

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XV (2015)

ISSN 2081-1853

Paweł Stroiński

Uniwersytet Warszawski

Szeregowiec Ryan, czyli wojna i (a) pamięć

Szeregowiec Ryan (reż. Steven Spielberg, USA 1998) należy do najważniejszych filmów wojennych w historii kina¹. Choć niektóre techniki realizacyjne reżyser wykorzystywał już wcześniej, to właśnie historia poszukiwań jedyne go z pozostałych przy życiu braci Ryanów przez kilkusobowy oddział żołnierzy stała się estetyczną rewolucją w kinie wojennym. W niniejszym artykule badam relację między reprezentacją wojny a kulturową pamięcią o niej, wychodząc z założenia, że stosunek ten ma charakter dialektyczny, czyli że te elementy wzajemnie na siebie wpływają.

Pojęcia takie, jak pamięć czy reprezentacja, mogą być dość trudne do zdefiniowania, zwłaszcza jeśli przyjmujemy, że istnieje między nimi dialektyczna relacja. Pamięć na przykład stanowi dziś jeden z najważniejszych tematów refleksji wśród historyków i filozofów. Nie bez znaczenia jest, że jedną ze swych ostatnich prac poświęcił jej Paul Ricoeur². Zainteresowanie tym fenomenem wykroczyło poza neurologię i psychologię, i skoncentrowało na jego aspekcie społecznym i kulturowym.

Z naszej perspektywy najważniejsze zdają się dwie koncepcje, obie wynikające z refleksji Maurice'a Halbwachsa nad pamięcią zbiorową (*memoire collective*). Pierwsza z nich to pamięć kulturowa, która dla Jana Assmana stanowi instytucjonalną wersję pamięci grupy, taką, która kształtuje tożsamość całej zbiorowości. Objawia się w piśmie, obrazie i rytuałach. Innymi słowy, refleksja nad przeszłością jest, często politycznie, kierowana na pewne wydarzenia, które mają być społecznie nie tylko pamiętane, ale także pamiętane w określony sposób. W dzisiejszym świecie takimi instytucjami kreującymi pamięć są konsorcja medialne, do których bez wątplenia można zaliczyć Hollywood³.

¹ Zob. np. Ł. Plesnar, *100 filmów wojennych*, Kraków 2002, s. 98–99. Zob. także s. 21, gdzie autor podaje swoje kryteria wyboru.

² Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2012.

³ Zob. R. Traba, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Krczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 15.

Druga z ważnych dla niniejszych rozważań teorii powstała na podstawie refleksji nad fotografiami rodzinnymi. Marianne Hirsch nazwała ją postpamięcią. Nie jest to jednak pamięć *sensu stricte*, lecz przekaz doświadczenia i wiedzy (*transmission of knowledge and experience*), nie różniący się niczym od wspomnień pod względem emocjonalnym. Jest to także rodzaj pamięci społecznej – dlatego, że tym razem nasza wiedza o traumatycznej przeszłości przekazywana jest rodzinnie z pokolenia na pokolenie⁴.

Obie koncepcje pamięci społecznej, tu z konieczności przedstawione w sposób skrótowy i uproszczony, łączą się w przypadku kina hollywoodzkiego. Fabrykę Snów można bowiem uznać za instytucję często bardzo wpływową pod względem politycznym. W tym sensie może ona kształtować pamięć kulturową. Postpamięć jest przydatna przy analizie filmu, ponieważ, po pierwsze, pojęcie to wynikało z refleksji nad sztuką wizualną, po drugie, podobnie jak *postmemory*, film oddziałuje przede wszystkim na emocje widza. W ten sposób może kształtować jego pojęcie o wydarzeniach historycznych takich jak wojna.

Po drugiej stronie dialektycznego równania stoi reprezentacja. Pojęcie to jest jednocześnie łatwe i trudne do zdefiniowania, ponieważ o ile można przyjąć, że słowo to zastąpiło w refleksji naśladowanie (*mimesis*), o tyle ma szersze znaczenie niż po prostu naśladowanie rzeczywistości. Można bowiem przedstawiać także stan psychiczny i w ten sposób sztuką przedstawieniową stałoby się np. malarstwo abstrakcyjne. Mimo to kino należy zaliczyć do sztuk tego typu, a zdaniem niektórych teoretyków (np. Erwina Panofsky'ego) do sztuki realistycznej.

Jeśli, niezależnie od naszych poglądów filozoficznych⁵, uznamy reprezentację za przedstawienie rzeczywistości, kino faktycznie można traktować nie tylko jako sztukę mimetyczną, ale i realistyczną. Semiotycy zgodni są w poglądzie, że dyskurs realistyczny oparty jest na przezroczystości narracji, czyli na ukryciu obecności narratora w dziele⁶. W przypadku filmu kamera nie powinna się ujawniać, a jedynie

⁴ Zob. M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, nr 1, s. 103–128. Tam też bibliografia pozostałych prac autorki do tego czasu. Hirsch zwraca uwagę na dwuznaczność pojęcia „pokolenie” (generacja) – bowiem każde wywołane zdjęcie wiąże się ze stratą jakości, czyli generacji. Zwraca także uwagę na przydatność swojej teorii dla badania nie tylko Holocaustu, ale i tzw. *slavery narratives*. Kategoria ta pomaga więc w interpretacji takich filmów jak *Zniewolony*, reż. Steve McQueen, USA, 2013.

⁵ Zob. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 287–333. Zob. także: P. Stroiński, „*Pojedynek żołnierza Chrystusowego*” *Wacława Potockiego – emblemat czy nie?*, [w:] *Ut pictura poesis/ut poesis pictura. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielak, Warszawa 2013, s. 119–129.

⁶ Zgodnie z formułą Stendhala, że „powieść to zwierciadło przechodzące się po gościńcu”. W sprawie poglądów semiotyków zob. m.in. S. Morawski, *O realizmie jako kategorii estetycznej*, „Estetyka” 1961, s. 17–36; P. Hamon, *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, przeł. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1, s. 221–262. Zob. także R. Barthes, *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 225–236, gdzie autor mówi, że historiografia, poprzez wykorzystanie tych właśnie zabiegów, osiąga „efekt rzeczywisto-

pokazywać opowiadaną historię. Sprawę komplikować mogą jeszcze konwencje gatunkowe, których przy okazji kina wojennego nie można pominąć. W tym miejscu powiedzmy od razu, że *Szeregowiec Ryan* należy do specyficznego gatunku, który Jeanine Basinger określiła mianem filmu batalistycznego (*combat film*)⁷. Film Spielberga zawiera bowiem jego podstawowe wyznaczniki: postaci należą do zróżnicowanych grup narodowych (Włoch, Żyd, nowojorczyk, religijny chrześcijanin), zaczyna się od ujęcia amerykańskiej flagi, fabuła koncentruje się na jednej misji, wśród postaci jest jeden obserwator (Upham, który zamierza napisać książkę o „braterstwie wśród żołnierzy”), dowódca niechętnie podejmuje się zadania, a nawet pojawia się konflikt wewnętrzny.

Patrząc ogólnie na całą fabułę, łatwo zauważyć, że Spielberg łączy ze sobą skrajny naturalizm ze skłonnością do obrazów o charakterze wręcz ikonicznym. Przynajmniej na chwilę należy je jednak rozłączyć, by dokładnie zrozumieć zamysł reżysera.

O scenach batalistycznych *Szeregowca Ryana* powiedziano już wiele. Osadzające widza wewnątrz samej walki były przedmiotem zachwytu recenzentów. Reżyser i jego operator, zdobywca Oscara Janusz Kamiński, bardzo chętnie przyznają się do swoich inspiracji. W celu osiągnięcia maksymalnego możliwego realizmu, oparli się na autentycznych filmach reporterskich z czasów II wojny światowej. Odnosi się to nie tylko do samych ujęć, kręconych z ręki, ale także do wykorzystanej technologii. Zmieniono więc kąt migawki tak, by niektóre klatki były niedoświetlone i przez to niewidoczne podczas projekcji. Zdjęto osłonę obiektywu, której nie posiadali reporterzy wojskowi. Cały nakręcony materiał wywołano z zastosowaniem polegającego na wysyceniu z negatywu srebra procesu zwanego *bleach bypass*. Dało to charakterystyczny efekt pozbawienia filmu kolorów, choć nie jest on czarnobiały. Wszystko to w celu wywołania wrażenia bycia na wojnie razem z bohaterami.

Nie można pominąć zmian estetycznych, jakie przez dekady nastąpiły w historii kinematografii. Rozwój ten jest ściśle powiązany z ewolucją technologiczną. Można bowiem powiedzieć, że kino przeszło od obserwacji zdarzeń do ścisłej partycypacji. Jeśli porównamy sceny batalistyczne z filmu Spielberga i wcześniejszego o prawie czterdzieści lat *Najdłuższego dnia* (reż. Ken Annakin i in., USA 1962), to zobaczymy, że w *Szeregowcu Ryanie* kamera znajduje się w samym środku bitwy, a w produkcji Darryla Zanucka jest obserwatorem często pokazywanych z daleka od działań. Film ten miał oczywiście zupełnie inne ambicje. Był to epicki paradokumentalny fresk mający opowiedzieć o desancie w Normandii na tyle obiektywnie, że sceny

ści”. W sprawie historycznego ujęcia francuskiego realizmu w XIX w. zob. P. Van Tieghem, *Główne doktryny literackie we Francji*, przeł. M. Wodzyńska, E. Maszyńska, Warszawa 1971, s. 232–252. Filmowy odpowiednik realistycznego dyskursu został przez Noëlę Burcha określony jako „stopień zerowy stylu kinematograficznego” (*zero point of cinematic style*). Zob. N. Burch, *Theory of Film Practice*, przeł. z francuskiego H. R. Lane, wstęp A. Michelson, London 1973.

⁷ Zob. J. Basinger, *The World War II Combat Film. Anatomy of a Film Genre*, New York 1986, s. 73–82.

z niemieckimi bohaterami wyreżyserował Niemiec. Na pełne zanurzenie (immersję) widza nie mogła wtedy jednak pozwolić technologia. Lekkie kamery, którymi można było kręcić z ręki, wprowadzono dopiero później i Hollywood bardzo szybko z tego skorzystało.

Zwrócić należy także uwagę na to, że w scenach walk Spielberg przyjmuje konsekwentnie subiektywny punkt widzenia Amerykanów⁸. Kiedy tylko może, stara się towarzyszyć kapitanowi Millerowi. Czasami wykorzystuje efekt tzw. *shell shock* – bohater wpada w oszołomienie. Reżyser tłumi wtedy dźwięk i wprowadza zwolnione tempo, przeplatając to pustym spojrzeniem aktora Toma Hanksa⁹. Subiektywizacja narracji idzie głębiej, czego przykładem jest przytłumienie dźwięku w momentach, kiedy kamera znajduje się pod wodą. Nie zawsze jednak towarzyszy ona Millerowi. Spielberg łączy podążanie za bohaterami ze swoistą dokumentacją zdarzeń. Pokazuje więc umierających żołnierzy czy sanitariuszy decydujących, którzy ranni najbardziej potrzebują pomocy. Kiedy snajper Jackson modli się przed zlikwidowaniem gniazda karabinów maszynowych, widzimy montaż modlących się żołnierzy. W ten sposób reżyser przedstawia nam nie tylko wojenną rzeczywistość, ale i stan psychiczny walczącego żołnierza.

Tak ukazana wojna zdefiniowała nie tylko hollywoodzkie postrzeganie wojny. Takie filmy jak *Helikopter w ogniu* (reż. Ridley Scott, USA 2001) czy *Regulamin zabijania* (reż. William Friedkin, USA 2000) są wyraźnymi przykładami na ukształtowanie amerykańskiego kina batalistycznego. Warto podkreślić, że pod wpływem tego dzieła znajduje się także rosyjska *Dziewiąta kompania* (reż. Fiodor Bondarczuk, Rosja 2005). Podobnie wojnę pokazują też reportaże z różnych konfliktów, które możemy zobaczyć na co dzień w telewizyjnych wiadomościach.

W proponowanej przez Spielberga wizji konfliktu zbrojnego ważna jest jednak nie tylko batalistyka. *Szeregowiec Ryan* jest bowiem także, a może przede wszystkim, moralitetem rozważającym następujący problem: czy można zaryzykować życie ośmiu ludzi, by uratować jednego?

Zacznijmy od pewnej obserwacji. Podkomendni Millera kontestują sens samej misji, jednak nigdy nie sprzeciwiają się obecności podczas kampanii w Europie. Obserwacja ta doprowadziła Johna Bodnara do wniosku, że pod względem ukazania losu żołnierza, film Spielberga nie wyciąga wszystkich możliwych konsekwencji swej struktury fabularnej¹⁰. Trudno mi się jednak z badaczem zgodzić. W dokumencie o realizacji filmu *Szeregowiec Ryan* reżyser zauważa, że przesłanie „wojna jest piekłem” (*war is hell*) zawiera każdy, nawet najgorszy film wojenny. Kontestacja amerykańskiego udziału w II wojnie światowej byłaby zresztą nie do pomyślenia. Pomijając fakt, że USA było w formalnym stanie wojny z Niemcami (i Włochami) już

⁸ Ujęcia zza niemieckich żołnierzy obsługujących karabiny maszynowe mają tylko charakter topograficzny i z daleka pokazują brutalność walk.

⁹ Efekt ten pojawia się w filmie dwukrotnie podczas desantu i raz w ostatniej bitwie.

¹⁰ Zob. J. Bodnar, „*Saving Private Ryan*” and *Postwar Memory in America*, „*The American Historical Review*” 2001, nr 3, s. 805–817.

kilka dni po ataku na Pearl Harbor, poświęcenie tego, co nazywane jest *The Greatest Generation*, jest niepodważalne, w odróżnieniu od udziału w konflikcie wietnamskim. Trudno więc oczekiwać, że bohaterowie filmu bądź jego reżyser będą sprzeciwiać się udziałowi w wojnie w Europie.

Bezsens i przerażający aspekt działań wojennych jest doskonale ukazany poprzez szeregowca Uphama, tłumacza, którego Miller zabiera prosto z wywiadowczej komórki armii w Normandii. Można uznać go za tchórze, jednak Spielberg wykorzystuje trop często używany w horrorach, czyniąc z tej postaci reprezentanta widowni. Jest niedoświadczonym żołnierzem, którego walka wprost przeraża. W dwóch sekwencjach reżyser wręcz narzuca nam jego perspektywę, co utrudnia jednoznaczną ocenę. Upham stanowi moralny i psychologiczny punkt widzenia widza. Przeraża go więc chęć egzekucji rozbrojonego niemieckiego żołnierza, w finałnej bitwie strach paraliżuje go nawet w sytuacjach, w których mógłby uratować swoich kolegów. Wreszcie, kiedy w przypływie tragicznej ironii reżyser nakazuje uratowanemu żołnierzowi zabić Millera, to on dokonuje na nim egzekucji. Jego oczami widzimy najbardziej przerażające momenty wojny i dzięki tej identyfikacji doskonale zauważamy, w jaki sposób oddziałuje ona na psychikę. Inni żołnierze oddziału są już na tyle zatwardziali, że nawet nieśmiertelniki nie stanowią dla nich świętości i grają nimi w pokera.

Wspominałem już o skłonności Spielberga do łączenia tego, co realistyczne, z ujęciami o charakterze ikonicznym. Wszelkie obrazy, w których bohaterów widzimy z daleka, realizowane są tak, by wzbudzić skojarzenia z tradycją kina wojennego, a także tak, by były godne zapamiętania. Powiązane są bowiem z ikonografią gatunku. Oprócz tego reżyser nie odmawia sobie pewnych charakterystycznych dla siebie elementów. Po pełnym napięciu pojedynku snajperów zamiast śmierci Caparzo widzimy, jak mała dziewczynka policzkuje swojego ojca za to, że naraził ją na niebezpieczeństwo. Na końcu filmu umierający Miller w akcie desperacji zaczyna strzelać z pistoletu do nadjeżdżającego czołgu. Kiedy ten wreszcie eksploduje, kapitan ze zdziwieniem patrzy na swą broń, by chwilę potem zorientować się, że był to aliancki nalot. Taka wrażliwość na humor i piękno, nawet w tragicznej sytuacji, jest jednym z najbardziej charakterystycznych elementów filmowego idiolektu Spielberga.

Dzięki temu połączeniu film mógł ukształtować pamięć kulturową o II wojnie światowej przynajmniej w Ameryce. Byłbym jednak ostrożny z ferowaniem politycznych wyroków. John Bodnar zwraca uwagę, że w latach czterdziestych amerykański udział w konflikcie tłumaczono walką o demokrację. Spielberg jego zdaniem koncentruje się jednak na jednostce i przez to ujawnia „konserwatywne poglądy”¹¹. Nie do końca mogę się z tym zgodzić, nie tylko dlatego, że reżyser jest jednym z najbardziej aktywnych liberałów w Hollywood¹², ale też dlatego, że niezupełnie

¹¹ Tamże, s. 817.

¹² Mimo, że kłamrę narracyjną filmu, jaką jest wizyta starego Ryana na cmentarzu w Normandii, zasugerował konserwatywny scenarzysta i reżyser John Milius.

ten wątek pomija. Wystarczy zwrócić uwagę na scenę, w której generał Marshall uzasadnia swój rozkaz uratowania tytułowego szeregowca, cytując przy tym list Abrahama Lincolna do pani Bixby. Prezydent¹³ mówi tam o „oferze na ołtarzu wolności”. W tekście filmu fragment ten pojawia się dwukrotnie, drugi raz między finalną bitwą a ostatnią sceną na cmentarzu w Normandii.

Cytat ten wyraźnie wpłynął na Spielberga, bowiem powołał się na niego także w swej zwyczajowej wypowiedzi przy okazji płytowego wydania muzyki z filmu: „Do *Szeregowca Ryana* John Williams skomponował pomnik (*a memorial*) dla wszystkich żołnierzy, którzy poświęcili się na ołtarzu wolności podczas inwazji w Normandii szóstego czerwca 1944 roku”. Kończący film *Hymn to the Fallen* jest hołdem dla „wszystkich poległych na tej, a nawet każdej wojnie”¹⁴.

Zaznaczmy na początku, że nie jest to pierwszy raz, kiedy Williams postawił sobie taki cel. W odróżnieniu jednak od *Szeregowca Ryana*, *Listę Schindlera* (USA 1993) jako wspomnienie o Holocauście zamierzył sobie już sam Spielberg. Dla reżysera film z 1998 r. miał być historią o szukaniu dobroci (*decency*) w tak brutalnym czasie. W dokumencie o realizacji filmu stwierdził nawet, że dla niego powinien on nazywać się nie *Ocalić szeregowca Ryana*, ale *Ocalić kapitana Millera* (*Saving Captain Miller*)¹⁵. Przyjęta przez kompozytora stylistyka pozwoliła na stworzenie dzieła, które jednocześnie było pisane „ku pamięci”, ale odniosło się także do prezentowanych przez reżysera wartości.

Williams odwołał się bowiem do tradycji, która w USA stanowi wręcz kod kulturowy. W hollywoodzkiej muzyce filmowej nawiązania do twórczości Aarona Coplanda mogą stanowić wręcz patriotyczną kliszę albo symbolizować niezbywalne wartości narodu amerykańskiego, jak sprawiedliwość i wolność¹⁶. Twórczość ta inspirowana jest różnymi tradycjami muzyki północnoamerykańskiej (zarówno „białej”, jak i rdzennej). Podstawowy utwór ścieżki stanowi już wspomniany *Hymn to the Fallen* – rozpisana na pełną orkiestrę i chór elegia, którą usłyszymy tylko w napisach końcowych i która stanowi swoiste *memento mori* całej historii.

Wykorzystanie muzyki w filmie jest bardzo ostrożne. Jedną z podstawowych decyzji twórców było pozostawienie scen batalistycznych bez jej udziału. Ilustracja Williama pojawia się tylko w wybranych momentach, takich jak klamra narracyjna, jaką jest wizyta starego Ryana na cmentarzu i pokazanie rozmiaru tragedii po lądowaniu na plaży¹⁷. Do przyjęcia konwencji opartej na amerykańskiej muzyce

¹³ Autorstwo listu jest przedmiotem kontrowersji. Warto także dodać, że bracia Bixby tak naprawdę przeżyli wojnę secesyjną.

¹⁴ S. Spielberg, [wypowiedź na okładce w:] J. Williams, *Saving Private Ryan. Music from the Motion Picture*, Dreamworks 1999 [podkreślenia – P. S.].

¹⁵ Polski tłumacz pominął słowo *saving* w tytule.

¹⁶ Tak np. James Newton Howard w napisanym dla Harveya Denta temacie z *Mrocznego rycerza* (reż. Christopher Nolan, USA 1998).

¹⁷ Utwór ten na płycie *Omaha Beach* zaczyna się od długiego ujęcia ofiar lądowania i towarzyszy nam aż do sceny, w której matka Ryanów dostaje listy o śmierci braci.

patriotycznej mogła kompozytora zainspirować amerykańska flaga, pokazana na pierwszym i ostatnim ujęciu filmu. Tak ostrożne wykorzystanie muzyki, mające na celu uniknięcie charakterystycznego dla Spielberga sentymentalizmu (którego sam reżyser się jednak w filmie nie ustrzegł), pozwala widzowi na, jak zauważa reżyser, „oddech i pamięć”¹⁸. Wpisuje poświęcenie żołnierzy w szerszy kontekst walki o wolność, nie pozbawiając ich jednocześnie indywidualności. Hymn jest jedynym momentem, gdzie Williams może w pełni ujawnić emocje.

Na koniec niniejszej analizy pozostała wyłącznie klamra narracyjna, czyli sekwencja na cmentarzu w Normandii. Można ją widzieć we wszystkich omawianych do tej pory kontekstach. Kończąca dzieło Spielberga scena, w której Ryan rozmawia ze zmarłym kapitanem i prosi żonę, by potwierdziła, że był dobrym człowiekiem, odsyła bezpośrednio do ostatnich słów Millera – „Zasłuż na to” (*earn this*). Nie wiemy oczywiście, czy po wojnie uratowany żołnierz „wynałazł lepszą żarówkę” czy „wyleczył jakąś chorobę”, jak chciał kapitan w rozmowie z sierżantem Horvathem w Neuville. Starał się jednak przeżyć swoje życie jak najlepiej, nie tylko po to, by zasłużyć na poświęcenie żołnierzy, którzy mieli go uratować, ale także by ich upamiętnić. Do pamięci odsyła również miejsce akcji – cmentarz. Skalę tragedii Spielberg pokazuje nam poprzez ukazanie lasu grobów, kiedy Ryan płacze przy jednym z nich.

W jaki sposób pamiętamy wojnę? Wydawałoby się, że aby omówić problem relacji między reprezentacją wojny i pamięcią w *Szeregowcu Ryanie*, wystarczyłoby po prostu przywołać wyjątkowo realistyczne sceny batalistyczne¹⁹. To prawda, że były one rewolucją w kinie wojennym i wszyscy twórcy dzisiaj odwołują się do tej stylistyki. Film Spielberga jest jednak dużo głębszy. Wojna przedstawiona przez reżysera ukształtowała nie tylko kino, ale wpłynęła z całą swą brutalnością na wyobraźnię widzów. Powiedziałbym wręcz, że dzięki takim filmom jak *Szeregowiec Ryan* i *Helikopter w ogniu*, a także obrazom, jakie codziennie widzimy w telewizyjnych wiadomościach, zmieniło się wyobrażenie kulturowe o wojnie.

Wojna nie powinna być jednak kojarzona wyłącznie z brutalną walką. Wykorzystane ikoniczne obrazy, pokazujące oddział Millera z daleka, a także pełna szacunku i godności muzyka Williamsa wskazują dodatkowy plan. Pamiętać bowiem mamy nie tylko to, jak żołnierze walczyli i ginęli, ale także to, co czuli i jak żyli.

Bibliografia

- Assman J., *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.
- Basinger J., *The World War II Combat Film. Anatomy of a Film Genre*, New York 1986.
- Bodnar J., „Saving Private Ryan” and Postwar Memory in America, „The American Historical Review” 2001, nr 3.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Z tego powodu amerykańscy psychologowie odradzali oglądanie filmu weteranom wojennym cierpiącym na zespół stresu pourazowego.

- Burch N., *Theory of Film Practice*, przeł. z francuskiego H. R. Lane, wstęp A. Michelson, London 1973.
- Burch N., *Theory of Film Practice*, trans. Helen R. Lane, introduction by Annette Michelson, London 1973.
- Hamon P., *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, przeł. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 1.
- Hirsch M., *Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008, nr 1.
- Markowski M. P., *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010.
- Morawski S., *O realizmie jako kategorii estetycznej*, „Estetyka” 1961.
- Plesnar Ł. *100 filmów wojennych*, Kraków 2002.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2012.
- Spielberg S., wypowiedź na okładce [w:] J. Williams, *Saving Private Ryan. Music from the Motion Picture*, Dreamworks 1999.
- Stroiński P., „*Pojedynek żołnierza Chrystusowego*” *Wacława Potockiego – emblemat czy nie?*, [w:] *Ut pictura poesis/ut poesis pictura. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielak, Warszawa 2013.
- Van Tieghem P., *Główne doktryny literackie we Francji*, przeł. M. Wodzyńska, E. Maszyńska, Warszawa 1971.
- Traba R., *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, red. J. Assmann, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.

Saving Private Ryan. War and (vs) memory

Abstract

The analysis is concerned with the relations between representation of war in American cinema and its cultural memory based on Steven Spielberg's *Saving Private Ryan* (USA 1998). Based on concepts such as cultural memory, postmemory, representation and realism, multiple aspects of a film work were analyzed: the plot, image, sound, and John Williams' musical score. Hollywood war films through referencing genre traditions, patriotic musical style and iconic imagery are capable of influencing the ways society remembers and imagines war. In case of *Saving Private Ryan* filming techniques used for the combat scenes play a particular role. Influenced by the original World War II combat documentaries the filmmakers achieved the viewer's full immersion in depicted combat, as opposed to the older war cinema, where technological means allowed the camera to only observe the events.

Słowa kluczowe: film batalistyczny, Szeregowiec Ryan, Steven Spielberg, pamięć zbiorowa, reprezentacja

Key words: combat film, *Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, collective memory, representation