

## WSPÓŁCZESNY BRYTYJSKI FILM O WIELKIEJ WOJNIE I STRATEGIE WYWOŁYWANIA EMOCJI U WIDZA

 <https://orcid.org/0000-0003-1284-2021>

**Weronika Hanna Kulczewska-Rastasańska**

Uniwersytet Warszawski

### ABSTRACT

#### CONTEMPORARY BRITISH CINEMATOGRAPHY ABOUT THE GREAT WAR AND STRATEGIES OF EVOKING EMOTIONS IN THE AUDIENCE

The following text examines the role of emotion and the way it is created in contemporary British historical films about the Great War. Themes, emotions and characters are pivotal in fictional storytelling, and cinematic depiction of historical events is no exception to this. The First World War has made a significant impact on British memory, and this military conflict has been frequently presented in literature, art, theatre, and film. In this paper the author outlines the fundamental challenges associated with the analysis of emotions in film, and then go on to examine specific examples. The following films and TV series were taken into consideration: *Private Peaceful* (2012, dir. Pat O'Connor), *Birdsong* (2012, dir. Philip Martin), *The Passing Bells* (2014, dir. Brendan Maher), *Testament of Youth* (2014, dir. James Kent), *Journey's End* (2017, dir. Saul Dibb) and *1917* (2019, dir. Sam Mendes). The author analyses how, in those movies, the theme of love was interwoven in the cinematic discourse about the war, how the process of identification-projection affects the viewer's perception of the characters, and what technical nuances (shots, angles, sounds) are frequently being used by filmmakers to achieve particular emotional effect or mood.

**Keywords:** the Great War, emotions, film, memory, World War I.

**Słowa kluczowe:** Wielka Wojna, emocje, film, pamięć, I wojna światowa.

### WSTĘP

André Bazin uważał, że twórcy filmowi powinni przede wszystkim umieć wzbudzać emocje<sup>1</sup>. Ta emocjonalność filmów sprawiła właśnie, że zaczęto je wykorzystywać

---

<sup>1</sup> G.A. Smith, *Film Structure and the Emotion System*, New York 2003, s. 4.

jako formę terapii i resocjalizacji. Zawierają w sobie potencjał, by przybliżyć widzowi przeszłość i uczynić ją bardziej zrozumiałą<sup>2</sup>. Jednocześnie wielu dostrzega w tej emocjonalności zagrożenie pod postacią rozmaitych manipulacji. W niniejszym artykule chciałabym poruszyć temat emocji w fabularnym dramacie historycznym. Zamierzam zwrócić uwagę na to, w jaki sposób twórcy filmowi wywołują i wykorzystują emocje w budowaniu narracji na przykładzie wybranych współczesnych brytyjskich filmów i seriali o I wojnie światowej. W pierwszej kolejności zwrócę uwagę na problemy i najważniejsze zagadnienia związane z badaniem emocji w filmie, a później przejdę do konkretnych przykładów. Skupię się na następujących kwestiach: wykorzystaniu motywów odwiecznych (w tym przypadku motywu miłości), projekcji-identyfikacji widza z filmowymi bohaterami oraz wzbudzaniu emocji za pomocą aspektów technicznych, takich jak nachylenie kamery, paleta barw i ścieżka dźwiękowa. Analizie poddane zostaną następujące dzieła filmowe: *Private Peaceful* (2012, reż. Pat O'Connor), *Wojna i miłość* (2012, reż. Philip Martin), *Dzwony wojny* (2014, reż. Brendan Maher), *Testament młodości* (2014, reż. James Kent), *Kres drogi* (2017, reż. Saul Dibb) i *1917* (2019, reż. Sam Mendes).

## PARĘ SŁÓW O ANALIZIE FILMU POD KĄTEM EMOCJI

Na wstępie chciałabym nakreślić parę problemów związanych z badaniem emocji oraz filmu fabularnego w ogóle. Trzeba przede wszystkim zaznaczyć, że w większości filmów wykorzystanie emocji służy głównie funkcji kreacyjnej i budowaniu konkretnego nastroju; sprawy ideologiczne schodzą zazwyczaj na dalszy plan<sup>3</sup>. Nastrój i emocje są zresztą w dziele fikcyjnym współzależne: bez odpowiedniego nastroju trudno wzbudzić u widza autentyczne poruszenie, zaś jego utrzymanie wymaga umiejętnego wykorzystywania emocjonujących scen w odpowiednim momencie. Film przemawia do widza poprzez emocje (zwłaszcza za pomocą skondensowanych, intensywnych bodźców) oraz intensywność ekspresji<sup>4</sup>.

Zdaniem Leny Vasilevy psychologdy zawsze wierzyli w szczególną moc oddziaływania obrazu, w tym filmu, na ludzką psychikę<sup>5</sup>. Pojawiają się jednak kolejne problemy. Po pierwsze, emocje widza są bardzo subiektywne i zależne od takich czynników, jak jego osobiste doświadczenia, poglądy oraz narodowość, w związku z czym nie zawsze dana scena filmowa będzie wywoływała zamierzony przez reżysera efekt. W przypadku brytyjskich filmów o I wojnie światowej na ekranie

<sup>2</sup> R. Rosenstone, *History on Film / Film on History*, New York 2013.

<sup>3</sup> G.A. Smith, op. cit., s. 42.

<sup>4</sup> W. Adamczyk, *Bohater filmowy w percepcji młodzieży. Film w procesach kształtowania standardów osobistych uczniów szkolnych i studentów oraz konceptualizacji tworzonego przez nich wizerunku rzeczywistości*, Bielsko-Biała 2012, s. 77.

<sup>5</sup> L. Vasileva, *The Father, The Dark Child and the Mob that Kills Him: Tim Burton's Representation of the Creative Artist* [w:] *Psyche and the Arts: Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Film and Painting*, ed. S. Rowland, New York 2008, s. 87.

dostrzegamy odwołania do pewnych mitów pamięci zbiorowej oraz znaków kulturowych, które dla Brytyjczyka (a w szczególności Anglika) mogą być czytelne, ale dla polskiego odbiorcy już niekoniecznie. Zrozumienie pewnych elementów, a co za tym idzie, zaangażowanie emocjonalne, może wymykać się kategoriom uniwersalności stanowiącej nierzadko cel twórcy. Spróbuję to dalej pokazać między innymi na przykładzie *Testamentu młodości*. Po drugie, film operuje specyficznym, swoistym systemem znaków semiotycznych i symboli, a więc tylko dzięki odpowiedniemu ich odczytaniu widz jest w stanie w pełni zrozumieć znaczenie oglądanych scen, chociaż w dużej mierze odbywa się to w podświadomości<sup>6</sup>. Kinowe i telewizyjne opowieści w znacznym stopniu opierają się na przedstawieniu postaci, której oprócz gry aktorskiej towarzyszą elementy techniczne: kompozycja kadru, motyw muzyczny, charakteryzacja, inscenizacja, sposób filmowania itd. W przeciwieństwie do literatury film z założenia powinien opierać się na zasadzie *show, not tell*. Innymi słowy, nadmierna ekspozycja werbalna jest niewskazana, a zatem widz ma jedynie ograniczony wgląd w życie wewnętrzne i psychologię danej postaci. Opiera on swoją interpretację doświadczenia bohatera na dialogach, (rzadziej) monologach, a także wyżej wymienionych elementach technicznych<sup>7</sup>. W dalszej części artykułu będę próbowała wykazać, w jaki sposób emocje związane z postacią uwikłaną w dramaty I wojny światowej są budowane za pomocą starannie zaplanowanej pracy kamery, kolorystyki oraz ścieżki dźwiękowej.

Jeżeli chodzi o film wojenny, zaryzykowałabym tezę, że zazwyczaj próbuje on wywołać u odbiorcy następujące emocje: lęk, grozę, współczucie, nienawiść i smutek. Może też oczywiście wywoływać emocje bardziej pozytywne, takie jak ekscytacja czy wzruszenie, jednak w kontekście niniejszego tematu trzeba wziąć pod uwagę parę czynników. Brytyjskie filmy o Wielkiej Wojnie korelują z pamięcią zbiorową na temat tego wydarzenia historycznego. Co za tym idzie, I wojna światowa stała się źródłem wielu mitów narodowych oraz budzi skojarzenia ze stratą, kalectwem, cierpieniem i śmiercią. I rzeczywiście, w stworzonych w ostatniej dekadzie filmach widać próby pogodzenia dwóch narracji: pragnienia upamiętnienia poległych i zwycięskich z jednej strony oraz pacyfistycznego przesłania „nigdy więcej wojny” z drugiej. O ile może się wydawać, że wymienione wyżej, negatywne emocje nie odzwierciedlają w pełni złożoności samego konfliktu historycznego oraz doświadczeń weteranów, o tyle, kiedy umieścimy je w kontekście współczesnej pamięci o Wielkiej Wojnie, wybór ten staje się uzasadniony. Poczucie straty, szoku i żałoby cementuje pierwszowojenną traumę u Brytyjczyków i można je było wyraźnie dostrzec podczas obchodów stulecia konfliktu<sup>8</sup>.

Co sprawia, że film potrafi ożywić wydarzenia sprzed wielu dekad, a nawet stuleci? Stella Bruzzi w rozdziale pracy zbiorowej *Therapy and Emotions in Film and Television* pod redakcją Claudii Wassmann pisze o ogromnej sile oddziaływania

<sup>6</sup> P. Witek, *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Eidos” 2013, nr 7, s. 251.

<sup>7</sup> S. Kuśmierczyk, *Antropologia doświadczenia wewnętrznego w dziele filmowym* [w:] *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*, ed. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2017, s. 17.

<sup>8</sup> R. Wilson, *Witnessing the Great War in Britain: Centenaries and the Making of Modern Identities*, „Anglica” 2018, no. 27 (3), s. 236.

rekonstrukcji historycznych wykorzystywanych w filmach dokumentalnych, zwłaszcza w przypadku ukazywania wydarzeń traumatycznych. Jak czytamy:

Zaryzykowałabym tutaj tezę, że podczas oglądania rekonstrukcji historycznych [widzowi – W.K.-R.] jest niezmiernie trudno, a wręcz może być to niemożliwe, nie odczuwać i przeżywać na nowo emocji i cierpienia związanych z przeszłymi traumami; kiedy dane wydarzenie zostaje zrekonstruowane, odnosi się wrażenie, że ono wciąż trwa, nieskończone. I wtedy my, jako widzowie, zastępujemy pierwotnych świadków traumy<sup>9</sup>.

Poszłabym o krok dalej i zasugerowała, że w przypadku filmu fabularnego zachodzi identyczny proces, a zaangażowanie emocjonalne i wczucie się w bohatera może być nawet silniejsze niż w przypadku filmu dokumentalnego. Jeżeli do sceny rekonstrukcyjnej postać historyczną zagra osoba średnio do niej podobna, poczucie realizmu łatwo wówczas złamać – mamy świadomość, że oglądamy „tylko” rekonstrukcję opatrzoną komentarzami ekspertów-historyków. Bohaterami fabularnych filmów o I wojnie światowej wyprodukowanych w ostatnim dziesięcioleciu są fikcyjni protagoniści luźno inspirowani postaciami historycznymi lub historiami przeciętnego „Tommy’ego”, więc ryzyko przerwania immersyjności jest dużo mniejsze. Ich cechy i perypetie noszą znamiona uniwersalności, a sami bohaterowie mogą służyć za archetypy. Wyjątkami od reguły są bohaterowie i bohaterki filmów biograficznych, na przykład pielęgniarka VAD (Voluntary Aid Detachment) Vera Brittain (*Testament młodości*) czy poeta Wilfred Owen (*The Burying Party*).

Postaci są nieodłącznie wplecione w strukturę danego filmu, którą – zwłaszcza w przypadku filmu hollywoodzkiego – z reguły da się wpisać w ten sam schemat. Ów schemat rozgrywa się następująco: najpierw mamy zawiązanie akcji, zazwyczaj w czasach pokoju (cisza przed burzą), potem pojawia się przeszkoda, następnie toczy się walka w celu jej eliminacji, aż wreszcie przeszkoda zostaje usunięta i wracamy do pierwotnego spokoju. Innymi słowy, większość dzieł fabularnych można podzielić na etapy: wprowadzenie – komplikacja – wzrost napięcia – punkt kulminacyjny – rozwiązanie akcji – zakończenie<sup>10</sup>. Do tej formuły większość odbiorców jest przyzwyczajona, dlatego bez problemu są oni w stanie zidentyfikować poszczególne elementy, co ułatwia zrozumienie całości. Trudno byłoby jednak poprowadzić ten schemat bez śledzenia poczynań bohaterów, których doświadczenia służą ukazaniu drogi do konkretnego celu, a koniec ich przygód – sukces lub porażka – służy udzieleniu odpowiedzi na pytanie, czy udało im się ów cel osiągnąć<sup>11</sup>.

Równie istotne jest wykorzystanie przez twórców filmowych „motywów odwiecznych”. Wśród nich można wyróżnić następujące: miłość, śmierć, przemoc, walkę dobra ze złem, przeznaczenie, zagrożenie, ludzkie błędy, zdradę, nieszczęście. Jak pisze Małgorzata Kozubek, „mają [one – W.K.-R.] dużą moc wywoływania emocji, ponieważ, przynajmniej hipotetycznie, dotyczą najbardziej podstawowych

---

<sup>9</sup> S. Bruzzi, *Re-enacting Trauma in Film and Television: Restaging History, Revisiting Pain* [w:] *Therapy and Emotions in Film and Television: The Pulse of Our Times*, ed. C. Wassmann, London 2015, s. 90, tłum. W.K.-R.

<sup>10</sup> M. Frierson, *Film and Video Editing Theory: How Editing Creates Meaning*, New York 2018, s. 104.

<sup>11</sup> Ibidem.

zainteresowań człowieka i zawierają fundamentalne składniki znaczenia emocjonalnego, takie jak pojęcie wartości czy trudności”<sup>12</sup>.

Co więcej, można powiedzieć, że „filmy są mitami naszych czasów”: kinematografia

przejęła rolę bazarzy, otrzymując w spadku ustne przekazy bajek, przypowieści, legend i mitów. Baśnie dostarczają wzorców postaw i zachowań, skłaniają do zastanowienia, pozwalają inaczej spojrzeć na stary problem. Czasami potwierdzają nasze doświadczenia i wnioski, innym razem prowokują do nowego spojrzenia. A film jest właśnie taką baśnią<sup>13</sup>.

To nie bez znaczenia, jeżeli mówimy o rozbudzaniu emocji związanych z wydarzeniami historycznymi. Należy jeszcze raz podkreślić, że mamy tutaj do czynienia z brytyjskimi filmami i serialami dotyczącymi Wielkiej Wojny, a konflikt ten głęboko zakorzenił się w pamięci Brytyjczyków, Anglików w szczególności, jako że ponieśli największe straty, a samo zwycięstwo zostało okupione licznymi porażkami. Socjolog Paul Connerton napisał, że brytyjskie doświadczenie okopów, a zwłaszcza bitwa nad Sommą, funkcjonuje jako rodzaj archetypu narracyjnego<sup>14</sup>. Jak już zaznaczyłam, ta wojna wygenerowała wiele mitów, spośród których sporo funkcjonuje do dzisiaj. Można zatem stwierdzić, że – przyjmując analogię filmu jako mitu – ekranowa rzeczywistość świetnie nadaje się do przekazywania mitów historycznych. I rzeczywiście, wiele z tych starych mitów pojawia się w brytyjskich filmach i serialach ostatniej dekady: okopy i błoto (w każdym filmie), żołnierze-lwy i dowódcy-osły (*Private Peaceful*), bezcelowość wojny (*Dzwony wojny*), Somma (nawet wspomniana mimochodem, jak w *1917*). Dla brytyjskiego widza sala kinowa może wręcz służyć jako ośrodek terapii, pomagający przepracować trudną przeszłość, na przykład rodzinną, w której cierpienia I wojny światowej wpłynęły na późniejsze relacje<sup>15</sup>. Najbardziej reprezentatywnym przykładem jest *1917* Sama Mendesa, który chciał opowiedzieć historię swojego dziadka, oraz *Testament młodości*, w którego tworzenie zaangażowani byli zarówno biograf Very Brittain, jak i jej córka. Wiele jest również adaptacji cenionych na Wyspach powieści i sztuk teatralnych, jak na przykład *Kres drogi*, *Birdsong*. *Wojna i miłość*, *Private Peaceful* (autorstwa znanego twórcy książek dla młodzieży, Michaela Morpurgo). Trudniej natomiast polskiemu widzowi dostrzec i zrozumieć te wszystkie nawiązania. Znaczna część wspomnianych dzieł nie doczekała się przekładu na język polski, a sama Wielka Wojna bardziej jest kojarzona z walką o niepodległość niż wojną okopową; stąd ważne okazują się uniwersalizacja oraz uproszczenie pewnych mitów i problemów.

<sup>12</sup> M. Kozubek, *Filmoterapia. Teoria i praktyka*, Gdańsk 2016, s. 162.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 163.

<sup>14</sup> P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. M. Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 62.

<sup>15</sup> J. Izod, J. Dovalis, *Cinema as Therapy: Grief and Transformational Film*, New York 2015, s. 1.

## „MOTYWY ODWIECZNE”

Po powyższym wstępie metodologiczno-teoretycznym trzeba się przyjrzeć, jak wyglądają filmowe „motywy odwieczne” w praktyce, czyli w tym wypadku we współczesnych brytyjskich filmach o I wojnie światowej. Ponieważ jest z czego wybierać, posłużę się jednym z najbardziej bodaj uniwersalnych motywów, wszechobecnym w niemal każdym tekście kultury – czyli motywem miłości. Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że wybrany przeze mnie motyw stoi w sprzeczności z tym, co wcześniej napisałam o emocjach i filmach o wojnie, a mianowicie, że pojawia się w nich tendencja do wzbudzania emocji negatywnych. Warto jednak pamiętać, że wplecenie wątków miłosnych często pełni funkcję kontrastową, uwydatniając ból związany ze stratą, śmiercią, rozłąką, cierpieniem. Epatowanie wyłącznie tym, co nieprzyjemne, może odnieść efekt odwrotny od zamierzonego, a mianowicie zubożenić widza na pewne kwestie. Ponadto wykorzystanie motywu miłości sprawia, że widz bardziej przywiązuje się do bohaterów, a gdy coś im się stanie – bardziej się tym przejmie.

Wygląda na to, że twórcom trudno całkowicie się odciąć od wątku miłosnego, nawet jeżeli cały film przedstawia życie i walkę w okopach. Pojawia się on w każdym brytyjskim filmie i serialu o I wojnie światowej z ostatniej dekady, chociaż nie zawsze gra on pierwsze skrzypce. Pragnę tu zaznaczyć, że nie biorę pod uwagę wyłącznie miłości romantycznej między kobietą a mężczyzną, choć ta jest najbardziej powszechna i najłatwiejsza do dostrzeżenia. Uczucie między Verą Brittain a Rolandem Leightonem stanowi załączek osi fabularnej pierwszej połowy *Testamentu młodości*<sup>16</sup>, ale równie ważna okazuje się miłość platoniczna, jaką bohaterka darzy swojego młodszego brata i przyjaciela – to w dużej mierze dla tej trójki decyduje się na porzucenie studiów oraz na zostanie pielęgniarką. Na dalszym planie pojawia się też miłość inna, trudniejsza – skomplikowana relacja Brittain z ojcem. Film ten zatem bardzo mocno łączy doświadczenia wojenne bohaterki i związane z nimi dojrzewanie z relacjami międzyludzkimi.

Kolejny przykład wplecenia motywu miłości w fabułę filmu wojennego można zaczerpnąć z *Private Peaceful*. Główni protagoniści-bracia darzą uczuciem tę samą przyjaciółkę z dzieciństwa i obaj pragną do niej wrócić z frontu<sup>17</sup>. Nawet po śmierci jednego z nich romantyczne uczucie stanowi motywację, żeby przeżyć ten przerażający konflikt zbrojny. Idąc dalej, w *Wojnie i miłości* wojenne losy Stephena Wraysforda przeplatają się ze wspomnieniami o zakazanym romansie sprzed paru lat<sup>18</sup>, aż wreszcie przeszłość i ponura teraźniejszość łączą się, gdy Wraysford spotyka dawną ukochaną, oszepeconą w wyniku bombardowania. W *Kresie drogi* porucznik Raleigh wypomina z żalem zdegenerowanemu, uzależnionemu od alkoholu kapitanowi Stanhope, że jego siostra – dawna miłość Stanhope’a – byłaby rozczarowana jego obecnym stanem<sup>19</sup>. Wreszcie obaj główni bohaterowie *1917* w dużym stopniu kierują się

<sup>16</sup> *Testament młodości*, reż. J. Kent, Wielka Brytania 2014.

<sup>17</sup> *Private Peaceful*, reż. P. O’Connor, Wielka Brytania 2012.

<sup>18</sup> *Wojna i miłość*, reż. Ph. Martin, Wielka Brytania 2012.

<sup>19</sup> *Kres drogi*, reż. S. Dibb, Wielka Brytania 2017.

miłością – Blake’a motywuje miłość do brata (nie bez powodu generał Erinmore wybiera do wykonania misji właśnie jego, a miłość Blake’a do brata wykorzystuje jako kartę przetargową: jeśli zawiedziesz, twój brat zginie), a Schofieldda – obietnica złożona żonie, symbolicznie umieszczona na odwrocie ujawnionej pod sam koniec filmu fotografii: „Wróc do nas”<sup>20</sup>.

## PROJEKCJA-IDENTYFIKACJA

Być może każdemu z nas znane jest, w mniejszym lub większym stopniu, poczucie, że rozterki lub system wartości danego bohatera filmowego są nam w jakiś sposób bliskie. Albo wprost przeciwnie – wzbudzają zdecydowany, wewnętrzny sprzeciw. Mimo że jako widzowie mamy świadomość, że ekran pokazuje jedynie iluzję rzeczywistości, niejednokrotnie zdarza nam się odczuwać szczere oburzenie, frustrację i radość podczas śledzenia poczynań i wyborów postaci. Dzieje się tak, ponieważ, zdaniem Kozubek „w filmowym obrazie szukamy zawsze siebie”<sup>21</sup>. Interpretacji widza podlegają nie tylko słowa postaci, lecz także jej wygląd, komunikacja niewerbalna, gestykulacja i postępowanie – innymi słowy, zachodzi niemal identyczny proces jak w przypadku oceniania innych ludzi w prawdziwym życiu<sup>22</sup>.

Ważne jest, żeby widz oglądający film, również historyczny, był w stanie w jakiś sposób utożsamić się z bohaterami, a jeżeli nie utożsamić, to chociaż zrozumieć ich postępowanie i empatyzować z ich dylematami. To często prowadzi do sięgnięcia przez twórców po uniwersalne, choć niekiedy schematyczne cechy i motywy. Przebieg filmu „bohater wojenny” jest odważny, skłonny do poświęceń, lojalny wobec państwa oraz towarzyszy broni, niezłomny. I rzeczywiście, patrząc na protagonistów brytyjskich filmów wojennych, można bez problemu te cechy zidentyfikować. Pasują one do próbującego wytrwale wypełnić swoją misję Schofieldda, rezygnującej ze studiów na Oxfordzie na rzecz pielęgniarsstwa Brittain oraz do rozterek i problemów Stanhope’a, Raleigha i Osborne’a z *Kresu drogi*.

We współczesnym kinie niewątpliwie da się też zaobserwować tendencje do wypełniania niszy, aby filmy były bardziej inkluzywne. Stąd potrzeba pokazywania nie tylko „białego, bohaterskiego angielskiego żołnierza”, ale i kobiecych heroin (Vera Brittain w *Testamencie młodości*) oraz ludzi borykających się z traumą, jak kapitan Stanhope, próbujący zatopić swoją nerwicę frontową w alkoholu. Jednocześnie trudno nie zauważyć, że filmowe narracje zostały zdominowane przez opowieści angielskie. Główni bohaterowie to niemal wyłącznie Anglicy, udział wojsk z kolonii albo pojawia się na marginesie (*1917*), albo wcale. Wielkimi nieobecnyymi są Irlandczycy

<sup>20</sup> *1917*, reż. S. Mendes, Wielka Brytania i Stany Zjednoczone 2019.

<sup>21</sup> M. Kozubek, op. cit., s. 165.

<sup>22</sup> K. Balint, E. Tan, *Absorbed Character Engagement: From Social Cognition Responses to the Experience of Fictional Constructions* [w:] *Screening Characters: Theories of Characters in Film, Television, and Interactive Media*, eds. J. Riis, A. Taylor, New York 2019, s. 210.

oraz, przede wszystkim, powstanie wielkanocne. Jednym z wyjątków jest popularny serial obyczajowy *Downton Abbey* – tam rzeczywiście widz poprzez postać Toma Bransona dowiaduje się o problemach Irlandczyków, także o powstaniu 1916 roku<sup>23</sup>. Niemniej tam również problem został potraktowany marginalnie, samego powstania wielkanocnego i jego konsekwencji nie pokazano bezpośrednio na ekranie (za to okopy frontu zachodniego już tak). Branson, pierwotnie ukazany jako Irlandczyk-patriota oraz gorliwy socjalista, ostatecznie zostaje członkiem arystokratycznej, na wskroś angielskiej rodziny Crawleyów. Można to powiązać z pamięcią zbiorową o powstaniu oraz procesami zapominania wydarzeń historycznych<sup>24</sup>. Oprócz *Testamentu młodości* postaci żeńskie stanowią przeważnie dodatek do (przed)wojennej historii bohaterów, tradycyjnie będąc osadzone w roli romansowej (*love interest*). W związku z tym inkluzywność współczesnych brytyjskich filmów wojennych, chociaż uległa poprawie, nadal pozostawia wiele do życzenia.

Identyfikacja-projekcja prowadzi również do wartościowania pewnych zachowań i cech przez widza w zależności od przyjętych norm w danej społeczności oraz ich własnych przekonań. To z kolei może być wykorzystywane przez twórców chcących przeformułować konkretną wizję, na przykład tworząc binarne opozycje protagonista-antagonista czy bohater-wróg. W filmie historycznym, a zwłaszcza wojennym, łatwo dostrzec częstotliwość, z jaką reżyserowie sięgają po te metody. Można posłużyć się kilkoma przykładami. Najbardziej widać to w filmach o II wojnie światowej, w których często pokazuje się Niemców w sposób stereotypowy i przerysowany. Postaci nazistów często pojawiają się w roli okrutnych czarnych bohaterów w kinie amerykańskim, co widać w serii o przygodach Indiany Jonesa Stevena Spielberga oraz superbohaterskich adaptacjach komiksów DC i Marvela (*Kapitan Ameryka: Pierwsze starcie*, *Wonder Woman* – adaptacja z 2017 roku rozgrywa się podczas Wielkiej Wojny). W kontekście I wojny światowej można by powiedzieć, że takie binarne antagonizmy są zgodne z ówczesnym postrzeganiem konfliktu jako walki dobra (Anglików i sojuszników) ze złem (Niemcami), utrwalanym zwłaszcza w początkowej fazie wojny przez propagandę i medialne pogłoski<sup>25</sup>.

W 1917 nie ma może tak nachalnego ukazania Niemców jako antagonistów (można też zaryzykować tezę, że dla głównych bohaterów prawdziwym wrogiem są nie przeciwne wojska, lecz czas)<sup>26</sup>, jednak przedstawieni są oni w taki sposób, że nie da

---

<sup>23</sup> Warto tu przywołać trochę danych statystycznych. Jeżeli chodzi o żołnierzy z dominiów, szacuje się, że na froncie zachodnim walczyło: 15 000 ludzi z Karaibów, 140 000 z Indii, 67 000 z Afryki, 60 000 z Kanady, a trzeba jeszcze pamiętać o innych frontach Wielkiej Wojny. Z kolei ok. 200 000 żołnierzy z Irlandii służyło w armii brytyjskiej, z czego mniej więcej 140 000 było ochotnikami, jak wynika z danych Imperial War Museum. Wśród walczących Irlandczyków wyróżniły się dwa główne obozy: pierwszy stanowili ochotnicy Redmonda (ok. 24 000 ludzi), którzy zaciągnęli się z nadzieją na wywalczenie autonomii dla Irlandii, natomiast ochotnicy Carsona z Ulsteru (ok. 26 000 ludzi), walczyli o to, by Irlandia pozostała zjednoczona z Wielką Brytanią.

<sup>24</sup> A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. nauk. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2021, s. 75.

<sup>25</sup> D. Todman, *The Great War: Myth and Memory*, London 2014, s. 353.

<sup>26</sup> Zostało to podkreślone w medialnych paratekstach. Na plakatach promocyjnych oraz przedniej okładce DVD umieszczono hasło: „Czas jest twoim wrogiem”.



się im współczuć. Jeszcze zanim widz zdąży przywiązać się do Blake'a i Schofieldea (notabene, celowo w tej roli osadzono młodych, ale mało rozpoznawalnych aktorów o przeciętnej atrakcyjności, dzięki czemu „zwykły” widz łatwiej może się z nimi utożsamiać) nieustannie słyszy o zagrożeniu, zasadzce, „Szwabach” itd. A kiedy już zaczyna kibicować głównym bohaterom, dopiero wtedy, od czasu do czasu, na ekranie zaczynają pojawiać się Niemcy. Są bezimienni, często pozbawieni twarzy (kamera lub półmrok nie pozwalają się im porządnie przyjrzeć). Pilot próbę ocalenia życia odpłaca morderczym ciosem nożem, który zabija Blake'a. Patrolujący zniszczone Ecoust niemieccy żołnierze piją alkohol na umór i przede wszystkim stanowią przeszkodę w misji Schofieldea, który jest już o krok od wykonania zadania, a zostaje mu coraz mniej czasu<sup>27</sup>. Mendes w ten sposób „blokuje” jakiegokolwiek humanizowanie Niemców. Dzięki temu widz nie przestaje kibicować głównemu bohaterowi nawet wtedy, gdy ten zabija – po prostu pozbywa się wroga, którego nikt nie będzie żałował. Jedyna chwila ukazująca ich z bardziej ludzkiej strony to scena w opuszczonych okopach, gdzie Schofield znajduje pozostawioną w popłochu fotografię rodzinną. Nie wiemy jednak, do kogo ona należała, a sama ta scena ma na celu rozwój postaci samego Schofieldea i danie wskazówki na temat jego własnej przeszłości, która zostaje ujawniona dopiero na sam koniec – na Wyspach czekają na niego żona i dwie małe córki.

W zupełnie inny sposób do tematu wroga podeszli twórcy miniseriale, koprodukcji polsko-brytyjskiej *Dzwony wojny*. Tam na ekranie przeplatają się losy dwóch nastolatków: Tommy'ego Edwardsa z Anglii oraz Michaela Langa z Niemiec. Obaj zgłaszają się na ochotników, obaj znoszą trudy wojny i przeżywają rozterki miłosne. Mimo że są wrogami, stanowią swoje lustrzane odbicia: jeden i drugi to ofiary wojny, w których widz może zobaczyć siebie, swojego przyjaciela, brata lub syna – kibicuje im, aby przetrwali do końca i wrócili do normalnego życia. Nie jest im to jednak dane: w przededniu zakończenia konfliktu bohaterowie natykają się na siebie na ziemi niczyjej, dochodzi między nimi do walki, która kończy się zadaniem sobie nawzajem śmiertelnych ran. Umierając, chwytają się za ręce w geście pojednania i solidarności, a w miejscu ich śmierci wyrastają później maki. Humanizacja i możliwość identyfikacji z obiema stronami konfliktu czyni zakończenie jeszcze tragiczniejszym, co podkreśla przestanie serialu o bezsensowności wojny i ofiar<sup>28</sup>.

## TECHNICZNE ŚRODKI WYRAZU

Istnieją też inne, bardziej subtelne sposoby wymuszenia na widzu konkretnej reakcji emocjonalnej. Mowa tu o technicznej stronie danego dzieła filmowego, czyli wykorzystanych technikach montażu, rodzajach ujęć i kątach nachylenia kamery. Warto podkreślić, że zdecydowana większość filmów wojennych nakręcona jest

<sup>27</sup> *1917*, reż. S. Mendes, Wielka Brytania i Stany Zjednoczone 2019.

<sup>28</sup> *Dzwony wojny*, reż. B. Maher, Wielka Brytania i Polska 2014.

w konwencji realistycznej, a nie formalistycznej, wywołując tym samym wrażenie autentyczności – widz może łatwo sobie wyobrazić, że „faktycznie tak było”, i utożsamić się z odczuciami bohaterów.

Takie filmy realistyczne pod względem formalnym zazwyczaj przypominają nieco literackiego narratora wszechwiedzącego, mało rzucającego się w oczy czytelnika. Ruchy kamery są dość oszczędne, kolorystyka jest zgaszona, stonowana i mało kolorowa, a montaż „bezsłowny” – całość nie może wyglądać zbyt pięknie ani być zbyt wystylizowana. Jest to zgodne z założeniami filmowego realizmu – dążenie do tego, by widz jak najbardziej zapominał o istnieniu kamery i ekipy filmowej<sup>29</sup>. I rzeczywiście, jeżeli porównamy sceny frontowe z dwóch brytyjskich filmów o Wielkiej Wojnie: *Private Peaceful*, *Kresu drogi* oraz miniseriale *Birdsong*, *Wojna i miłość*, trudno nie dopatrzeć się podobieństw. Kolorystyka okazuje się bardzo istotna, bo oddziałuje psychologicznie na odbiór przedstawionych wydarzeń oraz wpływa na kreowanie nastroju – filmy te mają podobny przekaz i podobny sposób ukazywania wojny, stąd też wrażenie wizualnej powtarzalności. W wielu z nich ponury obraz okopów i w ogóle okresu wojny zostaje dodatkowo skontrastowany przez retrospekcje z czasów przedwojennych, nakręconych w bardziej sielankowej koncepcji. Widać to wyjątkowo dobitnie w *Wojnie i miłości*, *Testamencie młodości* i *Private Peaceful*.

Ponadto *Testament młodości* trzyma się intymnej perspektywy, mającej stworzyć więź między widzem a główną bohaterką. Wiele jest kamery z ręki (która często podkreśla też silne emocje i rozstrzęsienie protagonistki, co szczególnie widać w scenie, w której Brittain szuka brata wśród rannych żołnierzy) oraz zbliżeń i półzbliżeń. Reżyser celowo zdecydował się na taką konwencję, aby jak najbardziej zmniejszyć dystans między widzem a Verą Brittain. Dodano natomiast kilka scen przedstawiających realia okopowe, na moment oddalających widza od perspektywy Brittain, zarysowujące wizualny i narracyjny kontrast między doświadczeniem wojny oczami bohaterki a doświadczeniem uwięzionych w okopach żołnierzy-ochotników. Jak stwierdził Mark Bostridge, biograf Very i konsultant do filmu, współczesna widownia na tyle przyzwyczała się do obrazów przemocy, że trudno by było ją ich pozbawić w filmie traktującym o Wielkiej Wojnie<sup>30</sup>. Niemniej nie ulega wątpliwości, że film Kenta kładzie duży nacisk na kobiecą perspektywę – to Brittain jest centralną (i najbardziej rozwiniętą) postacią, a ruchy kamery tylko to podkreślają: rzucają się w oczy częste użycie kamery z ręki, duża liczba zbliżeń i półzbliżeń, widz nieustannie podąża ścieżkami głównej bohaterki. Inne postaci stanowią przede wszystkim uzupełnienie jej wątku<sup>31</sup>. Ta intymna perspektywa sprawiła, że reżyser zdecydował się na formę filmu fabularnego, a nie dokumentu:

W tej konkretnej opowieści otrzymujemy kobiece emocje; siłę kobiety, tego, co odczuwała, gdy jej chłopak, brat i przyjaciel wybierali się na wojnę, i jak wielki niepokój to wzbudzało. Niekończące się czekanie i zastanawianie się, czy na następny dzień gazety nie doniosą o ich

<sup>29</sup> L. Giannetti, *Understanding Movies*, Hoboken 2001, s. 27.

<sup>30</sup> M. Bostridge, *Vera Brittain and the First World War: The Story of Testament of Youth*, London 2014, s. 277.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 276.

śmierci. I właśnie tę możliwość dał mi film fabularny: przeżywanie tego wszystkiego wraz z bohaterką<sup>32</sup>.

Dzięki wspomnianym zabiegom Vera Brittain staje się widzowi bliska, nawet jeśli ten nie zna jej życiorysu. *Testament młodości* wykorzystuje wspomniany wyżej odwieczny motyw miłości, co zostało uwypuklone w materiałach promocyjnych, jako że zdecydowana większość wizualnych paratekstów, na przykład plakatów, położyła nacisk na wątek romansu Brittain i Rolanda Leightona. Oprócz tego umiejętnie wplata wizualne nawiązania do innych filmowych tekstów kultury, takich jak *Przeminęło z wiatrem* czy *Spotkanie*. Wreszcie, poprzez zastosowanie odpowiedniej pracy kamery, daje inne spojrzenie na Wielką Wojnę niż wyłącznie walki w okopach – wojna Vera Brittain mogłaby być wojną osoby z każdego kraju, niezależnie od wieku i płci. Zarówno to, jak i wspomniany wcześniej wątek rodzinno-romansowy stanowią dobre przykłady uniwersalizacji doświadczenia Wielkiej Wojny, które może poruszyć każdego, niezależnie od płci i narodowości.

Formalistycznie bardzo wybija się natomiast *1917*, kolorystyka pozostaje podobna, jednak film montażem mocno przypomina widzowi o swojej artystyczności i unikatowości, co jest rzadko spotykane w kinie pierwszowojennym z ostatniej dekady. Ten szczególny sposób nakręcenia *1917*, czyli technika „udawanego” jednego ujęcia (można by już tutaj powiedzieć, że ten sprytny montaż sam w sobie jest wręcz formą manipulacji zmysłami widza) zmusza oglądającego do podążania śladami głównych bohaterów i ani na moment nie spuszcza ich z oka. Wywołuje też poczucie immersji i wrażenie, że uczestniczymy w przedstawionych na ekranie wydarzeniach. Oprócz tego warto zwrócić uwagę na ujęcia, w których kamerzysta decyduje się odejść od dwójki bohaterów i ukazać pustkę krajobrazu. Do najbardziej spektakularnego momentu tego typu dochodzi w punkcie kulminacyjnym filmu – Schofield podejmuje ostatnią, desperacką próbę doniesienia rozkazu pułkownika MacKenzie. Kiedy bohater wychodzi z okopu, kamera ujmuje jego sylwetkę delikatnie od dołu – klasyczny sposób na zaznaczenie ważności postaci oraz podczas filmowania scen heroicznych, bowiem ma za zadanie wywołać podziw lub lęk<sup>33</sup>. Potem stopniowo, subtelnie przechodzi na poziom równy aktorowi, wreszcie coraz bardziej się oddala i ukazuje scenę delikatnie z góry, aby podkreślić małość bohatera w stosunku do całej sytuacji. W tym momencie widz traci nadzieję na pozytywne zakończenie historii, jednak reżyser Sam Mendes szykuje kolejną filmową niespodziankę.

## DŹWIĘKOWE ŚRODKI WYRAZU

Kontynuując tematy techniczne, nie da się pominąć wpływu wszelkiego rodzaju efektów dźwiękowych – nie tylko najbardziej oczywistej ekstradiegetycznej muzyki

---

<sup>32</sup> A. Trunick, *Interview: James Kent, Director of "Testament of Youth"*, <https://collider.com/alicia-vikander-talks-testament-of-youth-detoxing-with-masterchef-and-more/> [dostęp: 12 III 2023 r.], tłum. W.K.-R.

<sup>33</sup> L. Giannetti, op. cit., s. 27.

(czyli tej „najmniej realistycznej”), ale też całego udźwiękowienia. Trudno sobie obecnie wyobrazić film wojenny pozbawiony ogłuszającego pisku pocisków oraz świstu kul, wśród rozdzierających krzyków umierających i rannych. Jest to pewna klisza, której zdecydowana większość widzów wręcz oczekuje od tego gatunku. I rzeczywiście, mało który reżyser decyduje się z tego zrezygnować.

Badania muzykologiczne pokazują, że muzyka ma drugą najmocniejszą siłę oddziaływania na emocje, zaraz po samym obrazie<sup>34</sup>. Jochen Steffens twierdzi, że wykorzystana przez twórców muzyka jest w stanie wpłynąć na ocenę moralną bohaterów oraz ich czynów:

Wpływ muzyki na filmowe interpretacje i oceny wśród widzów został odnotowany podczas kilku eksperymentów badawczych. Koeckner, Wyatt, Decety i Nusbaum (2011) pokazali, że muzyka filmowa ma wpływ na odczuwanie sympatii względem postaci oraz na poczucie, że zna się jej intencje. Z kolei Bullerjahn i Güldenring (1994) dostrzegli, że odbiór wybranego 10-minutowego fragmentu filmu zmieniał się w zależności od ładunku emocjonalnego niesionego przez ścieżkę dźwiękową. Na przykład, jeśli użyto melodii charakterystycznej dla thrillerów, grono badanych doszło do wniosku, że protagonistą był prawdopodobnie kryminalista<sup>35</sup>.

Kompozytor *1917*, Thomas Newman, wielokrotnie podkreślał istotność ścieżki dźwiękowej dla filmu, zwłaszcza o tak nietypowej konstrukcji jak dzieło Sama Mendesa<sup>36</sup>. To samo stwierdziła producentka Pippa Harris, mówiąc, że „muzyka w filmie jest wyjątkowo ważna. W tym szczególnie, ponieważ musi prowadzić widza przez tę filmową podróż. Trzeba podkreślić najbardziej intensywne emocje w taki sposób, że gdyby całość nie została nakręcona jako jedno ujęcie, ścieżka dźwiękowa mogłaby nie mieć takiej siły oddziaływania, jaką ma teraz<sup>37</sup>. Zazwyczaj muzykę dogrywa się już w fazie postprodukcji, jednak w *1917* trzeba było skomponować ją jeszcze przed etapem kręcenia, aby móc nadać scenom odpowiedni rytm i ciężar emocjonalny. Newman dążył do stworzenia emocjonalnego balansu między „tykającym zegarem i narastającym napięciem” oraz wykorzystywał „psychologiczne” dźwięki oddziałujące na podświadomość.

W filmie *Private Peaceful* pojawia się wątek animozji pomiędzy tytułowymi braćmi Peaceful oraz sierżantem Hanleyem (o mało subtelnym przezwisku „Horrible”), który pełni funkcję jednego z głównych antagonistów. Jego małostkowa wrogość ostatecznie doprowadza do niesprawiedliwego oskarżenia o dezercję oraz egzekucji starszego z chłopaków. Tu warto zauważyć, że w większości scen, w których pojawia się Hanley, w tle panuje głucha cisza; jednak podczas ukazywania treningu, kiedy sierżant stopniowo coraz bardziej znęca się nad szeregowymi, już od samego początku słychać cichą, ale złowrogą melodię (z dominacją niskiego pianina oraz wiolonczeli), zwiastującą tragiczny koniec fabuły i podkreślającą nikczemny charakter Hanleya. Ten motyw muzyczny powraca pod koniec filmu, kiedy sierżant

<sup>34</sup> J. Steffens, *The Influence of Film Music on Moral Judgments of Movie Scenes and Felt Emotions*, „Psychology of Music” 2020, no. 48 (1), s. 3.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Wywiad z twórcami umieszczony w materiałach dodatkowych do oficjalnego polskiego wydania DVD *1917*.

<sup>37</sup> Ibidem.

wykrzykuje plutonowi egzekucyjnemu rozkaz rozstrzelania „dezertera”<sup>38</sup>. Takie, a nie inne przedstawienie (wewnętrznego) wroga ma znaczenie – „Kiedy pewien stereotyp zostaje przedstawiony, prędko i automatycznie prowokuje konkretny osąd moralny i emocje względem tej postaci”<sup>39</sup>. Muzyka stanowi zatem dopełnienie przedstawienia wydarzeń i postaci według kryteriów wymienionych w poprzednich podrozdziałach.

## ZAKOŃCZENIE

W niniejszym artykule chciałam zarysować kilka filmowych sposobów wywoływania emocji u widza w dramacie historycznym. Część z nich odbywa się na poziomie narracyjnym, na przykład poprzez napisanie postaci w taki sposób, aby widz mógł się z nią utożsamiać, bądź odwoływania się do znanych kulturowych motywów, takich jak przedstawiony w tekście motyw miłości, ale równie dobrze w filmie wojennym sprawdzają się między innymi motyw walki dobra ze złem lub motyw przyjaźni. Inne są czysto techniczne: przeciętny odbiorca może nawet nie zdawać sobie sprawy, jak delikatne nachylenie kamery albo użycie konkretnego planu manipuluje jego postrzeganiem wydarzeń i postaci: w każdym z wyżej analizowanych filmów pojawiają się takie wizualne zabiegi, jednak nabierają one szczególnego znaczenia w przypadku dzieł bardziej formalistycznych, takich jak *1917* Mendesa.

## BIBLIOGRAFIA

### Źródła (filmografia)

- 1917*, reż. S. Mendes, Wielka Brytania i Stany Zjednoczone 2019.  
*Dzwony wojny*, reż. B. Maher, Wielka Brytania i Polska 2014.  
*Kres drogi*, reż. S. Dibb, Wielka Brytania 2017.  
*Private Peaceful*, reż. P. O’Connor, Wielka Brytania 2012.  
*Testament młodości*, reż. J. Kent, Wielka Brytania 2014.  
*Wojna i miłość*, reż. Ph. Martin, Wielka Brytania 2012.

---

<sup>38</sup> Ścieżkę dźwiękową skomponowała Rachel Portman; mowa tutaj o utworze zatytułowanym *Bayonet Training*.

<sup>39</sup> K. Balint, E. Tan, *Absorbed Character Engagement: From Social Cognition Responses to the Experience of Fictional Constructions* [w:] J. Riis, A. Taylor, op. cit., s. 210.

## Opracowania

- Adamczyk W., *Bohater filmowy w percepcji młodzieży. Film w procesach kształtowania standardów osobistych uczniów szkolnych i studentów oraz konceptualizacji tworzonego przez nich wizerunku rzeczywistości*, Bielsko-Biała 2012.
- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. nauk. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2021.
- Balint K., Tan E., *Absorbed Character Engagement: From Social Cognition Responses to the Experience of Fictional Constructions* [w:] *Screening Characters: Theories of Characters in Film, Television, and Interactive Media*, eds. J. Riis, A. Taylor, New York 2019, s. 209-230.
- Bostridge M., *Vera Brittain and the First World War: The Story of Testament of Youth*, London 2014.
- Bruzzi S., *Re-enacting Trauma in Film and Television: Restaging History, Revisiting Pain* [w:] *Therapy and Emotions in Film and Television: The Pulse of Our Times*, ed. C. Wassmann, London 2015, s. 89-98.
- Connerton P., *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. M. Napiórkowski, Warszawa 2012.
- Dovalis J., Izod J., *Cinema as Therapy: Grief and Transformational Film*, New York 2015.
- Frierson R., *Film and Video Editing Theory: How Editing Creates Meaning*, New York 2018.
- Giannetti L., *Understanding Movies*, Hoboken 2001.
- Kozubek M., *Filmoterapia. Teoria i praktyka*, Gdańsk 2016.
- Kuśmierczyk S., *Antropologia doświadczenia wewnętrznego w dziele filmowym* [w:] *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2017, s. 11-24.
- Rosenstone R.A., *History on Film / Film on History*, New York 2012.
- Smith G.A., *Film Structure and the Emotion System*, New York 2003.
- Steffens J., *The Influence of Film Music on Moral Judgments of Movie Scenes and Felt Emotions*, „Psychology of Music” 2020, no. 48 (1), s. 1-15.
- Todman D., *The Great War: Myth and Memory*, London 2014.
- Trunick A., *Interview: James Kent, Director of “Testament of Youth”*, <https://collider.com/alicia-vikander-talks-testament-of-youth-detoxing-with-masterchef-and-more/> [dostęp: 12 III 2023 r.].
- Vasileva L., *The Father, the Dark Child and the Mob that Kills Him: Tim Burton’s Representation of the Creative Artist* [w:] *Psyche and the Arts: Jungian Approaches to Music, Architecture, Literature, Film and Painting*, ed. S. Rowland, New York 2008, s. 87-95.
- Wilson R., *Witnessing the Great War in Britain: Centenaries and the Making of Modern Identities*, „Anglica” 2018, no. 27 (3), s. 233-248.
- Witek P., *Metodologiczne problemy historii wizualnej*, „Eidos” 2013, nr 7, s. 244-260.