

OBRAZY (W) HISTORII: FILM KOMPILACYJNY I FRANCUSKO- NIEMIECKIE KRONIKI FILMOWE W LATACH 1940-1944

Bartosz Zając

Pod koniec lat 80. szerokie spektrum praktyk wykorzystywania filmu jako narzędzia badania historii zostało określone mianem historiofotii. W swym podstawowym znaczeniu termin ukuty przez Haydena White'a oznacza „reprezentację historii i refleksję nad nią tworzoną w obrazach wizualnych i dyskursie filmowym”.¹ Apologeci historiofotii akcentowali zdolność obrazów do oddania wizji przeszłości w całej jej złożoności wykraczającej poza ograniczenia linearnej historiografii. W tej perspektywie właśnie film, operujący nie tylko słowem, ale również dźwiękiem i obrazem, dysponowałby możliwością ożywienia historii, wprawienia w ruch obrazów i słów będących autentycznym echem przeszłości, a nie tylko jej interpretacją.

Tymczasem spośród głównych argumentów wytaczanych przez krytyków (audio) wizualnej historii najczęściej powraca „dyskursywna słabość” obrazów, ich „mały ładunek informacyjny”, uprzywilejowanie opisu w miejsce historiograficznej analizy, niezdolność zawarcia w obrazach polemiki z innymi reprezentacjami przeszłości historycznej, opatrzenia przypisami prezentowanych stanowisk, jak również potwierdzenia wiarygodności źródeł. Ten zestaw uzupełnia właściwa przedstawieniom ikonicznym tendencja do uproszczeń i w konsekwencji nieściśłości, oraz możliwość manipulacji bazującej na indeksalnej naturze obrazów filmowych².

Krytyka historiofotii stanowi echo polemiki toczącej się od wielu lat w środowisku historyków. Wątpliwości dotyczące poznawczej wartości obrazu przypominają te, jakie kierowano pod adresem historii określonych przez Ewę Domańską mianem „niekonwencjonalnych”, czy „alternatywnych”. W swym uprzywilejowaniu wydarzeń i postaci pozornie nieznaczących, te odmienne formy kształtowania dyskursu o przeszłości wykraczały poza granice tradycyjnej historiografii politycznej. Sam tryb ich badania różnił się też znacznie od metod z ducha pozytywistycznych. Do piśmiennictwa historycznego przeniknęła terminologia wypracowana m.in. na gruncie psychoanalizy czy szeroko pojętej teorii krytycznej. Zresztą to właśnie w pismach przedstawicieli Szkoły Frankfurckiej, zwłaszcza Waltera Benjamina, Theodora Adorno i Siegfrieda Kracauera odnajdziemy pierwsze ciekawe próby powiązania wiedzy historycznej i poznania oferowanego przez obraz fotograficzny czy filmowy. Dla tych autorów charakterystyczna była też inklinacja ku poetyce fragmentu, koncentracja na akcydensach rzeczywistości, którym przywracano rangę wydarzenia, co w przyszłości stać się miało jednym z głównych wyznaczników „historii postmodernistycznej”³.

Wiele zarzutów kierowanych pod adresem historiofotii trafia celnie w historyczne filmy fikcyjne, starające się stworzyć spójną narrację na temat przeszłości. Trudniej byłoby jednak przeprowadzić równie udaną krytykę filmów z pogranicza kina niefikcyjnego i awangardowego. Do tych hybrydycznych form nawiązuje w zakończeniu swojego eseju Robert A. Rosenstone, wskazując, że dialogiczny charakter obrazów tworzących dyskurs

takich filmów jak *Bez słońca* (*Sans Soleil*, 1983) czy *Daleko od Polski* (*Far from Poland*, 1984), dorównuje, a może wręcz przekracza możliwości wyrazowe słowa pisanego. „W ostatnich latach reżyserzy z różnych krajów zaczęli realizować filmy, których intelektualna gęstość przypomina walory słowa pisanego i które proponują odkrywcze sposoby zajmowania się materiałem historycznym. Porzucając tradycyjne gatunki, filmowcy ci poszli w kierunku nowych form kina, zdolnych do podejmowania poważnych zagadnień społecznych i politycznych. Najlepsze z ich dzieł pozwalają na więcej niż jedną interpretację zdarzeń; przedstawiają świat jako wieloaspektowy, złożony i nieokreślony, nie zaś jako serię zamkniętych, gładkich, linearnych opowieści⁴⁴”.

To, co Rosentone uznał za wartościowe w filmach Chrisa Markera czy Jill Godmilow, ich otwarcie na wieloaspektowość świata, uprzywilejowanie polifonicznego dyskursu w miejsce narracji teleologicznej, sygnalizuje centralne zagadnienia debaty nad wartością poznawczą oferowaną przez obraz. Jak wspomnieliśmy, krytyka historiofotii koncentrowała się m.in. na „dyskursywnej słabości”, uproszczeniach i nieścistości jakoby immanentnie związanych z obrazem. Ale jednocześnie ta niesprowadzalność obrazu do słowa, ta osobliwość (audio) wizualnego dyskursu, wydaje się też jego największym atutem. To dzięki niej sens zawarty w obrazie, dynamizowany dodatkowo słowem, muzyką, montażem, nie wyczerpuje się w pojedynczej artykulacji, ale pracuje, a wraz z nim zawarta w tych obrazach historia.

W dalszej części tekstu zajmę się przykładami filmów, które podobnie jak awangardowe dokumenty przywołane przez Rosenstone’a, tworzą struktury pozwalające zamkniętej w obrazach historii przemówić. Ich autorzy – choć przyjmując różne strategie i w różnym celu – sięgają po obraz z uwagi na jego zdolność do wywołania traumatycznego doświadczenia, poruszenia widza i otwarcia go na nowe rozumienie historii.

Trzy filmy, których twórcy – posługując się odmiennie pojmowaną techniką kompilacji – wykorzystali w swoich filmach francusko-niemieckie kroniki propagandowe z lat 1940-1944, to *Smutek i litość* (*Le chagrin et la pitié*, 1969) Marcela Ophülsa, *Wojna jednego człowieka* (*La Guerre d'un seul homme*, 1982) Edgardo Cozarinsky’ego i *Oko Vichy* (*L’œil de Vichy*, 1993) Claude’a Chabrola. W każdym z tych filmów oryginalny materiał kronik został poddany pracy montażu. Trzeba jednak pamiętać, że wcześniej same te kroniki były owocem różnego typu operacji montażowych.

W swojej monografii filmu kompilacyjnego Jay Leyda posługuje się kategorią kompilacji w odniesieniu do podgatunku kina niefikcyjnego, którego podstawową zasadą organizacji jest montaż. Dzięki odpowiedniemu łączeniu ujęć, opatrywanych nieraz komentarzem narratora lub śródnapisami, twórcy filmów kompilacyjnych zdolni byli „pokazać” na ekranie to, czego w istocie nie udało się zarejestrować. Obrazy w filmach kompilacyjnych funkcjonowały więc bardziej jako ilustracje, niż jako rejestracje *sensu stricto*. Wybór fragmentów włączanych do filmu podyktowany był raczej odpowiednim skorelowaniem z dyskursem filmu, niż rzeczywistym, czasoprzestrzennym związkiem obrazu z przedstawianym w filmie problemem. Przykładem mogą tu być ujęcia filmowe, które powracają na przestrzeni kolejnych dekad w różnych filmach dokumentalnych, niezależnie od pierwotnego kontekstu geograficznego i historycznego. Bohaterka eseju filmowego Chrisa Markera *Level Five* (1996) zwraca uwagę na to zjawisko, wspominając o ujęciu japońskiego żołnierza – „Gustawa” – płonącego po ataku z użyciem napalmu. Obraz ten powracał w wielu innych filmach dokumentalnych, niezależnie od pierwotnego kontekstu, stając się swoistym symbolem przetwarzającym rzeczywistość na potrzeby ideologicznego oddziaływania: „Nieznany żołnierz w pełnym rynsztunku, trzymający swą własną pochodnię. Wożony po polach bitewnych jak wojenny artysta w trasie z unikalnym występem. Gustaw na Filipinach, Gustaw na Okinawie. Widziałam go nawet w filmie traktującym o wojnie w Wietnamie, płonącego nieprzerwanie od dwudziestu lat”.

Powyższe uwagi wymagają jeszcze drobnego uściślenia definicji filmu kompilacyjnego, czy raczej jego typów. Bardzo często napotkać można synonimiczne traktowanie takich terminów jak film kompilacyjny, film *found footage*, film oparty na materiałach archiwalnych. Według definicji zaproponowanej w opracowaniu Jeya Leydy film kompilacyjny określa sama metoda pracy na materiałach już istniejących, a więc montaż. Trzeba też zaznaczyć, że twórcy filmów „montażowych” sięgają po materiał o bardzo różnorodnej proveniencji. Właśnie w oparciu o typ wykorzystanych w filmach kompilacyjnych materiałów należałoby odróżnić filmy oparte na materiałach archiwalnych (*archival footage*) i filmy wykorzystujące materiały znalezione (*found footage*). W tym właśnie kontekście Michael Zryd zwrócił uwagę na nietożsamość tego, co kryje się pod terminami „*footage*” i „*archival footage*”. Etymologia „*found footage film*”, jak pisze Zryd, wskazuje na metodę odkrywania znaczeń ukrytych w materiałach filmowych. Słowo „*footage*” nie oznacza po prostu taśmy, ale odpadki

(*waste, junk*), w których skarby (*treasures*) mogą być dopiero znalezione (*found*).⁵ Materiały „znalezione” pochodzą najczęściej z prywatnych kolekcji i w przeciwieństwie do archiwów (*archival footage*) nie posiadają oficjalnego (potwierzonego instytucjonalnie) statusu dokumentu historycznego⁶. Z tym wiążą się oczywiście konsekwencje natury estetycznej czy artystycznej. Niejednorodność obrazów wykorzystywanych przez twórców *found footage* pociąga za sobą odmienny typ uprawianego przez nich kina, a w przypadku realizacji filmów o tematyce historycznej, także odmienny typ prezentowanej wizji historii. Jeśli więc twórca dysponujący dostępem do oficjalnych zbiorów archiwalnych może sobie pozwolić na zbudowanie przy użyciu obrazów w miarę spójnej narracji historycznej, to filmowiec posługujący się materiałami znalezionymi skazany jest niejako na działanie na marginesach historii, a więc na uprawianie „historii alternatywnej”.⁷ Zdarza się jednak, i jest to przypadek filmów, które postaram się omówić w niniejszym tekście, że twórcy sięgają co prawda po materiał archiwalny – a więc homogeniczny, pochodzący z archiwów, o potwierdzonym instytucjonalnie statusie dokumentu historycznego – ale już w procesie kompilowania tych materiałów wykorzystują strategie właściwe twórcom *found footage*.

Materiały archiwalne wykorzystane przez autorów interesujących nas tu filmów powstały w latach 1940-1944 w ramach kolaboracyjnej polityki francusko-niemieckiej. Przeważająca część z nich pochodziła z wytwórni niemieckiej usytuowanej w okupowanym Paryżu, ale wiele powstało również w nieokupowanej do listopada 1942 strefie rządów Vichy.

Za symboliczny początek aktywnej francuskiej kolaboracji z Niemcami, także w zakresie propagandy wojennej, uznaje się wydarzenia będące bezpośrednią konsekwencją brytyjskiego ataku na flotę francuską w Al-Mersa al-Kabir u wybrzeży Algierii 3 i 4 lipca 1940. Działanie Brytyjczyków, w wyniku którego śmierć poniosło ponad 1200 żołnierzy francuskich, miało być podyktowane troską o francuskie okręty, które mogły wpaść w ręce nazistów, osłabiając tym samym siły aliantów.⁸ Wydarzenia te zostały zarejestrowane na filmie przez członków francuskiego Korpusu Filmowego Marynarki Wojennej (*Service Cinématographique de la Marine*). „W zamierzeniu dystrybuowany [przez Francuzów] tylko w strefie nieokupowanej, *La Tragédie de Mers-el-Kébir* przekroczył linię demarkacyjną po tym jak oficjele rządu Vichy odpowiedzialni za kinematografię wymienili go ze swoimi niemieckimi odpowiednikami w zamian za możliwość utworzenia niezależnej jednostki produkującej kroniki wspierające ściśle francuskie interesy”.⁹ Po uzyskaniu materiału Niemcy przemontowali oryginalny układ filmu przygotowany przez propagandystów Vichy, dostosowując jego wydźwięk do antyalianckiej polityki uprawianej przez nazistów na terenach okupowanych. „W efekcie – pisze Brett C. Bowles – *La Tragédie de Mers-el-Kébir* odegrał kluczową rolę w zdefiniowaniu struktury mającej odtąd regulować produkcją kronik filmowych Vichy, jak również relacjami francusko-niemieckimi w zakresie propagandy filmowej”.¹⁰

Serie przedwojennych francuskich wiadomości filmowych – *Pathé-Journal*, *Éclair-Journal*, *France-Actualités* Daumont – przestały być produkowane po zajęciu północnej Francji przez Niemców. Przez krótki czas po wkroczeniu wojsk nazistowskich do Francji cyrkulowały jeszcze aktualności trzech firm amerykańskich, ale „w trosce o obrazy” Niemcy bardzo szybko zdecydowały się wprowadzić monopol na wiadomości filmowe, naciskając jednocześnie, aby ich filmy dystrybuowane były również na południu kraju.¹¹

Początkowo cotygodniowe kroniki niemieckie (*Die Deutsche Wochenschau*) produkowane od 1940 przez Departament Propagandy Wehrmachtu (*Wehrmachtpropaganda-Abteilung*) były dystrybuowane również na terenach okupowanych. We Francji niemieckie kroniki – opatrzone narracją w języku francuskim i odpowiednio zmontowane – trafiły do kin jako seria *Les Actualités Mondiales* w pierwszym tygodniu sierpnia 1940. W krajach, w których propaganda odgrywać miała szczególnie doniosłą rolę dla politycznego i ekonomicznego sukcesu Niemiec, tworzono z czasem osobne filie produkujące kroniki z wykorzystaniem oryginalnych materiałów filmowych (zarejestrowanych na danym terytorium); był to właśnie przypadek Francji (oddział w Paryżu) i Belgii (oddział w Brukseli).¹²

Chociaż już w początkowym okresie okupacji wspomniany materiał z Al-Mersa al-Kabir zainaugurował przepływ materiałów filmowych przez granicę dzielącą południową i północną Francję, to jednak w praktyce aż do sierpnia 1942, czyli do chwili wprowadzenia wspólnych kronik (*France-Actualités*) na terenie całej Francji, powstające w obu strefach wiadomości filmowe znacznie się różniły. Lejtmotywnym kronik *Actualités Mondiales*, produkowanych i dystrybuowanych przez Niemców w okupowanej Francji, były denuncjowanie, oskarżenia i wykluczenie Żydów, komunistów, aliantów i innych „niepożądanych” w nowym ładzie europejskim. Z kolei propaganda Vichy – wiadomości filmowe *France-Actualités* *Pathe-*

Gaumont i La France en Marche – odwoływała się do jedności społecznej, starań na rzecz odbudowy narodu francuskiego i polityki określanej przez reżim Vichy mianem rewolucji narodowej, zyskującej rosnące poparcie społeczne od czasu klęski Frontu Ludowego. Bowles zaznacza jednak, że oba dyskursy – integracji i wykluczenia – były komplementarne, i że w mniejszym lub większym stopniu, zwłaszcza po wprowadzeniu dekretów antysemitycznych, propaganda Vichy stosowała się do obu z nich.¹³

Z racji zawężenia tematyki niniejszego tekstu do obszaru praktyk filmu kompilacyjnego, trzeba też zaznaczyć, że każdy z omawianych tu filmów, wykorzystujących francusko-niemieckie kroniki propagandowe, sięga po odmienną strategię kompilacji. Pewne kontrowersje może budzić zaklasyfikowanie jako filmu kompilacyjnego dokumentu Marcela Ophülsa *Smutek i litość*. Nie wszystkie materiały wykorzystane przez reżysera mają status „archiwalny”. Wiele z nich to wywiady zarejestrowane przez autorów we współczesnej im Francji i Niemczech końca lat sześćdziesiątych, co przybliżałoby film Ophülsa do nurtu *cinéma vérité*. *Smutek i litość* pozostaje jednak „dokumentem kompilacyjnym” z uwagi na wykorzystany w filmie typ montażu – techniki łączenia partii archiwalnych i wywiadów, tworzące polifoniczną wizję historii. Właśnie ze względu na „nieczysty gatunkowo” sposób potraktowania materiałów archiwalnych i ich ustrukturywania pośród sieci wywiadów Richard M. Barsam dostrzegł w filmie Ophülsa „nowy typ kompilacji”¹⁴. W partiach niniejszego tekstu poświęconych strategiom montażowym wykorzystywanym przez Ophülsa skupię się jednak wyłącznie na materiałach archiwalnych, wykraczając poza nie tylko wówczas, gdy ich znaczenie konstytuowane jest przez sąsiadujące z nimi wywiady.

Pod koniec lat sześćdziesiątych, kiedy powstał *Smutek i litość*, kroniki z czasów okupacji niemieckiej znajdowały się w archiwach ORTF (L'Office de Radiodiffusion-Télévision Française), spadkobiercy ustanowionej po wojnie RTF (Radiodiffusion-Télévision Française) – nadawcy posiadającego niemal całkowity monopol na przekazy radiowo-telewizyjne w powojennej Francji. Kiedy w 1974 doszło do rozpadu ORTF na siedem instytucji, jedna z nich – INA (Institut national de l'audiovisuel) kupiła zbiór Actualités Françaises¹⁵, z których w niedługim czasie skorzystać mieli Cozarinsky i Chabrol.

Mimo iż producentem filmu Ophülsa była telewizja francuska, dokument nie doczekał się emisji przed 1981. Dwa lata po jego realizacji, w 1971, trafił do kilku paryskich kin w dzielnicy łacińskiej, uczęszczanych głównie przez młodzież studencką, gdzie cieszył się sporym powodzeniem i zszedł z ekranów dopiero pod koniec 1972.

Za decyzję odmowy telewizyjnych pokazów *Smutku i litości* odpowiedzialny był ponoć Jacques Chaban-Delmas, minister w rządzie Georges'a Pompidou. Miał on skierować polecenie zablokowania filmu bezpośrednio do podlegającej rządowi administracji ORTF.¹⁶

Wstrzymanie telewizyjnej emisji dokumentu Ophülsa wiąże się bezpośrednio z tym, co Henry Rousso określił „czasem stłumienia” (1954-1971), który zdaniem autora „Syndromu Vichy”¹⁷ miał się zakończyć dopiero w procesie traumatycznej konfrontacji z przeszłością. Ten etap, przypadający na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte określony przez Rousso mianem „stłuczonego zwierciadła” symbolicznie zainaugurował film Ophülsa.¹⁸

Za pośrednictwem otwierającej *Smutek i litość* planszy z autorskim komentarzem dowiadujemy się, że obok „kroniki czasów okupacji” dokument jest też swoistym studium stosunków francusko – niemieckich i francusko – brytyjskich. W dalszej części niniejszego tekstu, poświęconej kompilacji kronik autorstwa Claude'a Chabrola, przekonamy się jak znaczącą rolę dla określenia perspektywy odbioru obrazów może odegrać taki „wstęp”. Jeśli zwolennicy historiofotii uprzywilejowywali narrację o przeszłości wyrażoną w obrazach z uwagi na ich zdolność oddania wieloznaczności i złożoności relacji między wydarzeniami, to takie ustabilizowanie obrazu za pomocą komentarza słownego, swoistej „instrukcji lektury”, może w znacznej mierze ograniczyć tę zdolność. W przypadku dokumentu Ophülsa odautorska informacja o tematyce filmu nie zawęży jednak, ani tym bardziej nie narzuca perspektywy odbiorczej. Pojęcie „kroniki” zdaje się wręcz wskazywać na brak interpretacji ukazanych faktów, tymczasem sformułowanie „studium stosunków” nie mówi jeszcze nic o ich charakterze. Jeśli dodamy, że twórcy zrezygnowali z narracji ponadkadrowej strukturującej wywiady i partie archiwalne, należałoby przyjąć, że – przynajmniej w założeniu – zdecydowali się przedłożyć wielogłos nad pojedynczą perspektywę. Istotnie, *Smutek i litość* jest wielogłosem historii, pozbawioną uprzywilejowanego centrum kompilacją obrazów i wypowiedzi reprezentujących różne opcje polityczne, doświadczenia wojenne i punkty widzenia w ocenie przeszłości.

Metoda kompilacji nie wyklucza oczywiście autorskiego dyskursu. Nawet rezygnując z komentarza ponadkadrowego twórcy mogli „wypowiedzieć się ustami innych” sięgając po

subtelniejsze od narracji słownej techniki montażowe, umożliwiające podporządkowanie poszczególnych wypowiedzi nadrzędnej narracji Ophülsa¹⁹. Nierezygnując z ukazania własnego stanowiska, reżyser rozpraszał je jednak w głosach swoich rozmówców i w znaczeniach implikowanych przez wykorzystane w filmie obrazy. Taką intencję potwierdza wypowiedź autora *Smutku i litości* dla „Cahiers du Cinema”: „Myślę, że pokazując punkty widzenia innych, poprzez to zestawienie szybko możemy się zorientować, co myśli gość za kamerą. Ale ja nie chcę na siłę pokazać tego, co myślę. Zwłaszcza jeśli chodzi o problemy oprawców i ofiar. Gdybym wykorzystywał myśli i słowa innych po to, by wyartykułować moje przekonania, mój własny punkt widzenia, byłaby to forma imperializmu”.²⁰

Obok licznych wywiadów, ważną rolę w *Smutku i litości* odgrywają materiały archiwalne. Część z nich reżyser wykorzystał w sposób czysto ilustracyjny, umieszczając obraz bez oryginalnego komentarza w tych partiach filmu, w których korespondowały one z wypowiedziami interlokutorów. Pochodzenie kronik jest w tych miejscach trudne do określenia, ponieważ w ramach wojennej propagandy bardzo często te same materiały pojawiały się w filmach francuskich, jak i niemieckich. Ponadto autorzy wykorzystują w tych partiach jedynie bardzo krótkie fragmenty ilustrujące działania wojenne, co dodatkowo utrudnia ich identyfikację.

Jeśli jednak kroniki frontowe wykorzystywane były w sposób ilustracyjny, i w konsekwencji swobodnie montowane, to już propaganda filmowa poświęcona codziennemu życiu w okupowanej i nieokupowanej strefie Francji zainteresowała autorów na tyle, że postanowili włączyć do filmu całe, nieraz bardzo rozbudowane, ich sekwencje. W pierwszej części *Smutku i litości* Ophüls sięgnął m.in. po dystrybuowane w strefie okupowanej Actualités Françaises, oraz Pathé-Journal i Gaumont-Actualités, które pokazywane były w strefie Vichy. Ten zestaw uzupełniają niemieckie materiały propagandowe Die Deutsche Wochenschau. Zaczniemy od kronik powstających na północy Francji. Podczas gdy jedną z konstytutywnych cech tej propagandy był „dyskurs wykluczenia”, nie należy lekceważyć dokumentalnej wartości tych obrazów. Pomimo propagandowego charakteru, w wielu przypadkach kroniki francusko – niemieckie nie tylko nie fałszowały rzeczywistości, ale przeciwnie, obnażały ją w sposób skrajnie, by tak rzec, naturalistyczny.

Przykładem obrazu, w którym rzeczywistość czasów okupacji podlega równolegle zniekształceniu i obnażeniu, jest pojawiająca się w filmie Ophülsa kronika poświęcona niedoborom. Wstawkę materiału archiwalnego poprzedza reżyser wypowiedzią Pierre’a Mendès’a-France o sytuacji materialnej we Francji w latach wojny: braku podstawowych artykułów, przede wszystkim odzieży i żywności. Swoistym kontrapunktem do tej wypowiedzi jest kronika – pochodząca prawdopodobnie z serii Actualités Mondiales – poświęcona opatentowanemu właśnie wynalazkowi, jakim były „jedwabne pończochy bez jedwabiu”, czyli farbowanie nóg mające imitować jedwabne pończochy. W kontekście wcześniejszej wypowiedzi Mendès’a-France reklamowana tu „część garderoby” była prawdopodobnie ostatnią rzeczą zaprzętą głowę Francuzkom, co oczywiście nie oznacza, że moda całkowicie straciła na znaczeniu w okresie okupacji. Władze okupacyjne w północnej Francji starały się podtrzymać złudzenie „normalności pomimo”, organizując pokazy mody, otwierając giełdę, czy tor wyścigów konnych; kwitło życie kulturalne, produkowano filmy, odbywały się wernisaże.

Wspomniana kronika prezentuje zalety wynalazku sugerując, że jego pojawienie się doprowadzi wkrótce do zniknięcia z krajobrazu Paryża charakterystycznego gestu podciągania przez kobiety oczek. Upokarzająca propozycja farbowania nóg ma w sobie coś z surrealistycznego żartu, dlatego tym silniej wybrzmiewa w niej charakterystyczny rys okupacyjnej rzeczywistości. Kronika ujawnia oczywiście trudną sytuację materialną, jaka stała się chlebem powszednim wielu Francuzów po złożeniu broni. Mimo polityki aktywnej kolaboracji rządu Vichy, Francja była jednym z dotkliwiej eksploatowanych przez nazistów krajów europejskich.²¹

Dodatkowe znaczenie powyższej reklamy ujawnia się w sąsiedztwie pojawiającego się w tej samej kronice wystąpienia Alphonsa de Châteaubrianta. To, co zwraca uwagę w zestawieniu reklamy pończoch z orędziem faszystowskiego francuskiego pisarza, to uderzająca dysproporcja poruszanych w tych obrazach tematów. Ten paradoksalny „montaż” kryje jednak pewien wspólny mianownik. Zwracając się do narodu tonem i gestem przywodzącym na myśl dobrotliwego patriarchę Pétaina, Châteaubriant podkreśla kluczową rolę, jaką w Europie zjednoczonej po zwycięstwie Hitlera odegrać by miała Francja. Sąsiedztwo obu bloków tematycznych zdaje się sugerować, że będąca częścią skarłowacialej okupacyjnej rzeczywistości propozycja farbowania nóg, to jedynie chwilowa niedyspozycja, która zniknie,

jak tylko zmieni się społeczne nastawienie wobec Niemców. Nie powinno więc dziwić, że Châteaubriant zamyka swoje wystąpienie wyrażając nadzieję, że jego słowa sprawią, że w przyszłości „collaboration” nabierze dla Francuzów nowego znaczenia. Charakterystyczną cechą kronik francusko – niemieckich jest zresztą to, że słowo „kolaboracja” odmieniane jest tam przez wszystkie przypadki, pojawiając się w najróżniejszych kontekstach. Wynikało to ze starań propagandystów by oczyścić to pojęcie z pejoratywnych konotacji, jakich nabrało wraz ze społecznym sprzeciwem wobec politycznej współpracy rządu Vichy z Niemcami.

Dodajmy też, że będąc jaskrawym przykładem kolaboracyjnego dyskursu polityków Vichy, wywód Monsieur Châteaubrianta jest jednak „prawdziwy” o tyle, o ile odzwierciedla ambicje i nadzieje wielu Francuzów na odzyskanie dawnej pozycji ich państwa w Europie. W dużej mierze to właśnie sentyment za odchodzącym w przeszłość imperium francuskim tłumaczy poparcie społeczne dla Pétaina (poparcie dla polityka uosabiającego idee, których znaczenie nie straciło bynajmniej na ważności z chwilą wyzwolenia przez aliantów). Ten sam sentyment długo pozwalał społeczeństwu przymykać oko na próby przyjęcia przez Francję postawy aktywnej kolaboracji bez wyraźnych nacisków ze strony okupanta. Należy pamiętać, że „dyskurs wykluczenia” był charakterystyczny zarówno dla nazistów, jak i dla zwolenników rewolucji narodowej, a stanowiący ważny element tej retoryki antysemityzm ma korzenie we francuskim nacjonalizmie przynajmniej od lat 30. Lejtmotywnym książki Roberta O. Paxtona, poświęconej Francji Vichy były nie tyle zerwania, co właśnie ciągłości w polityce francuskiej pierwszej połowy dwudziestego wieku.²²

W opisanej powyżej sekwencji wypowiedź Mendès-France została kontrapunktowo zestawiona z materiałem propagandowych kronik. Technika kontrapunktu, także muzycznego, jest jedną z charakterystycznych cech stylistycznych kina Marcela Ophülsa.²³ Kompilując materiały nie poprzestaje on na prostym szeregowaniu według tematu, ale stara się poprzez odpowiednie zestawienia wytworzyć wokół ilustrowanych problemów dialektyczne napięcia uniemożliwiające ich jednoznaczną ocenę. Tak jest w przypadku wykorzystanej przez reżysera kroniki z wizyty marszałka Pétaina w Tuluzie, Lyonie i Marsylii w grudniu 1940. Zdjęcia te zostały zarejestrowane przez propagandystów Les Actualités Mondiales i dla widzów w strefie okupowanej były pierwszą od zakończenia wojny okazją zobaczenia Pétaina, który do Paryża trafić miał dopiero w kwietniu 1944, na cztery miesiące przed wyzwoleniem. Materiał archiwalny poprzedza Ophüls wypowiedziami polityków francuskich, Georges Bidault (premiera Francji w latach 1949-50, prezesa Narodowej Rady Oporu) i Jacquesa Duclos (senatora z ramienia Francuskiej Partii Komunistycznej, sekretarza działającej w podziemiu PCF). Rozmówcy Ophülsa komentują fenomen popularności Pétaina. Bidault mówi o właściwej narodowi francuskiemu potrzebie autorytetu, silnej władzy, i o paternalistycznym charakterze francuskiego społeczeństwa. Duclos dodaje, że wizerunek nieco zniedołężniałego staruszka, który „oddął się Francji” – symbolicznie „biorąc na siebie” historyczną, a także moralną odpowiedzialność za kurs obrany w polityce międzynarodowej – zwiększał tylko kredyt zaufania przyznany mu przez społeczeństwo. Bohater bitwy pod Verdun, prawdziwy patriota, dobroduszny staruszek o łagodnym usposobieniu nie mógł przecież zaszkodzić Francji. Dalej następuje kompilacja pozbawionych oryginalnego komentarza zdjęć z podróży Pétaina po miastach południowej Francji. Widzimy m.in. młode marsylianki wręczające marszałkowi bukiet kwiatów, ogromny plakat z hasłem „Vive Pétain, Vive France!”, matkę podnoszącą dziecko, tak by wódz mógł uścisnąć jego rękę, zbliżenia rozentuzjasmowanych twarzy. Ten propagandowy obrazek Ophüls dodatkowo wyjaskrawia opatrując go piosenką Maurice’a Chevaliera.

Głos francuskiego piosenkarza jest w *Smutku i litości* wielokrotnie powracającym lejtmotywnym. Jako gorący zwolennik marszałka, Chevalier spotykał się po wojnie z oskarżeniami o kolaborację; zarzucano mu też, że dawał występy dla niemieckich żołnierzy. Chevalier dementuje te pogłoski w powojennym wystąpieniu, które zamyka dokument Ophülsa. Reżyser, nie bez ironii, wygrywa niejednoznaczność postawy piosenkarza czyniąc z niej metaforyczny komentarz do zdrady Pétaina,²⁴ ale można przypuszczać, że również do postawy wielu Francuzów, którzy za cenę „świętego spokoju”, zdecydowali się poprzeć reżim Vichy.

W kolejnych zdjęciach, także przy akompaniamencie Chevaliera, widzimy marszałka Pétaina w Marsylii, witającego się z hierarchą kościelnym u stóp katedry La Major,²⁵ składającego wieniec pod pomnikiem francuskich żołnierzy poległych w wojnach kolonialnych; obserwujemy jak wręcza orderzy żołnierzom Francuskiego Legionu Weteranów, paramilitarnej organizacji założonej w 1940 przez Xaviera Vallata, mającego w niedalekiej przyszłości objąć funkcję komisarza generalnego do spraw żydowskich. Sekwencję zamykają

zdjęcia z wizyty w Tuluzie, gdzie Pétain przemawia z balkonu, a wiwatujący tłum odpowiada mu charakterystycznym faszystowskim pozdrowieniem.

Ironia i muzyka w funkcji komentarla do wydarzeń historycznych, będące narzędziami Ophülsa w przywołanej wyżej scenie, mogą z pewnością budzić zastrzeżenia ortodoksyjnych historyków. Napotykanie tu zabiegi montażowe, sposób łączenia obrazu i dźwięku, materiałów archiwalnych i wywiadów, dalekie są od precyzji charakteryzującej dyskurs kształtowany w języku. Sięgając po tak niekonwencjonalne techniki reżyserowi udało się jednak przywrócić to, co stanowiło o traumatycznym charakterze tych obrazów, co nie pozwalało na jednoznaczne ustosunkowanie się do nich, a w konsekwencji ich wyparcie. Byłoby to może tym bardziej uzasadnione, że jak każda propaganda, francuskie i niemieckie kroniki stanowiły z gruntu fałszywy obraz rzeczywistości, który – gdy tylko pojawiła się taka możliwość – należało zanegować. Ophüls dostrzegł jednak, że przy odpowiednim „dostrojeniu” można wydobyć z tych kronik jakąś prawdę historyczną.

Po materiał filmowy z oficjalnej wizyty Pétaina w miastach południowej Francji sięgnęli także Edgardo Cozarinsky i Claude Chabrol. W przeciwieństwie do Ophülsa, Cozarinsky ograniczył się do wykorzystania materiałów archiwalnych, nie konfrontując ich bezpośrednio z głosami współczesności. Źródłem tego pomysłu była propozycja producentów INA, dla których pracował wówczas argentyński reżyser. W latach siedemdziesiątych Narodowy Instytut Audiowizualny we Francji pozwolił wielu artystom na realizację śmiałych eksperymentów filmowych. W produkcjach INA z tego okresu widać wyraźną predylekcję dla form hybrydycznych, przekraczających granice gatunków i rodzajów, form telewizyjnych i *stricte* kinowych²⁶. W latach 70. i 80. pod auspicjami INA powstała m.in. telewizyjna seria *France/tour/detour/deux/enfants* (1977-78) Godarda i Miéville, eksperymentalny dokument *Hitler – film z Niemiec* (*Hitler - ein Film aus Deutschland*, 1977) Hansa-Jürgena Syberberga, filmy Chantal Akerman, Agnes Vardy, Raoula Ruiza czy Chrisa Markera.

W INA film Cozarinsky'ego miał zainaugurować nurt dokumentów, w których na drodze zderzenia obrazów pochodzących z kronik i starych filmów fabularnych z subiektywnymi narracjami wybitnych postaci ze świata szeroko pojętej kultury, miało dochodzić do demitologizacji francuskiej historii.²⁷ Propozycja dyrektorów programowych INA pojawiła się na kilka lat przed zwycięstwem Mitteranda w wyborach prezydenckich, co zwiastować miało odwilż we francuskich mediach; nie wynikała więc tylko z przychylniej koniunktury, ale miała charakter polityczny *par excellence*. Pamiętajmy, że nieco ponad dziesięć lat wcześniej dokument Ophülsa uznany został za „obrazoburczy”, szkalujący wizerunek *Résistance*, który dla gaullistów był narzędziem odbudowy francuskiej tożsamości narodowej. Parafrazując Henry'ego Rousso, decyzję inauguracji cyklu dokumentów dekonstruujących francuską historię, należałoby więc czytać jako symptom gotowości Francuzów, a przynajmniej ważnej instytucji kształtującej francuską opinię publiczną, do odbudowy tożsamości narodowej nie w oparciu o mity, ale odłamki „rozbitego zwierciadła”. Dodajmy, że w 1981, u progu rządów pierwszego socjalistycznego prezydenta Francji, zielone światło dla filmu Ophülsa, oznaczało też, że kompilacyjny dokument Cozarinsky'ego traktujący o Francji Vichy i latach okupacji nie będzie zepchnięty wyłącznie do dystrybucji arthouse'owej i festiwalowej, ale trafi też do francuskiej telewizji.

W *Wojnie jednego człowieka* obrazy pochodzące z kronik *Actualités Mondiales* (1940-42) i *France-Actualités* (1942-44) reżyser konfrontuje z fragmentami wpisów pochodzących z dziennika niemieckiego pisarza Ernsta Jüngera. W latach okupacji Francji przez wojska niemieckie Jünger przebywał w Paryżu. Jak pisze Sławomir Błaut w posłowie do polskiego wydania dzienników, Jünger „jako kapitan rezerwy w sztabie komendantury (...) zajmował się kwestiami sądownictwa wewnętrznego wermachtu, cenzurą wewnętrzną, prawdopodobnie także cenzurą dzieł o tematyce militarnej, ale przede wszystkim kontaktami formalnymi, a także, co ważniejsze, nieformalnymi między elitami niemieckimi a francuskimi, między sztabami czy frontami”²⁸. Pisanie dziennika rozpoczął w 1939, kontynuował przez cały okres wojny, aż po okres okupacji Niemiec przez aliantów.

Mimo portretu szlachetnego humanisty wyłaniającego się z dzienników paryskich, swoistym intertekstem biografii pisarza pozostaje nie tylko jego służba w niemieckiej armii na frontach I i II wojny światowej, ale też okres międzywojenny, kiedy w swoich pismach wyrażał idee uznane przez jego krytyków za faszystowskie.²⁹ Innymi słowy, trudno wyizolować wypowiedzi Jüngera pochodzące z dzienników z szerszego kontekstu jego pism i jego biografii. Ta niejednoznaczność życiorysu niemieckiego pisarza stanowi jednak o sile filmu Cozarinsky'ego i proponowanej przez niego wizji historii. Jeśli w przypadku kronik ich propagandowy charakter uniemożliwił proste uznanie ich dokumentalnej wartości,

to w przypadku Jüngera biografia pisarza uniemożliwia widzom prostą identyfikację z jego narracją, jak i przyznanie jej uprzywilejowanego poznawczo statusu. Nawet jeśli słowa z dzienników autora „Promieniowania” pojawiają się tu w funkcji komentarza, to nie są one „miejscem prawdy”, jak sugerowane jest to zazwyczaj w klasycznych, telewizyjnych dokumentach kompilacyjnych. Nie oznacza to oczywiście, że w filmie Cozarinsky’ego nie pojawia się żadna „prawda historyczna”; nie jest ona jednak podana wprost. Wyłania się raczej z dialektycznych zderzeń oficjalnych obrazów i subiektywnej narracji wraz z ożywianymi przez nie intertekstami.

Osiągnięty w ten sposób efekt polifonii historycznego dyskursu przywodzi na myśl metodę Ophülsa. Rezygnując z rejestracji własnych obrazów i „oddając głos” Jüngerowi, Cozarinsky nie porzuca jednak całkowicie możliwości autorskiej wypowiedzi, co zarzucił mu Phillip Lopate. W tekście poświęconym poetyce eseju filmowego Lopate utrzymywał, że reżyser ogranicza się do zestawienia materiałów archiwalnych i słów Jüngera, nie uzupełniając narracji zapisem własnych myśli³⁰. Taka argumentacja przypomina niegdysiejsze konstatacje Elizabeth Bruss o niemożności sprostania wyznacznikom autobiografizmu w kinie, m.in. z uwagi na kolektywny charakter realizacji filmowej i nieuchronną mediatyzację myśli autora przez konkret widzialnego świata. Przypomnijmy raz jeszcze, że mimo sięgnięcia po wypowiedzi z dzienników Jüngera, nie pełnią one w filmie Cozarinsky’ego funkcji klasycznego komentarza, ale raczej kolejnego obok obrazów środka, za pomocą którego reżyser konstruuje narrację historyczną. Mimo iż mamy tu do czynienia z polifonią, historią przemawiającą wieloma głosami osadzonymi w wieloznaczej, amorficznej strukturze, autonomia autora nie zanika całkowicie i możliwe jest wskazanie miejsc wyraźnego ujawniania się jego sądów. W wywiadzie z Thomasem Elsaesserem Cozarinsky przyznał, że montując kroniki z czasów okupacji z wpisami z dzienników Jüngera zależało mu na stworzeniu nieoczywistej, nienarzucającej się widzom struktury dyskursywnej, w której jednak – po kilkakrotnym obejrzeniu – ujawniać się będą „rymy”, paralele między pozornie oderwanymi od siebie obrazami i wypowiedziami.³¹

W strukturze narracyjnej filmu Cozarinsky’ego uderzające jest porzucenie przez autora ścisłej chronologii prezentowanych kronik, a często także jakiegokolwiek synchronizacji tych kronik z wypowiedziami pochodzącymi z dzienników Jüngera. Przez brak synchronizacji rozumiem tu zarówno dystans między okresem, z którego pochodzą obrazy archiwalne i towarzyszące im „komentarze”, jak i – przynajmniej pozorny – brak dyskursywnej korelacji między zawartością kadru, a tym, co komunikuje narracja słowna. Chociaż film rozpoczyna się obrazami wkroczenia wojsk niemieckich do Paryża, a kończy zdjęciami z wyzwolenia, to wielokrotnie zdarza się, że narracja cofa się, pojawiają się nieuzasadnione czytelnie elipsy, znów powroty do wcześniejszych kronik itd. To samo, jak wspominaliśmy, dotyczy wplatanych w film zapisków z dzienników Jüngera, które funkcjonują raczej jako kontrapunkt, niż komentarz *sensu stricto*.

Wróćmy teraz do kroniki Les Actualités Mondiales z propagandowej wizyty marszałka Pétaina w miastach południowej Francji. Jak pamiętamy, subwersja Ophülsa dokonana na tych materiałach polegała przede wszystkim na pobudzającym historyczny dialog osadzeniu tej kroniki w strukturze wywiadów, jak również na ironicznym zestawieniu „oficjalnych obrazów” z piosenką Chevaliera. Mimo iż Cozarinsky ograniczył się do wykorzystania materiałów archiwalnych, nie uzupełniając ich głosami ze współczesności, dyskurs historyczny wyłaniający się ze skonstruowanej przez niego struktury montażowej, jest równie misterny. Partię kroniki ukazującą wizytę Pétaina w miastach południowej Francji w grudniu 1940 poprzedza bliźniaczy materiał zarejestrowany w listopadzie tego samego roku podczas wizyty Adolfa Hitlera w miastach regionu Akwitania, gdzie wódz III Rzeszy spotkał się z generałem Franco. Cozarinsky zastąpił oryginalny komentarz z tej kroniki wpisem z dziennika Jüngera z 29 maja 1941, w którym mówi on o otrzymaniu rozkazu nadzorowania egzekucji dezertera³². Jako tło muzyczne tych obrazów i narracji niemieckiego pisarza reżyser wykorzystał preludium do opery „Palestrina” Hansa Pfitznera. Muzyka, co istotne, pełni w dokumencie Cozarinsky’ego funkcję strukturującą. Film został podzielony na cztery segmenty: „Andante con moto”, „Adagio ostinato”, „Rodno Tenebroso” i „Finale”. W dwóch pierwszych pojawia się muzyka „aryjczyków” – Hansa Pfitznera i Richarda Straussa, a w kolejnych kompozycje „degeneratów” – Arnolda Schönberga i Franza Schreкера.³³

Muzyka Pfitznera pełni rolę dodatkowego spójnika, łączącego kroniki z obu propagandowych podróży, Hitlera i Pétaina, wzmacniając porównanie obu postaci. Ten sam cel, ostatecznej dyskredytacji wizerunku „dobrotliwego patriarchy”, wydaje się mieć wykorzystany w tej sekwencji fragment z dziennika Jüngera, ponieważ nie tylko łączy on

sąsiadujące kroniki, ale symbolicznie projektuje szczegółowy opis egzekucji na postać marszałka. Jeśli jednak ze względu na oblicza kolaboracji rządu Vichy, m.in. w zakresie aktywnej polityki antysemickiej, takie zestawienie skłonni bylibyśmy uznać za uzasadnione, to już – mimo, iż strategia wydaje się podobna – montaż Cozarinsky'ego następujący w dalszej części tej sekwencji, budzić może pewne wątpliwości. Wspomnieliśmy już o braku synchronizacji międzyokresami, z jakich pochodzą poszczególne kroniki i towarzyszące im wpisy z dzienników paryskich. Było to widać już w opisanym powyżej fragmencie, w którym kroniki *Les Actualités Mondiales* z listopada i grudnia 1940 opatrzone zostały wpisem Jüngera z maja 1941. Poza dystansem czasowym mieliśmy tu też do czynienia z dystansem faktów: propagandowa podróż Pétaina nie miała żadnego bezpośredniego związku z egzekucją niemieckiego dezertera. Ten montaż posiadał wyłącznie funkcję symboliczną, uchwytną na poziomie konstruowanego przez Cozarinsky'ego dyskursu, a nie posiadającą swojego odpowiednika w rzeczywistości historycznej. Bezpośrednio po fragmencie tych kronik i towarzyszącym im wpisem Jüngera, w kadrze pojawiają się zdjęcia z ekshumacji grobów masowych, podczas gdy narrator odczytuje wpis z dzienników datowany na 10 grudnia 1941, w którym niemiecki pisarz wspomina o tłumaczeniu listów rozstrzelanych zakładników. Cozarinsky w żaden dodatkowy sposób nie identyfikuje obrazów zaczerpniętych z niemieckiej kroniki, podobnie jak Jünger nie daje w swym dzienniku żadnej wskazówki o pochodzeniu rozstrzelanych jeńców. Tymczasem, pojawiające się tu archiwalne zdjęcia pochodzą z nakręconej w 1943 propagandowej kroniki niemieckiej *Im Wald von Katyn (W lesie katyńskim)*³⁴, dystrybuowanej także w krajach okupowanych; 7 maja 1943 fragmenty *Im Wald von Katyn* opatrzone narracją w języku francuskim zostały włączone do repertuaru *France-Actualités* i wyświetlone pod tytułem *La Tragédie de Katyn*³⁵.

Mimo iż wspólną zasadą strukturującą obrazy Pétaina i Hitlera zestawiane z opisem egzekucji niemieckiego dezertera, a wreszcie z obrazami pomordowanych przez NKWD polskich oficerów, wydaje się być montaż intelektualny, sięgnięcie przez reżysera po każdy z tych elementów podlega niewątpliwie innej ocenie. Świadomość pewnych cech charakteryzujących politykę Vichy pozwalała nam zaakceptować porównanie marszałka z Führerem. Czym jednak uzasadnić dokonane przez reżysera zestawienie postaci Pétaina ze zbrodnią katyńską?

Pisałem już o charakterystycznej dla klasycznych dokumentów kompilacyjnych metodzie posługiwania się archiwalnym materiałem wizualnym w funkcji ilustracji. Bywa, że nie jest ważne, jaki był pierwotny kontekst rejestracji danego obrazu, bo widz ma świadomość, że materiał wizualny występuje tylko jako uzupełnienie dyskursu wyrażonego werbalnie przez narratora. Jak pamiętamy, wątpliwości natury etycznej wysunął wobec statusu filmowej ilustracji Chris Marker podając przykład „«Gustawa» płonącego nieprzerwanie od 20 lat”. Czy podobny przykład nadużycia nie zachodzi w przypadku montażu Cozarinsky'ego? Jaką funkcję mają w *Wojnie jednego człowieka* obrazy zarejestrowane przez nazistów podczas ekshumacji masowych grobów polskich oficerów?

Wszelkie próby odpowiedzi na to pytanie są uzależnione od poziomu wiedzy historycznej, jaką na początku lat 80. mogli dysponować widzowie dokumentu Cozarinsky'ego, przede wszystkim we Francji, będącej nie tylko miejscem produkcji i dystrybucji, ale definiującym też kulturowy kontekst realizacji i recepcji tego obrazu. Chodzi więc o określenie horyzontu znaczeń, do którego mógł się odwoływać Cozarinsky sięgając w określonym momencie historycznym po fragmenty *La Tragédie de Katyn*.

Jak wiadomo zbrodnia katyńska, już od momentu ujawnienia wyników ekshumacji przez radio berlińskie 13 kwietnia 1943, stała się na długie lata obiektem skutecznej kontrynformacji (począwszy od Komisji Burdenki) ze strony władz ZSRR. Mimo iż dowody przedstawione przez Sowietów zostały zakwestionowane zarówno w Norymberdze, jak i w raporcie Komisji Maddenam³⁶ do momentu oficjalnego uznania jej za zbrodnię stalinowską, najpierw przez Michaiła Gorbaczowa, 13 kwietnia 1990, a w 1993 przez ówczesnego prezydenta Rosji Borysa Jelcyna, odpowiedzialność za śmierć polskich oficerów pozostawała kwestią „sporną”. Ambiwalencja wokół zbrodni katyńskiej utrzymująca się przez cały okres zimnej wojny, wystarczała Rosjanom, by skutecznie manipulować także zachodnią opinią publiczną. Oczywiście do francuskich mediów dotarły z pewnością wyniki raportu Komisji Maddenam, jak również informacje o protestach dyplomacji ZSRR wobec odsłonięcia Pomnika Katyńskiego w Londynie w 1976. Dodajmy też, że w 1971 w Paryżu ukazał się przekład książki Janusza Zawodnego³⁷, w której autor jasno wskazuje, że za zamordowanie polskich żołnierzy odpowiedzialne były służby NKWD. W styczniu tego samego roku, w ramach popularnego telewizyjnego cyklu „Archives du XXème siècle”³⁸ Francuski Instytut Audiowizualny

wyprodukował i wyemitował *Katyn et la censure au sujet de Katyn*, wywiad z Józefem Czapskim, w którym mowa jest nie tylko o stalinowskiej zbrodni, ale i o mechanizmach wypierania tej prawdy przez aliantów po wojnie.

W obliczu starań zaciemnienia „obrazów historii”, nie tylko ze strony dyplomacji ZSRR, wyemitowany dekadę wcześniej telewizyjny dokument (zresztą w formie wywiadu, bez wykorzystania materiałów archiwalnych) i publikacja książki Zawodnego, to jednak za mało by móc sądzić, że w 1981 dla widzów Cozarinsky'ego we Francji, zdjęcia zarejestrowane w Katyniu w 1943 mogły być rozpoznane równie łatwo, jak choćby materiały filmowe z Hiroszimy czy Wietnamu? W konsekwencji możemy przypuszczać, że obrazy z ekshumacji nie były przez tych widzów identyfikowane jako dokumentujące zbrodnię katyńską, ale raczej jako swoista „ilustracja” zbrodni wojennych w ogóle.

Kontrowersje wokół braku identyfikacji tragedii katyńskiej w jej szczególności, czy też wokół braku wskazania strony odpowiedzialnej za jej popełnienie, łagodziłby częściowo silny, emocjonalny wydzźwięk wyrażonego przez te obrazy oskarżenia wojny. Podobnie jak narracja zaczerpnięta z dziennika Jüngera, w której mowa jest o egzekucji dezertera z niemieckiej armii, „niezidentyfikowane” obrazy z ekshumacji funkcjonowałyby tu jako wydobywany na powierzchnię, przywracany pamięci obraz polityki czasów Vichy, który reżim Pétaina skrywał skutecznie pod powierzchnią gładkiej propagandy. Kronika z podróży po miastach południowej Francji byłaby tu „obrazem oficjalnym” („miejscem prawdy”), który dekonstruuje słowa niemieckiego pisarza (paradoksalnie – okupanta) i obrazy wojennych zbrodni (paradoksalnie – pochodzące z innego propagandowego filmu); dodajmy też, zbrodni, w których ówczesne władze Vichy zdolne były partycypować, za cenę uznania Francji partnerem w działaniach militarnych i rodzącym się nowym ładzie europejskim³⁹.

Mimo iż trudno do końca zgodzić się z opinią Lopate, że film Cozarinsky'ego pozbawiony jest głosu autora, *Wojna jednego człowieka* różni się wyraźnie od typowych esejów filmowych, dyskursywnych, opierających się na złożonej narracji konstruującej argumenty za pomocą skomplikowanego audio-wizualnego montażu. To prawda, że między odległymi nieraz kronikami pojawiają się tu „rymy”, paralele sugerujące dyskursywne zagęszczenie właściwe autorskiej interwencji, ale nawet w takich przypadkach siła obrazu zdaje się przeważać. Chcąc zinterpretować dany fragment, głos autora uwzględniamy jedynie jako część polifonii, z której utkana jest zawarta w tych obrazach historia. Być może właściwe byłoby więc określenie struktury filmu Cozarinsky'ego mianem kolażowej. Montowane przez niego elementy nie wchodzą tylko w uświadomione przez autora relacje, ich znaczenia nie wyczerpują się w dyskursie, ale wprawiane są w ruch w zetknięciu z każdą nową perspektywą. Wykorzystując francuskie i niemieckie kroniki, Cozarinsky rezygnował nie tylko z własnego komentarza ponadkadrowego, ale czasem i z montażu. Wynikało to z dostrzeżonego przez wszystkich omawianych tu autorów niezwyklego charakteru tych obrazów, w których, jakby na przekór specjom od propagandy, zawierało się coś więcej niż propagandowy przekaz. W tym kontekście symptomatyczna jest wypowiedź Cozarinsky'ego dotycząca „prawdy kina dokumentalnego”: „Jednym z powodów głębokiego braku zaufania, jakim darzę dokumentalną prawdę [*documentary vérité*], jest to, że nigdy nie mam pewności, co te filmy dokumentują. Zasadniczo, to, co uchwyciły [propagandowe] kroniki, było bardzo prawdziwe, tyle tylko, że było to coś innego, niż sądzono, że [te obrazy] wyrażają”⁴⁰.

Przykładem takiego obrazu „przemawiającego samodzielnie”, w pewnym sensie niewymagającego dodatkowego, autorskiego komentarza, może być sekwencja poświęcona modzie paryskiej. Podczas gdy w kadrze obserwujemy pokaz damskich kapeluszy, narrator kroniki informuje, że do ich zaprojektowania wykorzystano nowoczesny syntetyczny materiał, co każe widzieć w tej kolekcji „sukces współpracy [*collaboration*] paryskich projektantów i niemieckich chemików z IG Farben”. Dziś niemiecki koncern chemiczny utożsamiany jest z polityką nazistowską i zagładą europejskich Żydów. To, że w Auschwitz powstał największy w Europie obóz koncentracyjny, było bezpośrednią konsekwencją decyzji jego rozbudowy podjętej przez zarząd IG Farben, zatrudniający m.in. więźniów obozu w Manowicach. Dlatego padające w kronice zdanie o „kolaboracji paryskich projektantów z chemikami z IG Farben”, obok wkładu niemieckiej technologii w francuską modę, zdaje się sugerować udział Francuzów w eksterminacji Żydów. Nie należy raczej przypuszczać, że w 1943 był to celowy komunikat tej niemieckiej kroniki; to raczej rodzaj freudowskiego przejęzyczenia powstałego na styku obrazu i słowa, ślad pozostawiony w materiale audiowizualnym jakby przez przypadek, w skutek pomyłki. Tak zresztą funkcjonuje wiele spośród omawianych tu kronik.

Archiwalne obrazy wykorzystane przez Cozarinsky'ego zyskują status „znalezionych”, z chwilą gdy ich znaczenie nie zostaje w żaden sposób unieruchomione przez komentarz słowny

czy narrację, ale przeciwnie, ożywione, osadzone w nowej perspektywie uniemożliwiającej łatwą konsumpcję. Jak wspominaliśmy, takiej stabilizującej funkcji nie pełniły w filmie ani komentarze zaczerpnięte z dzienników Jüngera, ani tym bardziej celebrująca wieloznaczność obrazów kolażowa struktura narracyjna.

Niezależnie od intencji reżysera, fragment, w którym Cozarinsky posłużył się filmowym zapisem z ekshumacji ofiar zbrodni katyńskiej, pokazał, że immanentna metodzie kompilacyjnej – przynajmniej w jej nurcie awangardowym – dekontekstualizacja obrazów, może mieć też pewne wady. Bywa, że wieloznaczność staje się przeszkodą, gdy zależy nam na stworzeniu spójnej narracji historycznej.

Można przypuszczać, że to właśnie troska o spójność historycznego dyskursu i miejsce obrazów w narodowej pamięci zadecydowała o typie narracji jaki zastosował Claude Chabrol w *Oku Vichy* (*Loeil de Vichy*, 1993). Podobnie jak to było w przypadku dokumentu Cozarinsky'ego, kompilacyjny dokument Chabrola składa się w całości z materiałów archiwalnych, uzupełnionych fragmentami propagandowych filmów fikcyjnych i niemiecko-francuskich kronik z lat 1940–44. Autorami scenariusza *Oka Vichy* byli dwaj historycy, specjaliści od historii II wojny światowej, zwłaszcza Francji Vichy i ruchu oporu: R. O. Paxton i Jean-Pierre Azéma. Nazwiska tych historyków stanowiły rodzaj legitymizacji prezentowanych przez autorów obrazów przeszłości, czy raczej ich dekonstrukcji. Głównym tematem kompilacyjnego dokumentu Chabrola jest bowiem maszyna propagandowa odpowiedzialna za produkcję fałszywych obrazów rzeczywistości w okupowanej i nie okupowanej Francji.

W 1993 roku zasadnicza część kronik pojawiających się w filmie Chabrola nie mogła już u publiczności wzbudzić poważniejszych kontrowersji. Po wojnie wiele z nich widzowie francuscy mieli już okazję zobaczyć w *Smutku i ilitości* Ophülsa i w dokumencie Cozarinsky'ego, a także w licznych dokumentach telewizyjnych mniej znanych autorów. Można więc zadać pytanie, jaki był cel – nie tylko ten wprost deklarowany – realizacji *Oka Vichy*?

Podczas gdy Ophüls i Cozarinsky rezygnowali z precyzyjnie strukturującego narrację komentarza ponadkadrowego, Chabrol sięga okazjonalnie po beznamiętny głos narratora, który osadza obrazy w kontekście historycznym. Pozwala to uniknąć nieporozumień, z jakimi mogły się spotkać niektóre partie *Wojny jednego człowieka*. Dodajmy, że rolę komentarza w *Oku Vichy* nie jest jedynie określenie historycznego kontekstu poszczególnych kronik, ale także korygowanie faktów przywoływanych w oryginalnej narracji.

Chabrol zdecydował się też zachować chronologiczny porządek kronik, przez co możemy odnieść wrażenie, że w filmie – niejako bez ingerencji – odtworzona zostaje oficjalna historiofotia niemieckiej i francuskiej propagandy. Reżyser zrezygnował z narracji dyskursywnej czy kolażowej, „oddając głos” samym twórcom „fałszywych obrazów”; otwierająca film plansza tak oto określa znaczenie francusko-niemieckich kronik: „Ten film pokazuje Francję nie taką, jaka ona była między rokiem 1940 a 1944, ale jaką chcieli ją widzieć Pétain i kolaboranci”. W tym sformułowaniu brak jakiegokolwiek gradacji, pozwalającej przypuszczać, że mimo propagandowego charakteru tych obrazów, może być w nich zawarta jakaś prawda historyczna. Jedyną prawdą, jaką odkrywają te materiały, wydają się być mechanizmy funkcjonowania propagandy, oraz – pośrednio, dzięki korygującej funkcji komentarza ponadkadrowego – zbrodnie „Pétaina i kolaborantów”.

Intensywność z jaką autorzy obnażają tu zbrodnie Francji Vichy, znacznie przekracza tę, obecną w filmach Ophülsa i Cozarinsky'ego. Z kolejnych obrazów, korygowanych raz po raz przez narratora, wyłania się ponury obraz Francji, w której lud manipulowany przez sztaby propagandystów, popierał – w istocie wbrew własnej woli i naturze – poczynania Pétaina, Laval'a i podobnych im zbrodniarzy, podczas gdy Francuzi w okupowanej części kraju musieli godzić się z wizją rzeczywistości narzuconą im przez okupanta.

Film Chabrola nie dekonstruuje narodowych mitów, jak to było w przypadku *Smutku i ilitości*, nie konfrontuje nas z ambiwalencją ewokowanych przez obrazy wydarzeń, jak to mogło mieć miejsce w kompilacji Cozarinsky'ego. Zamiast tego proponuje do bólu teleologiczną narrację, która byłaby nie do zaakceptowania, gdyby nie fakt, że jej autorstwo przypisane jest symbolicznie potępionym już i tak politykom. W konsekwencji cała linia narracyjna Vichy zostaje zanegowana; „prawda była gdzie indziej”, zdają się mówić autorzy. Od tej fałszywej teleologii – zobiektyzowanej, zamkniętej w obrazach Vichy i niemieckiej propagandy – można się zdystansować.

Całe to „biczowanie”, obnażanie zbrodni i polityki kolaboracji, odbywa się w filmie Chabrola niejako „na cudzy rachunek”; wskazując „Pétaina i kolaborantów”, jako „autorów historiofotii Vichy”, twórcy filmu przeprowadzają symboliczną cesurę między prawdą i fałszem, winnymi i ofiarami. Jeśli Ophüls i Cozarinsky konfrontowali swoich widzów z traumatyczną

przeszłością stanowiącą trudne dziedzictwo i część francuskiej tożsamości narodowej, film Chabrola w miejsce rzeczywistego *katharsis* oferuje rytuał „umycia rąk”. Potępia rząd Vichy i kolaborantów, jakby kolaborowali tylko osądzeni już politycy, a data wyzwolenia przez aliantów stanowiła rzeczywisty koniec polityki, którą uosabiał francuski rząd Pétaina. O tym, że tak nie było, świadczy już choćby fakt, że niemal cała administracja Vichy przeniesiona została do powojennej Francji. Także ilość skazanych za zbrodnie wojenne i kolaborację, była niewspółmiernie niska, zwłaszcza w zestawieniu z innymi krajami europejskimi.⁴¹ Trudno więc zaakceptować zaproponowaną przez Chabrola dychotomiczną strukturę narracyjną, w której „obrazom fałszywym” przeciwstawiona jest „prawdziwa twarz Francji”, prawdziwa historia o twarzy ruchu oporu i de Gaulle’a, którego przemówieniem reżyser zamyka swój film. To przemówienie, wygłoszone po wyzwoleniu Francji, było zresztą symbolicznym momentem narodzin mitu *Resistance*, zakwestionowanego pod koniec lat sześćdziesiątych przez Ophülsa. De Gaulle mówił w nim o Paryżu „wyzwolonym własnymi rękami jego mieszkańców (...), ze wsparciem i pomocą całej Francji (...); silnej Francji, jedynej Francji, prawdziwej Francji”.⁴² Jeśli „twarz Pétaina” funkcjonuje w filmie Chabrola jako metonimia „wielkiego oszustwa”, jakim była fabrykowana przez ówczesną maszynę propagandową wizja najnowszej historii, to *dziś* trudno byłoby zaakceptować „twarz de Gaulle’a” jako powrót „prawdziwych obrazów”, szczególnie mając na uwadze monopol reżimu V Republiki na kontrolę mediów audiowizualnych: kino i telewizję⁴³. A przecież *dziś* stanowi jedyną perspektywę, z jakiej film Chabrola może być oglądany. Niemożliwe jest wyizolowanie historii zawartej w tych obrazach z szerszego kontekstu, jaki tworzy zarówno okres powojenny, jak i przedwojenny; a takiej operacji wyizolowania „Vichy” z historii Francji twórcy filmu – świadomie lub nie – dokonują, pokazując jej obrazy jako aberrację, zamkniętą w bezpiecznej, oglądanej dziś na archiwalnych taśmach przeszłości.

Technika kompilacji materiałów archiwalnych oferuje różne, nieraz skrajnie odmienne wizje historii. Niedługo po zakończeniu wojny, w 1946 roku, mając w pamięci niejedną taką kompilację, André Bazin pisał o immanentnej tego typu filmom falsyfikacji, niezdolności dochowania zasadom obiektywizmu. W finale artykułu poświęconego serii dokumentów Franka Capry *Dlaczego walczyliśmy (Why We Fight, 1942-45)*, Bazin przywołuje zabawny przykład manipulacji dokonanej na materiale dokumentalnym przez Johna Griersona. U źródła obrazu ukazującego euforyczny taniec Hitlera na stacji kolejowej Rethonde, po podpisaniu przez Francuzów traktatu o zawieszeniu broni, miał leżeć chwyt montażowy – pętla. „Hitler ograniczył się do podniesienia nogi. Powtarzając to ujęcie – tak jak w owej burlesce antynazistowskiej *Lambeth Walk* – angielski dokumentalista kazał Hitlerowi zatańczyć słynny szatański taniec, który stał się historyczny”⁴⁴. Chociaż Bazin podaje montażowy zabieg Griersona jako zabawny przykład falsyfikacji charakterystycznej dla filmu kompilacyjnego, „szatański taniec Hitlera” nie przestał być „historyczny” z chwilą ujawnienia manipulacji przez jego autora. W istocie, z fizycznego ruchu postaci Grierson wydobyl „faktyczny” *gestus* Führera. Nawet jeśli ten nie wykonał w Rethonde swego triumfalnego tańca, brytyjski reżyser dostrzegł w przechwyconym obrazie coś, co korespondowało z perwersją leżącą u podstaw polityki Hitlera czy III Rzeszy w ogóle – resentyment przegranej I wojny światowej, upokorzenie Niemców będące konsekwencją traktatu wersalskiego, i długo oczekiwany triumf eksplodujący w ekstatycznym geście, kontynuowany – już poza kadrem – rozkazem spalenia wagonu, w którym w 1918 Niemcy były zmuszone podpisać rozejm z państwami Ententy, i w którym teraz świętowali zwycięstwo. Montaż Griersona to nie tyle przykład zafałszowania, co alegoryzacji dokumentalnego zapisu, i ten sam cel odnajdziemy w wielu kompilacyjnych filmach. Ich twórcy posługując się, jak Ophüls czy Cozarinsky, obrazami propagandowymi, pochodzącymi z filmów fikcyjnych czy reklamowych, odnajdują prawdę historyczną, która nie oferuje być może nowych faktów, ale lepsze zrozumienie obrazów przeszłości, które były nam już wcześniej znane.

PRZYPISY

- ¹ Hayden White, "Historiografia i historiofotia," w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz (Warszawa: Wydawnictwo UW, 2008), 117.
- ² Konfrontację głównych stanowisk obrońców i krytyków historiofotii przedstawił Robert A. Rosenstone, "Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej," w: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz (Warszawa: Wydawnictwo UW, 2008), 93-114.. Przekonującą polemikę z zebranymi przez Rosenstone'a zarzutami odnajdziemy w cytowanym już artykule Haydena White'a. Na temat możliwości manipulacji, tym łatwiejszej, że wspartej na obrazach indeksalnych, zob. Jay Leyda, *Films Beget Films: A Study of Compilation Film* (New York: Hill and Wang, 1964), 10.
- ³ Por. Ewa Domańska, *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006), 13-22.
- ⁴ Rosenstone, "Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej," 108.
- ⁵ Michael Zryd, "Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's *Tribulation 99*," *The Moving Image* 3, nr 2 (2003): 41.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Por. Ibid.: 41-42.
- ⁸ Por. Brett C. Bowles, "La Tragédie de Mers-el-Kébir and the Politics of Filmed News in France, 1940-1944," *Journal of Modern History* 76, nr 2 (2004): 347-49.
- ⁹ Ibid.: 349.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ Ibid.: 351-52.
- ¹² Por. Ibid.: 353.
- ¹³ Por. Ibid.: 373-74.
- ¹⁴ Richard M. Barsam, *Nonfiction Film. A Critical History (Revised and Expanded)* (Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1992), 347.
- ¹⁵ Kolekcja kronik powstających we Francji od sierpnia 1940 do lutego 1969. Początkowo jako Les Actualités Mondiales, w sierpniu 1942 zostały przemianowane na France Actualités, następnie France Libre Actualités we wrześniu 1944, i Actualités Françaises w styczniu 1945; por. Daniela Kirchner, *Film and Television Collections in Europe: The MAP-TV Guide* (London: British Universities Film & Video Council, 1994), 134.
- ¹⁶ Por. James Roy MacBean, "The Sorrow and the Pity: France and Her Political Myths," w: *New Challenges for Documentary*, red. Alan Rosenthal (Berkeley: University of California Press, 1988), 471-72.
- ¹⁷ Por. Henry Rousso, *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944* (Cambridge, MA-London: Harvard University Press, 1991).
- ¹⁸ Opublikowane w 1966 studium poświęcone Francji Vichy doczekało się swojego przekładu dopiero w 1973 i, jak można było przypuszczać, nie spotkało się z życzliwym przyjęciem. O kontrowersjach towarzyszących recepcji książki Paxtona we Francji zob. wstęp autora do wydania z 1982, s. 40-41 i wstęp do wydania z 2001, s. 22, w: Robert O. Paxton, *Francja Vichy. Stara gwardia i nowy ład, 1940-1944*, tłum. Jacek Lang (Wrocław: Bukowy Las, 2001).
- ¹⁹ Por. Tomasz Majewski, "Pamięć, ironia, polityka historyczna. O filmach Marcela Ophülsa," w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*, red. Przemysław Czaplinski i Ewa Domańska (Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2009), 254.
- ²⁰ Cyt. za: Ibid.
- ²¹ Paxton, *Francja Vichy. Stara gwardia i nowy ład, 1940-1944*, 422.
- ²² „Gdy Francję Vichy uzna się po prostu za kolejny akt długiego francuskiego dramatu konfliktu wewnętrznego, który rozpoczął się w 1789 roku i trwał w 1936 roku, kiedy wybory wygrał Front Ludowy, zrozumieć można wiele faktów, które wcale nie były trzymane w tajemnicy. Projekt zmian propagowanych we Francji Vichy – zastąpienia kosmopolitycznej i liberalnej republiki państwem autorytarnym, jednorodnym i korporacjonistycznym – było w większym stopniu zemstą na Froncie Ludowym niż dostosowaniem się do jakiejś nazistowskiej koncepcji”. Ibid., 39.
- ²³ Por. Nora M. Alter, "Marcel Ophüls' November Days: German Reunification as Musical Comedy," *Film Quarterly*, nr 51 (1998).
- ²⁴ Na temat roli ironii w filmach Ophülsa por. Majewski, "Pamięć, ironia, polityka historyczna. O filmach Marcela Ophülsa."
- ²⁵ Na temat poparcia udzielanego reżimowi Vichy, zwłaszcza w początkowym okresie, przez Kościół por. Paxton, *Francja Vichy. Stara gwardia i nowy ład, 1940-1944*, 199-202, 409-10.
- ²⁶ Por. Susan Boyd-Bowman, "Television Authorship in France: Le Réalisateur," w: *Making Television: Authorship and the Production Process*, red. Robert J. Thompson i Gary Burns (New York: Praeger, 1990), 51.
- ²⁷ Ibid., 56
- ²⁸ Sławomir Błaż, "Postowie," w: *Ernst Jünger, Promieniowania: Pierwszy dziennik paryski, Zapiski kaukaskie, Drugi dziennik paryski*, (Warszawa: Czytelnik, 2004), 626.
- ²⁹ Mowa tu przede wszystkim o takich utworach, jak „Książę piechoty” (znany też jako „W stalowych burzach”), czy wydany pod redakcją Jüngera zbiór tekstów z lat 1919-36 zatytułowany *Wojna i wojujący*. Zbiór ten, jak i jego redaktor, został krytycznie skomentowany przez Waltera Benjamina w eseju „Teorie niemieckiego faszyzmu.”
- ³⁰ Por. Phillip Lopate, "In Search of the Centaur: The Essay-Film," w: *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, red. Charles Warren (Middletown, CT: University Press, 1996), 267.
- ³¹ Por. wywiad z Edgardo Cozarinsky: Thomas Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: University Press, 2005), 400.
- ³² Por. Ernst Jünger, *Promieniowania: Pierwszy dziennik paryski, Zapiski kaukaskie, Drugi dziennik paryski*, tłum. Sławomir Błaż (Warszawa: Czytelnik, 2004), 36-38.
- ³³ Podział na kompozycje „aryenne” i „dégénérée” pojawia się w napisach końcowych filmu. Na temat roli muzyki w filmie zob. też wywiad z Cozarinsky opublikowany w katalogu 32 Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Berlinie w 1982.
- ³⁴ Por. Eugeniusz C. Król, *Polska i Polacy w propagandzie narodowego socjalizmu w Niemczech, 1919-1945* (Warszawa: ISP PAN, RYTM, 2006), 418.
- ³⁵ Stąd też zapis w dzienniku Jüngera z maja 1941 nie mógł dotyczyć polskich oficerów, jako że Niemcy prowadzili prace ekshumacyjne dopiero w marcu i kwietniu 1943.
- ³⁶ Specjalna Komisja Śledcza Kongresu Stanów Zjednoczonych do Zbadania Zbrodni Katyńskiej (Select Committee to Investigate and Study the Facts, Evidence, and Circumstances of the Katyn Forest Massacre).
- ³⁷ Janusz K. Zawodny, *Katyn: massacre dans la forêt* (Paris: Stock, 1971).
- ³⁸ Seria długich wywiadów produkowana w latach 1969-76 dla ORTF (potem INA), przez Jeana José Marchanda, we współpracy z innymi reżyserami.
- ³⁹ Wspominałem już, że lejtmotywy książki Paxtona jest aktywna kolaboracja rządu francuskiego z nazistami – kolaboracja, która wielokrotnie była w pełni niezależna od nacisków ze strony Niemców; tak było przede wszystkim w zakresie polityki wykluczenia.
- ⁴⁰ Por. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, 399.
- ⁴¹ O czym Paxton pisał już w latach 60. Por. Paxton, *Francja Vichy. Stara gwardia i nowy ład, 1940-1944*, 390-413.
- ⁴² Fragment pochodzi z przemówienia de Gaulle'a wygłoszonego 25 sierpnia 1944 w Paryżu, wyświetlonego w kinach 1 września 1944 w ramach serii kronik Films Documentaires.

⁴³ Po wojnie telewizja pozostawała pod kontrola Ministerstwa Informacji, później powstałej w okresie rządów de Gaulle'a RTF (działającej w latach 1945-64), zyskując względną niezależność wraz z powstaniem ORTF (1964-74). Faktyczny rozdział państwa i mediów nastąpił jednak dopiero z chwilą objęcia rządów przez Mitteranda w 1981. Por. Brigitte Rollet, "Television in Europe," w: *Television in Europe*, red. James A. Coleman i Brigitte Rollet (Exeter: Intellect Books, 1997), 36-38.

⁴⁴ André Bazin, "Na marginesie *Dlaczego walczyliśmy*," w: *Film i rzeczywistość*, red. Bolesław Michałek (Warszawa: WAiF, 1963), 24, przyp. 2.

BIBLIOGRAFIA

- Alter, Nora M. "Marcel Ophüls' November Days: German Reunification as Musical Comedy." *Film Quarterly*, nr 51 (1998): 32-43.
- Barsam, Richard M. *Nonfiction Film. A Critical History (Revised and Expanded)*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- Bazin, André. "Na marginesie *Dlaczego walczyliśmy*." Tłum. Bolesław Michałek. W: *Film i rzeczywistość*, red. Bolesław Michałek, 18-25. Warszawa: WAiF, 1963.
- Błaut, Sławomir. "Posłowie." Tłum. Sławomir Błaut. W: *Ernst Jünger, Promieniowania: Pierwszy dziennik paryski, Zapiski kaukaskie, Drugi dziennik paryski*. Warszawa: Czytelnik, 2004.
- Bowles, Brett C. "La Tragédie de Mers-el-Kébir and the Politics of Filmed News in France, 1940-1944." *Journal of Modern History* 76, nr 2 (2004): 347-88.
- Boyd-Bowman, Susan. "Television Authorship in France: Le Réalisateur." W: *Making Television: Authorship and the Production Process*, red. Robert J. Thompson i Gary Burns, 51-63. New York: Praeger, 1990.
- Domańska, Ewa. *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006.
- Elsaesser, Thomas. *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: University Press, 2005.
- Jünger, Ernst. *Promieniowania: Pierwszy dziennik paryski, Zapiski kaukaskie, Drugi dziennik paryski*. Tłum. Sławomir Błaut. Warszawa: Czytelnik, 2004.
- Kirchner, Daniela. *Film and Television Collections in Europe: The MAP-TV Guide*. London: British Universities Film & Video Council, 1994.
- Król, Eugeniusz C. *Polska i Polacy w propagandzie narodowego socjalizmu w Niemczech, 1919-1945*. Warszawa: ISP PAN, RYTM, 2006.
- Leyda, Jay. *Films Beget Films: A Study of Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.
- Lopate, Phillip. "In Search of the Centaur: The Essay-Film." W: *Beyond Document: Essays on Nonfiction Film*, red. Charles Warren, 243-70. Middletown, CT: University Press, 1996.
- MacBean, James Roy. "The Sorrow and the Pity: France and Her Political Myths." W: *New Challenges for Documentary*, red. Alan Rosenthal, 471-79. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Majewski, Tomasz. "Pamięć, ironia, polityka historyczna. O filmach Marcela Ophülsa." W: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawienia*, red. Przemysław Czapliński i Ewa Domańska, 106-13. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne, 2009.
- Paxton, Robert O. *Francja Vichy. Stara gwardia i nowy ład, 1940-1944*. Tłum. Jacek Lang. Wrocław: Bukowy Las, 2001.
- Rollet, Brigitte. "Television in Europe." W: *Television in Europe*, red. James A. Coleman i Brigitte Rollet, 35-48. Exeter: Intellect Books, 1997.
- Rosenstone, Robert A. "Historia w obrazach/historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej." Tłum. Łukasz Zaremba. W: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, 93-114. Warszawa: Wydawnictwo UW, 2008.
- Rousso, Henry. *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*. Cambridge, MA-London: Harvard University Press, 1991.
- White, Hayden. "Historiografia i historiofotia." Tłum. Łukasz Zaremba. W: *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, 117-27. Warszawa: Wydawnictwo UW, 2008.
- Zawodny, Janusz K. *Katyn: massacre dans la forêt*. Paris: Stock, 1971.
- Zryd, Michael. "Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's *Tribulation 99*." *The Moving Image* 3, nr 2 (2003): 41-61.