gloryfikującego germańskie mity, ukazującego piękno surowych krajobrazów północy czy też baśniowość niemieckiego średniowiecza¹⁵. Pierwsze „niemieckie z ducha” filmy zaczęły powstawać podczas pierwszej wojny, pełen zaś rozkwit niemieckiego kina narodowego przypadł na lata 20. ubiegłego stulecia.

Wojna, stymulując rozwój filmu narodowego, spowodowała w nieuchronny sposób odkrycie jego ideologicznego, często nacjonalistycznego potencjału. Z międzynarodowego medium przełamującego bariery językowe i kulturowe film stał się nośnikiem ideologii narodowej, zagarniając na potrzeby polityki historię, geografę i etnografię poszczególnych państw¹⁶.

Poza melodramatem, czy to współczesnym, czy ubranym w kostium historyczny, warto wspomnieć o paradokumentach, które – choć dążyły, przynajmniej w teorii, do obiektywizmu – charakteryzowała zdecydowana tendencyjność. Sztandarowy produkt tego nurtu kinematografii, amerykański film *My Four Years in Germany* (1918), będący ekranizacją wspomnień amerykańskiego dyplomaty Jamesa W. Gerarda, to nie tyle świadectwo naoczego obserwatora, ile zajadła satyra gloryfikująca prawo do odwetu na głupich, demonicznych bądź zezwierzęconych Niemcach¹⁷. W filmie twórczo wykorzystano animację, pozwalającą na isticie owidiańskie metamorfozy cesarza i jego podwładnych.

Filmy animowane stanowiły osobny, rozbudowany segment produkcji filmowej. Większość animacji z tego okresu ma charakter wybitnie propagandowy. Wojenne kreskówki wydają się też w najwyższym stopniu zwolnione z obowiązku odwzorowywania rzeczywistości, liczenia się z godnością przeciwnika czy hamowania negatywnych emocji odbiorców. Animacje były przede wszystkim domeną angielskich rysowników, z których najbardziej rozpoznawalny był Lancelot Speed, autor między innymi *Britain's Effort* (1918). Brytyjska publiczność, oswojona od lat z ciętą satyrą obecną w prasie codziennej, dobrze reagowała na wyraziste, częstokroć przerysowane wizje charakteryzujące się absurdalnym humorem¹⁸.

Amerykańskim filmom animowanym, zwłaszcza najważniejszemu z nich, *The Sinking of Lusitania* (1918), autorstwa wybitnego grafika Winsora McCaya, obce było poczucie humoru; charakteryzował je, podobnie jak i melodramaty o tematyce wojennej, głęboki patos¹⁹. Zakrojony na szeroką skalę projekt niemieckiego filmu animowanego autorstwa Georga Grosza nie został zrealizowany do końca wojny, niewykluczone jednak, że jego autor, przynależący już wtedy do grona dadaistów, zrealizowałby w gruncie rzeczy film antywojenny, w sposób subwersywny podważający oficjalnie propagowane wartości.

Tendencje antywojenne pojawiały się w licznych komediach i farsach, ustępujących jednak w miarę narastania grozy wydarzeń poważniejszym produkcjom, w tym nielicznym, lecz niezwykle ważkim dla rozwoju kina filmom pacyfistycznym. *Ned Med Vaabnene / Lay Down Your Arms* (1914), jeden z pierwszych filmów Carla Dreyera, zrealizowany na podstawie powieści laureatki Pokojowej Nagrody Nobla Berthy von Suttner, miał swoją premierę tuż po rozpoczęciu działań wojennych, 14 sierpnia, w Nowym Jorku. Do wielu krajów europejskich film dotarł z kilkuletnim opóźnieniem, w USA melodramat spotkał się z ciepłym przyjęciem.

¹⁵ I. Blom, *Business as usual? Filmhandel, bioscoopwezen en filmpropaganda in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*, [w:] H. Binneveld, M. Kraaijestein, M. Roholl, P. Schulten (red.), *Leven naast de catastrofe. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*, Hilversum 2001, s. 129–143.

¹⁶ F. Kessler, *Images of the „National” in Early Non-fiction Films*, [w:] R. Abel, G. Bertellini (red.), *Early Cinema and the „National”*, New Barnet 2008, s. 22–26.

¹⁷ K. Bronslow, *The War, the West and the Wilderness*, London 2013.

¹⁸ D. Gifford, *British Animated Films, 1895–1985: A Filmography*, Jefferson 1987.

¹⁹ J. Latham, *Movies, Propaganda and Entertainment*, [w:] Ch. Keil, B. Singer (red.), *American Cinema of the 1910s: Themes and Variations*, New Brunswick 2009, s. 217–220.

W 1916 roku miał swoją premierę monumentalny film Thomasa H. Ince'a *Cywilizacja*, nadający refleksji pacyfistycznej sens uniwersalny i sytuujący ją w kontekście religijnym. Film Ince'a dotarł do szerszej publiczności europejskiej około 1918 roku. Czas wojny nie był szczególnie łaskawy dla nawoływania o powszechny pokój, po wojnie jednak ten kierunek, zasugerowany w obu filmach, stał się powszechny w kinie europejskim i amerykańskim.

Innym filmem z USA, który wywołał pewne poruszenie w wojennej Europie, był monumentalny fresk *Nietolerancja* Davida Warka Griffitha. Z obszernego raportu niemieckich służb propagandowych z 1917 roku wynika jednak nie tyle zainteresowanie humanistycznym przesłaniem, ile techniką filmową²⁰. Zdaniem niemieckiego autora, perspektywa kosmiczna, możliwa do przedstawienia dzięki nowoczesnej (na tamte czasy) technice filmowej, pozwalała widzowi na zrozumienie głębszego sensu historii i własnej egzystencji, nadając okolicznościom historycznym, w których przyszło mu żyć, wymiar uniwersalny. Sprawne operowanie kamerą i techniką montażową umożliwić miało widzom spojrzenie na samych siebie z perspektywy pozaziemskiej. Przed kinem niemieckim stała misja stworzenia całościowej wizji świata, ukazującej ziemskie sprawy z wyższej, boskiej czy kosmicznej perspektywy.

W jednym z najwcześniejszych niemieckich filmów propagandowych motyw kosmosu pojawia się w kontekście komicznym. Troje Marsjan, zaniepokojonych doniesieniami z Ziemi o złej sytuacji militarnej i ekonomicznej Niemiec, postanawia przybyć do Monachium i Berlina, by osobiście się upewnić o fałszywości krążących informacji. Odwiedzają zatem pole bitewne i fabrykę amunicji, korzystają z dobrodziejstw niemieckiej kuchni i dobrze wyposażonych domów handlowych. *Die Entdeckung Deutschlands durch die Marsbewohner* (1917) wywoływać musiał u widzów – doświadczonych przez przynoszącą głód zimą 1916/17 i konfrontowanych z porażkami na froncie zachodnim – negatywne reakcje, nie odnosząc zamierzonego efektu propagandowego. Film ten jest jednak

nie tylko historycznym kuriozum fantastyki naukowej, lecz również dowodem twórczych poszukiwań estetycznych, mających wyrazić niezachwianą wiarę w zwycięstwo. Pojawiający się w nim motyw Obcego stanowi interesujący punkt wyjścia do szerszej refleksji. Jest on również słabym odzwierciedleniem poszukiwania kosmicznej, całościowej wizji rzeczywistości, nadającej sens jej poszczególnym aspektom²¹.

Perspektywa kosmiczna pojawia się również w broszurze z epoki, gloryfikującej – skądinąd w pełni realistyczny – brytyjski dokument propagandowy *Britain prepared* z 1915 roku. Czytelnik informowany jest, jak kwestia brytyjskiej gotowości bojowej wygląda z perspektywy pozaziemskiej²². Mieszkaniec Marsa, nasyciwszy swój wzrok obrazem sprawnie działających fabryk amunicji, przypatrując się się ćwiczeniom armii i floty oraz zbiorowemu wysiłkowi narodu, konstatuje, że wszystko jest w należytym porządku, a historyczna ciągłość heroicznych czynów zostanie zachowana. Obcy spełnia w ten sposób rolę antycznego bóstwa czy chrześcijańskiego Boga, przypatrującego się z perspektywy wieczności biegowi spraw doczesnych na Ziemi.

Propaganda filmowa okresu pierwszej wojny przypomina laboratorium eksperymentalne, w którym powstawały częstokroć słusznie zapomniane kurioza, zarazem jednak, metodą prób i błędów, wykształcał się współczesny język kina i postawały narzędzia do subiektywnego opisu rzeczywistości, mającego kształtować opinie i postawy widzów.

Niewspółmierność produkcji i recepcji

Zaproponowany powyżej, pobieżny i wybiórczy przegląd motywów i estetyk pojawiających się w filmach dokumentalnych, fabularnych i animacjach czasu wojny odbiega znacznie zarówno od preferencji wojennej widowni, szukającej w kinie głównie ucieczki od wojennej codzienności, rozrywki oraz

²¹ B. Lange, *Die Entdeckung Deutschlands. Science-Fiction als Propaganda*, Berlin 2014.

²² A. Hurd, *Britain prepared*, London 1916.

²⁰ B Arch 901/71950.

odprężenia, jak i od możliwości dystrybutorów odciętych od dostaw z zagranicznych wytwórni i skazanych częstokroć na redystrybucję filmów przedwojennych. Za przykład niech posłuży recepcja holenderska, będąca od lat terenem licznych *case studies* poświęconych specyfice lokalnej publiczności w poszczególnych miastach i prowincjach. W Holandii przetrwały też unikatowe dokumenty zgromadzone w archiwum jednego z najważniejszych dystrybutorów filmowych tego obszaru Jeana Desmeta. Holandia stanowi również dobry przykład ze względu na deklarowaną i ze sporym wysiłkiem utrzymywaną neutralność²³.

W rodzimej produkcji holenderskiej, poza omówionym powyżej dokumentem o armii i flocie (*Holland neutraal*), odnaleźć można bodaj dwa filmy poświęcone tematyce wojennej. Pierwszy z nich, wyprodukowana w 1914 roku farsa *Onze toffe jongens tijdens de mobilisatie*, cieszyć się musiał sporą popularnością, której dowodzą zachowane do dziś pocztówki z kadrami z filmu i humorystycznymi rymowankami. Zachowany fragment filmu pokazuje rekrutów spędzających leniwe popołudnie na plaży i flirtujących z pensjonarkami. Następnie pensjonarki, przebrane w mundury żołnierzy, trafiają do koszar, żołnierze zaś – na pensję dla dziewcząt. Kolejny, również zachowany jedynie w części, to zakrojony na szerszą skalę fresk społeczny zatytułowany *Oorlog en vrede*, nakręcony pod koniec wojny dla potrzeb kielkującego sektora filmów adresowanych do kręgów religijnych. W ocalałym fragmencie widz obserwuje dyplomaty moralne bohatera, który dzięki dokonaniem wynalazkowi bogaci się na wojnie. Dywagacje przebiegają z dala od zgiełku bitewnego, niejako w odcieciu od jakiegokolwiek kontekstu historycznego²⁴.

Z dokumentów zachowanych w niemieckich i brytyjskich archiwach wynika, że holenderskich dystrybutorów, gotowych donosić na siebie nawzajem, by pozyskać kontrakt na lukratywne propagandowe

dokumenty wojenne²⁵, interesował głównie potencjalny zysk. W momencie, gdy początkowe zainteresowanie publiczności minęło, dystrybutorzy zrezygnowali z pozyskiwania dokumentów o wojnie, mimo stosunkowej łatwości dostępu do nich (niemieccy przedstawiciele dyplomatyczni sami zwracali się z prośbą o emisję konkretnych tytułów, które byli gotowi dostarczyć). Decydowali się raczej na wyświetlanie tytułów i gatunków, których sukcesu byli pewni: amerykańskich i francuskich seriali sensacyjno-przygodowych, slapstickowych komedii, filmów duńskich czy koturnowych włoskich melodramatów, często kręconych przed wojną.

Ciekawostką jest, że w obliczu dość krytycznego stanowiska wobec Niemiec komedie Ernsta Lubitscha oraz filmy z Astą Nielsen docierały do Holandii z nieznacznym opóźnieniem i cieszyły się sporą popularnością. Hitami kinowymi były komedie, nawet przedwojenne, wielokrotnie już emitowane, z Charliem Chaplinem czy amerykańskie i europejskie seriale przygodowe. Do publiczności holenderskiej, znużonej permanentnym stanem gotowości bojowej, przemawiały filmy pozwalające choć na chwilę oderwać się od realiów wojennych.

Holandia nie była na pewno przypadkiem odosobnionym, na co wskazują chociażby badania zachowań angielskiej publiczności²⁶. Po fali euforii i wzrostu uczuć patriotycznych wywołanych przez długometrażowe dokumenty wojenne, po niespełna półtora roku zainteresowanie publiczności spadło drastycznie. Należy pamiętać, że w krajach walczących dokumenty stanowiły często źródło informacji o życiu i śmierci najbliższych. Z biegiem czasu i narastania grozy wojennej od kina oczekiwano jednak w coraz mniejszym stopniu, by było wiarygodnym źródłem informacji, a zamiast tego szukano w „ruchomych obrazach” ucieczki od trudnej codzienności.

²³ M. Kraaijestein, P. Schulten (red.), *Wankel evenwicht: neutraal Nederland en de Eerste Wereldoorlog*, Sosterberg 2007.

²⁴ Filmy wraz z opisem i bibliografią dostępne na www.filmnederland.nl.

²⁵ I. Blom, „Business as usual?” *Filmhandel, bioscoopwezen en filmpropaganda in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog*, [w:] H. Binneveld, M. Kraaijestein, M. Roholl, Paul Schulten (red.), *Leven naast de catastrofe...*, op. cit., s. 130.

²⁶ N. Reeves, *Film Propaganda and Its Audience: The Example of Britain's Official Films during the First World War*, „Journal of Contemporary History” 3(18)/1983, s. 463–494.

Inwencjonalizacja obrazów wojennych i ucieczka od konwencji

Umownemu realizmowi kolejnych ekranizacji *Na zachodzie bez zmian* pamięć zbiorowa zawdzięcza nośne obrazy wojny w okopach, monotonnej, brudnej i bezcelowej. Tendencja ta widoczna jest w większości filmów o tematyce wojennej i przenosi obrazy z pierwszej wojny także na zbiorowe wyobrażenia innych, zwłaszcza późniejszych wojen. Realizowane po 1945 roku – także współcześnie – filmy opowiadające o pierwszej wojnie z reguły korzystają ze wspólnego repozytorium tematów i środków wyrazu, by wspomnieć chociażby tak klasyczne obrazy jak *Towarzysze broni* Jeana Renoira (1937) czy *Ścieżki chwały* Stanleya Kubricka (1957).

Współczesna opowieść o latach 1914–1918 rozgrywa się zazwyczaj w scenerii okopu, bądź to rozmywanego jesiennym deszczem (front zachodni), bądź nawiedzanego przez roje much i rozgrzanego słońcem Orientu (*Gallipoli*, 1981). W scenerii tej młodzi ludzie, idealistyczni i pełni wiary w słuszną sprawę, konfrontowani są z bezwzględnością i bestialstwem wojny. Zmieniają się dekoracje, różne są wysokości budżetu filmów, niekiedy przypominających teatr telewizji (*Okop*, 1999), niekiedy zaś grę komputerową (*Passchendaele: trzecia bitwa*, 2008), pacyfistyczny duch Remarque'a zdaje się jednak unosić nad całokształtem produkcji filmowej także w gatunkach romantycznym (*Bardzo długie zaręczyny*, 2004) czy komediowym (*Czarna żmija*, 1989).

Również najnowszy zalew produkcji telewizyjnych nie narusza skonwencjonalizowanej opowieści o Wielkiej Wojnie, by wymienić chociażby ekranizację powieści Forda Madox Forda (*Koniec deflady*, 2012) dokonaną przez BBC czy flamandzki serial *In Vlaamse Velden*, emitowany także poza granicami niderlandzkiego obszaru językowego (*In Flanders Fields, Na polach Flandrii*, 2013).

Odrealniona wizja pierwszej wojny znajduje swój wyraz w jednej z nowszych komedii niszowego,

regionalnego kina flamandzkiego, *Het varken van Madonna* (2011). Pojawia się tu motyw żołnierza z pierwszej wojny, powracającego z zaświatów, by wymóc na mieszkańcach wsi godziwy pochówek. Jest to zabieg ciekawy, choć ryzykowny – historia poległego żołnierza i czekającej na niego narzeczonej wplata się w swojski realizm życia współczesnej flamandzkiej wsi, wpisując się w szereg nostalgicznych, odchodzących wraz z rozwojem technologicznym nieuchronnie w przeszłość, wątków.

Innym, zdecydowanie bardziej aktualnym przykładem wizjonerskiego ujęcia tematu, jest ekranizacja *Czarodziejskiego Fletu* Kennetha Branagha z 2006 roku, umiejscowiona w okopach pierwszej wojny. Oryginalny wolnomularski koncept konfliktu światła i mroku, drogi ku oświeceniu i zwycięstwa nad złem i własną słabością w ujęciu Branagha staje się pacyfistycznym peanem na rzecz lepszego świata. Paradoksalna z początku wizja i połączenie odległych od siebie historycznie i stylistycznie tematów przypomina wizję wojny jako nowoczesnego dzieła sztuki, działań wojennych jako baletu, spopularyzowaną przed laty przez kanadyjskiego literaturoznawcę Modrisa Eksteinsa²⁷, będącą w gruncie rzeczy rozwinięciem znacznie starszej koncepcji teatru wojny.

Teatr wojny Branagha jest nie tyle pojęciem technicznym, określającym zakres i rodzaj działań zbrojnych, lecz stanowi przede wszystkim metafizyczną wykładnię, nadającą absolutny sens wydarzeniom rozgrywającym się w czasie historycznym. Epizody wojenne zyskują sens przez wpisanie ich w nadprzyrodzoną wersję rzeczywistości, nawet jeżeli jest ona jedynie wytworem umysłu mającego halucynacje żołnierza. Analogiczny zabieg poczynił Cecil DeMille w przywoływanym już filmie *Joan the Woman* (1917), będącym zapisem snu rannego żołnierza.

Film Branagha jest więc, mimo swego nowatorstwa i postmodernistycznej tendencji do łączenia ze sobą obcych sobie genetycznie i czasowo gatunków

²⁷ M. Eksteins, *Święto wiosny: wielka wojna i narodziny nowego wieku*, Warszawa 2014.

i estetyk, kontynuacją pomysłów z okresu pierwszej wojny, nie różni się bowiem od całościowej, teleologicznej wizji rzeczywistości proponowanej przez Griffitha czy Ince'a.

Na uwagę zasługuje także włoski projekt, tchnący nowe życie w dokumenty filmowe z epoki pierwszej wojny. Trylogia, na którą składają się: *Jeńcy wojny* (1995), *Tylko pokój* (1996) i *O! Człowieku* (2004), stanowi subwersywny, częstokroć przewrotny komentarz do oficjalnej propagandy filmowej. Wykorzystując autentyczne materiały archiwalne, twórcy, Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi, przemontowali je zgodnie z własnymi humanistycznymi intencjami, wydobywając z nich koszmar wojny i bezsilność ludzi będących ofiarami systemu²⁸.

Proces dehumanizacji w filmach dokumentalnych i fabularnych

Zastosowany przez Gianikiana i Ricci Lucchi zabieg jest formą manipulacji: nie tylko posługują się materiałami archiwalnymi wbrew intencjom ich twórców, lecz także, chcąc ukazać nieludzkie oblicze wojny, niejako odczłowieczają jej uczestników. Tworząc autorską wizję przeszłości i naświetlając jej mniej znane epizody, sięgają po materiały drastyczne, brutalizujące obraz wydarzeń. Współczesny odbiorca ma świadomość, że jest uczestnikiem eksperymentu, że proponowany mu materiał jest staranną selekcją obrazów z narzuconym kluczem interpretacyjnym. Sytuacja ta nie odbiega jednak znacznie od tej, w której stawiają go współczesne media informacyjne, oraz od sposobu przetwarzania informacji, jakie docierały do odbiorców dokumentów i kronik filmowych okresu pierwszej wojny.

W latach pierwszej wojny wyznacznikiem jakości dokumentów poświęconych działaniom wojennym była ich autentyczność. W odróżnieniu od obrazów wcześniejszych wojen (anglo-burskiej czy rosyjsko-

-japońskiej), produkowanych w warunkach studyjnych przy zaangażowaniu statystów, od obrazów z pierwszej wojny światowej oczekiwano, by były bezpośrednimi relacjami z frontu. O ile w pierwszym okresie wojny, zwłaszcza w krajach neutralnych, zainteresowanie wzbudzały sceny drastyczne, niewidywane dotąd w kinie, o tyle od mniej więcej połowy 1917 roku zaobserwować można przeciwną tendencję: kunszt reżysera oceniano na podstawie przedstawianych przez niego scen heroizmu wojennego, a nie ich brutalności²⁹.

Typowym dla tego procesu przykładem są różnice pomiędzy dwoma angielskimi filmami dokumentalnymi: *The Battle of the Somme* i *The Battle of the Ancre and the Advancement of the Tanks*. O ile w pierwszym filmie zdarzały się sekwencje kręcone w studiu, a pokazane w filmie ciała poległych wywoływały debatę publiczną nad celowością pokazywania scen drastycznych, o tyle w kolejnym filmie zrezygnowano zarówno ze scen nieautentycznych, jak i z ukazywania przemocy. Żołnierze angielscy ukazywani są przed bitwą i po niej, a w trakcie jej trwania ich rolę niejako przejmują tytułowe czołgi.

Sportretowana w ten sposób machina wojenna zostaje poniekąd zdehumanizowana, wyręczeniu zaś przez maszyny żołnierze mogą po odniesionym przez nie zwycięstwie śpiewać nostalgiczne piosenki o powrocie do domu. Zastąpienie ludzi maszynami to jeden z możliwych obrazów wojny, wszechobecny zresztą w sztuce futurystycznej, manifestach dadaistycznych czy awangardowych rzeźbach Jacoba Epstein, takich jak chociażby *Noc, dzień* (1913–1914), stanowiąca zapowiedź, a zarazem ikonę pierwszej wojny³⁰.

Niezwykłą wizję wojny przynosi włoski film fabularny z 1917 *La guerra e il sogno di Momi* ukazujący marzenia sennie chłopca, rozgorączkowanego opisem bohaterskich wydarzeń w liście przysłanym

²⁸ L. Barattoni, *The endless pursuit of truth: subalternity and marginalization in post-neorealist Italian film*, Chapel Hill 2007, s. 175–184.

²⁹ N. Reeves, *Film Propaganda and Its Audience*, op. cit., s. 463–494.

³⁰ R. Moorhouse, *The Rock Drill*, National Portrait Gallery, <http://www.npg.org.uk/whatson/firstworldwarcentenary/curator-tour.php> (22.11.2014).

przez walczącego na wojnie ojca. We śnie pokój dziecinny zamienia się w teatr wojny, a figurki żołnierzyków w prawdziwych żołnierzy. W ten sposób wojna zostaje niejako oswojona, lecz także pozbawiona pierwiastka ludzkiego. Walczący to ożywione zabawki, kukły w rękach losu (lub dziecka), zależne od jego kaprysu³¹.

Inna wizja dehumanizacji pojawia się w filmie fabularnym autorstwa Able'a Gance'a. W legendarnym filmie *Oskarżam!*, a raczej w dwóch wersjach tego filmu, niemiej z 1919 i udźwiękowionej z 1938 roku, centralnym motywem jest wizja poległych żołnierzy, którzy powracają do rodzinnego miasteczka jako niemi oskarżyciele jego mieszkańców. Zdaniem amerykańskiego badacza Jaya Wintera film Gance'a przekształca melodramat w mit, nadając wyrazisty kształt wizji obecnej w podświadomości sobie współczesnych³².

O ile w pierwszej wersji filmu obraz cechuje pewna umowność, a powracające cienie zmarłych przypominają ich samych za życia, o tyle w drugiej sekwencja powrotu umarłych jest znacznie bardziej rozbudowana, a ich oskarżenie dotyczy nie tyle bliskich, pozostałych za linią frontu, ile systemu państwowego, który wysłał ich na niechybną śmierć. Uwagę przykuwa jednak nie ideowe przesunięcie znaczeń, ale raczej turpistyczna wizja powracających z grobu – ich zmasakrowane ciała i twarze, przypominające współczesne filmy o zombie, na długo zapadają w pamięć widza.

W filmach Gance'a, zwłaszcza w wersji z 1938 roku, uwidacznia się tendencja obecna już w wojennych dokumentach medycznych, ukazujących deformacje fizyczne i proces rehabilitacji weteranów cierpiących na zespół stresu pourazowego. Swoistą fascynację spustoszeniem dokonany w organizmie ludzkim, jego deformacją czy transfiguracją, w przy-

padku filmów dokumentalnych legitymizował dyskurs medyczny – filmy te bowiem miały utrwalac osiągnięcia chirurgii, ortopedii czy psychiatrii. Zainteresowanie czy wręcz fascynacja okaleczeniem i deformacją fizyczną oraz urazami psychicznymi stawały się coraz bardziej powszechne w społeczeństwie powojennym, sięgając do niemal wszystkich sfer życia codziennego³³.

Przytoczone powyżej filmowe ujęcia wojny stworzone podczas działań wojennych bądź w ich bezpośrednim następstwie łączy, mimo ogromnego zróżnicowania stylistycznego, wspólny rys dehumanizacji. Bez względu na to, czy arena działań wojennych staje się przestrzenią działania maszyn zastępujących człowieka w procesie niszczenia (*The Battle of the Ancre and the Advancement of the Tanks*), przestrzenią nawiedzaną przez umarłych, strefą śmierci (*Oskarżam!*), czy też światem dziecięcej wyobraźni, nieskażonej winą i odpowiedzialnością (*La guerra e il sogno di Momi*), zostaje ona odrealniona, zmityzowana, poddana estetyzacji, nawet jeśli jest to turpistyczna estetyka dokumentów medycznych.

Kolejnym wspólnym elementem jest faktyczna nieobecność przeciwnika. W odróżnieniu od melodramatów wojennych czy filmów stricte propagandowych, w których dominuje bądź monstrualny i przerażający, bądź karykaturalnie prześmiewczy wizerunek wroga, zarówno czołgi, jak i zmarli bohaterowie suną przez puste obszary, nie napotykając po drodze większych przeszkód. Nieobecny nieprzyjaciel to jednak, moim zdaniem, podobny zabieg atrybucji, jak zezwierzęcony nieprzyjaciel wykreowany przez propagandę (*The Kaiser, The Beast of Berlin*, 1918). Pozbawiony ludzkich cech wróg zasługuje na anihilację, jego nieobecność w kadrze (będąca częstokroć wynikiem ograniczeń sprzętowych czy materiałowych) zapowiada jego unicestwienie w rzeczywistości i antycypuje kierunek, w którym podąży znaczna część późniejszych produkcji odrealniających konflikt zbrojny.

³¹ M. Cinquegrani, *Liminal Landscapes? Italy and the Great War*, niepublikowany referat z 16 kwietnia 2014 roku z konferencji *The Great War and the Moving Image*, University of Kent 15–16th April 2014; S. Alovisio, *Entre la tecnica i la poetica. Segundo de Chomon a la Itala Film*, „Cinema Rescat” 9/2000.

³² J. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*, Cambridge 1995, s. 17.

³³ A. Carden-Coyne, *Reconstructing the Body: Classicism, Modernism, and the First World War*, Oxford 2009.

Pozornie przeciwstawny zabieg, wykorzystany w *La guerra e il sogno di Momi*, w którym obie strony konfliktu trudno od siebie odróżnić, dramat wojny zaś zredukowany zostaje do potyczki w pokoju dziecięcym, również przenosi realne wydarzenia w sferę wyobraźni. Nadając jej uniwersalność marzenia sennego, odziera ją zarazem z konkretnych, geopolitycznych uwarunkowań. Wojna staje się fenomenem estetycznym, odartym z głębszych sensów i znaczeń. Liczy się spektakl wyrwany z nurtu czasu i logiki przyczynowo-skutkowej – można by spuentować za Modrisem Eksteinsem.

Powstały w latach wojny język filmu ukształtował zarówno sposób opowiadania o konflikcie, jak i wzrzec jego wartościowania, czyniąc, w większości wypadków, z pacyfizmu wartość nadrzędną i gloryfikując los jednostki. Opowieść o wojnie to zazwyczaj indywidualny bądź grupowy portret, ukazujący postawy i reakcje wobec zagrożenia. Z biegiem lat zaobserwować można istotne przesunięcie znaczenia pojęcia patriotyzmu, kluczowego dla filmów o tematyce wojennej. O ile w produkcjach wojennych pojęcie ojczyzny ma charakter ściśle geopolityczny, o tyle wraz z upływem czasu zawęża się ono do grona najbliższych, rodziny i przyjaciół, zarazem jednak poszerza się w nieskończoność: wrogami są nie tyle żołnierze po przeciwnej stronie linii frontu, lecz ideologie czy zła wola polityków.

Wizja wrogów najeżdżających i niszczących terytoria państw, wciąż obecna w kinematografii, została przesunięta w sferę science fiction: wojna to wynik działania wrogich, pozaziemskich mocy, przybyłych z odległej galaktyki Obcych, nie-ludzkich ze swej natury bądź odczłowieczonych, nie-żywych zombie. Realizm, także dość umowny, pojawia się jeszcze w obrazach ukazujących walkę z terroryzmem. Ten jednak przedstawiany jest raczej jako działanie wrogiej, odczłowieczonej, fanatycznej maszyny, szafującej ludzkim życiem, niż jako suma działań poszczególnych ludzi, samostanowiących o swoim losie, by przytoczyć chociażby obraz *Syriana* z 2005 roku.

Dehumanizacja wroga, niemal wszechobecna w retoryce czasu pierwszej wojny, w okresie powojen-

nym zastąpiona została przez wizję wojny pozbawiającej walczących pełni człowieczeństwa, by stać się współcześnie obrazem systemów i organizacji, wrogich ze swej natury człowiekowi, bądź domeną istot pozaziemskich, chcących zniszczyć ludzkość. Konflikt zbrojny nie jest we współczesnym przekazie wynikiem nieuniknionej konfrontacji przeciwstawnych racji politycznych, dążeń ekonomicznych czy terytorialnych sąsiadujących ze sobą państw, lecz wynikiem działania czynników irracjonalnych, wrogich i obcych człowiekowi.

Wojna w przekazie filmowym staje się zjawiskiem mitycznym, mającym swe źródło poza światem doświadczeń ogólnoludzkich. Niczym gniew starożytnych bogów spada na ludzkość, zmuszoną stawić czoła wrogiemu fatum. Zostaje przeniesiona ze sfery socjologicznej w sferę irracjonalną, ze sfery polityki w sferę natury. Wojna jawi się jako kataklizm, siły ją wywołujące to nie-ludzie, reprezentanci obcego porządku ontologicznego. Zarówno człowiek, jak i kształtująca go cywilizacja są dobrzy, zło przychodzi z zewnątrz, spoza kręgu cywilizacji, jest tworem zaślepienia, fanatyzmu bądź czynnikiem pozarozumowym, nie z tego świata. Wojna to nie-rozum, któremu należy bezwzględnie się przeciwstawić.

Pozostaje otwarte pytanie o etyczność ukazywania konfliktu zbrojnego w ogóle. François Truffaut, czołowy reżyser francuskiej Nowej Fali, kwestionował zasadność istnienia filmu antywojennego, trudno bowiem, by przeniesione na ekran opowieści o odwadze, honorze i braterstwie działały zniechęcająco na kolejne pokolenia młodych, spragnionych przygody widzów³⁴. Wydaje się jednak, że obraz wojny jako brudnego, okrutnego, nieludzkiego procederu na dobre zagościł w kinie, uniwersalnym zaś przesłaniem filmów wojennych jest ich pacyfistyczny wydźwięk, ukazujący absurd wojny i zniszczenia. |

³⁴ T. Brook, *Is there any such thing as an 'anti-war film'?*, BBC Culture, 14.07.2014, <http://www.bbc.com/culture/story/20140710-can-a-film-be-truly-anti-war> (22.11.2014).