

„Kwartalnik Filmowy” nr 130 (2025)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4328>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Mateusz Drewniak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
<https://orcid.org/0000-0001-6437-3293>

Meandry kina (anty)wojennego. Rola polskiego kontekstu krytycznofilmowego w postrzeganiu gatunku. Przypadek *1917*

Słowa kluczowe:

kontekst
krytycznofilmowy;
kino wojenne;
recepcja gatunku;
genologia filmowa

Abstrakt

Autor artykułu proponuje spojrzenie na gatunek kina wojennego przez pryzmat polskiej recepcji krytycznej filmu *1917* Sama Mendesa (2019). Na przykładzie recepcji tej produkcji, generującej liczne problemy genologiczne, autor dowodzi, jak ważne jest uwzględnienie kontekstu krytycznofilmowego w badaniach nad gatunkiem, zwłaszcza w przypadku gatunku tak niejednoznacznie definiowanego w filmoznawstwie jak film wojenny. Autor postuluje przejście od teorii genologii filmowej Ricka Altmana do rozumienia gatunku proponowanego przez Andrew Tudora, który włącza w swą refleksję kontekst społeczny i kulturowy. W badaniach recepcji autor korzysta z teorii pola Pierre'a Bourdieu, dowartościowującej rolę krytyków w kształtowaniu wiedzy o kulturze, oraz ujęcia Janet Staiger, podkreślającego wpływ uwarunkowań społecznych i narodowych na odbiór kina. Artykuł odpowiada także na pytania o skomplikowany status filmu antywojennego oraz śledzi gatunkowe koncepcje obecne w recepcji krytycznofilmowej *1917*.

Jacques Derrida pisał, że *każdy tekst uczestniczy w jednym lub kilku gatunkach, nie istnieją teksty bezgatunkowe*¹. Idąc za tą myślą, uzmysławiamy sobie skalę problemu, z jakim mierzą się badacze i krytycy filmowi, zajmujący się gatunkami, podgatunkami czy konwencjami. Choć niektóre utwory dają się wpisać w takie ramy, istnieją także filmy wymykające się klasyfikacji, których opis genologiczny jest możliwy jedynie przez pryzmat odbioru społecznego. Problem ten wyraźnie ujawnia się na gruncie kina, gdzie gatunek, jak przekonuje krytyk filmowy Rafał Marszałek, *uchodzi za jeden z zasadniczych elementów określających wspólnotę i masowość odbiorców. Wielki spektakl historyczny – na równi z westernem, melodramatem, komedią muzyczną, filmem wojennym – może być świadectwem socjologicznej tezy o istnieniu gatunków*². Ten trop odwraca nasz wzrok od „klasycznej” teorii genologii filmowej Charlesa F. (Ricka) Altmana³, a odsyła do „pragmatycznego” rozumienia gatunku, wywodzącego się od Andrew Tudora⁴.

Podjęcie Altmanowskie, początkowo skupione na (semantycznym) wyłanianiu cech identyfikujących dany film jako należący do określonego gatunku⁵ oraz (syntaktycznym) wskazywaniu struktur go tworzących⁶, może prowadzić do tak zwanej „pułapki empirycznej”: chcąc wyodrębnić cechy gatunkowe, musimy posłużyć się konkretnymi przykładami, których nie wybierzemy bez wcześniejszej selekcji wspomnianych wyróżników. Mimo że Altman ostatecznie bierze w swoim wywodzie pod uwagę ów paradoks i wynikające z niego praktyczne trudności dotyczące empirycznych spotkań z konkretnymi realizacjami danych gatunków, nie umniejsza to znaczenia refleksji Tudora. Drugi z badaczy dowodzi bowiem, że wskazanie grupy filmów potencjalnie należących do danego gatunku – jak zakłada „klasyczne” myślenie – jest możliwe wyłącznie *na podstawie „głównych cech”, które można wykryć jedynie w „samyach filmach” po ich wyodrębnieniu*⁷. Zdaniem Tudora istnieją dwa wyjścia z tego błędnego koła: albo uznamy, że pojęcie gatunku nie jest potrzebne, albo będziemy rozumieć je potocznie, zgodnie z obiegowymi opiniami krążącymi w społeczeństwie⁸. Choć Tudor nie neguje istnienia określonych cech składających się na gatunek, to zaznacza, że ich postrzeganie jest uzależnione od kontekstu kulturowego, w którym się poruszamy⁹. Thomas Schatz ostrzega zaś, że definicje gatunkowe wypracowane indywidualnie przez konkretne osoby mogą mylić lub zwodzić. Wszakże *nie każdy chociaż w minimalnym stopniu rozumie nawet najbardziej popularne i rozpowszechnione gatunki*¹⁰. Jedno zdaje się jednak pewne – w tym złożonym krajobrazie *wszystkie narzędzia klasyfikujące, strukturujące okazują się (...) niewystarczające, gdy nagle odkrywamy utwór, którego przynależność do danego gatunku wydaje się problematyczna, który rozbija nam spójność systemu*¹¹.

W XXI w. jedną z najbardziej dyskutowanych przez polskich krytyków i publicystów produkcji generujących liczne problemy genologiczne jest *1917* (reż. Sam Mendes, 2019). Film, którego akcja rozgrywa się podczas I wojny światowej i dotyczy ryzykownej misji szeregowców Schofielda i Blake’a, zainaugurował dyskusję nad granicami kina wojennego oraz zasadnością takich terminów jak „film antywojenny” czy „film pacyfistyczny”. Recepcja innych ważnych i docenionych produkcji reprezentujących ten gatunek, które miały swoją premierę w ostatnim czasie – chociażby *Na zachodzie bez zmian* (*Im Westen nichts Neues*, reż. Edward Berger, 2022) – okazała się pod tym względem mało odkrywczą¹².

Powodem zainteresowania treścią dyskursu publicystycznego dotyczącego tego zagadnienia jest fakt, że kontekst krytycznofilmowy, będący istotnym

składnikiem społecznego odbioru kina, w przeciwieństwie do wciąż niespójnej i zastanej naukowej recepcji filmu wojennego, oferuje świeże spojrzenie na ten gatunek. Poniższy przegląd stanu badań potwierdzi trudności, jakie sprawia akademikom jego zdefiniowanie i opis. Przedstawienie pejzażu refleksji akademickich i krytycznych ma posłużyć zbudowaniu pomostu między teorią naukową a praktyką odbioru w tym sensie, że samo istnienie owej praktyki, a także zawartość i jakość tekstów krytycznych zostaną uwzględnione przy konstruowaniu bardziej demokratycznych ujęć genologicznych. Następnie zostaną przytoczone najważniejsze tezy zachodniej krytyki, które posłużą jako kontekst do rozważań nad specyfiką polskiej publicystyki filmowej. Sednem niniejszego artykułu pozostaje jednak analiza treści rodzimych recenzji 1917 oraz refleksji genologicznych obecnych na łamach polskiej prasy.

Na gatunkowym polu minowym

Michał Lesiak stawia tezę, że w nauce o filmie nieustannie neguje się sformułowanie „kino wojenne”, tworząc dlań alternatywne terminy. Jego rozpoznanie, że gatunek ten jest pojęciem *w powszechnym mniemaniu (...) jasno skodyfikowanym i podlegającym niejako „autodefinicji” przez przymiotnik „wojenny”*¹³, bardzo dobrze oddaje istotę problemu.

W Polsce można spotkać się z dwiema tendencjami pisania o tym gatunku. Najbardziej rozpowszechnioną wciąż pozostaje perspektywa Łukasza Plesnara. Według tego badacza historie opowiadane przez filmy wojenne muszą być osadzone w XX bądź XXI w., powinny śledzić losy żołnierzy sformowanych w jednostki wojskowe lub partyzanckie, a także nie wchodzić w konflikt z szeroko rozumianą prawdą historyczną¹⁴. Plesnar określa kino wojenne przez pryzmat jego determinant ikonograficznych, modelowych bohaterów oraz struktur narracyjnych¹⁵. Arbitralność zastosowanych przez Plesnara granic genologicznych wzbudza wątpliwości – nie tylko ze względu na tak radykalne wykorzystanie cezury czasu akcji, lecz także wykluczenie produkcji opowiadających o losach cywili w trakcie konfliktów zbrojnych. Tym samym badacz przy definiowaniu gatunku ignoruje kontekst kulturowy i polityczny.

Inną zasadę badania kina wojennego na polskim gruncie proponuje Andrzej Szpulak, czerpiący z ustaleń Rafała Marszałka¹⁶. Jak bowiem zauważa Szpulak w swoim eseistycznym tekście, to przynależność do konkretnej tradycji (zachodniej lub wschodniej) w dużej mierze warunkuje kształt filmów wojennych. W Europie Środkowo-Wschodniej *antybohater stwarzał kino antywojenne, zaś bohater heroiczny – nie*¹⁷. Podkreśla to siłę społecznego i kulturowego doświadczenia widzów, konstytuujących z pomocą owych kontekstów własne rozumienie gatunku. Anita Skwara dodaje zaś, że za widzowskimi rozstrzygnięciami stoi *ideologia w całym bogactwie swej semantyki*¹⁸, specyficzna dla konkretnego kręgu narodowego.

Z perspektywy dyskusji wokół 1917 *należy pamiętać, że gatunek filmu wojennego, który wyłonił się w następstwie wydarzeń Wielkiej Wojny, był efektem prawdziwie transnarodowego zjawiska*¹⁹. Marzena Sokołowska-Paryż kładzie nacisk na transnarodowość, ponieważ ten typ kina, *ze względu na silne zakorzenienie w narodowych kontekstach i implementację w nich powszechnie przyjętych schematów*²⁰ widowska wojennego, bardzo dobrze uwydatnia narodowo-kulturowe metamorfozy

gatunku. Inni badacze również to dostrzegają – Jeanine Basinger stwierdza chociażby, że *różne wojny inspirować różne gatunki*²¹. W myśl tej tezy powołuje do życia termin *combat film*, który stosuje się, gdy bohaterowie biorą bezpośredni udział w konflikcie zbrojnym. Tym samym Basinger stoi na stanowisku, że każdy sposób uczestnictwa w wojnie kreuje zupełnie inny gatunek (np. śledzenie losów cywili, których bliscy wyjechali na front, stworzyło nurt *home-front war drama*). Odpowiadając na zarzuty o tworzenie kolejnych, zupełnie osobnych gatunków, Basinger pisze wprost: „*Wojna*” to niejasne pojęcie (...). Co więcej, „*gatunek batalistyczny*” ma tendencję do posiadania własnych podkategorii, takich jak *biografie wojskowych i rajdy oddziałów specjalnych*²². To koncepcja raczej niespotykana w innych opracowaniach filmu wojennego, co powoduje, że możemy rozpatrywać ją jako osobną tendencję badawczą.

Robert Eberwein z kolei twierdzi, że zbadanie, co mieli na myśli historyczni odbiorcy kina, kiedy posługiwali się terminem „film o wojnie”, może pomóc uporządkować jego genologię. Tym samym także produkcje pozbawione batalistyki mogą zostać z powodzeniem zaliczone do filmu wojennego. Warto również nadmienić, że w przeciwieństwie do Plesnara, Eberwein włącza do tego gatunku zarówno utwory traktujące o konfliktach sprzed XX w., jak i te zahaczające o science fiction: *Tematyka poruszana w filmach wojennych obejmuje całą historię ludzkości, przechodząc od przedliterackiej przeszłości do wyobrażonej przyszłości*²³.

W ujęciu takich naukowców jak Steve Neale czy Barry Langford kino wojenne ściśle wiąże się z batalistyką. Dla tego pierwszego kategoria „filmu wojennego” nie budzi kontrowersji: (...) są to filmy traktujące o wojnach prowadzonych w XX w.; sceny batalistyczne stanowią ich integralny składnik i dramaturgiczne centrum²⁴. W dalszych rozważaniach Neale’a spotykamy się z tezą głoszącą, że hollywoodzkie definicje gatunkowe nie są regulowane przez logikę, lecz rządzą się raczej zwyczajem, konwencją i historią²⁵. Badacz sugeruje, że w tej perspektywie pogląd moralny i etyczny na konflikty zbrojne (np. pacyfizm) nie ma żadnego wpływu na przynależność gatunkową tego typu obrazów (tj. nie tworzy chociażby narracji antywojennej). Podobne stanowisko prezentuje Langford, utrzymując, że sekwencje bitew i potyczek jednoznacznie definiują dany obraz jako film wojenny. Filmoznawca włącza jednak do podgatunków kina wojennego film szpiegowski czy opowieści o powracających do domu weteranach²⁶, w których sceny batalistyczne mogą wcale nie występować. Potęguje to niespójność jego definicji gatunkowej.

Wartą odnotowania regułą analizy filmów wojennych jest oglądanie ich przez pryzmat kontekstów politycznych. Częściowo robi to Neale²⁷, ale znacznie bardziej koncentruje się na tym Tony Kashani, którego zdaniem *film wojenny może stwarzać historię na nowo (...). Hollywood pokazuje, jak pozytywni bohaterowie (Amerykanie) muszą zabijać bohaterów negatywnych (nazistów, Japończyków, Wietnamczyków, Irakijczyków itd.) w obronie wolności i demokracji na świecie*²⁸. Warto wspomnieć, że Kashani twierdzi, iż klasyczny film wojenny to ten wyprodukowany w czasie II wojny światowej i złotej ery Hollywood, usprawiedliwiający i wyjaśniający celowość wojny. W okresie postmodernizmu pojawia się rewizjonizm i krytyka konfliktów zbrojnych, z filmami o Wietnamie na czele, natomiast nowoczesne kino skupia się na propagowaniu patriotycznych postaw życiowych²⁹. Należałoby także zastanowić się nad wpływem różnych koncepcji twórczych na genologiczny odbiór filmów wojennych. Wszakże przejście od klasycznego do postklasycznego

modelu kina nie tylko wpłynęło na przekaz ideologiczny tych utworów, lecz także doprowadziło do nowych problemów definicyjnych wynikających z praktyk postmodernistycznych, takich jak pastisz lub miksowanie gatunków. Odpowiedź publicystów na te zmiany jest istotnym czynnikiem wpływającym na sposób definiowania filmu wojennego.

James Chapman unika głębszego wnikania się w te dywagacje, przenosząc swoją uwagę na kwestie terminologiczne. Ta postawa, jako jedna z nielicznych, umożliwia realne podjęcie refleksji nad takimi określeniami jak „film antywojenny”, którego używa się powszechnie do opisanego krytycznego stosunku do wojny. Jak wykazuje jednak Chapman, *film antywojenny nie jest po prostu przeciwieństwem filmu wojennego (...), a nawet film, który pokazuje odrażającą naturę doświadczenia bitewnego, pozostaje, co do istoty, filmem batalistycznym. W tym sensie film antywojenny jest definiowany w równym stopniu przez jego orientację ideologiczną i moralną, jak i przez to, o czym opowiada*³⁰. Owa dwuznaczność narracji antywojennej stanowi jeden z najważniejszych punktów tego sporu. Jest ona również najistotniejsza (obok odczytań przez pryzmat polityki) z punktu widzenia dyskursu narosłego wokół 1917.

W swojej książce dotyczącej kina Wielkiej Wojny Andrew Kelly zauważa, że filmy, które w momencie swojej premiery zostały uznane przez publicystów za antywojenne, charakteryzowały się obrazowaniem brutalnych konsekwencji, jakie niesie ze sobą wojna. Badacz dochodzi do wniosku, że nie wszystkie konflikty stanowią inspirację do powstawania narracji antywojennych. Za przykład podaje II wojnę światową, w której wróg był oczywisty: *Była to demokratyczna walka, wojna ludowa (co często znajdowało odzwierciedlenie w ówczesnym kinie). I wojna światowa nie miała żadnej z tych przyczyn, a jej demokratyczność była ograniczona*³¹. Rozpoznanie te skłaniają do poważniejszego potraktowania napięcia między filmem wojennym a antywojennym, gdyż można zaryzykować tezę przeciwną do rozważań Kelly'ego: antywojenne (pacyfistyczne) lub prowojenne (heroiczne, wskazujące na konieczność chociażby wojny obronnej) przesłanie takiego kina nie zależy od charakterystyki danej wojny, lecz raczej od kontekstu, w którym dany film wojenny jest oglądany.

Front recepcji krytycznofilmowej

Poziom skomplikowania i niespójności przywołanych powyżej filmoznawczych refleksji genologicznych skłania do przyjrzenia się publicystycznemu rozumieniu filmu wojennego jako gatunku. Krytyka filmowa umożliwia bowiem pełniejsze, bardziej polifoniczne i społeczne (Tudorowskie) rozumienie gatunku filmowego. W perspektywie teorii pola Pierre'a Bourdieu przeszczepionej na grunt filmu przez Macieja Białousa *istotą nauki o kulturze (...) stają się nie tylko dzieła i twórcy, lecz również działający w polu krytycy, pośrednicy i dystrybutorzy*³². W tym ujęciu formułowanie definicji gatunkowych bez uwzględnienia perspektywy krytyka – obserwatora czulego na społeczny odbiór kina, a zarazem zdolnego do redefiniowania istniejących porządków – byłoby pochopte. W ślad za włączeniem owego krytycznofilmowego punktu widzenia idzie zaś szansa wykreowania nowego rozumienia gatunkowości – bardziej demokratycznego, niezależnego od twardych teorii genologicznych. Publicyści stoją wszakże w epicentrum zjawisk, które Janet Staiger wymienia jako kluczowe w badaniach nad recepcją: *Formowa-*



1917, reż. Sam Mendes (2019)



1917, reż. Sam Mendes (2019)

nie i reformowanie kanonów, pojawianie się i przemijanie kryteriów oceny, zjawianie się i zanikanie smaków³³. Ferują swoje wyroki w kontekście konkretnych uwarunkowań historycznych, narodowych, społecznych, a nawet językowych.

Badaczka podkreśla również, przywołując koncepcję narodu jako społeczności wyobrażonej według Benedicta Andersona, że *definiowanie filmu poprzez narodowy kontekst produkcji daje widzom strategię rozumienia filmu – podobnie jak w przypadku lektury przez pojęcie gatunku. Badanie recepcji pozwoliłoby zatem sprawdzić, w jaki sposób przypisanie filmowi określonej narodowości lub gatunku determinuje aspekty, które pojawiają się w interpretacji jako istotne. (...) Gatunki mogą na przykład zostać przededefiniowane nie na podstawie cech tekstu, ale w wyniku aktywności widza podejmowanej w kontekście czynników wpływających na historyczny wymiar definicji gatunkowej*³⁴.

Staiger łączy zatem odczytanie filmu z kontekstem, w jakim zanurzony jest jego odbiorca, co odsyła nas do tradycji narodowej jako istotnej determinanty dyskursu krytycznofilmowego. Wybór polskiej recepcji 1917 kosztem szerszej analizy zachodniego odbioru tego filmu podyktowany jest faktem, że w tym drugim nie przywiązuje się wagi do wpisanego w dzieło Mendes'a genologicznego konfliktu między narracją heroiczną a antywojenną. Moim zdaniem jest to uwarunkowane kontekstem historii narodowej państw zachodnich oraz stosunkiem ich obywateli do wojny jako takiej.

Poczynając od tekstów z „Guardiana”³⁵, przez artykuły opublikowane w „Timie”³⁶ czy na portalach „ArsTechnica”³⁷, „Western Front Association”³⁸ i „Y. M. Cinema Magazine”³⁹, a na „Loud and Clear Reviews”⁴⁰ kończąc, należy stwierdzić, że w większości przypadków namysł nad gatunkowością 1917 w ogóle nie zachodzi. Pozostali anglojęzyczni komentatorzy, w przeciwieństwie do naszych rodzimych recenzentów, nie widzą w klasyfikacji tego dzieła niczego kontrowersyjnego. Ogólną tendencją w pisaniu o 1917 na Zachodzie jest bowiem silna niechęć do heroicznej narracji tego obrazu. Jak wskazuje Owen Strachan na łamach „Providence Magazine”: „*The New Yorker*” scharakteryzował film jako „patriotyczną szmirę”. „*The Atlantic*” wyraził się jeszcze dosadniej: „1917” to „zły film” i „obraz bez duszy”. Bez owijania w bawełnę (autorzy wielu innych recenzji twierdzą podobnie)⁴¹. 1917 pozostaje w tym ujęciu filmem opowiadającym o heroicznym obowiązku, w obliczu którego sceptycyzm niektórych bohaterów wobec wojny musi ostatecznie zostać przezwyciężony⁴². Antywojenność 1917 zostaje ostro zakwestionowana, a Mendesowi zarzuca się całkowity brak zniuansowania opowiadanej historii oraz skupienie się na technicznej stronie filmu kosztem namysłu nad prawdziwie istotnymi kwestiami dotyczącymi wojny (takimi jak patriotyzm)⁴³. Ta negatywna recepcja 1917 ujawnia niechętny stosunek zachodnich krytyków do heroicznych konwencji opowiadania o wojnie. Mimo to, rzecz jasna, podobne narracje wojenne nadal są produkowane – wynika z tego, że widzowie często mają w tym względzie odmienne zdanie od rodzimych publicystów.

W kontekście naznaczonej niechęcią recepcji 1917 wśród komentatorów anglojęzycznych możemy lepiej zrozumieć unikatowość polskiego odbioru tego filmu oraz zbadać jego potencjalny wpływ na postrzeganie gatunku kina wojennego. Wszak konflikt zbrojny przedstawiony w utworze Mendes'a nie kojarzy się na Zachodzie pozytywnie i stanowi zaczątek traum nabytych przez narody – od francuskiego, przez te walczące pod sztandarem Wielkiej Brytanii, aż do ame-

rykańskiego i kanadyjskiego⁴⁴. Przedstawienie I wojny światowej w konwencji heroicznej musi zatem budzić uzasadniony sprzeciw dziennikarzy zachodnich, którzy nie są w stanie przyjąć takiej wizji. Ich sądy są dosyć jednoznaczne, a co za tym idzie – pozbawione refleksji nad pękniętą gatunkowością 1917.

Perspektywa Polaków jest jednak inna – bardziej otwarta, zdystansowana i pozbawiona emocjonalnego bagażu negatywnych doświadczeń narodowych związanych z Wielką Wojną. Nasza kultura skupia się bowiem wyłącznie na tym, że I wojna światowa stworzyła warunki do odzyskania przez Polskę państwowości po latach zaborów⁴⁵, pomijając zupełnie hekatombę, która miała miejsce na froncie wschodnim, na terenach dawnej Rzeczypospolitej. Nadal pozostają również w mocy tezy Marii Janion, które dowodzą odrębności polskiego rozumienia wydarzeń z początku XX w.: *I wojna światowa w Polsce nie wydała swojego Apollinaire'a, swych zbuntowanych synów: dadaistów i surrealistów, swych znakomitych ekspresjonistów, swych wielkich, sławnych czy po prostu popularnych powieści, takich jak (...) „Pożegnanie z bronią” Hemingwaya czy „Na Zachodzie bez zmian” Remarque'a. Polskie życie intelektualne i emocjonalne bowiem – co zupełnie zrozumiałe – skupiło się na odzyskanej niepodległości, którą przyniosła Polsce właśnie wojna i zrodzony z niej czyn zbrojny*⁴⁶.

Nasz naród nie miał (i nadal nie ma) naturalnej tradycji antywojennej związanej z Wielką Wojną, gdyż jej okoliczności do dziś odbieramy pozytywnie, ewentualnie neutralnie. Z tego też względu polskim publicystom i krytykom jest łatwiej dostrzec rozdźwięk natury genologicznej zawarty na poziomie konstrukcji 1917 oraz wypływający z niego potencjał przełamывania zastanych teorii. Być może jest to początek zupełnie nowego rozumienia gatunkowości kina wojennego, którego definicje nie będą już skupiać się chociażby na aspektach batalistycznych, lecz dowartościują różne narodowe odczytania tego samego widowiska wojennego, którego analiza będzie podporządkowana ideologicznemu bądź politycznemu sposobowi filmowego ujęcia konfliktu przedstawionego w danej produkcji. Istotnym punktem spornym w opiniach polskich krytyków na temat filmu Mendesa jest także kwestia jego (anty)wojenności. Stanowisko w tej sprawie nie zawsze jest wyrażane wprost – niekiedy pojawia się *implicite* lub pod postacią rozważań moralnych czy ideologicznych związanych z prowadzeniem wojny bądź uczestnictwem w niej.

1917 stanowi więc wdzięczny przykład do dyskusji nad zagadnieniem wpływu narodowego kontekstu historyczno-kulturowego na rozpoznawanie i opisywanie filmowych narracji wojennych. Polską recepcję publicystyczną cechuje bowiem dystans do społecznego statusu I wojny światowej, jaki dominuje na Zachodzie. Oczywiście, nasi krytycy piszą o filmie przez pryzmat własnego kontekstu i rodzimego doświadczenia wojennego, lecz umożliwia im to dostrzeżenie genologicznych problemów generowanych przez 1917.

Ta przesunięta perspektywa rodzi istotne pytania badawcze. Jednym z nich jest to, czy i w jaki sposób kontekst krytycznofilmowy wpływa zarówno na postrzeganie samego gatunku, jak i przynależności do niego konkretnych filmów? Inne zagadnienie stanowi kwestia statusu filmu antywojennego: czy krytycy i publicyści uważają go za autonomiczny gatunek, czy raczej tylko za zależną od kategorii wyższego szczebla odmianę filmu wojennego? Zastanawiające jest też to, czy tradycje narodowe Europy Środkowo-Wschodniej dyktują inne interpretacje danego filmu niż tradycje zachodnie?

1917 na celowniku prasy

Niniejszy wybór tekstów krytycznych podyktowany jest nie tylko ich wartością merytoryczną, ale również różnorodnością światopoglądów kojarzonych z pismami, w których zostały one opublikowane. Wynika to z faktu, że temat wojny nie jest neutralny ideologicznie czy filozoficznie. Nie bez znaczenia pozostaje kwestia perspektywy, z jakiej wypowiada się dany komentator, a nawet pokolenia, jakie reprezentuje. Wychowani w PRL krytycy, mający dużo świeższą oraz mniej – i w odmienny sposób – zapośredniczoną pamięć czasów wojny, będą ją rozumieć w znacznej mierze inaczej niż młodzi publicyści reprezentujący światopogląd ukształtowany przez nowoczesne, choć ciągle radykalne, nurty filozoficzne (np. pacyfistyczne – dzisiejszy ruch potępiający wojnę nie jest przecież bezpośrednią kontynuacją tej samej postawy z czasów kontrkultury hippisowskiej). Mimo to, wszyscy krytycy pozostają pod wpływem jakichś wyobrażeń, kontekstów ideologicznych oraz – co najważniejsze – polskiej kultury, która stanowi niebagatelny czynnik warunkujący perspektywę odbiorcy danego filmu.

Analizowane artykuły pochodzą z periodyków czy portali przedstawiających rozmaite punkty widzenia. Istotne jest także to, czy autor jest profesjonalnym krytykiem filmowym, czy też traktuje kino jako temat drugorzędny. Ma to wpływ na kompetencje i sprawność w analizowaniu filmu, a co za tym idzie, stopień rozeznania w genologii filmowej. Można przyjąć, że profesjonalista na jakimś etapie (samo)edukacji zapoznał się z elementami wiedzy akademickiej (choćby z książką Altmana). Z kolei krytyk, okazjonalnie parający się filmem, nie dysponuje filmoznawczą świadomością na podobnym poziomie. Dlatego korpus tekstów stanowią nie tylko artykuły z czasopism branżowych, ale także z magazynów społeczno-kulturalnych. Uzupełnieniem recepcji prasowej (tradycyjnej i internetowej) są zapisy audycji radiowych, należących do porządku publicystycznego, gdzie w większym stopniu ujawnia się potoczne rozumienie gatunku.

Przechodząc już do właściwej analizy – na początek wypadłoby przyjrzeć się tekstom, które umożliwiają odpowiedź na Plesnarowskie pytanie o wpływ kryterium historycznego realizmu na cechy gatunkowe kina wojennego oraz na pytanie o wspomnianą wcześniej polską perspektywę na I wojnę światową. Jest to zagadnienie o tyle istotne, o ile wpływa bezpośrednio na rozróżnienie między narracją antywojenną a heroiczną: prawdopodobieństwo brutalnych wydarzeń przedstawionych na ekranie może wskazywać na antywojenny charakter filmu, a ich zniekształcenie i przejawienie – na tendencję reżysera do snucia spektakularnej opowieści o heroicznych czynach.

Jak podkreśla Jakub Ostromecki, *1917* jest filmem opartym na doświadczeniach Alfreda Mendesa, dziadka reżysera⁴⁷. Uprawomocnia to w pewnej mierze myślenie o scenariuszu *1917* w kategoriach faktograficznych, choć Ostromecki kontruje tę tezę przykładami udramatyzowania filmowej opowieści⁴⁸. Publicysta chwali Mendesa za trafne ukazanie, czym jest *horror wojny pozycyjnej*, *zwłoki żołnierzy obu armii zalegające miesiącami w lejach po bombach*, *wystające z błota członki*, *wzdęte truchła zwierząt i wszędobylskie szczury*⁴⁹. Takie obrazy wskazywałyby raczej na stojącą za dziełem myśl antywojenną. Ostromecki zauważa jednak słusznie, że ta nieprzyjemna wizja jest w filmie stopniowo przełamywana – Mendes przechodzi

od wyraźnie pacyfistycznej w wymowie wizualności pierwszych fragmentów do historii o konotacjach heroicznym. Ostromecki dowodzi, że pacyfistyczne obrazowanie świata przedstawionego jest przez Mendesa konsekwentnie neutralizowane. Tym samym heroiczna opowieść coraz wyraźniej dominuje także warstwę audiowizualną 1917. Kluczowa dla tego wrażenia jest sekwencja finałowa, w której Schofield bohatercko ocala żołnierzy MacKenziego i odpoczywa na skapanej w promieniach słońca łące. Dziennikarz wyjaśnia precyzyjnie, że ta scena odbiega znacząco od wcześniejszego tonu filmu: *Nie chodziło (...) o to, aby dokładnie oddać realia pola walki z wiosny 1917 r. (...) Na początku kwietnia w północnej Francji łąki i drzewa nie wyglądają (...) jak w pełni lata. Wysunięty punkt opatrunkowy nie mógł też mieścić się pod chmurką, lecz w ciemnym podziemnym schronie*⁵⁰. Z tych słów jasno wynika, że Mendes, choć stara się być wierny doświadczeniom swojego dziadka, nie idzie w kierunku nadmiernego realizmu. Próbuje raczej opowiedzieć heroiczną i – mimo jawnego przedstawiania zła, jakie pociąga za sobą wojna – wcale nie do końca antywojenną w wymowie historię.

W podobny sposób opisuje ten film Wiesław Chełminiak, który zauważa, że *apokaliptyczna sceneria czasem ustępuje miejsca sielskim krajobrazom*⁵¹. Wskazuje on również na inny element przełamujący antywojenność narracji – wyraźne wartościowanie i ocenę moralną stron konfliktu. Dżentelmeński wizerunek Brytyjczyków kontrastuje z obrazami zdolnych do okrucieństwa Niemców, a sztywny podział na dobro i zło nie pasuje do antywojennej opowieści o wymowie pacyfistycznej, w której nie obowiązuje jednoznaczne określanie, kto jest protagonistą, a kto antagonistą. Krytyk powołuje się także na różnice między zachodnim a polskim odbiorem I wojny światowej. W imię narracji niepodległościowej kultura polska nadal pomija bowiem fakt, że *setki tysięcy rodaków były się i ginęły za cara i kajzera i jego Apostolską Mość cesarza Austrii. Ta prawda jest akceptowalna jedynie w konwencji szwejkowskiej („C.K. dezertery”)*⁵². Według Chełminiaka poprawa kondycji produkcji proponowanych publiczności przez rodzimą kinematografię nie jest możliwa, dopóki *poliska popkultura kurczowo trzyma się mitu legionowego*⁵³. Ów narodowy imperatyw faktycznie wciąż obowiązuje, co umożliwia podziwianie heroicznym postaw bohaterów 1917.

Jacek Szczerba z „Gazety Wyborczej” nazywa 1917 filmem pacyfistycznym, choć dotyczącym czasów wojny⁵⁴. Takie postawienie sprawy jest zastanawiające – wszak wymowa dzieła, zakładająca sprzeciw wobec wojny, nie musi wcale oznaczać braku bezpośredniego ukazywania samego konfliktu. Szczerba zestawia do tego obraz Mendesa z dwoma innymi produkcjami wojennymi: *Na Zachodzie bez zmian* (*All Quiet on the Western Front*, reż. Lewis Milestone, 1930) na podstawie powieści Ericha Marii Remarque’a oraz *Idź i patrz* (*Idi i smotri*, reż. Elem Klimow, 1985). Skojarzenie 1917 z tym ostatnim filmem wynika z przeświadczenia krytyka, że oba są niczym *antologia wojennych okropieństw (...)*. *Jeśli komuś po obejrzeniu „1917” nadal będą się marzyć jakieś wojenne przygody, będzie to dowód na to, że trzeba go czym prędzej posłać do psychiatry*⁵⁵. Sugestia, że Mendes kroczy na wzór Klimowa antywojennym szlakiem, jest w tekście Szczerby bardzo widoczna, a wstrząs, jakiego ma doznać widz potencjalnie łaknący zabawy w wojnę – ma być drastyczny. Opinia ta stoi jednak w ostrej sprzeczności z poglądami publicystów anglojęzycznych, co podkreśla różnicę w odbiorze tego samego filmu wojennego przez pryzmat odmiennych kontekstów narodowych.

Ów ostatni cytat nie umknął uwadze innych polskich publicystów. Piotr Zaremba otwiera nim swój artykuł, aby następnie przejść do polemiki. Dziennikarz „Sieci” uważa bowiem, że poza antywojennym sposobem obrazowania konfliktu 1917 ma też *inną wymowę, która odrobinę komplikuje pacyfistyczne przesłanie*⁵⁶. Autor sugeruje, że choć wszyscy zdajemy sobie sprawę z szaleństwa i bezsensowności I wojny światowej, to Mendes *utrwała jednak inny fenomen. Oglądamy ludzi trochę innych niż my. Zdolnych do żelaznej dyscypliny i do heroizmu. Unikających skargi i użalania się nad sobą. Nawet, jeśli te cechy były wykorzystywane przez polityków, to przecież nabierały sensu, kiedy trzeba było okazać solidarność koledze (lub kolegom)*⁵⁷. Zaremba od razu uprzedza ewentualne kontrowersje związane z tą wypowiedzią. Krytyk nie chce bronić wojny samej w sobie lub argumentować, że była ona konieczna do życiowego zahartowania młodych ludzi w ogniu bitwy. Uciekając od takich ocen, podkreśla raczej odmienną od dzisiejszej konstrukcję psychiczną i moralną człowieka, skąd wywodzi swój delikatny sprzeciw wobec określania 1917 filmem antywojennym⁵⁸. Wydaje się jednak, że ta sugestia nie wybrzmiewa dostatecznie mocno, a sam dziennikarz dosyć mgliście dowodzi słuszności swojej perspektywy.

Jakub Majmurek podąża z kolei śladem Szczerby. Dziennikarz na łamach „Krytyki Politycznej” sugeruje, że *obrazy ziemi zranionej przez lata wojny materiałowej stają się w spojrzeniu Mendesa czymś w rodzaju sceny pierwotnej XX w., zapowiadającej wszystkie jego horrory, łącznie z totalitaryzmem i ludobójstwem*⁵⁹. Dalej wskazuje jeszcze, że *obszar ziemi niczyjej, którą przemierzają dwaj żołnierze, przywołuje charakterystyczną dla kultury XX w. figurę zony. Sfery, przez którą przetoczyła się niezrozumiała katastrofa, tworząca świat o zupełnie postawionych na głowie regułach*⁶⁰. Jak zauważa Majmurek, w 1917 próżno szukać stalkera na miarę tego z filmu Tarkowskiego, który bezpiecznie poprowadzi bohaterów do celu ich podróży. W tej rzeczywistości nie ma już żadnych autorytetów ani drogowskazów. Krytyk podkreśla, że *reżyser patrzy na XX w. okiem człowieka XXI w., próbując przyjrzeć się tej apokalipsie z bliska. Co jednak istotne, dzieło Mendesa (...) nie zmienia się nigdy w nihilistyczną deklarację całkowitej samotności wobec absurdu masowej maszyny śmierci. Tym, co wyłania się w absurdzie wojny, jest bowiem demokratyczne braterstwo*⁶¹. Majmurek skłania się zatem ku odczytaniu przekazu 1917 jako antywojennego, rozszerzając swoją refleksję poza ramy I wojny światowej i dopisując do filmu interpretację na większym poziomie ogólności. Choć jest to tendencja kusząca i ciekawa, należałoby być jednak ostrożnym przy takim stawianiu sprawy. Zwłaszcza że tytuł filmu jasno odnosi się do tego konkretnego roku oraz tej konkretnej wojny, która znacząco wyróżnia się na tle pozostałych konfliktów XX w.

Zresztą wspomniane przez Majmurka braterstwo wynikające z okrucieństwa wojny to jednak jeszcze nie heroizm, co artykułuje Tadeusz Sobolewski. Dla niego 1917 to film pełen sprzeczności, *odwracający wzorzec bohaterskiego kina w duchu „Szeregowca Ryana”*⁶², a jednocześnie nawołujący do innego typu bohaterstwa, związanego z zaniechaniem przemocy. Zwrócenie przez krytyka uwagi na osnucie fabuły filmu wokół odwołania śmiercionośnego ataku znacząco zmienia interpretacyjny punkt wyjścia dzieła Mendesa: choć opowieść skupia się na działaniach wojennych, to przecież dwaj szeregowcy nie niosą wyroku śmierci. Sobolewski pisze: *Porwani nurtem rzeki dobijamy do brzegu i rozgarniając ciała potopionych żołnierzy – wszystko jedno: swoich czy obcych – wydostajemy się na łąkę, gdzie kwitną owocowe drzewa*⁶³. Odwołując się do zakończenia filmu, krytyk wskazuje, że w mroku wojny

reżyser dostrzega promyk nadziei. Jak pisze Sobolewski, Mendes *mówi za pomocą obrazu to, o czym opowiadają baśnie, mity i ewangelie*⁶⁴ – głosi dobrą nowinę o siłach większych i silniejszych niż wojna. Reżyser w pewnym sensie rejestruje życie wieczne, które wciąż kwitnie jak gałęzie zrąbanych drzewek (...). Za jednym zamachem (...) podaje nam śmierć i happy end. Obok śmierci – narodziny. Obok zdrady – bohaterstwo⁶⁵. Te zjawiska i postawy trafnie oddają charakterystykę rozdwojonej narracji 1917, a erudycyjność wywodu Sobolewskiego wzmacnia zaufanie do jego analizy.

Trochę inaczej patrzy na te wątki Tomasz Raczek, który w swojej wideo-recenzji bardziej niż na finale dzieła skupia się na chronologicznie wcześniejszej scenie, rozgrywającej się w martwym sadzie wiśniowym. Dostrzega w niej pewną przypowieść⁶⁶. Na poziomie dosłownym film przedstawia obraz drzew ściętych przez wycofujących się Niemców, tak aby już nigdy nie wydały owoców. Na ziemię pospadały jednak pestki, z których, jak sugeruje znający się na ogrodnictwie szeregowy Blake, wyrosną nowe drzewa. Można to odczytać jako pełną nadziei pochwałę witalności, znajdującą swoje potwierdzenie nie tylko w zakończeniu filmu, lecz także w heroicznych czynach bohaterów. W przeciwieństwie do mimo wszystko optymistycznej wizji z recenzji Sobolewskiego Raczek widzi w drzewach martwe ciała żołnierzy, a w pestkach zarzewie kolejnych ludzi, którzy także zostaną poświęceni maszynie wojny. 1917 stanowi zatem dla niego produkcję bezceremonialnie antywojenną. Posłużenie się tą sceną do udowodnienia radykalnie pacyfistycznego przesłania filmu nie jest jednak dostatecznie przekonujące. Potwierdza to oparta na podobnych sekwencjach, a mająca zupełnie inny wydźwięk recenzja Sobolewskiego oraz sens samej przywołanej przez Raczkę sceny. Interpretacja odnosząca się do witalności rodzaju ludzkiego, który nawet po strasznych doświadczeniach wojennych jest w stanie się podnieść i na nowo zakwitnąć, byłaby zdecydowanie bardziej uzasadniona.

Tak jak Sobolewski widzi w 1917 antytezę Szeregowca Ryana (*Saving Private Ryan*, reż. Steven Spielberg, 1998), tak Piotr Szczyszyk z magazynu „Kino” twierdzi, że dzieło Mendesa niedaleko do filmu Spielberga⁶⁷. Jego zdaniem reżyser proponuje *zaskakujące kino wojenne, do którego co chwila dorzuca inne subgatunki, w szczególności postapo i slasher*. „1917” jest obrazem (...) mającym jak najmocniej oddać *fantasmagoryczność świata przedstawionego*⁶⁸. Gatunkowe zestawienie kina wojennego z motywami postapokaliptycznymi czy slasherowymi jest ciekawą koncepcją. Zwłaszcza że krytyk nie wyjaśnia precyzyjnie, czy jego zdaniem definitywnie przesuwają one 1917 poza obszar filmu wojennego, czy też stanowią jego interesujące genologiczne uzupełnienie. „Postapo” czy „slasher” kojarzą się bowiem raczej z dziedziną filmu fantastycznego lub dystopijnego, co może (ale nie musi) dyskwalifikować dany obraz jako kino wojenne – w końcu wśród filmoznawców nie ma konsensusu co do konstytutywności kryterium historycznego dla klasyfikacji filmów wojennych. Problemem pozostaje wspomniana fantasmagoryczność, wskazująca na odrealnienie świata przedstawionego. Pewne wyjaśnienie tej kwestii można znaleźć w argumentacji Marcina Stachowicza, z której wynika, że w kontekście *Wielkiej Wojny estetyka surreálnego koszmaru ma (...) silne umocowanie we wspomnieniach samych żołnierzy – front i okopy jawią się tam jako coś nierzeczywistego, wymykającego się tradycyjnym, racjonalnym formom poznania*⁶⁹. Szczyszyk decyduje się jednak na opisanie dylematów gatunkowych w inny sposób. Stwierdza, że 1917 stanowi połączenie kina eksploatacji (na poziomie formalnym)



Jak rozpętałem II wojnę światową, reż. Tadeusz Chmielewski (1969)



Jojo Rabbit, reż. Taika Waititi (2019)

i kina niosącego sztandar chwały (w wymowie) ku czci 40 milionów ludzi poległych podczas Wielkiej Wojny⁷⁰. Podział dokonany przez recenzenta wpisuje się w omawiane wyżej opinie innych publicystów, którzy argumentowali, że na poziomie środków wyrazu Mendes stosuje zabiegi kojarzące się z narracją antywojenną. Przesłanie filmu zdradza zaś powinowactwo z myśleniem heroicznym i budującym morale. Odwoływanie się przez Szczyszyka do estetyki postapokaliptycznej czy slashera budzi jednak spore wątpliwości, bo o ile 1917 korzysta ze scen pełnych turpizmu lub dosadnie obrazujących destrukcyjny wpływ wojny na środowisko, o tyle trudno udowodnić tezę, że czerpie on właśnie z tak odległych od kina wojennego gatunków jak science fiction czy horror. Moim zdaniem nie są to świadome zapożyczenia gatunkowe: wszakże nie każde pole bitwy musi kojarzyć się z krajobrazem postnuklearnym i nie każda krwawa potyczka odsyła do makabry znanej z kina grozy (nawet w dobie postmodernizmu).

Janusz Wróblewski z „Polityki” twierdzi z kolei coś przeciwnego. Utrzymuje bowiem, że *antywojenna fantasmagoria Sama Mendesa to bardzo piękny, postapokaliptyczny spektakl rozegrany w okopach I wojny światowej*⁷¹. Krytyk nie ma wątpliwości co do antywojennego charakteru tego dzieła, dodatkowo oceniając 1917 jako wyraźnie postapokaliptyczny. Niestety autor nie rozwija tego wątku. Zamiast tego zarzuca Mendesowi brak ambicji artystycznych oraz wykreowanie bohaterów o niepogłębionych sylwetkach psychologicznych⁷². Wróblewski zdaje się nie podzielać zachwyty nad 1917, gdyż jego zdaniem film zbliża się w narracji do gry komputerowej, a *zbyt brutalne i skomplikowane mamy czasy, by takie estetyzowanie i uproszczenia nazywać odkryciem*⁷³. Podziela tym samym opinie komentatorów anglojęzycznych, którzy podchodzili do tego utworu sceptycznie i zarzucali Mendesowi przykładanie zbyt wielkiej wagi do kwestii technicznych kosztem bardziej ważkich kwestii dotyczących natury wojny.

Skojarzenie z grami wideo pojawia się również w recenzji Marcina Kubego z „Rzeczpospolitej”. Dziennikarz stwierdza: *Wędrówkę dwóch żołnierzy ogląda się jak na imprezie podporządkowanej śledzeniu gry komputerowej, gdy na telebimie transmitowane są poczynania najzdolniejszych graczy „Call of Duty”*⁷⁴. Kube pozostaje mocno zdystansowany do filmu Mendesa, także ze względu na scenariusz. Jak stwierdza: *Na nic zgrabna pętla fabularna (...), skoro całość grzęźnie w schematach kina wojennego i wzruszeniach, które wyeksploatowały dawno temu „Szeregowiec Ryan” oraz „Kompania braci”. Nie wspominając o „Gallipoli”*⁷⁵. Przywołanie pierwszego z filmów i serialu może potencjalnie sugerować, że krytyk plasuje dzieło Mendesa obok obrazów wpisujących się w rozrywkowy i heroiczny model kina wojennego. Z kolei wskazanie na *Gallipoli* (reż. Peter Weir, 1981) podpowiada, że Kube dopuszcza w swojej interpretacji trop antywojenny. Nie wymienia jednak, o jakie schematy kina wojennego dokładnie chodzi, przez co przywołane filmy trzeba rozumieć intuicyjnie jako wybitne przykłady realizacji reguł gatunkowych.

Anita Piotrowska pisze zaś na łamach „Tygodnika Powszechnego”, że film Mendesa *bardziej chciałby być indywidualnym i trzewiowym doświadczeniem niż zbiorowym obrzędem celebrującym bohaterstwo. Pozostaje gdzieś pomiędzy, za to w imponującym stylu, wykraczającym poza historyczny kontekst*⁷⁶. Jest to zatem tekst krytyczny, który wprost podkreśla wewnętrzne pęknięcie 1917. Wojenna inscenizacja lokuje się bowiem daleko od typowego hollywoodzkiego landszaftu⁷⁷, a reżyser robi, co może, aby jego film nie był postrzegany jako *jeszcze jeden konwencjonalny fresk wojenny*,

jak „Jarhead: Żołnierz piechoty morskiej” tegoż Mendesa czy „Przełęcz ocalonych” Mela Gibsona⁷⁸. Zdaniem krytyczki reżyser 1917 unika tonu *tromtadrackiej* bohaterowszczyzny. Jest on nade wszystko pochwałą odwagi rozumianej skromnie: jako odpowiedzialność. Na froncie „1917” tradycyjne pojęcia: męskość czy męstwo, wymagają przededefiniowania. (...) Okazuje się, że czasami (...) biologiczne przeżycie może mieć większy sens aniżeli ofiara z życia⁷⁹. Pod koniec swojego tekstu Piotrowska dodaje zaś, że omawiany przez nią obraz, mając na podorzędziu całą machinę kina wojenno-przygodowego (...) potrafi przemówić ściszoną głosem. (...) Albowiem obcy jest Mendesowi zarówno naiwny pacyfizm, jak i hulaśliwy triumfalizm⁸⁰. Określenie „kino wojenno-przygodowe” wydaje się niezręczne, choć można podejrzewać, że odnosi się do bohaterkiej formuły tego gatunku, która zdaniem komentatorki nierozważnie promuje wojnę jako młodzieńczą przygodę. Autorka ostatecznie ukazuje Mendesa jako przeciwnika zarówno narracji radykalnie antywojennej i pacyfistycznej, jak i niezdrowo optymistycznego heroizmu. Jej opinia jawi się więc jako jedna z najbardziej wyważonych spośród dotychczas przywołanych. Co więcej, Piotrowska precyzyjnie oddaje genologiczne pęknięcie 1917, dzięki czemu można ją uznać za krytyczkę najlepiej rozumiejącą problem gatunkowy tego filmu.

Owo wewnętrzne rozszczępienie dostrzegają także Agnieszka Pisarek i Dawid Adamek, prowadzący kanał *Sfilmowani* w serwisie YouTube. W wideorecenzi Adamek zauważył, że choć początkowo trudno dostrzec u Mendesa patetyczny ton opowieści, to później – ze względu na wybór konkretnej symboliki oraz motywów – twórcy filmu realizują wizję, której, jak się wydaje, wcześniej nie pragnęli⁸¹. Adamek sugeruje, że ewolucja obrazu Mendesa od dzieła wyraźnie antywojennego do wojennego (rozumianego heroicznie) następuje mimochodem i przypadkowo. Ta koncepcja nie znajduje jednak potwierdzenia ani w samym dziele, ani w tekstach pozostałych krytyków. W pewnej mierze zgadza się z nim – jak się wydaje – Stachowicz w recenzji dla portalu „Filmweb”. Dla tego publicysty *bohaterstwo i patriotyzm (...) są (...) w „1917” – filmie do szpiku kości antywojennym – (...) raczej wypadkową chaosu, przypadkowości, decyzji podejmowanych w ekstremalnych warunkach i bez czasu na racjonalny namysł, nakierowanych przede wszystkim na przeżycie, a nie abstrakcyjną „romantyczną śmierć”*⁸². Niemniej, zarzucanie Mendesowi braku kontroli nad ideologiczną czy filozoficzną ewolucją wojennej narracji jest błędnym postawieniem sprawy. Po pierwsze, jest to reżyser doświadczony w kreowaniu tego typu opowieści; po drugie, sam film (i jego analizy) dostarczają sporej liczby argumentów na rzecz tezy o celowym użyciu technik narracyjnych czy zabiegów formalnych stanowiących o płynnym przejściu od tonu antywojennego do heroicznego.

Szum wojennych radiostacji

Jak już wspomniano, audycje radiowe są ważnym punktem odniesienia w kontekście jak najszerzego ujęcia recepcji krytycznofilmowej, gdyż odsyłają nas do bardziej potocznego rozumienia gatunku. Wart przywołania jest chociażby program *Do kina czy na film?*, emitowany przez Radio Kraków, do którego dziennikarze prowadzący zapraszają gości, którzy przedstawiają słuchaczom premiery i nowości filmowe. Sylwia Paszkowska, występująca w roli prowadzącej, odnosi się w audycji wprost do powracającego motywu przypadkowego bohaterstwa w 1917. Jej zdaniem męstwo wynika u Mendesa ze zrządzeń losu i nie jest po-

wodowane pobudkami etycznymi⁸³. Jak przekonuje jednak gość tego programu, Jerzy Wolak, publicysta okazjonalnie parający się tematyką filmową, *1917* nie ma antywojennego charakteru, gdyż bohaterów motywuje chęć ocalenia 1600 żołnierzy. Kontestacja wojny jest obecna na ekranie w mniejszym natężeniu, niż (jak twierdzi krytyk) mogliby oczekiwać po kinie wojennym widzowie. Dla Wolaka dzieło Mendesa jest zaskakująco kameralne. Próżno szukać tam wielkich scen batalistycznych, które krytyk uznaje za powszechny w świadomości społecznej wyznacznik kina wojennego⁸⁴. Publicysta uważa zresztą, że film ten jest co najmniej kontrowersyjny, bo ukazuje bardzo ograniczony wycinek I wojny światowej bez podawania szerszego kontekstu wydarzeń. Rozczaruje on tych, którzy (używając nomenklatury Wolaka) lubią „dobre wojenne kino artystyczne”. Dla gościa Sylwii Paszkowskiej pod tym określeniem kryje się film o charakterze antywojennym i pacyfistycznym⁸⁵. Wydaje się zatem, że przymiotnik „artystyczny” został przez komentatora użyty jako skrót myślowy, przeciwstawiający zaangażowane politycznie i społecznie widowiska wojenne filmom zorientowanym wyłącznie na rozrywkę. Można z takim podziałem polemizować – ideologia związana z prowadzeniem wojny czy formami reakcji na nią objawia się przecież nie tylko w filmach o wysokim poziomie artystycznym, lecz także w obrazach głównego nurtu, nastawionych na zysk finansowy. Co więcej, zazwyczaj to te drugie mają znacznie większy zasięg oddziaływania i promowania pewnych postaw, gdyż trafiają do o wiele szerszej publiczności niż produkcje arthouse’owe.

Warto zwrócić uwagę także na słowa Michała Montowskiego z Programu I Polskiego Radia. Podczas zapowiedzi omówienia dwóch filmów – *1917* oraz *Jojo Rabbit* (reż. Taika Waititi, 2019) – dziennikarz wprost nazywa oba antywojennymi⁸⁶. Montowski skupia się na osadzeniu *1917* w kontekście historii kina wojennego. Za obraz przełomowy w tym gatunku uznaje *Pluton* (*Platoon*, reż. Oliver Stone, 1986) z uwagi na włączenie do procesu jego produkcji konsultacji z weteranami z Wietnamu⁸⁷. Podobnie zrobił Mendes, sięgając do wojennych tropów w biografii swego dziadka. Montowski opiera się przede wszystkim na potocznym rozumieniu gatunku filmu wojennego i rozróżnia konwencje tego kina – komediową (*Życie jest piękne* / *La vita è bella*, reż. Roberto Benigni, 1997/), przygodową (*Jak rozpętałem II wojnę światową* / reż. Tadeusz Chmielewski, 1969/) czy westernową (*Parszywa dwunastka* / *The Dirty Dozen*, reż. Robert Aldrich, 1967/). Stoi zatem na stanowisku, że istnieją różne wariacje filmu wojennego, a jedną z nich jest antywojenna, w którą wpisuje się *1917*. Biorąc poprawkę na skrótowość przekazu radiowego, można przyjąć taki podział, choć mieszanie konwencji przygodowych lub westernowych z antywojennym wariantem kina wojennego potęguje jedynie genologiczny chaos.

Wyjście z okopów

Mimo że przekaz krytyczny ciąży ku ocenie, analiza recepcji *1917* oferuje kompleksowe spojrzenie na film wojenny jako gatunek oraz stanowi źródło licznych refleksji teoretycznych i quasi-filmoznawczych. Wskazuje także na związki dyskursu krytycznofilmowego z postrzeganiem kwestii genologicznych zarówno w świecie naukowym, jak i na gruncie społecznego odbioru kina. Wprawdzie publicyści polscy nie silą się na definitywne rozstrzygnięcie wątpliwości dotyczą-

cych gatunkowości filmu Mendesa, jednak w ich dyskursie odbijają się dylematy dotyczące tego zagadnienia – zarówno te wywodzące się ze świata akademii, jak i dotyczące odbioru społecznego. Na podstawie pluralistycznych głosów krytyków można wyciągnąć wniosek, że *1917* nie daje się łatwo sklasyfikować, a jego reżyser nie dąży do genologicznej przejrzystości. Idąc jednak dalej, warto podkreślić, że mówi to także coś istotnego o całym najnowszym kinie gatunków. Choć nadal istnieją filmy realizowane według konkretnych i czytelnych kodów genologicznych, to znacząca większość tego typu produkcji operuje dziś hybrydycznym podejściem do gatunkowości. Sprawia to trudności na gruncie filmoznawstwa, gdzie definicje gatunkowe traktuje się konwencjonalnie i arbitralnie. Bardziej demokratyczna i polifoniczna perspektywa krytyki filmowej pozostaje jednak wolna od takich ścisłych reguł.

Najmocniej ujawnia się to w dostrzeżonym przez publicystów napięciu między narracją wojenną a antywojenną. Rodzimi krytycy zastanawiają się też nad zgoda innymi aspektami *1917* niż zachodni, którzy w ogóle nie podejmują kwestii skomplikowanej gatunkowości filmu lub opisują go jednoznacznie jako heroiczne i patriotyczne widowisko wojenne. Wydaje się, że nie zastanawiali się oni nad uznaniem *1917* za utwór antywojenny. Wprawdzie niektórzy z nich pozwalali sobie na wzmiankę o dających się zauważyć elementach pacyfistycznego przesłania, lecz większość oceniła go bardzo surowo, domagając się czysto antywojennego przekazu. Trudno się temu dziwić – radykalnie pacyfistyczna postawa komentatorów koresponduje z zachodnim modelem pamięci I wojny światowej wyrastającym z doświadczenia kilkuletniej wojny pozycyjnej z wielką liczbą ofiar i związanym ze szczególnie silną traumą. Opowiadanie o tej wojnie w stylu, jaki zaproponował Mendes, musi budzić wątpliwości. Zamiast wysublimowanej estetycznie pochwały bohaterstwa krytycy woleliby zapewne zobaczyć film ukazujący mroczną stronę tego konfliktu. Komentatorzy polscy zaś, zależnie od światopoglądu, często manipulują niektórymi aspektami *1917* tak, aby film pasował do ich wyobrażeń. W przeciwieństwie do publicystów anglojęzycznych nie dostrzegają w nim niczego niestosownego i nie widzą problemu w tym, by w jednym dziele funkcjonowały obok siebie narracja heroiczna i antywojenna. Nasza perspektywa jest bowiem wolna od kulturowego imperatywu obecnego na Zachodzie – ciągle pozostajemy pod wpływem wspomnianego już mitu niepodległościowego, zgodnie z którym konflikt mocarstw był okolicznością warunkującą wyswobodzenie się spod władzy zaborców. Tym samym wizja heroicznej i słusznej wojny nie budzi w krytykach polskich większego sprzeciwu.

Polski odbiór krytycznofilmowy *1917* jest z tego względu znacznie bardziej zniuansowany i relatywny. Naszym publicystom łatwiej bowiem zaakceptować heroiczną narrację filmu, przy jednoczesnym zachowaniu świadomości nurtów pacyfistycznych. Jest to widoczne zwłaszcza na gruncie refleksji genologicznej. Poczynając od przekazu radiowego, widać wyraźnie, że choć dziennikarze omawiają warianty filmu wojennego, to nie silą się na szczególną spójność. Montowski posługuje się terminem „konwencja”, z kolei Wolak wyróżnia w ramach kina wojennego filmy artystyczne i komercyjne. Linia genologicznego podziału przebiega zatem wzdłuż kategorii produkcyjnych: kino o ambicjach intelektualnych jest utożsamiane z przekazem antywojennym, a płytkie przesłanie heroiczne – z komercją.

Niejednoznaczny charakter *1917* najbardziej uwidacznia się na innym poziomie odbioru – w obrębie tradycyjnego i internetowego dyskursu prasowego. Opinie krytyków różnią się zależnie od osobistego światopoglądu oraz rozumienia wojny. Innymi czynnikami (choć mniej wpływowymi) są zaplecze filmoznawcze i wiek krytyków. Nie poświęcam im tutaj więcej miejsca, ponieważ oba te aspekty odgrywają w sporze genologicznym rolę marginalną. Z pewnością doświadczenie zawodowe pomaga w pełniejszej i bardziej syntetycznej analizie filmu. Niekoniecznie musi jednak świadczyć o całkowitej słuszności ocen wygłaszanych przez krytyków. Za przykład wystarczy podać drastyczną rozbieżność interpretacji Sobolewskiego i Raczka – publicystów uznanych i doświadczonych.

Ci komentatorzy, dla których pisanie o kinie stanowi rdzeń działalności zawodowej (Sobolewski, Szczyszyk, Piotrowska), podkreślają skomplikowanie przynależności gatunkowej i wewnętrzne rozdwojenie filmu Mendesa. Zresztą, to właśnie ta perspektywa wydaje się najbliższa prawdy o *1917*. Świadczy o tym nie tylko uważna analiza filmu (niepomijająca scen znaczących z perspektywy gatunkowości), lecz także umiejętność dostrzeżenia elementów wskazujących na dwutorowość jego narracji. Zgodnie z tym ujęciem Mendes świadomie nakręcił film, który początkowo jest antywojenny, a później zmienia się w heroiczną epopeję. Mimo zasadności takiego wniosku w odbiorze krytycznofilmowym napotykamy liczne głosy stojące w sprzeczności z powyższą refleksją. Nie znaczy to, że pozostali krytycy mylą się w swoich analizach, lecz świadczy raczej o istnieniu innych czynników mających silny wpływ na interpretację tego samego dzieła.

Gdy spojrzymy na opinie publicystów skłaniających się ku rozumieniu *1917* w duchu wojennego bohaterstwa, w tym te otwarcie polemizujące z interpretacją antywojenną (Chełminiak, Zaremba, Kube), możemy dostrzec sygnały świadczące o konserwatywnym spojrzeniu na wojnę. Bardziej pacyfistyczny ogląd *1917* charakteryzuje zaś Szczerbę, Majmurka, Wróblewskiego, Stachowicza czy Raczka – krytyków związanych z takimi liberalnymi periodykami jak „Krytyka Polityczna”, „Gazeta Wyborcza” i „Polityka”. Jednocześnie obie te perspektywy nie uwzględniają ideologicznej niejednoznaczności utworu Mendesa i pomijają akcenty świadczące o pacyfistyczno-heroicznej podwójności jego wymowy.

Warto zwrócić uwagę także na to, jakie sceny czy postacie zostają przez krytyków pominięte lub są wzmiankowane za ledwie mimochodem. Większość komentatorów nie wspomina ani o spotkaniu Schofielda z samotną kobietą z dzieckiem w ruinach miasta, ani o niewiele późniejszym dotarciu bohatera do oddziału Devonsów, gdy rozbrzmiewa pieśń religijna odśpiewywana przez ruszających do walki żołnierzy MacKenziego. Tę ostatnią scenę odnotowuje jedynie Sobolewski, a kobietę wymieniają Szczerba i Piotrowska. Jednak tylko ta druga nie czyni tego przelotnie, a nadaje scenie status nieoczywistej puenty filmu, który mimo okropności wojny pokazuje także „rodzinną” normalność. Decyzje te są o tyle znaczące, o ile wspomniane fragmenty wyraźnie osłabiają proponowaną przez wielu publicystów antywojenną interpretację przekazu *1917* i wskazują na ukryte w tym dziele wątki otwarcie heroiczne.

Dyskurs krytycznofilmowy jest zatem w stanie dostarczyć tropów niezwykle cennych dla genologicznego odczytania kina wojennego. Nie bez znaczenia pozostaje to, że krytycy różnie opisują napięcie między narracją wojenną a an-

tywojenną. Dla niektórych antywojenność tworzą filmowe środki stylistyczne, przesłanie zaś pozostaje patriotyczno-heroiczne; dla innych ton moralny 1917 jest najważniejszym wyznacznikiem jego gatunkowości. Jaśniejszy wydaje się sam status filmu antywojennego – większość krytyków i komentatorów traktuje go raczej jako niezależny i odrębny „byt genologiczny”. Pojawiają się jednak głosy przeciwne czy osobne – chociażby Montowskiego, który nazywa antywojenność „konwencją” – albo nadające „filmowi pacyfistycznemu” rangę pełnoprawnego gatunku, jak czyni to Szczerba.

Recepcja krytyczna dzieła Mendesa udowadnia zatem, że film (anty)wojenny, wbrew staraniom niektórych badaczy, pozostaje terminem w znacznej mierze nieprecyzyjnym. Kategorie wypracowane na gruncie filmoznawstwa nie dają się łatwo i spójnie zastosować do 1917, który lokuje się między narracją heroiczno-patriotyczną a antywojenną. Współlistnienie obok siebie tych dwóch pozornie wykluczających się koncepcji kina wojennego jest dowodem na hybrydyczność genologiczną i stanowi pokłosie postmodernistycznej gry filmowców z gatunkami. Nie oznacza to jednak, że daleko nam do satysfakcjonującej definicji „nowego” kina wojennego. Dyskurs krytycznofilmowy wokół 1917 naprowadza nas przecież na kilka wartościowych tropów. Krytyka pozwala spojrzeć na gatunek bardziej demokratycznie, a poprzez wielogłos przybliżyć społeczne wyobrażenia o nim. Bez tego kontekstu filmoznawcze dysputy genologiczne sprawiają wrażenie niepełnych. Wykluczając perspektywę krytycznofilmową, nieuchronnie zmierzamy do utrwalania istniejących w przestrzeni akademickiej paradygmatów dotyczących gatunkowości, które krepują naszą zdolność analizowania i klasyfikowania filmów nowej gatunkowości – stanowiącej wyzwanie ze względu na wspomnianą hybrydyczność, poziom skomplikowania formuł narracyjnych oraz łączenie pozornie wykluczających się stylistyk. Paradoksalnie więc, pełna subiektywizmu krytyka filmowa jest szansą na zbudowanie definicji gatunkowych bliższych kontekstowi społeczno-kulturowemu. Co więcej, badanie recepcji sprawia, że definicje te mogą stać się bardziej otwarte, elastyczne i utylitarne. Zwłaszcza gdy mowa o gatunku z tak silnym komponentem społecznym, jak film (anty)wojenny.

W kontekście samego 1917 trafne byłoby z kolei stwierdzenie, że Mendes realizuje jednocześnie założenia narracji antywojennej oraz heroicznej, a wewnętrzne pęknięcie filmu stanowi wdzięczną ilustrację specyfiki gatunku. Kino wojenne pozostaje bowiem pod silnym wpływem polityki, założeń ideologicznych, traum narodowych (lub ich braku) czy kontekstu kulturowego. Nie jest zatem możliwe nakręcenie „obiektywnego” filmu (anty)wojennego, gdyż może on zostać poddany krytyce ze względu na polityczne (np. skrajnie pacyfistyczne) zaangażowanie jego twórcy. Ale też odwrotnie: reżyser decydujący się na narrację heroiczno-patriotyczną będzie musiał mierzyć się z potencjalnymi oskarżeniami o radykalny nacjonalizm. Właśnie takie głosy pojawiły się w publicystyce zachodniej po premierze 1917. Kino wojenne realizowane w XXI w. musi niejako na nowo określić swój stosunek do wojen, które – wbrew przepowiadaniem przez Francisza Fukuyamę „końcowi historii” – nie zniknęły z naszej rzeczywistości. Obecność na ekranie spektakularnej batalistyki, typowe i alternatywne formy uczestnictwa w wojnie czy wierność realiom historycznym nie są już niezbędnymi wyznacznikami kina wojennego. Jak bowiem wynika z różnic między zachodnią a polską



Na zachodzie bez zmian, reż. Edward Berger (2022)



Szeregowiec Ryan, reż. Steven Spielberg (1998)

recepcją krytyczną 1917, każdy naród, zanurzony w określonym kontekście kulturowym, inaczej rozumie opowieść o wojnie i w innych miejscach filmu stawia akcenty. O tym, czy dany obraz zostanie uznany za wojenno-heroiczny, czy za antywojenny, nie decydują (przynajmniej w pierwszej kolejności) jego cechy dystynktywne, lecz punkt widzenia odbiorcy. W tym ujęciu gatunek kina wojennego określają widzowie (w tym krytycy), a nie niezależne od subiektywnego odbioru atrybuty filmu. Choć Mendes świadomie miesza dwa sprzeczne ze sobą modele, klasyfikacji gatunkowej jego filmu dokonują publicyści, zaliczający się do grona szerokiej i różnorodnej publiczności.

Oglądane przez krytyków polskich 1917 jawi się jako utwór znacznie bardziej skomplikowany, niż chcieliby ich zachodni koledzy. Jego niewątpliwie imponująca warstwa techniczna nie jest głównym tematem rozważań naszych publicystów – na pierwszym miejscu zostaje postawiony kulturowy namysł nad wojną oraz nad tym, jaką postawę przyjmuje wobec niej reżyser filmu. Właśnie w orbicie owego namysłu pojawia się istotna dla nas quasi-teoretyczna refleksja genologiczna. W moim przekonaniu dzieje się to z dużą korzyścią tak dla obrazu Mendes’a, jak i dla bardziej uniwersalnych rozważań o gatunku filmu wojennego. Refleksje płynące z polskiej recepcji krytycznej 1917 zdają się po części potwierdzać słynne słowa François Truffauta o tym, że *każdy film o wojnie kończy jako prowojenny*⁸⁸. W istocie – dzieło Mendes’a zaczyna się antywojennie, aby finalnie narracja mogła oddać chwałę żołnierskiemu bohaterstwu. Na razie jest to jeden z niewielu przypadków, w których taka podwójna perspektywa zostaje wyraźnie wyartykułowana, jednakże 1917 oraz jego recepcja krytyczna mogą być zwiastunem nowego rozumienia gatunkowości kina wojennego. Być może kolejne XXI-wieczne widowiska wojenne wkrótce wymuszą na nas nowe definicje genologiczne – konstruowane nie w toku analizy dzieła, lecz projektowania na nie własnej perspektywy społeczno-kulturowej.

¹ J. Derrida, *The Law of Genre*, tłum. A. Ronell, w: *Glyph 7*, red. S. Weber, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1980, s. 212.

² R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 154.

³ R. Altman, *Film/Genre*, British Film Institute, London 1999; C. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 18-22.

⁴ A. Tudor, *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*, tłum. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 28-32.

⁵ C. F. Altman, dz. cyt., s. 21-22.

⁶ R. Altman, dz. cyt., s. 220.

⁷ A. Tudor, dz. cyt., s. 30.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże, s. 31.

¹⁰ T. Schatz, *Hollywood Genres*, Random House, New York 1981, s. 19.

¹¹ K. Loska, *Kino gatunków – wprowadzenie*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, red. tenże, Rabid, Kraków 1998, s. 7.

¹² Dominującym tematem w tekstach z „Gazety Wyborczej” (2022, nr 250), „Kina” (2022, nr 12), „Netfilmu” (2023, nr 1), „Polityki” (2022, nr 44), „Rzeczpospolitej” (2022, nr 258), „Sieci” (2023, nr 12), „Tygodnika Powszechnego” (2022, nr 51-52) i „Do Rzeczy” (2022, nr 46) były kontrowersje wokół wątku literackiej adaptacji oraz filmowa polityka historyczna. Antywojennosc tego tytułu nie była podawana w wątpliwość.

¹³ M. Lesiak, *Film wojenny w perspektywie genologicznej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2015, t. 15, s. 130.

¹⁴ Ł. A. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Rabid, Kraków 2002, s. 7.

¹⁵ Ł. A. Plesnar, *A jak poszedł Johnny na wojnę... czyli o kinie wojennym*, w: *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Rabid, Kraków 2001, s. 116-125.

¹⁶ R. Marszałek, *Polska wojna w obcym filmie*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich,

- Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1976, s. 15-16.
- ¹⁷ A. Szpulak, „Zwierzę” i „bóg” – antywojenne reminiscencje, „Nowy Napis Co Tydzień”, nr 117, <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-117/artykul/zwierze-i-bog-antywojenne-reminiscencje> (dostęp: 10.01.2025).
- ¹⁸ A. Skwara, *Kino wojenne – między agresją a ukojeniem*, w: *Kino gatunków*, red. A. Helman, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Kraków 1991, s. 93.
- ¹⁹ M. Sokołowska-Paryż, *Introduction: Transnationalism and the War Film Genre*, „Journal of War and Culture Studies” 2024, nr 2, s. 94.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ J. Basinger, *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*, Wesleyan University Press, Middletown 2003, s. 9.
- ²² Tamże.
- ²³ R. Eberwein, *The Hollywood War Film*, John Wiley and Sons, New Jersey 2010, s. 1.
- ²⁴ S. Neale, *Genre and Hollywood*, Taylor and Francis, New York 2005, s. 117.
- ²⁵ Tamże, s. 118.
- ²⁶ B. Langford, *Film Genre: Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005, s. 106.
- ²⁷ Tamże, s. 124.
- ²⁸ T. Kashani, *Hollywood w służbie hegemonii*, tłum. A. Kamrowska, „Kultura Popularna” 2005, nr 3, s. 107.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ J. Chapman, *War and Film*, Reaktion Books, London 2008, s. 9.
- ³¹ A. Kelly, *Cinema and the Great War*, Taylor and Francis, London – New York 2005, s. 1-2.
- ³² M. Białous, *Spółeczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa i polityka pamięci w kinematografii polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2017, s. 71.
- ³³ J. Staiger, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, tłum. I. Kurz, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 159.
- ³⁴ Tamże, s. 157-158.
- ³⁵ P. Bradshaw, „1917” Review – *Sam Mendes Turns Western Front Horror Into a Single-Shot Masterpiece*, „The Guardian”, 26.11.2019, <https://www.theguardian.com/film/2019/nov/25/1917-review-sam-mendess-turns-western-front-horror-into-a-single-shot-masterpiece> (dostęp: 10.02.2025).
- ³⁶ S. Zacharek, „1917” Is a Movie About the Horrors of War, Told With a Devotion to Beauty and Life, „Time”, 24.12.2019, <https://time.com/5754858/1917-movie-review> (dostęp: 10.02.2025).
- ³⁷ S. Machkovech, „1917” Film Review: War Has Never Been Captured So Incredibly, „Ars Technica”, 10.01.2020, <https://arstechnica.com/gaming/2020/01/1917-film-review-war-has-never-been-captured-so-incredibly> (dostęp: 10.02.2025).
- ³⁸ A. Falbo-Wild Chairman, *Truth in the Telling: A Review of „1917”*, „Western Front Association”, <https://www.westernfrontassociation.com/world-war-i-articles/truth-in-the-telling-a-review-of-1917> (dostęp: 10.02.2025).
- ³⁹ Y. Mendelovich, „1917” Movie Review: One (Too) Long (Boring) Take in an Overrated Film, „Y. M. Cinema Magazine”, 15.01.2020, <https://ymcinema.com/2020/01/15/1917-movie-review-one-too-long-boring-take-in-an-overrated-film> (dostęp: 10.02.2025).
- ⁴⁰ T. Buttrey, „1917” Film Review: Fresh Interpretation of the War Genre, „Loud and Clear Reviews”, 9.02.2020, <https://loudandclear-reviews.com/1917-review> (dostęp: 10.02.2025).
- ⁴¹ O. Strachan, *Keep Your Eyes on the Trees: An Essay on „1917”, the Most Profound Film Since „Tree of Life”*, „Providence Magazine”, 7.05.2020, <https://providencemag.com/2020/05/keep-your-eyes-trees-1917-movie-review> (dostęp: 10.02.2025).
- ⁴² R. Brody, *The Beauty of Sam Mendes’s „1917” Comes at a Cost*, „The New Yorker”, 7.01.2020, <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-beauty-of-sam-mendess-1917-comes-at-a-cost> (dostęp: 10.02.2025).
- ⁴³ M. Dargis, „1917” Review: *Paths of Technical Glory*, „New York Times”, 24.12.2019, <https://www.nytimes.com/2019/12/24/movies/1917-review.html> (dostęp: 12.02.2025).
- ⁴⁴ A. Branach-Kallas, *Uraz przetrwania. Trauma i polemika z mitem pierwszej wojny światowej w powieści kanadyjskiej*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.
- ⁴⁵ A. Kruszyńska, *Prof. H. Parafianowicz: na postrzeganie I wojny światowej i pamięć o niej wpłynęły doświadczenia II wojny* (wywiad z H. Parafianowicz), „Dzieje”, 29.07.2019, <https://dzieje.pl/aktualnosci/prof-h-parafianowicz-na-postrzeganie-i-wojny-swiatowej-i-pamiec-o-niej-wplynely> (dostęp: 14.01.2025).
- ⁴⁶ M. Janion, *Plac generała. Eseje o wojnie*, Sic!, Warszawa 1998, s. 28-29.
- ⁴⁷ J. Ostromecki, *Rzeź w błocie*, „Do Rzeczy – Historia” 2020, nr 4, s. 29.
- ⁴⁸ Tamże.
- ⁴⁹ Tamże, s. 30.
- ⁵⁰ Tamże, s. 31.

- ⁵¹ W. Chełmniak, *Brytyjczyk potrafi*, „Do Rzeczy” 2020, nr 4, s. 48.
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ Tamże.
- ⁵⁴ J. Szczurba, „1917” – *antologia wojennych okropieństw*, „Gazeta Wyborcza” 2020, nr 5, s. 16.
- ⁵⁵ Tamże.
- ⁵⁶ P. Zaremba, *Zła wojna dzielnych ludzi*, „Sieci” 2021, nr 18, s. 66.
- ⁵⁷ Tamże.
- ⁵⁸ Tamże.
- ⁵⁹ J. Majmurek, *Lekcja z horroru XX wieku*, „Krytyka Polityczna”, 7.02.2020, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/jakub-majmurek-sam-mendes-1917-recenzja> (dostęp: 3.01.2025).
- ⁶⁰ Tamże.
- ⁶¹ Tamże.
- ⁶² T. Sobolewski, *Wojna i pokój w jednym ujęciu*, „Gazeta Wyborcza” 2020, nr 18, s. 16.
- ⁶³ Tamże.
- ⁶⁴ Tamże.
- ⁶⁵ Tamże, s. 17.
- ⁶⁶ Ekran Tomasza Raczką, „1917”, *prod.* 2019, reż. Sam Mendes – *wideorecenzja Tomasza Raczką*, <https://www.youtube.com/watch?v=vo8o-ShMukc> (dostęp: 3.01.2025).
- ⁶⁷ P. Szczyszyk, „1917”, „Kino” 2020, nr 1-2, s. 75.
- ⁶⁸ Tamże.
- ⁶⁹ M. Stachowicz, *W zgniłym dole leży świat*, „Filmweb”, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-1917-23169> (dostęp: 3.01.2025).
- ⁷⁰ P. Szczyszyk, dz. cyt.
- ⁷¹ J. Wróblewski, *Droga przez mękę*, „Polityka” 2020, nr 4, s. 70.
- ⁷² Tamże.
- ⁷³ Tamże.
- ⁷⁴ M. Kube, *Wojna bodźców i mało doznań*, „Rzeczpospolita” 2020, nr 19, s. A10.
- ⁷⁵ Tamże.
- ⁷⁶ A. Piotrowska, *Bomba zegarowa*, „Tygodnik Powszechny” 2020, nr 5, s. 74.
- ⁷⁷ Tamże.
- ⁷⁸ Tamże, s. 75.
- ⁷⁹ Tamże.
- ⁸⁰ Tamże.
- ⁸¹ Sfilmowani, *Odc. 529 – „1917” – Denkins znowu to zrobił! Recenzja*, <https://www.youtube.com/watch?v=IjTpUrTOPDs> (dostęp: 3.01.2025).
- ⁸² M. Stachowicz, dz. cyt.
- ⁸³ Tamże.
- ⁸⁴ S. Paszkowska, J. Wolak, „1917” – *Sam Mendes zamienia wojenne wspomnienia dziadka w imponujące dzieło filmowe*, 25.01.2020, w: *Do kina czy na film?* (audycja radiowa), Radio Kraków, <https://www.radiokrakow.pl/audycje/1917-sam-mendes-zamienia-wojenne-wspomnienia-dziadka-w-imponujace-dzieło-filmowe> (dostęp: 3.01.2025).
- ⁸⁵ Tamże.
- ⁸⁶ M. Montowski, „1917”, *czyli dobre kino wojenne*, 24.01.2020, w: *Magazyn Bardzo Filmowy* (audycja radiowa), Jedynka Polskie Radio, <https://jedynka.polskieradio.pl/artykul/2440514,1917-czyli-dobre-kino-wojenne> (dostęp: 3.01.2025).
- ⁸⁷ Tamże.
- ⁸⁸ G. Siskel, *The Touch That Transcends Violence and Death* (wywiad z F. Truffautem), „Chicago Tribune”, 11.11.1973, s. 228.

Mateusz Drewniak

Doktorant w Szkole Nauk o Języku i Literaturze Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest zdobywcą Nagrody Głównej w VIII Konkursie im. Profesor Nurczyńskiej-Fidelskiej na najlepszą pracę magisterską z zakresu kina polskiego lub edukacji audiowizualnej, II miejsca w konkursie Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM za tę samą pracę oraz stypendystą Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego za znaczące osiągnięcia na rok akademicki 2023/2024. Laureat dwóch konkursów grantowych ID-UB UAM: *BESTStudentGRANT* (2020–2021) oraz *Study@research* (2023–2024). Współorganizator *II Forum Krytyki Filmowej* (2022). Obecnie pełni funkcję Sekretarza Redakcji w czasopiśmie „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual

Communication”. Jego zainteresowania badawcze skupiają się na krytyce filmowej, zagadnieniach recepcji kina i kultury audiowizualnej oraz ewolucji gatunków.

Bibliografia

- Altman, Ch. F.** (1987). W stronę teorii gatunku filmowego (tłum. A. Helman). *Kino*, (6), ss. 18–22.
- Altman, R.** (1999). *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Basinger, J.** (2003). *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Białous, M.** (2017). *Spoleczna konstrukcja filmów historycznych. Pamięć zbiorowa o polityka pamięci w kinematografii polskiej*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Chapman, J.** (2008). *War and Film*. London: Reaktion Books.
- Chelminiak, W.** (2020). Brytyjczyk potrafi. *Do Rzeczy*, (4), s. 48.
- Derrida, J.** (1980). The Law of Genre (tłum. A. Ronell). W: S. Weber (red.), *Glyph 7* (ss. 202–232). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Eberwein, R.** (2010). *The Hollywood War Film*. New Jersey: John Wiley and Sons.
- Janion, M.** (1998). *Płacz generała. Eseje o wojnie*. Warszawa: Sie!.
- Kashani, T.** (2005). Hollywood w służbie hegemonii (tłum. A. Kamrowska). *Kultura Popularna*, (3), ss. 107–120.
- Kelly, A.** (2005). *Cinema and the Great War*. London – New York: Taylor and Francis.
- Kube, M.** (2020, 24 stycznia). Wojna bodźców i mało doznań. *Rzeczpospolita*, (19), s. A10.
- Lesiak, M.** (2015). Film wojenny w perspektywie genologicznej. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*, 15, ss. 130–139.
- Loska, K.** (1998). Kino gatunków – wprowadzenie. W: K. Loska (red.), *Kino gatunków wczoraj i dziś* (ss. 7–12). Kraków: Rabid.
- Majmurek, J.** (2020, 7 lutego). *Lekcja z horroru XX wieku*. KrytykaPolityczna.pl. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/jakub-majmurek-sam-mendes-1917-recenzja>
- Marszałek, R.** (1984). *Filmowa pop-historia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Neale, S.** (2005). *Genre and Hollywood*. New York: Taylor and Francis.
- Ostronęcki, J.** (2020). Rzeź w błocie. *Do Rzeczy – Historia*, (4), ss. 26–31.
- Piotrowska, A.** (2020). Bomba zegarowa. *Tygodnik Powszechny*, (5), ss. 74–75.
- Plesnar, Ł. A.** (2001). A jak poszedł Johnny na wojnę... czyli o kinie wojennym. W: K. Loska (red.), *Wokół kina gatunków* (ss. 115–150). Kraków: Rabid.
- Plesnar, Ł. A.** (2002). *100 filmów wojennych*. Kraków: Rabid.
- Schatz, T.** (1981). *Hollywood Genres*. New York: Random House.
- Siskel, G.** (1973, 11 listopada). The Touch That Transcends Violence and Death (wywiad z F. Truffautem). *Chicago Tribune*, s. 228.
- Skwara, A.** (1991). Kino wojenne – między agresją a ukojeniem. W: A. Helman (red.), *Kino gatunków* (ss. 85–99). Warszawa – Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Sobolewski, T.** (2020, 23 stycznia). Wojna i pokój w jednym ujęciu. *Gazeta Wyborcza*, (18), ss. 16–17.
- Sokołowska-Paryż, M.** (2024). Introduction: Transnationalism and the War Film Genre. *Journal of War and Culture Studies*, (2), ss. 93–110.

- Stachowicz, M.** (2020, styczeń). W *zgniłym dole leży świat*. Filmweb.pl. <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-1917-23169>
- Staiger, J.** (2008). W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu (tłum. I. Kurz). W: I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia* (ss. 131-185). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Strachan, O.** (2020, 7 maja). *Keep Your Eyes on the Trees: An Essay on „1917”, the Most Profound Film Since „Tree of Life”*. Providencemag.com. <https://providencemag.com/2020/05/keep-your-eyes-trees-1917-movie-review>
- Szczerba, J.** (2020, 8 stycznia). „1917” – antologia wojennych okropieństw. *Gazeta Wyborcza*, (5), ss. 16-17.
- Szczyszyk, P.** (2020). „1917”. *Kino*, (1-2), s. 75.
- Szpułak, A.** (2021, 9 września). „Żwierzę” i „bóg” – antywojenne reminiscencje. NowyNapis.eu. <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-117/artkul/zwierze-i-bog-antywojenne-reminiscencje>
- Tudor, A.** (1976). Metoda krytyczna: autorzy i gatunki (tłum. J. Mach). *Kino*, (3), ss. 28-32.
- Wróblewski, J.** (2020). Droga przez mękę. *Polityka*, (4), s. 70.
- Zaremba, P.** (2021). Zła wojna dzielnych ludzi. *Sieci*, (18), s. 66.

Keywords:

context of film
criticism;
war cinema;
genre reception;
genre theory

Abstract

Mateusz Drewniak

Meanders of (Anti-)War Cinema: The Role of the Context of Polish Film Criticism in the Reception of Genre. The Case of 1917

The article explores the war film genre through the lens of the reception of Sam Mendes's *1917* (2019) in Polish film criticism. Using the example of this film, which generates numerous problems for a genre-based approach, the author demonstrates the importance of considering the context of film criticism in genre studies, in particular due to the war film genre being ambiguously defined in film studies. He argues for a shift from Rick Altman's film genre theory to Andrew Tudor's approach, which incorporates social and cultural contexts. In his research, the author also draws on Pierre Bourdieu's field theory, which recognises the role of critics in shaping cultural knowledge, as well as Janet Staiger's perspective, which emphasises the influence of social and national factors on the reception of cinema. The article answers questions regarding the complex status of the anti-war film and traces the genre concepts present in the critical reception of *1917*.