

REALITY IS UNREALISTIC.
DZIENNIKARSKA RELACJA JAKO
ŹRÓDŁO NARRACJI O WOJNIE
W MINISERIALU HBO
„GENERATION KILL”

PAWEŁ PŁANETA

Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

Myślałem tylko o jednej rzeczy, kiedy wjechaliśmy w zasadzkę. *Grand Theft Auto: Vice City*. Kiedy widziałem płomienie wychodzące z okien, wrak samochodu na ulicy, czołgających się i strzelających do nas ludzi, to czułem, że żyję. To było zarabiste.

Kapral Harold James Trombley,
tuż po ataku na irackie miasto w 2003 r.¹

ABSTRACT

Reality Is Unrealistic. Journalist Report as a Source of Narrative about War in HBO's Miniseries "Generation Kill"

The popular HBO mini-series "Generation Kill" is a successful attempt to develop a new formula of narrative fiction founded on the journalistic report – a hybrid, quasi-documentary nar-

¹ I was just thinking one thing when we drove into that ambush. *Grand Theft Auto: Vice City*. I felt like I was living it when I seen the flames coming out of windows, the blown-up car in the street, guys crawling around shooting at us. It was fucking cool (Wright 2004, s. 5).

✉ Adres do korespondencji: – Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ; ul. Łojasiewicza 4, 30-348 Kraków; pplanet @pp.com.pl

rative based on “explanatory” as well as “participatory” modes. The radically realistic audiovisual representation of the events was thus constructed. The creators of the series – deriving from the reportage of Evan Wright – raised important social issues. We are dealing with an interesting perspective on the generation of “disposable children”, young Americans shaped by the global pop culture; young marines operating in Iraq of 2003 are ‘elite killers’, ‘devil dogs’ of the USA, disillusioned to the world of politics and war. The series also shows the chaos of war, during which even the most powerful military machine in the world, the US military – in some cases – fails. Despite its critical sound, the series does not impress of didactic moralizing tone. Both HBO and Wright’s book are characterized by a complete lack of political correctness, which gives way to realism of the characters and events.

Keywords: mediatization, war, journalist report, documentary, TV fiction

Powieść, film, komiks i inne media fikcji fabularnej mogą stanowić nośniki dyskursów o wydarzeniach, których elementami składowymi jest symboliczna reprezentacja doświadczeń ludzi, ich właściwości, określonego kontekstu zdarzeń prezentowanych w ujęciu aksjologicznym. Natomiast celem narracji dokumentalnej – w tym dziennikarskiej – jest reprezentacja wydarzeń, ufundowana na realizmie, rzetelności, obiektywizmie.

Z perspektywy kulturowej film jako medium stanowi kontynuację i rozszerzenie wcześniejszych form artystycznych, takich jak powieść, dramat czy fotografia. Główny nurt kina jest formą narracyjną, której składnikami są postacie, wydarzenia, czas i przestrzeń. Opowieści są budowane w rozmaitych przestrzeniach symbolicznych (wypowiedź, taniec, rysunek), które różnią się stopniem umowności². I o ile język naturalny można uznać za system najbardziej abstrakcyjny, o tyle – w pewnym uproszczeniu – najbardziej dosłowne jest kino.

Klasyczne serie telewizyjne oraz wielkie produkcje kinowe (co najmniej od lat 70. XX wieku) adresowane do szerokiej publiczności można uznać za kontynuację klasycznych wzorów tzw. „stylu zerowego”³. Jest to formuła widowiska fabularnego, która opiera się na dominacji akcji, fabuły – widz może skupić się

² Forma narracyjna jest w komunikowaniu międzyludzkiem wszechobecna. Te same sytuacje i zdarzenia mogą zostać odwzorowane na wiele różnych sposobów, w zależności od tego, jakie elementy zostaną wyselekcjonowane, a następnie uporządkowane w spójną opowieść. Narracja jest jedną z możliwych form „wypowiedzi”, najbardziej naturalnym sposobem odwzorowania rzeczywistości.

³ Masowe telewizyjne seryjne produkcje fabularne głównego nurtu od lat funkcjonują jako współczesna „filmowa mowa codzienna”. Chodzi głównie o wieloodcinkowe serie operujące prostymi środkami, w których świat przedstawiony funkcjonuje możliwie blisko doświadczenia życiowego odbiorców, co stanowi „realizm” w potocznym rozumieniu. Serialowe wątki są zazwyczaj bardzo prawdopodobne, a bohaterowie kierują się łatwymi, prostymi w zrozumieniu emocjami, ich działania są czytelne. Produkcje tego typu charakteryzują się ponadto daleko posuniętym odpodmiotowaniem perspektywy narracyjnej (brak subiektywizacji, retrospekcji itp.), a struktura czasowa jest maksymalnie uproszczona, co prowadzi do niemal wyłącznie chronologicznej narracji przy zastosowaniu montażu równoległego. Serialowa przestrzeń to prawie zawsze przestrzeń akcji (ograniczenie roli przestrzeni symbolicznych czy ekspresjonistycznych) (Przyłipiak 1994).

na treści, ponieważ warstwa formalna staje się „przejrzysta”, pozornie nieobecna. Tak konstruowane dzieła wywołują złudzenie, że film odzwierciedla rzeczywistość. Klasyczny „styl zerowy” w kinie podaje wypowiedź w sposób przystępny, tak aby na pierwszym planie znalazła się treść. Powstaje sytuacja, w której styl – a więc określone uwarunkowanie języka – staje się niewidoczny. Chodzi o dostarczenie widzom poszukiwanych przezeń przeżyć, a środkiem pozwalającym ten cel osiągnąć jest przedstawienie historii ludzkiej. Film musi opowiadać historię w sposób zajmujący dla jak największej liczby widzów, a służą temu pewne zasady ogólne – jednoznaczność i zrozumiałość, realizm i obiektywizm, formalna przezroczystość oraz oddziaływanie na emocje (Przyłipiak 1994).

Dokumentalne źródła opowieści filmowej

Współczesny serial telewizyjny stanowi kolejny etap rozwoju narracji audiowizualnych, a we współczesnej produkcji telewizyjnych „gigantów”, takich jak HBO czy BBC, można odnaleźć udane próby pokonania – zwłaszcza w warstwie formalnej (montaż, efekty cyfrowe, postprodukcja) – ograniczeń „stylu zerowego”. Równocześnie w świecie seriali telewizyjnych można też zaobserwować inne zjawiska. Szczególnie interesująca jest próba wypracowania nowej formuły narracji fabularnej, której źródłem jest przekaz dokumentalny i faktograficzny. Stanowi to niejako nawiązanie do klasycznej formuły filmu dokumentalnego autorstwa Johna Griersona, który postrzegał kino jako „twórcze opracowanie rzeczywistości” (*creative treatment of actuality*) (Grierson 1966, s. 147).

Dokument filmowy najpierw poprzedzał film fabularny, a następnie z nim współwystępował. Bezspornie istotną cechą dokumentu filmowego jest fakt, że powstał on w odpowiedzi na komunikacyjne, społeczne, polityczne, artystyczne potrzeby XX wieku i od początku cechowała go wielka różnorodność tematyczna i formalna⁴. Co więcej, wielkie kino wojenne (hollywoodzka fikcja fabularna) często korzysta – także w warstwie formalnej – z dokumentu, a nierzadko z relacji dziennikarskiej. Znakomitym przykładem jest tu superprodukcja pt. „Szeregowiec Ryan” (reż. Steven Spielberg, 1998), której twórcy – projektując początkowe sekwencje filmu – inspirowali się fotografiami Roberta Capy z D-Day w Normandii oraz kronikami wojennymi z serii „Dlaczego walczyliśmy” Franka Capry. W ten sposób, pośrednio, narracja dokumentalna przenika także do masowej rozrywki, na przykład świata komputerowych gier akcji, których płaszczyzną odniesienia są wielkie widowiska filmowe.

⁴ Różnorodność filmu dokumentalnego znajduje odbicie w tradycjach, które wyodrębnił Paul Rotha w pracy pt. „Documentary Film” (1935). Chodzi tu o tradycję naturalistyczno-romantyczną, kronikarską, propagandową oraz tradycję ‘europejskich realistów’. Z perspektywy tego tekstu najbardziej interesujący jest dokument postrzegany jako rodzaj szczególnej „opowieści o ludziach”, co stanowi także istotę narracji dziennikarskiej.

W eseju opublikowanym na łamach *The New York Review of Books* Sue Halpern zaprezentowała zbiór książek, filmów i seriali upowszechnionych w 2008 r., których tematykę stanowiły wojny prowadzone wówczas przez Stany Zjednoczone, a których twórcy starali się przedstawić prawdziwy obraz wydarzeń (Halpern 2008). Różnorodność ujęć tej tematyki jest imponująca, kronikarskie opisy zwycięskiego szlaku bojowego amerykańskich wojsk funkcjonują obok obrazów cierpienia. Wśród licznych dokumentalnych (lub quasi-dokumentalnych) reprezentacji wojen toczonych przez USA u progu XXI w. znajdziemy szokujące relacje medyczne⁵, obrazy dramatycznej sytuacji ludności cywilnej w warunkach wojny – np. pełnometrażowy dokument „Ostry dyżur w Bagdadzie” (O’Neill, Alpert, 2006), który w sugestywny sposób ukazuje pracę szpitala miejskiego – a także niezwykle ważną propozycję HBO pt. „Cmentarz Narodowy w Arlington: Kwatery sześćdziesiąta” (Alpert, O’Neill, 2008), której twórcy skupiają się na żałobie rodzin poległych amerykańskich żołnierzy.

Mediatyzacja wojny

Autorzy narracji o wydarzeniach wojennych naświetlają różne problemy oraz odmienne losy – fikcyjnych bądź realnych – bohaterów. Jednocześnie, w licznych i heterogenicznych ujęciach pojawiają się podobne kategorie narracji: protagoniści, ofiary, fizyczne i emocjonalne konsekwencje zdarzeń oraz relacje między tymi elementami. Nic w tym oczywiście dziwnego, gdyż wymienione elementy stanowią po prostu składniki dobrego opowiadania. W ten sposób następuje integracja różnorodnych obrazów wojen w Afganistanie i Iraku oraz konsolidacja zbiorowej pamięci o amerykańskiej wojnie z terroryzmem.

Proces ten dokonuje się skutecznie także dlatego, iż w strukturze narracyjnej wielu publikacji i produkcji filmowych znajdują się liczne nawiązania do dziennikarskiej korespondencji wojennej⁶. Media kreują bowiem poczucie współobecności (Boden, Molotch 1994, s. 257–286), sprawiają, że – jako odbiorcy treści informacyjnych – stajemy się świadkami odległych wydarzeń⁷. Dokonuje się proces, w którym mediatyzacja wojny wchodzi w interakcję z naszym codziennym życiem, a w rezultacie tworzy się nasze rozumienie świata. W opisywanych mechanizmach (i wraz ze wzrostem stopnia mediatyzacji rzeczywistości) następuje konwergencja dwóch rzeczywistości: „rzeczywistości mediów” oraz „sfery realnego świata” (Silverstone 2007, s. 108–111).

⁵ Na przykład w publikacji na temat przypadków medycznych (Nessen, Lounsbury, Hetz 2008).

⁶ Warto w tym miejscu wspomnieć o bestsellerze Dextera Filkinsa pt. *The Forever War*, który stanowi zbiór tradycyjnych korespondencji wojennych z tego okresu.

⁷ Co wywołuje także określone konsekwencje etyczne. Mediatyzacja wojen i ludzkiego cierpienia sprawia, że zostajemy uwikłani w określone etyczne i polityczne relacje. Dziś już trudno powiedzieć, iż „nie wiedzieliśmy” o tragicznych zdarzeniach, a dzięki mediom stajemy się współodpowiedzialni za losy świata. Por. (Hoskins, O’Loughlin 2010, Kindle Edition. Location: 1520).

Z procesem tym wiąże się pewien problem. Media informacyjne niejednokrotnie wpadają w pułapkę rekurencyjności, ponieważ – w ramach instytucji medialnych – funkcjonują utrwalone struktury retoryczne, wzorce języka, strategie dyskursywne, gatunkowe, za pomocą których media „wypowiadają się” w pewnych kwestiach. Powszechnie stosuje się sprawdzone szablony medialne: o określonych wydarzeniach media komunikują za pomocą kategorii już kiedyś użytych (w „podobnych” kwestiach), a zwolennicy tych rozwiązań wychodzą z założenia, że ponieważ to „podobieństwo” zostało przez odbiorcę zapamiętane i w pewien sposób utrwalone, dlatego „wszyscy wiedzą” i „rozumieją” relacjonowaną historię. Krytycy tych rozwiązań słusznie wskazują, że tak konstruowana narracja sprawia, iż media tracą z pola widzenia swoiste cechy relacjonowanych zdarzeń. Problem ten pogłębia powszechne wśród dziennikarzy i mediów dostosowywanie narracji o wydarzeniach do tzw. „czynników wartości informacyjnej” (*news value*). W ten sposób tradycyjne mass media powielają system autoreferencyjnych znaczeń, a waga każdej wiadomości zależy od wcześniejszych konfiguracji, do których „dokłada się” kolejny news. „Prawda” w mediach coraz częściej jest produktem zamkniętego systemu autopoietycznego (Luhmann 1989, s. XII), w którym wiarygodność (sposób opowiadania historii, w tym rytuały obiektywizmu itd.) zastąpiła prawdę (Merrin 2005, s. 71).

„Generation Kill” – hiperrealizm i wojna

W świetle powyższych uwag siedmiodcinkowy miniseriał „Czas wojny” („Generation Kill”, 2008), adaptacja reporterskiej książki Evana Wrighta (Wright 2004), jest propozycją wyjątkową. O ile wiele serialowych propozycji budowano na fundamencie relacji z przekazem dokumentalnym, twórczo go przetwarzając dla wykreowania efektownego, przejmującego, krytycznego czy zabawnego widowiska telewizyjnego⁸, o tyle propozycja HBO polega na wykorzystaniu relacji reporterskiej dla stworzenia filmu fabularnego, który jest bezkompromisowo realistyczny⁹, co oznacza, że wszystkie techniczne i realizacyjne środki wykorzystano, aby uzyskać efekt prawdziwości. A zatem dziennikarska relacja Evana Wrighta

⁸ Oczywiście telewizja na całym świecie wykorzystuje w produkcji seriali wojennych beletrystykę, kanoniczne dzieła literackie, a także teksty o nacechowaniu perswazyjnym jako podstawę scenariuszy adaptowanych.

⁹ W pewnym sensie serial stanowi potwierdzenie inspirującego komentarza Susan Sontag na temat pogłębiającego się procesu wszechobecności obrazów jako narzędzi hiperrealistycznej, tj. pozbawionej selektywności, mediatyzacji rzeczywistości. Sontag pisze: „Istnieje coraz więcej nagrań tego, co ludzie robią. Przynajmniej – lub zwłaszcza – w USA, gdzie żywa jest idea Andy’ego Warhola filmowania prawdziwych zdarzeń w czasie rzeczywistym: życie nie jest efektem montażu, dlatego więc jego filmowy zapis powinien podlegać edycji? Ta idea stała się normą dla wielu ludzi, którzy rejestrują każdy swój dzień w swoim własnym *reality show*. Oto jestem – wstaję i ziewam, przeciągam się, szczotkuję zęby, przygotowuję śniadanie, wyprawiam dzieci do szkoły. Ludzie nagrywają wszystkie aspekty swego życia, przechowują je w plikach komputerowych i rozsyłają wokół” (Sontag 2004, tłum. Autora).

staje się punktem wyjścia dla narracji fabularnej, która w zamierzeniu twórców ma oszołomić widza autentyzmem. Równie istotny jest fakt – który może umknąć uwadze widza, który zwykle nie jest medioznawcą – że relacja reportera *Rolling Stone* jest nieszablono- wa na tle głównego nurtu dziennikarstwa w USA.

W 1996 roku Wright, jeszcze jako publicysta *Hustlera*, zastanawiał się nad pewnym kulturowym i społecznym fenomenem. Autora zacieka- wił fakt, iż idealizacja amerykańskiego uczestnictwa w II wojnie światowej stała się niezwykle nośna w średnim pokoleniu Amerykanów, którzy mocno zaangażowali się emocjonalnie i poznawczo w „wojny swoich ojców”. Zainteresowanie to charakteryzowało się – zdaniem Wrighta – swoistym zaślepieniem, mitologizacją wojny, w której walczyła „wspaniała generacja”¹⁰. W latach 2002–2003 Wright przebywał w Afganistanie i Iraku, gdzie, już jako wysłannik *Rolling Stone*, stanął w obliczu wojny prowadzonej przez jego własne pokolenie. Przydzielony do Pierwszego Batalionu Zwiadu Korpusu Piechoty Morskiej armii USA, dziennikarz zajął miejsce w wojskowym humvee, którego załoga stanowiła najdalej wysuniętą część amerykańskich sił inwazyjnych¹¹. Te doświadczenia stały się podstawą reporta- żu pt. „The Killer Elite” (Wright 2003) uhonorowanego nagrodą National Magazine Award, a następnie – w 2004 roku – zaowocowały bestsellerową książką „Generation Kill”¹², którą wykorzystano do opracowania scenariusza serialu HBO pod tym samym tytułem.

Serial opowiada o działaniach żołnierzy amerykańskich w pierwszych 40 dniach wojny w Iraku w 2003 roku. Siedmioczęściowa produkcja HBO ukazuje prawdziwą historię doświadczeń młodych *marines* operujących na szpicie amerykańskiej inwazji, którzy zmagają się nie tylko z wrogiem, lecz także z brakiem odpowiedniego sprzętu, niekompetencją dowódców, nieustannie zmieniającymi się i niejednokrotnie sprzecznymi zasadami prowadzenia walki oraz niejasną strategią. Twórcy serialu korzystali z obecności na planie prawdziwych *marines*: sierżant Eric Kocher oraz kapral Jeffrey Carisalez byli konsultantami filmu, natomiast sierżant Rudy Reyes („Fruity Rudy”) gra w serialu samego siebie. Serial „Czas

¹⁰ Termin „The Greatest Generation” spopularyzował dziennikarz Tom Brokaw w 1989 r. dla opisanego pokolenia wychowanego w ciężkich czasach „wielkiego kryzysu”, które trafiło na fronty II wojny światowej. Bez ogromnego wysiłku tego pokolenia wielkie zwycięstwo w wojnie nie byłoby możliwe. Pokolenie to jest też nazywane „G.I. Generation”. Brokaw pisze: „To jest, jak sądzę, najwspanialsze pokolenie, jakie kiedykolwiek pojawiło się w jakimkolwiek społeczeństwie” („It is, I believe, the greatest generation any society has ever produced”) i przekonuje, że mężczyźni oraz kobiety tej generacji walczyli nie dla chwały i uznania, ale dlatego, że wierzyli oni, że to jest ich obowiązek. Zob. Brokaw 2000, s. 305–306.

¹¹ *Marines* dość szybko zaakceptowali dziennikarza (zwłaszcza gdy dowiedzieli się, że pisał on m.in. dla *Hustlera*), choć oczywiście nigdy nie uznali Wrighta za jednego z nich. Autor „Generation Kill” był przez żołnierzy nazywany „Reporter”, „Scribe”, „Rolling Stone”, a także – co stanowiło złośliwe nawiązanie do jego kariery w piśmie erotycznym – „Beaver Hunt”. Co ciekawe, prawdziwe nazwisko Wrighta nie pojawia się ani w książce, ani w serialu.

¹² Pierwotnie relacja Wrighta ukazała się jako seria artykułów opublikowanych na łamach *Rolling Stone*.

wojny” to dowód, że fikcja fabularna niezwykle skutecznie może odzwierciedlać realia sytuacji wojennej, zwłaszcza jeśli autorzy czerpią z dzieł faktograficznych.

Reporterska narracja dokumentalna w ogromnym stopniu kształtuje to, jak zbiorowości pamiętają i konceptualizują złożone, wieloletnie konflikty zbrojne. Warto pamiętać o imponującej różnorodności dziennikarskiej opowieści o wojnie: od postaw krytycznych (od samych początków korespondencji wojennej), poprzez obiektywizm relacji, aż do fascynacji wojną, a nawet jej estetyzacji. Różni byli też – w rozwoju historycznym – dominujący aktorzy w wizualnej reprezentacji wojen i konfliktów zbrojnych: od bohaterów ze świata militarnego, kadry oficerskiej (Fenton, Brady, O’Sullivan) i zwykłych żołnierzy (Capa, Duncan, Burrows), aż do skupienia uwagi na zwykłych ludziach w obliczu wojny (Nachtwey)¹³. Współcześnie, nawet jeśli w dyskursie dziennikarskim o wojnie dominuje zainteresowanie cywilnym wymiarem cierpienia, to przecież zainteresowanie bohaterami ze świata militarnego nigdy całkowicie nie zanikło, a w ostatnich latach przeżywa prawdziwy renesans, by wspomnieć chociażby arcydzieło dokumentu, film pt. „Wojna Restrepo” (2010) autorstwa Tima Hetheringtona.

Hiperrealizm serialu „Generation Kill” ujawnia się już w początkowej sekwencji filmu, w której pojawia się czerwone opakowanie cukierków Skittles. Scena otwierająca miniserial jest doskonałym przykładem tego, że – w zamierzeniu autorów – miał on być wiernym, aż do najmniejszego szczegółu, odwzorowaniem realiów inwazji wojsk USA na Irak. I rzeczywiście, mamy do czynienia z takimi sposobami narracji oraz takim ujęciem świata przedstawionego, które jednoznacznie kojarzą się z „czystym dokumentem”, rozumianym jako przekaz maksymalnie faktograficzny, niezakłócony oddziaływaniem perswazyjnym czy nadmierną ingerencją formalną.

Obsesją twórców serialu – jak można sądzić – było zatem dążenie do radykalnie realistycznego odwzorowania zdarzeń, zarówno w warstwie wizualnej, jak i audialnej. Realizatorzy filmu uzyskali niemal idealny, stuprocentowy dźwięk, czego przykładem jest doskonale odwzorowanie szumu pracy silników maszyn bojowych (zwłaszcza samochodów humvee), trzasku otwieranych zasobników wojskowych czy odgłosów towarzyszących nakładaniu masek bojowych i odzieży zabezpieczającej przed atakiem chemicznym, w których – nawiasem mówiąc – żołnierze najnowocześniejszej armii świata wyglądają jak w ubraniu ze starszego brata. Prawdopodobnie to właśnie w tym filmie – o czym przekonują liczni fachowcy – najwierniej odwzorowano dźwięki wydawane przez poszczególne rodzaje broni i amunicji pozostających na wyposażeniu amerykańskich sił zbrojnych oraz – co ma znaczenie dla fabuły filmu – charakterystyczny „szczęk” wrogiego AK-47 (kałasznikowa, używanego przez irackich żołnierzy).

W warstwie wizualnej autentyczność „Generation Kill” wywołuje równie piorunujące wrażenie. Wiele ujęć kręcono w taki sposób, aby widz poczuł atmosferyczność

¹³ Por. Rosenblum 2005; Hoy 2006; Morris 2007; Warren 2006, a także film dokumentalny „War Photographer” 2001, reż. Ch. Frei.

reć ciasnego, wypełnionego sprzętem bojowym pojazdu humvee. Obserwujemy świat oczyma dziennikarza lub innych pasażerów. A świat ten tworzą – filmowane statycznie – krajobrazy mijanych pustynnych obszarów Iraku, pulsujące zielenią wioski „Żyznego Półksiężyca” w Mezopotamii lub – w ujęciach dynamicznych (filmowanych „z ręki”, rozedrganych, z przekrzywionym horyzontem) obrócone w przynę ulice kolejnych irackich miast, gdzie *marines* sięgają grozę i zniszczenie. Z kolei sceny, które kręcono podczas odpraw, briefingów lub postojów armii USA składają się z długich, czasem pojedynczych ujęć, co konotuje nudę i monotonię życia obozowego.

Efekt realistyczny wywołuje ponadto wykorzystanie na potrzeby filmu technicznej perspektywy wojskowej. Ujęcia z kamer noktowizyjnych ukazują tajemniczy świat, w którym nic nie wygląda tak, jak byśmy się tego spodziewali. Kolory i kształty obiektów są zdeformowane, a rozedrgane obrazy rozcinane przez płataninę pocisków smugowych, znaczników podczerwieni, promieni laserowych celowników i wybuchy pocisków oślepiają widza, doświadczającego tym samym – w sposób niemal sensualny – wrażeń z nocnego pola walki. Poczucie teleobecności oraz immersji w świecie przedstawionym wzmacniają ujęcia filmowane przez lornetki, snajperskie celowniki optyczne, co daje kapitalny efekt zmiennej głębi ostrości. Należy podkreślić, że celem tych zabiegów nie jest wywoływanie „efektu filmowego”, a chodzi raczej o „efekt dokumentalny”, tj. maksymalnie wierne odtworzenie realnych warunków walki.

W pierwszej dekadzie XXI wieku – oprócz analizowanego serialu „Generation Kill” – zrealizowano szereg filmów fabularnych, których twórcy starali się wykreować głęboki autentyzm wojennego świata przedstawionego; „Bitwa o Irak” („Battle for Haditha”, reż. N. Broomfield, 2007), „Na gorąco” („Redacted”, reż. B. De Palma, 2007), „Stan spoczynku” („Stop-Loss”, reż. K. Peirce, 2008). Głównym celem tej hiperrealistycznej i skrajnie mimetycznej strategii jest zbudowanie bezpośredniej relacji między obrazem a wydarzeniem.

„Generation Kill” jako dokument „obserwacyjny” i „uczestniczący”

Jak już zasygnalizowano, „Generation Kill” wykazuje wiele cech filmu dokumentalnego (Przylipiak 2000, s. 42). Serial naśladuje też w swojej strukturze konwencjonalne sposoby właściwego człowiekowi porządkowania rzeczywistości, a funkcja autoteliczna względem warsztatu lub tworzywa filmowego w omawianym filmie nie występuje. Nie jest to zatem film awangardowy czy eksperymentalny, gdzie forma może przytłumić i zdominować funkcję przedmiotową. Oczywiście produkcja HBO charakteryzuje się właściwościami, które sprawiają, iż nie spełnia ona warunków „modelowego dokumentu”: znaczenia nominalne nie są tożsame ze źródłowymi¹⁴ oraz nie została zachowana – z oczywistych wzglę-

¹⁴ Nie występują w nim tzw. *social actors*, lecz profesjonalni aktorzy odgrywający swe kwestie wedle scenariusza. Ale i tu zastosowano pewne oryginalne rozwiązanie. Otóż jeden z bohaterów dziennikarskiej relacji Wrighta – Rudy Reyes – gra w produkcji HBO samego siebie.

dów – indeksalna wierność odtworzenia czasu i przestrzeni w ramach ujęcia. Co więcej, realizatorzy – tak jak w przypadku fikcji fabularnej – ingerują w rzeczywistość przed kamerą. Czynią to jednak po to, aby przywrócić taki stan tej rzeczywistości, jaki istniał przed pojawieniem się ekipy filmowej, a tym samym zrekonstruować prawdę o zachowaniach osób filmowanych, co jest rozwiązaniem typowym dla dokumentu filmowego (Przylipiak 2000, s. 42).

Z jakim zatem typem narracji mamy do czynienia w przypadku serialu „Generation Kill”? Jest to hybrydowa narracja quasi-dokumentalna w trybie – jeśli odwołać się do typologii Nicholasa – „obserwacyjnym”¹⁵ oraz – w mniejszym zakresie – „uczestniczącym”. Twórcy serialu akcentują bezpośrednie zaangażowanie w działania osób obserwowanych przez dyskretne kamery¹⁶. W omawianej produkcji występują też interakcje – choć niedosłowne – między filmowcem i bohaterem¹⁷. Symptodem wymienionych trybów dokumentalnych mogą być w omawianym filmie dialogi, które są całkowicie „niehollywoodzkie”, by nie powiedzieć „antyfilmowe”. Bohaterowie mówią chaotycznie, równocześnie i wielowątkowo, a widz odnosi wrażenie, że kwestie wypowiedzane w filmie nie zostały poddane żadnej selekcji czy edycji. Ogromne nasycenie wulgaryzmem oraz akronimami wojskowymi¹⁸ sprawia, że poczucie zagubienia, ale też autentyzmu opowiadanej historii, jest wręcz zniewalające. Liczni recenzenci serialu, zwłaszcza ci, którzy – jako dziennikarze – byli świadkami inwazji na Irak w 2003 roku deklarowali po obejrzeniu serialu, że przeżyli tę wojnę powtórnie.

Pokolenie „disposable children” – wojna i popkultura

W każdej dobrej opowieści najważniejsi są jej bohaterowie. W sensie kulturowym, serialowi amerykańscy *marines* – żołnierze kompanii Bravo – są bardzo

¹⁵ Chociaż można wskazać momenty, w których pojawiają się elementy trybu „wyjaśniającego”, rzadziej występuje tryb „performatywny”, natomiast tryby „poetycki” i „refleksyjny” – moim zdaniem – są w serialu całkowicie nieobecne, por. (Nichols 2001, s. 99–138).

¹⁶ Przykładami dzieł kanonicznych w tym nurcie dokumentu są filmy: „High School” (reż. F. Wiseman, 1968), „Salesman” (reż. A. Maysles, D. Maysles, 1968), „Primary” (reż. R. Drew, 1960), seria „Netsilik Eskimo” (reż. A. Balicki, G. Mary-Rousseliere, 1967–1968), „Soldier Girls” (reż. N. Broomfield, J. Churchill, 1981) i wiele innych.

¹⁷ W procesie filmowym wykorzystuje się wywiad i inne formy, wprowadzające jeszcze większą bezpośredniość i zaangażowanie. Autorzy dokumentów o charakterze „uczestniczącym” często wykorzystują też materiały archiwalne w celu zbadania kwestii historycznych. Do kanonu dokumentu tego rodzaju można zaliczyć „Kronikę jednego lata” („Chronique d’un été”, reż. E. Morin, J. Rouch, 1960), „Vlast’ Solovetskaya” (reż. M. Goldovskaya, 1988), „Shoah” (reż. C. Lanzmann, 1985), „Smutek i litość” („Le chagrin et la pitié”, reż. M. Ophüls, 1969), „Kurt & Courtney” (reż. N. Broomfield, 1998), a z filmów polskich, wybitne dzieło Pawła Łozińskiego „Miejsce urodzenia” (1992).

¹⁸ Nawiąsem mówiąc, aż do końca serialu widz może mieć kłopoty ze zrozumieniem hermetycznego żargonu wojskowego, a zwłaszcza militarnych akronimów, które bardzo często pojawiają się w dialogach (ROE, MSR, RCT, POG, AO etc.). Aby ułatwić recepcję filmu, jego twórcy na oficjalnej internetowej witrynie serialu uruchomili specjalny słownik [<http://www.hbo.com/generation-kill/inside/index.html>].

różni od swych poprzedników z tzw. *Greatest Generation*. Jak pisze Wright, wychowani są na hip-hopie, muzyce Marilyna Mansona, Limp Bizkit oraz *reality shows* w stylu Jerry'go Springera. Wielce symboliczna – jeśli chodzi o związki współczesnego pokolenia amerykańskich żołnierzy z popkulturą – jest scena z obozu „Matylda” (tuż przed inwazją), gdzie w ciasnych namiotach panuje nuda, *marines* narzekają na braki w zaopatrzeniu oraz nieudolność oficerów zajmujących się głównie egzekwowaniem regulaminu co do zarostu i ubioru żołnierzy. Zbliża się burza piaskowa, piętrzą się liczne problemy, wojna wisi w powietrzu, a odciętych od wszelkich informacji z kraju żołnierzy zajmują niemal wyłącznie – nie licząc drobnego wypadku związanego z wybuchem ekspresu do kawy – pogłoski o śmierci J-Lo (Jennifer Lopez). Bohaterowie sądzą, że dowództwo ukrywa ją przed wojskiem z obawy przed dramatycznym spadkiem morale armii.

Jest to zatem pokolenie w ogromnym stopniu definiowane przez amerykańską popkulturę. Bohaterowie serialu (i książki Wrighta) często nawiązują w swych rozmowach do treści amerykańskiej kultury masowej – posługują się kalkami z filmów, cytują bohaterów programów telewizyjnych i gier komputerowych, śpiewają, choć częściej parodiują¹⁹ – nawet w trakcie walki – popularne przeboje. Słowem, postrzegają rzeczywistość, także niepewną rzeczywistość wojny, za pomocą kategorii popkultury.

Serialowi *marines* tworzą różnorodną zbiorowość. Trafiają się wśród nich prawdziwi charakterniacy pozbawieni refleksji transcendentnej, ale też buddyści, wyznawcy New Age i inne uduchowione jednostki, które – jak trafnie zauważa Wright – cytują maksymy filozofii Wschodu, najczęściej zaczerpnięte z programów Oprah Winfrey lub starych, azjatyckich filmów walki. Nie brakuje wśród nich byłych członków gangów, ale też „nowo narodzonych” – w sensie duchowym – chrześcijan. Jest też sporo facetów, którzy przed rekrutacją do armii USA palili regularnie marihuanę, a wielu marzy o dniu, kiedy opuszczą wojsko i ponownie zjednoczą się z ukochaną paczką kumpli (Wright 2004, s. 5).

Niektórzy *marines* w „Generation Kill” są inteligentni, błyskotliwi, a inni, wprost przeciwnie, sprawiają wrażenie ociężałych umysłowo. Są wśród nich ludzie odważni i wrażliwi, ale także strachliwi i nieczuli, znajdziemy tu zatwardziały rasistów, postacie komiczne, urodzonych morderców i rycerskich bohaterów. To cud, jeśli coś pójdzie zgodnie z planem, zdają się mówić twórcy filmu, ukazując szerokie spektrum osobowości i charakterów. Ta różnorodna zbiorowość ludzka musi jednak działać kolektywnie, funkcjonować jak jeden organizm, a jednostki tracą swą suwerenność. Dlatego tak wymowna staje się deklaracja jednego z bohaterów serialu: „wiesz, co się dzieje, kiedy opuszczasz korpus piechoty morskiej? Odzyskujesz swój mózg” (Wright 2004, s. 62).

„Generation Kill” to swoiste studium społeczne, w którym poznajemy cechy i rytuały grupowe oraz hierarchię przywództwa. *Showrunnerzy* David Simon

¹⁹ Wśród niemilosierne fałszujących *marines* szczególnym powodzeniem cieszy się twórczość Avril Lavigne i inne „delikatne”, „dziewczęce” przeboje.

i Ed Burns swój kunszt udowodnili wcześniej przy realizacji słynnego serialu „Prawo ulicy” („The Wire”, 2002–2008). W „Generation Kill” udało się im ukazać niezwykle podobieństwo między emocjonalną i psychologiczną konstrukcją członków jednostki wojskowej w Iraku a gangiem narkotykowym z Baltimore. Podobnie jak w „Prawie ulicy”, amerykańscy *marines* – zbiorowy bohater „Generation Kill” – to twardzi, nieokiełznani, aroganccy, odważni młodzi mężczyźni funkcjonujący w grupie, którą spaja swoiste braterstwo broni. Jest ono jednak definiowane zupełnie inaczej niż chociażby w słynnej „Kompani braci” czy serialu „Pacyfik”. Członkowie zwiadu piechoty morskiej to bullteriery Ameryki, *devil dogs*, wataha, w której trwa nieustanna walka o dominację.

Warstwa aksjologiczna, swoisty patos, normy grupowe, z którymi mamy tu do czynienia są trudne do odczytania dla postronnego obserwatora. Sami zresztą *marines* niejednokrotnie mają problemy związane z własną tożsamością i samo-identyfikacją. Można jednak wskazać pewną cechę swoistą tego pokolenia, którą jest poza szyderczym brakiem złudzeń i skrajna wrogość wobec politycznej poprawności – prawdziwej religii współczesnej Ameryki. Swoistym remedium na chaos i traumę wojny jest dla żołnierzy wszechobecny humor – szyderczy i cyniczny, niepoprawny politycznie, a na dodatek mocno przesycony treściami seksistowskimi i rasistowskimi. Być może ten aspekt serialu najbardziej szokował odbiorców.

Młodzi mężczyźni, których poznajemy w serialu HBO reprezentują generację „przypadkowych” dzieci (Wright 2004, s. 5–6). Ponad połowa pochodzi z rozbitych rodzin i została wychowana przez wiecznie nieobecnych, samotnych, pracujących rodziców. Wielu z nich pozostaje w bliższych relacjach z rzeczywistością gier wideo, światem telewizyjnych *reality shows* i sieciowej pornografii niż z własnymi rodzicami. Przed wybuchem „wojny z terroryzmem” nie oczekiwano zbyt wiele od tego pokolenia – jak gorzko zauważa Wright – wszyscy żywili raczej nadzieję, że jego przedstawiciele przecisną się jakoś przez szkołę średnią bez wywoływania zbyt dużej liczby masowych strzelanin w stylu Columbine. Ale od zamachów z 11 września, to właśnie na barkach tego pokolenia spoczął główny ciężar amerykańskiej „wojny z terroryzmem”. Dla wielu żołnierzy plutonu wojna rozpoczęła się dosłownie w ciągu kilku godzin od upadku bliźniaczych wież World Trade Center, kiedy zostali oni zaokrętowani i wyruszyli, aby rozpocząć przygotowania do misji w Afganistanie. Bohaterowie serialu HBO postrzegają inwazję na Irak jako po prostu kolejną kampanię wojny bez końca, co jest zgodne z tym, o czym mówiono im wcześniej. Część polityków i przedstawicieli sektora wojskowego w USA postrzega bowiem „wojnę z terroryzmem” jedynie jako żywiołowe przyspieszenie trendu, który rozpoczął się w latach 90. XX wieku w Somalii, na Haiti, w Kosowie: Ameryka umacniając swoją rolę jako globalnego egzekutora prawa staje się światowym Brudnym Harrym (Wright 2004, s. 5–6).

„Elita zabójców” – bulteriery Ameryki

Kluczowe pytanie dotyczące współczesnych młodych mężczyzn w armii Stanów Zjednoczonych, a które pozostaje nieodmiennie aktualne w odniesieniu do każdego pokolenia wysyłanego na wojnę, brzmi: *Czy młodzi Amerykanie potrafią walczyć?* Twórcy serialu odpowiadają na tak postawione pytanie zdecydowanie twierdząco. Mity o niskim morale amerykańskiej armii i jej niechęci do walki tak ochoczo rozpowszechniane w świecie przez wrogów USA są fałszywe. Co więcej, młodzi Amerykanie, którzy trafili do piechoty morskiej, to prawdziwa „elita zabójców”; wyraz „motherfucker” stanowi dla nich raczej termin pieszczotliwy, a zabity raper Tupac to amerykański patriota, którego teksty znają lepiej niż przemówienia Abrahama Lincolna.

War is hell – śmierć i sumienie

Jak już wspomniano, kolejne odcinki „Czasu wojny” zostały nakręcone tak realistycznie, że mogłyby służyć jako materiały edukacyjne dla amerykańskich żołnierzy wyruszających na misje bojowe do Iraku lub Afganistanu. Nauka, jaka z nich płynie, ma wydźwięk głęboko pesymistyczny. Nowy rodzaj wojny sprawia, że ofiary cywilne są nieuniknione. Autorzy serialu wyjątkowo klarownie stawiają tezę, że każda *śmierć cywila* stanowi osobistą tragedię żołnierza, który oddał fatalny strzał i do końca życia musi się zmagać z głębokim poczuciem winy. Żołnierze batalionu zwiadowczego – zbiorowego bohatera serialu – mają na sumieniu wiele cywilnych ofiar. (Praktyka strzelania do zbliżających się ludzi, bez absolutnej pewności, że to wróg, rozpoczęła się w marcu 2003 roku w Iraku i trwa do dziś). Niektórzy próbują sobie radzić z ciężarem odpowiedzialności, przekonując, że „trudno bezbłędnie stwierdzić, kto jest kim w tak prowadzonej wojnie” oraz „nie istnieją wojny, w których nie byłoby ofiar cywilnych”. Nie można twierdzić, że młodzi Amerykańscy *marines* – nawet jeśli przyjmują pozę *tough guys* – są nieczuli na cierpienie cywilnej ludności, pozbawieni sumienia czy dylematów moralnych, ale zdają sobie sprawę, że podczas walki decyduje przypadek i że nie istnieją żadne pewne sprawiedliwe metody prowadzenia wojny.

Armia USA – general „Chaos” na wojnie

Twórcy „Czasu wojny” dotykają fundamentalnego problemu. Okazuje się, że źródłem tragedii niewinnej ludności Iraku (czyli „skutków ubocznych”²⁰) są ludzkie błędy. Serial demaskuje chaos i brak koordynacji panujący w amerykańskiej armii. *Marines* zatem nie dysponują odpowiednią liczbą akumulatorów niezbed-

²⁰ W propagandzie wojennej USA stosuje się eufemizm *collateral damages*.

nych do funkcjonowania noktowizorów (dających przewagę taktyczną armii inwazyjnej), mapy wrogiego terytorium docierają z opóźnieniem, a samochody humvee nie tylko nie są odpowiednio opancerzone, ale znajdują się w fatalnym stanie technicznym. W całym batalionie nikt, z wyjątkiem jednego niechlujnego i zdemoralizowanego 19-letniego, palącego marihuanę tłumacza, nie zna arabskiego. *Showrunnerzy* w wymowny sposób przekonują, że kilka ziaren piasku wsypanych w tryby gigantycznej, nowoczesnej, precyzyjnej, skutecznej maszyny wojennej (dysponującej budżetem 550 miliardów USD i liczącej 1,5 miliona żołnierzy armii Stanów Zjednoczonych) wystarczą, by nieuchronnie pojawiły się fatalne błędy, np. ostrzał artyleryjski obiektów cywilnych lub złe traktowanie jeńców.

Niezadowolający wynik wojny, która przyniosła wprawdzie błyskawiczne zwycięstwo, ale – o czym coraz mocniej przekonują się widzowie – nie widać jakichkolwiek szans na trwały pokój czy demokrację Iraku, jest jednym z wyrazistych wątków filmu. Sednem narracji „*Generation Kill*” jest przekonanie, iż USA rozpoczęło konflikt, który nie będzie mieć końca. Produkcja HBO jest krytyczna wobec Waszyngtonu, który odpowiada za chaos, złe planowanie, myślenie życzeniowe oraz za inwazję, która – choć zakończona sukcesem militarnym – w ostatecznym rozrachunku doprowadziła do rezultatu najgorszego z możliwych: zamiast spodziewanej demokracji Iraku USA ugrzęzło tam na lata, odgrywając fatalną rolę okupanta.

Nierealistyczna prawda

Mimo krytycznej wymowy serial „*Generation Kill*” nie epatuje moralizatorskim dydaktyzmem. Zarówno serial HBO, jak i książka Wrighta charakteryzują się kompletnym brakiem politycznej poprawności, która ustępuje miejsca realizmowi postaci i wydarzeń. Było to zresztą powodem zmasowanej krytyki. Kwestionowano wiarygodność zebranych materiałów, a twórców serialu oskarżano o tendencyjność i działania na szkodę amerykańskiej armii. Tymczasem wypowiedzi żołnierzy batalionu, które dołączono do serialu wydanego na DVD, świadczą o pełnej autentyczności postaci, wydarzeń i dialogów. Mimo to wiele osób w USA, nawet po zapoznaniu się z materiałem źródłowym, nadal nie mogło na przykład uwierzyć, że amerykańscy żołnierze posługują się tak wulgarnym językiem, są tak zdemoralizowani i cyniczni. Wielu amerykańskich widzów nosi przecież w sercu pamiętne sceny klasycznego kina wojennego, których bohaterowie to rycerscy, honorowi, pełni patosu i poświęcenia wojownicy słusznej sprawy. Tymczasem, jak stwierdza sierżant Colbert, filmowy „*Iceman*”: *Reality is Unrealistic*.

Intencją twórców serialu – i autora źródłowej relacji reporterskiej – było przedstawienie wojny taką, jaka ona była, a nie jaka być powinna. Oczywiście nie oznacza to, iż kwestie wojny sprawiedliwej, zarówno w wymiarze *ius ad bellum*

jak i *ius in bello*, w serialu się nie pojawiają. Jednak namysł nad kwestiami fundamentalnymi pozostaje raczej domeną odbiorcy i jest konsekwencją interpretacji „nagich faktów” tej wojny. Można odnieść wrażenie, że polityka jest wielką nieobecnością w strukturze treściowej serialu HBO. Jego twórcy nie narzucają też tezy o kryzysie współczesnego amerykańskiego kompleksu militarnego. Odbiorca wyciąga własne wnioski z sugestywnych obrazów. Niemal namacalnie doświadcza chaosu i wieloznaczności sytuacji wojennej, z którą nie może sobie do końca poradzić najnowocześniejsza armia świata.

Dzięki „Generation Kill” – znakomitej książce i wybitnemu serialowi – Amerykanie mogli się wyzwolić z ograniczeń wszechobecnej symulacji i symulakryzacji rzeczywistości, z którą mamy do czynienia w epoce ekstazy komunikacyjnej, a tym samym ujrzeć skrajnie realistyczny obraz współczesnej wojny. W ostatnich scenach serialu jeden z *marines* pokazuje kolegom swój amatorski wideoklip, który zmontował – w dynamicznej formie wizualnej i dźwiękowej, która w sposób jednoznaczny nawiązuje do popkulturowych wzorców – z ujęć nakręconych w czasie misji. Żołnierze oddziału głośno wyrażają swój entuzjazm, lecz z czasem – wraz z pojawieniem się obrazów śmierci, cierpienia i wojennych zniszczeń – kolejni *marines* milkną i odchodzą od monitora. Jedynie zafascynowany Trombley, „morderca z zabójczo celnym okiem”, ogląda film do końca...

Bibliografia

- Barnouw E. (1993). *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*. New York, Oxford.
- Boden D., Molotch H. (1994). *The Compulsion of Proximity*. W: R. Friedland, D. Boden (red.). *NowHere: Space, Time and Modernity* (s. 257–286). London.
- Brokaw T. (2000). *The Greatest Generation*. Random House Publishing Group. Kindle Edition.
- Clover C. (2004). Natural-born killers will never win hearts and minds. *The Financial Times*, 25.06.2004 [http://www.ft.com/cms/s/0/b81427d4-c70e-11d8-a07a-00000e2511c8.html#axzz3xSdvj6qN; 10.01.2016].
- Ellis J.C., McLane B.A. (2009). *A New History of Documentary Film*. New York, London.
- Grant B.K., Sloniowski J. (1998) (red.). *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit.
- Grierson J. (1966). *The First Principles of Documentary*. W: F. Hardy (red.). *Grierson on Documentary* (s. 145–156). London.
- Halpern S. (2008). The War We Don't Want to See. *The New York Review of Books* [http://www.nybooks.com/articles/2008/12/18/the-war-we-dont-want-to-see/; 1.10.2016].
- Hoskins A., O'Loughlin B. (2010). *War and Media. The Emergence of Diffused War*. Kindle Edition.
- Hoy A.H. (2006). *Wielka księga fotografii*. Warszawa.
- Luhmann N. (1989). *Ecological Communication*. Chicago.
- Maass P. (2008). Situation Normal. What Generation Kill gets right about the invasion of Iraq [http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2008/07/situation_normal.single.html; 10.01.2016].
- Merrin W. (2005). *Baudrillard and the Media: A Critical Introduction*. Cambridge.
- Morris J.G. (2007). *Zdobyć zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*. Warszawa.
- Nessen S.Ch., Lounsbury D.E., Hetz S.P. (2008). *War Surgery in Afghanistan and Iraq: A Series of Cases (2003–2007)*. Dept. of the Army.

- Nichols B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington.
- Przylipiak M. (1994). *Kino stylu zerowego*. Gdańsk.
- Przylipiak M. (2000). *Poetyka kina dokumentalnego*. Gdańsk.
- Rose A. (2008). *Generation Kill: Our Interview With Author Evan Wright And First Reco Marine Eric Kocher*. *Huffington Post* [http://www.huffingtonpost.com/2008/07/25/generation-kill-our-inter_n_114533.html; 10.01.2016].
- Rosenblum N. (2005). *Historia fotografii światowej*. Bielsko-Biała.
- Rothman W. (2010) (red.). *Documentary Film Classics*. Cambridge.
- Silverstone R. (2007). *Media and Morality: On the Rise of the Mediapolis*. Cambridge.
- Sontag S. (2004). *Regarding the Torture of Others*. *The New York Times*, 23.05.2004 [http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?_r=0; 10.01.2016].
- Warren L. (2006) (red.). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. New York, London.
- Wright E. (2003). *The Killer Elite*. *Rolling Stone*, 26.06.2003 [<http://www.rollingstone.com/politics/news/the-killer-elite-20030626>; 10.01.2016].
- Wright E. (2004). *Generation Kill. Devil Dogs, Iceman, Captain America and the New Face of American War*. New York.
- Writing the Iraq War: The Notes, Photos, and Audio for “Generation Kill” [<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2012/12/writing-the-iraq-war-the-notes-photos-and-audio-for-generation-kill/266375/>; 10.01.2016].

STRESZCZENIE

Reality is unrealistic. Dziennikarska relacja jako źródło narracji o wojnie w miniserialu HBO „Generation Kill”

Miniserial HBO „Generation Kill” stanowi udaną próbę wypracowania nowej formuły narracji fabularnej, której źródłem jest dziennikarski przekaz dokumentalny i faktograficzny – to hybrydowa narracja quasi-dokumentalna w trybie „obserwacyjnym” oraz – w mniejszym zakresie – „uczestniczącym”. Obsesją twórców serialu było uzyskanie radykalnie realistycznego odwzorowania zdarzeń, zarówno w warstwie wizualnej, jak i audialnej. Twórcy serialu – bazując na reportażu Evana Wrighta – podnoszą ważne kwestie społeczne. Mamy tu do czynienia z ciekawym spojrzeniem na pokolenie „niechcianych dzieci”, młodych Amerykanów w ogromnym stopniu ukształtowanych przez globalną popkulturę; „elita zabójców”, czyli młodzi marines, to pozbawione złudzeń wobec świata polityki i wojny „devil dogs”. Serial ukazuje ponadto chaos wojny, podczas której w pewnych sytuacjach wyraźnie szwankuje nawet najpotężniejsza machina militarna świata – armia USA. Mimo krytycznej wymowy serial „Generation Kill” nie epatuje moralizatorskim dydaktyzmem. Zarówno serial HBO, jak i książka Wrighta charakteryzują się brakiem politycznej poprawności, która ustępuje miejsca realizmowi postaci i wydarzeń.

Słowa kluczowe: mediatyzacja, wojna, relacja dziennikarska, film dokumentalny, fikcja fabularna