

O rzeczach i ludziach w *Towarzyszach broni* Jeana Renoira

ELŻBIETA OSTROWSKA-CHMURA

Kino Jeana Renoira najczęściej jest opisywane jako realizacja modelu realizmu filmowego zdefiniowanego i opisanego przez André Bazina. Realizm ów polega, w największym skrócie, na zachowaniu w obrazie filmowym czasoprzestrzennej integralności fizykalnego wymiaru rzeczywistości. O reżyserach dążących do uzyskania takiego właśnie efektu francuski krytyk pisał, że „wierzą w rzeczywistość”. Wiara ta manifestuje się za pośrednictwem różnorodnych środków filmowych, które pozwalają zachować integralność *mise-en-scène* w czasoprzestrzennej ciągłości. Długie ujęcia z głębią ostrości są tutaj szczególnie ważne. W reprodukowanej w ten sposób przestrzeni rzeczy i ludzie nabierają cech materialnej substancjalności, potwierdzającej realność ich istnienia. Im bardziej jednak obraz filmowy zaświadcza o istnieniu rzeczy czy ludzi, tym bardziej oczywista staje się ich rzeczywista nieobecność w ekranowej iluzji. Wszak obcujemy tylko z obrazem. Zwraca na to uwagę sam Bazin, kiedy pisze, że taśma filmowa zapisuje zaledwie ślad rzeczywistości, a nie rzeczywistość samą. Obraz filmowy wspiera się zatem na nieustannej dialektyce obecności i nieobecności obiektu utrwalonego na taśmie filmowej, przekonuje, że coś istnieje, ale jednocześnie materialnie znaczy jego nieobecność.

Rozważana na płaszczyźnie ontologii obrazu filmowego kwestia dialektyki obecności i nieobecności materialnej rzeczywistości w jej różnorodnych przejawach skierowała moją uwagę na pewien aspekt *mise-en-scène* w filmie *Towarzysze broni* (*La grande illusion*, 1937), w którym rola przedmiotu zostaje szczególnie wyeksponowana, a on sam często uruchamia wspomnianą już dialektyczną grę obecności i nieobecności. Jak zaznacza Bazin, Renoir nie rejestruje na ślepo rzeczywistości. Wyodrębnia on raczej znaczący – ale nie konwencjonalny – detal ¹.

O uprzywilejowaniu przedmiotu-detalu w filmie Renoira świadczy już pierwsze ujęcie, które zaczyna się od zbliżenia tuby gramofonu. Uobecniany za pomocą filmowego obrazu przedmiot ujawnia inną nieobecność. Kiedy w zbliżeniu widzimy tubę gramofonu, w ścieżce dźwiękowej słyszymy dwa nakładające się na siebie głosy: kobiecy oraz męski. Barwa i natężenie głosów pozwalają się domyślać ich źródła, które zostaje ujawnione po chwili za sprawą ruchu kamery. Potwierdza się nasza hipoteza, że kobiecy głos śpiewający popularną francuską piosenkę *Frou Frou* jest odtwarzany z płyty gramofonowej, podczas gdy męski głos jest usytuowany w rzeczywistej przestrzeni filmu. Postać męska (Maréchal) jest zatem w pełni obecna w świecie filmowej fikcji, podczas gdy odtwarzany z płyty gramofonowej

– materialnego przedmiotu wyeksponowanego w początkowym zbliżeniu – kobiecy głos jest zaledwie namiastką czyjejś obecności. Jak się zdaje, Maréchal dotkliwie odczuwa ten brak kobiecej obecności: pochyla się nad płytą gramofonową w pozie niemal czulej, jakby usiłował zmniejszyć fizyczny dystans dzielący go od tej surogatowej formy kobiecości. Ponadto wtóruje piosence, tworząc na chwilę swego rodzaju wojenny wariant duetu miłosnego. Maréchalowi jednak nie wystarcza namiastka kobiecej obecności, dlatego też planuje wizytę u miejscowej prostytutki, Josephine. Niestety, rozkaz pokrzyżuje jego plany. Zamiast pokoju na godziny w towarzystwie kobiety czekają go lata spędzone w obozach jenieckich u boku „towarzyszy broni”.

W filmowym świecie *Towarzyszy broni* pierwiastek kobiecy jest – z powodów niejako oczywistych – nieobecny i właśnie ta nieobecność jest według mnie jednym z najważniejszych tematów filmu Renoira. Podobną opinię wyraża Martin O’Shaughnessy, który twierdzi, że nieobecne figury kobiet stają się obsesją filmu. Mężczyźni rozmawiają o nich, o ich krótkich włosach i spódniczkach, o ich swobodzie seksualnej i chorobach wenerycznych, które przenoszą. Śpiewają o nich i otaczają się ich obrazami. Nawet się za nie przebiorają². W eseju tym chciałabym w pierwszej kolejności zwrócić uwagę na materialne oznaki nieobecności kobiet w filmie Renoira. Eksponowane wizualnie rozmaite obiekty i przedmioty, których materialną substancjalność gwarantuje czasoprzestrzenna integralność długich ujęć, znaczą „ślad” kobiecego pierwiastka w rzeczywistości tej nieobecnej. Paradoksalnie obecność staje się w filmie Renoira znakiem nieobecności. Sądzę, że tę ogólną zasadę można odnieść także do innych przedmiotów obecnych w filmowym świecie *Towarzyszy broni*, w którym przedmiot przez swą substancjalność akcentowaną w długich ujęciach z głębią ostrości nieodmiennie znaczy brak czegoś czy też czyjaś nieobecność. Najogólniej, rzeczy u Renoira mówią paradoksalnie nie o tym, co jest, ale raczej o tym, czego nie ma.

W poszukiwaniu kobiecego ciała

Kaja Silverman twierdzi, że o ile głos męski może pojawiać się w kinie klasycznym w oderwaniu od cielesności będącej jego źródłem – o czym zaświadcza częsta praktyka pozadiegetycznej narracji prowadzonej spoza kadru – o tyle głos kobiecy nieodmiennie musi być powiązany z konkretną cielesnością ulokowaną w świecie filmowej fikcji. Innymi słowy, reprezentacja męskości i kobiecości wspiera się na odmiennych regułach synchronizacji obrazu i dźwięku: męczyznę możemy tylko słyszeć, natomiast kobietę musimy przede wszystkim widzieć. Wówczas staje się ona nieomal synonimem kobiecego ciała jako obiektu męskiego spojrzenia³. Renoir rozpoczyna film od odtworzenia kobiecego głosu zarejestrowanego na płycie gramofonowej, a zatem oddzielonego od kobiecego ciała. Spoglądając na *Towarzyszy broni* z perspektywy zaproponowanej przez Silverman, można ujrzeć przedstawioną historię jako próbę przywrócenia lub „odzyskania” kobiecego ciała dla fikcyjnej rzeczywistości. Proponuję, by w tej części eseju przyjąć się kolejnym etapom tych poszukiwań.

Wprowadzony w pierwszym ujęciu filmu motyw nieobecności pierwiastka kobiecego pojawia się także w następnej scenie, która rozgrywa się w niemieckiej mesie. Co ważne, w pierwszym ujęciu tej sceny widzimy również gramofon, który

to przedmiot ustanawia swego rodzaju wizualną łączność pomiędzy przestrzenią francuską i niemiecką. Użycie tego samego rekwizytu i jego wizualne wyeksponowanie sprawiają, że przestrzeń zajmowana przez żołnierzy niemieckich jawi się jako symetryczna wobec tej, którą zajmują Francuzi. Za sprawą umieszczenia obu grup w podobnie zaaranżowanej przestrzeni stają się one podobne, nawet jeśli krój munduru jest inny i język nie ten sam. Rekwizyt ustanawia podobieństwo, różnice pojawiają się później. Należy tu także odnotować, że pierwsze ujęcie omawianej sceny kończy się kadrem przedstawiającym trzy obrazki z wizerunkami kobiet. Rzecz jasna, obrazy kobiet, często natury erotycznej, to niemal nieodłączny – za sprawą kulturowego stereotypu – element żołnierskiej rzeczywistości, a zatem przywiązywanie do nich szczególnej wagi może budzić wątpliwości. Jednakże sposób, w jaki Renoir prezentuje owe obrazy – mam tu na myśli idealną symetrię wiążącą te dwa ujęcia na poziomie *mise-en-scène*, kadrowania i pracy kamery – nadaje tym materialnym znakom kobiecej nieobecności szczególną wyrazistość. Można uznać, że kadry te służą jako swego rodzaju koda zamykająca dwie początkowe sceny, ustanawiając relację symetryczności pomiędzy nimi, która okaże się później najważniejszą zasadą porządkującą całościową strukturę utworu.

Martin O'Shaughnessy twierdzi, że wyeksponowane za pomocą ruchu kamery obrazy kobiet we francuskiej kantine i niemieckiej mesie stanowią wyraźną sugestię, że tym, co może połączyć tych mężczyzn, ponad wszelkimi innymi podziałami, jest wykluczenie kobiet z obydwu społeczności i ich ukonstytuowanie jako wspólnego obiektu męskiej przyjemności⁴. W kontekście tych uwag nieco innego znaczenia nabiera scena obiadu, na który major von Rauffenstein zaprasza de Boëldieu i Maréchal. Kiedy pojawiają się oni w niemieckiej kantine, wygląd odróżnia ich zdecydowanie od gospodarzy. Niedbale zarzucone na ramiona futro kapitana de Boëldieu wymownie kontrastuje z lotniczą skórzaną kurtką von Rauffensteina. Futro to, będąc zapewne znakomitą ochroną przed chłodem w trakcie rekonesansowego lotu nad terenami wroga, jest także niewątpliwie znakiem dbałości o luksus, wygodę i wreszcie zdrowie, przedmiotem raczej troski kobiecej niż „prawdziwego” mężczyzny-żołnierza. Maréchal, w płaszczu wojskowym niedbale zarzuconym na sweter z golfem, tylko pozornie reprezentuje witalność robotniczej, nieskażonej arystokratyczną konwencją męskości. Jasna czupryna Jeana Gabina nadaje jego postaci miękkość, która ma się nijak do pruskiego drylu żołnierskiego zaprezentowanego kilkakrotnie wcześniej przez gospodarzy. A ręka na temblaku czyni go przy stole bezradnym niczym dziecko, które nie potrafi jeszcze utrzymać noża. Na szczęście sąsiad pomaga mu pokroić podane na talerzu mięso. Rozmaite ambiwalencje filmowej osoby Jeana Gabina odnotowuje Dudley Andrew. Twierdzi on między innymi, że kreowane przez aktora postaci wykazują na przemian cechy kobiece i męskie⁵. W moim przekonaniu podobna ambiwalencja cechuje postać de Boëldieu, co zostaje subtelnie zasugerowane w analizowanej scenie. Otóż, w tym samym czasie, gdy Maréchal staje się obiektem troski swego sąsiada, von Rauffenstein zabawia uprzejmą rozmową kapitana de Boëldieu. Można by rzec, że go wręcz uwodzi. Obydwaj Francuzi, będąc obiektem kurtuazji i uwagi swych gospodarzy, zostają nacechowani pasywnością, którą przypisuje się raczej kobiecości niż męskości. Nie oznacza to prostej feminizacji postaci francuskich oficerów, lecz jak trafnie to ujął O'Shaughnessy: *Film pokazuje zagrożenie męskości, gdy zostaje usunięty główny filar, na jakim się ona wspiera*⁶. Opisana sytuacja

wskazuje, że męskość pozbawiona dostępu do władzy jawi się jako pokrewna kobiecości.

Radykalną próbę ujawnienia obecności pierwiastka kobiecego w męskim uniwersum wojny przynosi scena przeglądania zawartości kufra ze strojami kobiecymi, które mają posłużyć jako kostiumy w przygotowywanym przedstawieniu. Nim przejdę do bardziej szczegółowego opisu tej sceny, chciałabym zwrócić uwagę na fakt, iż nadawcami przesyłki są krewni Rosenthala, którego tożsamość wcześniej była przedmiotem dość ważnej dla całego filmu dyskusji. Reprezentujący starą francuską arystokrację kapitan de Boëldieu z wyraźnym sceptycyzmem i ironią odnosi się do przedstawiciela nowobogackiej w jego mniemaniu burżuazji, która z prawdziwą arystokracją i francuskością niewiele ma wspólnego. Rosenthal, syn Duńczyka i Polki, naturalizowany Francuz, odpowiada na te wątpliwości argumentem ekonomicznym; posiadanie trzech zamków z przylegającymi terenami jest wystarczająco substancjalnym gwarantem jego narodowej tożsamości. Co więcej, to właśnie przysyłane przez krewnych Rosenthala paczki, a w nich paszety z gęsich wątróbek, wyborne francuskie wina i koniaki, pozwalają na kontynuowanie w obozie jenieckim stylu życia, który w powszechnym wyobrażeniu wiąże się z francuską kulturą codzienną. Postać Rosenthala, którego tożsamość jako Francuza gwarantują przedmioty materialne, kwestionuje kategorię tożsamości narodowej konstruowaną na podstawie czynnika etnicznego, a na jej miejsce wprowadza sferę kultury materialnej, która stanowi istotny element wspólnoty narodowej, opisaną przez Benedicta Andersona jako „wyobrażona zbiorowość”.

Powróćmy jednak do sceny z kufrem pełnym kobiecych strojów. Gdy tylko Arthur, niemiecki strażnik, zakończy inspekcję jego zawartości, zgromadzeni mężczyźni z widoczną na ich twarzach zmysłową niemalże przyjemnością zanurzają dłonie w miękkich materiałach, które układają się w kształty kobiecego ciała. Po raz kolejny przedmioty, tutaj kobiece stroje, dojmująco znaczą kobiecą nieobecność. To poczucie braku stopniowo przybiera na sile. Podawane z rąk do rąk ubrania jakby krążyły w poszukiwaniu mogącego je wypełnić konkretnym kształtem ciała. Wybór pada na *Maisonneuve*, bo – jak ktoś mówi – *wygląda jak aniołek*, co jest zapewne aluzją do jego androgynicznego wyglądu. Gdy on znika w przestrzeni pozakadrowej, jego kompani nadal rozkoszują się przeglądaniem kobiecych strojów. Najintensywniejsza przyjemność płynie najwyraźniej z dotykania jedwabnych pończoch, gorsetu i bucików na obcasie, a zatem przedmiotów, które są klasycznymi przykładami psychoanalitycznych fetyszy. Dla przypomnienia, wedle Freudowskiej teorii fetysz jako substytut nieobecnego penisa, spełnia kluczową funkcję w procesie wypierania i potwierdzania różnicy płciowej. Wspomniane obiekty – jak wiele innych, z reguły o fallicznym kształcie – stanowią w przypadku kobiety substytut penisa, a zatem skutecznie neutralizują lęk kastracyjny, jednocześnie brak ów potwierdzając. W efekcie różnica płciowa jest jednocześnie wypierana i akceptowana. Dalszy rozwój sceny rozwija ten psychoanalityczny wątek. Najpierw zostaje on zasygnalizowany w dialogu. Kiedy któryś z mężczyzn mówi, że kobiety wraz z długością spódniczek skróciły także długość włosów, Cartier wzdycha z wyraźnym podnieceniem, że iść z taką do łóżka to jakby kochać się z chłopcem. W subtelny i zarazem żartobliwy sposób zostaje w tej scenie nie tyle unieważniona, ile podana w wątpliwość sztywność heteroseksualnej normy.

Gdy w pewnym momencie spoza kadru dobiega głos Maisonneuve, który oznajmia, że jest gotowy do zaprezentowania kobiecego stroju, Maréchal prosi go, by jeszcze chwilę poczekał i nie niszczył swą maskaradą tymczasowego świata fantazji. Po chwili Maisonneuve, w blond peruce, obciągając bluzkę z falbanką na ledwie zakrywającej kolana spódnice, ukazuje się oczom swych kompanów, bąkając coś na temat swego śmiesznego wyglądu. Jednak zamiast oczekiwanych przez niego – i przez widzów (a przynajmniej ich większość) – salw śmiechu w sali zapada absolutna cisza. Przez kontrast z uprzednim gwarem rozmów, przez które przebiegały się śpiewane tuż obok kuplety, cisza ta wydaje się jeszcze bardziej dojmująca. Podobnie w sferze obrazu Renoir stosuje tutaj zasadę kontrastu. O ile w poprzednich ujęciach przeważał ruch wewnątrz kadrowy, o tyle w długim ujęciu ukazującym reakcje zgromadzonych w sali żołnierzy na widok swego kompana w kobiecym stroju dominują układy statyczne. Powolna i płynna jazda kamery pokazuje po kolei męskie znieruchomiałe twarze, których wyrazu nie da się jednoznacznie określić. Z pewnością jest to zdumienie widokiem młodego mężczyzny w kobiecym stroju, mężczyzny, który – zwłaszcza jeśli patrzy się na niego z pewnej odległości – wygląda „jak kobieta”. Na jego widok Maréchal powie: *To prawdziwa dziewczyna!* Jak pisze Alexander Sesonske, Maisonneuve pojawia się jak... wizja utraconego świata ewokująca wspomnienia i marzenia⁷. Odmalowują się one na znieruchomiałych twarzach mężczyzn, które wyrażają także zatrzwożenie tym, że nie-kobieta potrafi wzbudzić męskie pożądanie bądź też jego wspomnienie. Zapisany w kobiecych strojach ślad, „odcisk”, jak by powiedział Bazin, kobiecości zostaje wypełniony ciałem męskim. Jak przekonuje ostateczny efekt, materia męskiego ciała nie stawia większego oporu kobiecej formie; wręcz odwrotnie, zdaje się że idealnie do siebie przylegają. Reakcja zgromadzonych mężczyzn na przebranego za kobietę kompana to klasyczna sytuacja jednoczesnego wyparcia i potwierdzenia różnicy seksualnej, a także dowód na płynność kategorii genderowych, które być może właśnie dlatego są tak sztywno regulowane za pomocą kodów kulturowych. Ciekawe, że w ostatnim kadrze analizowanego ujęcia w dalekim planie, w którym widzimy większość zgromadzonych żołnierzy nadal w znieruchomiałych pozach, poruszają się jedynie przebrani za kobietę Maisonneuve i „naturalizowany Francuz” Rosenthal. Można uznać, że w ujęciu tym Renoir wyposażył w przywilej wolności poruszania się jedynie dwie postaci, które dokonały aktu transgresji tożsamości⁸.

Wprowadzony w tej scenie motyw destabilizacji tradycyjnych tożsamości płci zostaje rozwinięty w kilku kolejnych krótkich epizodach. Tuż po opisywanej scenie pojawia się na chwilę ujęcie, w którym widać kilka starszych, ubranych na czarno kobiet przechodzących nieopodal bramy wjazdowej do obozu. I oto okazuje się, że „prawdziwe” kobiety wyglądają mniej „kobieco” od przebranego za kobietę młodego mężczyzny. Z kolei w późniejszej scenie przygotowań do przedstawienia teatralnego widzimy bohaterów w rolach aż nadto typowo kobiecych, kiedy prasuują, szyją, zabawiając się przy tym pogawędkami na błahe tematy. Wreszcie, mężczyźni w filmie Renoira pozwalają sobie na „kobiece gesty”, w tradycyjnych wzorach męskości objęte tabu, kiedy na przykład Rosenthal roni łzę na widok powracającego z karceru Maréchala⁹. Być może decyzja polskiego dystrybutora, by nadać filmowi Renoira tytuł *Towarzysze broni*, była próbą symbolicznego ulokowania bohaterów filmu wewnątrz tradycyjnej kategorii męskości. O ile niejednoznaczny tytuł oryginału *Wielka iluzja* bądź *Wielkie złudzenie* można odnieść między innymi do wielo-



krotnie destabilizowanej w filmie różnicy między męskością a kobiecością, o tyle polski tytuł odwołuje się do nostalgicznej wizji męskości, którą czasy wojny raczej umacniają, a nie dekonstruują, jak ma to miejsce w filmie Renoira.

Podczas gdy wszystkie analizowane do tej pory sceny prezentują mniej lub bardziej wyraziste akty przekroczenia tradycyjnych ról płciowych, scena przedstawienia teatralnego oferuje radykalną transgresję kategorii tożsamości narodowej, do czego zresztą transgresja tożsamości płci przyczynia się w niebagatelnym stopniu. W chwili gdy na scenie trwa wodewilowy numer w wykonaniu angielskich żołnierzy przebranych za kobiety, za kulisy dociera wiadomość o odbiciu przez Francuzów fortu Douaumont (znaczący jest fakt, że jako pierwszy dowiaduje się o tym z niemieckiej gazety Rosenthal, którego hybrydyczna tożsamość jest tym razem podkreślona znajomością języka obcego). Rozemocjonowany Maréchal wbiega na scenę, przerywa spektakl i przekazuje wiadomość wszystkim zgromadzonym. Jeden z aktorów wodewilowego przedstawienia, przebrany za kobietę angielski oficer, zdejmując perukę i inicjuje *Marsylianę*. Po chwili dołączają do niego pozostali wykonawcy oraz zgromadzona publiczność. Teatralna farsa przekształca się w narodowy spektakl. O'Shaughnessy pisze, że scena ta nakłania do tego, byśmy zastanowili się nad związkiem między spektaklem i nacjonalizmem. Dalej pisze on, że skoro każdy rodzaj tożsamości ma charakter performatywny i spełnia się nie tylko w gestach, słowach, zachowaniach, ale także za pośrednictwem materialnych przedmiotów-rekwizytów, niezbędnych do odgrywania określonych ról, to paradoksalnie czyni je to mniej permanentnymi. Ponieważ (tożsamość) istnieje częściowo na poziomie spektaklu, jest otwarta na transformacje i ciągle odnawianie w ten sam sposób, w jaki aktorzy mogą zmieniać swe role, kostiumy, gesty¹⁰.

Scena narodowego spektaklu zachęca do tego, by na nowo zdefiniować pojęcie tożsamości narodowej. Paradoksalnie przebrany za kobietę Anglik odgrywa w tym krótkim, lecz jakże porywającym, patriotycznym spektaklu główną rolę. Właśnie ów paradoks jest w moim przekonaniu źródłem patosu, który przenika tę scenę.

W przypadku mężczyzny kobiecie przebranie funkcjonuje kulturowo jako rekwizyt społecznego wykluczenia – w odróżnieniu od męskiego przebrania, które pozwala kobiecie na pełniejsze uczestnictwo w rejonach rzeczywistości społeczno-kulturowej, które są dla niej jako kobiety zamknięte – i właśnie z tej podrzędnej pozycji zostaje wyartykułowany symboliczny dyskurs narodowy. Postać inicjująca *Marsyliankę* jest zaprzeczeniem hegemonicznej formy tożsamości narodowej, w zamian oferuje jej transgresywny i zmarginalizowany wariant. Stąd też afektywna intensywność tej sceny. Dla oglądającego ją widza stanowi ona dowód na brak wewnętrznego zhierarchizowania kategorii tożsamości narodowej. Jej centrum jest wyznaczone nie statycznie, za pomocą czynnika przynależności etnicznej i normatywnej heteroseksualności, lecz raczej sytuacyjnie. Mówiąc inaczej, centrum i margines tożsamości narodowej nie są kategoriami statycznymi, bo nieustannie fluktuując, zajmują różne pozycje względem siebie. Tożsamość narodowa to po prostu kolejna rola, którą jednostce przychodzi odgrywać w teatrze życia.

Rzeczywistość spektaklu

Towarzysze broni zapowiadają cechę stylu Renoira, którą w pełni rozwijają *Reguły gry*, a mianowicie paradoksalne połączenie realistycznego stylu filmowego z demonstracyjną sztucznością i teatralnością prezentowanego świata przedstawionego¹¹. W książce poświęconej klasycznemu kinu francuskiemu Andrew odnotowuje w nim dominację modelu teatralnego, którą zazwyczaj tłumaczy się szczególnym związkiem łączącym francuskiego aktora z widzem. Związek ów przysłania wszelkie inne aspekty dzieła filmowego, zarówno jako reprodukcji świata rzeczywistego, jak i autonomicznego obiektu estetycznego. *Fabula, dialog i dekoracje* – pisze Andrew – *były tak planowane, by przygotować moment, kiedy aktor będzie mógł zagrać siebie samego i przypomnieć widzowi o tej szczególnej relacji, która jest źródłem przyjemności*¹². W *Towarzyszach broni* motyw spektaklu albo teatralnego w swej naturze rytuału kulturowego jest obecny od samego początku filmowej opowieści. W tak zorganizowanym świecie każdy przedmiot nabiera cech znaczącego rekwizytu. W tej części eseju chciałabym się skupić na przedmiotach, przez które realizują się różnorakie rytuały społeczne przyjmujące częstokroć formę spektaklu.

Obecność rytuału jest widoczna we wspomnianej już wcześniej scenie pierwszego spotkania von Rauffensteina z Maréchałem i de Boëldieu. Najpierw objawia się to w konwencjonalnych pozach i słowach powitania. Gdy wszyscy zasiadają do stołu, centralne na nim miejsce zajmuje szklana misa z ponczem (już wcześniej była o nim mowa w dialogu), wizualnie ustanawiając więź pomiędzy biesiadującymi mężczyznami. Sztuśce, którymi Maréchal z powodu swej złamanej ręki nie może się posługiwać, stają się tematem towarzyskiej konwersacji z siedzącym obok sąsiadem, niemieckim mechanikiem, niegdyś pracującym w Lyonie. Rekwizyt społeczno-kulturowego rytuału – bo przecież jest nim za każdym razem wspólne spożywanie posiłków – okazuje się wehikułem, za pomocą którego jest budowana więź międzyludzka. Jej rozpad lub brak jest znaczony w filmie nieobecnością takich właśnie rekwizytów.

Wprowadzony w otwierającej sekwencji motyw wspólnych posiłków jest rozwinięty w scenie pierwszej kolacji w Halbach. Jej rytualny charakter zapowiada

scena, którą można uznać za rodzaj prologu. Gdy Rosenthal odbiera paczkę żywnościową, towarzyszą mu aktor i inżynier, obserwujący moment otwarcia kartonu i sprawdzenia jego zawartości niczym minispektakl oferujący wizualne atrakcje. Zasadniczą scenę wspólnego posiłku rozpoczyna nie ujęcie w planie ogólnym, które mogłoby posłużyć jako ujęcie ustanawiające dla całej sceny, lecz filmowane z góry zbliżenie fragmentu stołu, na którym zostają wyeksponowane wszelkie niezbędne „rekwizyty”: ułożone na talerzach płóciennne serwetki, sztucze, sardynki i kawior. Ich obecność nadaje „realistyczny” charakter odbywającemu się spektaklowi społeczno-kulturowemu. Dopiero po chwili, wraz z pionową jazdą kamery, widzimy w półzbliżeniu Rosenthala¹³, który ma pełnić rolę swojego rodzaju *metteur en scène*. Objasnia on poszczególne składowe „spektaklu gastronomicznego”, w którym po chwili wszyscy zaczynają uczestniczyć z nieskrywaną przyjemnością. Zastawiony stół, wokół którego wszyscy siedzą, czyni z nich – nawet jeśli tymczasową i opartą na kruchych podstawach – wspólnotę. Jak jednak zauważa O’Shaughnessy, użycie w filmie motywu jedzenia pozwala ukonkretnić abstrakcyjne pojęcia różnych klasowych (Boëldieu i Rosenthal odwiedzający przed wojną Maxima, Maréchal preferujący niewyszukane bistra, w których podają domowe wino i wreszcie nauczyciel, który gdy odwiedzał Paryż, musiał się zadowolić kolacją u swojego szwagra) i narodowych (przebitka na niemieckich strażników pokazanych nad talerzami z kapustą, co można powiązać nie tylko ze stereotypem kulturowym, ale też i z surową rzeczywistością wojenną). Przysłowiowa miłość Francuzów do jedzenia, podtrzymywana w warunkach obozowych za sprawą szczodrości rodziny Rosenthala, odrywa ich niejako od prozy wojny, z którą Niemcy wydają się oswojeni¹⁴.

Osadzenie Maréchala w karcerze odsłania surową rzeczywistość wojny¹⁵. Pobyt w nim oznacza izolację od ludzi, ale też i od rzeczy (czasami nie da się tego rozdzielić). Stąd też ważność przedmiotu jako symbolicznego gwaranta więzi międzyludzkiej. Zostaje ona ujawniona w chwili, gdy Maréchal znajduje się w spowodowanym samotnością stanie bliskim szaleństwa. Będąc na granicy hysterii, domaga się kontaktu z drugim człowiekiem, z którym mógłby porozmawiać w ojczystym języku. Wtedy to właśnie Arthur – pruski strażnik, który darzy francuskich więźniów wyraźną sympatią – siada obok niego na łóżku i zaczyna przeglądać zawartość swych kieszeni. Znajduje trzy papierosy i harmonijkę ustną. Zostawia je na krawędzi łóżka, wychodzi z celi i zatrzymuje się na chwilę za jej drzwiami. Gdy usłyszy grane na harmonijce dźwięki piosenki *Frou Frou*, odtwarzanej z płyty gramofonowej w pierwszym ujęciu filmu, uśmiecha się do siebie i odchodzi. Przedmiot zatem okazuje się skuteczniejszym środkiem komunikacji niż słowa, zwłaszcza gdy są wypowiedzane w różnych językach¹⁶.

Brak wspólnoty to główny temat drugiej części filmu, której akcja rozgrywa się w Wintersborn. Jak trafnie zauważa Alexander Sesonske: *Tutaj brak sympatii i współpracy; prywatny świat każdego z mężczyzn wyklucza innych. Karty do gry Boëldieu i słowniki Demoldera współzawodniczą o przestrzeń na stole; Senegalczyk maluje swój obraz, ale kiedy go skończy Maréchal i Rosenthal ledwie rzucą na niego okiem. Najważniejsze jednak jest to, że Wintersborn jest jedynym w filmie miejscem, gdzie nie widzimy mężczyzn wspólnie spożywających posiłki: Rauffenstein je w samotności, a rosyjska obietnica wspólnej uczyt kończy się pożarem...*¹⁷

Tematyczny wątek (odzyskanej) wspólnoty powraca w domu Elsy, najpierw gdy nakarmi wygłodzonych uciekinierów, a później w czasie przygotowań do świąt

Bożego Narodzenia. Szczególne znaczenie ma tutaj szopka, którą Rosenthal robi dla małej Lotte. Jej najważniejszym elementem jest wystrugana z ziemniaka figurka Dzieciątka Jezus. Uwzględniając wcześniejszą symbolikę jedzenia jako spoiwą wiążącego różniących się pod wieloma względami mężczyzn, i rolę, jaką w celebrowaniu rytuału wspólnych posiłków odgrywał Rosenthal, niebagatelne znaczenie ma fakt, że to właśnie spod jego ręki wyszły ziemniaczane figurki Świętej Rodziny. O wystruganym z ziemniaka Dzieciątku Jezus powie: *To mój przodek*, deklarując symbolicznie chęć uczestniczenia w obcym rytuale kulturowym. O tym, że szopka jest częścią rytuału, przekonuje sposób, w jaki jest zaprezentowana dziewczynce. Dorośli gaszą światło, zapalają świece na choince i dopiero wtedy prezentują jej szopkę jako minispektakl. Właśnie wtedy następuje moment jednoczący cztery postaci, które różnią się od siebie pod każdym względem. Będąc jednak razem w tej szczególnej sytuacji, mogą być postrzegane jako surogat albo też współczesna wersja Świętej Rodziny. Martin O'Shaughnessy twierdzi, że: *Wbrew znaczącej eksploracji płci kulturowej, film ostatecznie wycofuje się na pozycje konserwatywne. Symptodem tego są dwa utopijne momenty filmu. Zarówno początkowa egalitarna harmonia francuskiej mesy, jak i kończąca film wiejska idylla wzmacniają tradycyjny i spolaryzowany wizerunek kobiet, w pierwszym przypadku jest to prostytutka, którą wszyscy mogą się dzielić, a w drugim przypadku żona i matka*¹⁸. Nie zgadzam się z tą opinią z kilku powodów. Po pierwsze, film kończy ujęcie dwóch samotnych sylwetek ludzkich na tle rozległej przestrzeni. Kompozycja obrazu podkreśla raczej alienację bohaterów niż jakąkolwiek więź z rzeczywistością, która zresztą jawi się tutaj jako amorficzna, a zatem niedająca solidnego oparcia jakimkolwiek stabilnemu związkowi. Po drugie, egzystencja wystruganej z ziemniaków Świętej Rodziny jest tymczasowa (Lotte oznajmia, że chce zjeść Dzieciątka Jezus), co przesądza o nietrwałości idyllicznej sytuacji, którą obserwujemy. Faktycznie, zaraz potem odbywa się scena pożegnania. Można uznać, że pierwiastek kobiecy wnika tylko na chwilę do świata męskiego i zdarza się to w szczególnym okresie Bożego Narodzenia, a zatem w czasie rytuału religijnego wyłączonego z czasu historycznego. Tylko w tym pierwszym czasie realizuje się mit idealnego związku kobiety i mężczyzny, w tym drugim zabraknie na to miejsca. Po trzecie wreszcie, nie należy zapominać o barierze językowej dzielącej Elbę i Maréchalą. Sprawia ona, że w tym konkretnym przypadku mężczyzna nie może za pośrednictwem języka zająć wobec kobiety pozycji hegemonicznej, zapewnianej w obrębie Lacanowskiego obszaru Symbolicznego, w którym realizuje się prawo Ojca. Zmierzając ku konkluzji, można powiedzieć, że bożonarodzeniowa szopka to rekwizyt, który pozwala zaledwie odegrać rytualne powtórzenie mitu Świętej Rodziny. Jednocześnie sama materialność szopki przesądza o ograniczonym czasie jego trwania.

O ile teatralizacja prywatnej sfery życia bohaterów objawia się najczęściej w rytuale obyczajowo-kulturowym, o tyle w sferze życia publicznego przyjmuje ona z reguły czystą postać spektaklu. Świadczą o tym: przywoływana już scena mobilizacji sentymentu narodowego mająca miejsce w trakcie przedstawienia teatralnego, wcześniejsza scena, w której jeńcy pracują nad wykopem tunelu, oraz scena szczególnego spektaklu zorganizowanego przez więźniów Wintersborn w celu umożliwienia ucieczki Maréchalowi i Rosenthalowi. W każdym z tych spektakli są używane szczególne rekwizyty, które decydują niejako o ich przebiegu. Przyj-
 rzymy się im bliżej.

Scena kopania tunelu w Halbach przybiera formę spektaklu za sprawą użytych w niej rekwizytów, jak i szczególnego ruchu postaci. Rozpoczyna się od zawieszenia na oknie koca. Oczywiście chodzi o to, by zasłonić przed niepożądanym wzrokiem niemieckich strażników to, co się będzie za chwilę działo. Za sprawą przesadnych gestów i ruchów wykonywanych przez aktora, Rosenthala i inżyniera, ta prosta czynność przekształca się w całkiem zabawną etiudę pantomimiczną. W ich rękach rozwieszany na oknie koc zamienia się niemal w kurtynę teatralną, która odsłania widzowi rzeczywistość spektaklu, jakim jest przygotowywanie ucieczki z obozu. W spektaklu tym wszyscy znają swoje role na pamięć; aktor tuż przed zejściem do tunelu wypowiada niemal autotematyczną kwestię: *Patrzcie na mnie, jak będę odgrywał rolę kreta*¹⁹. Gdy Boëldieu pyta inżyniera, czy tunel jest bezpieczny, ten odpowiada, że jego ściany zostały zabezpieczone przyniesionymi z teatru deskami. Teatr, który w swej popularnej odmianie umożliwia eskapistyczną ucieczkę od rzeczywistości, tutaj ma dostarczyć narzędzi umożliwiających powrót do rzeczywistości.

Jak już wspominałam, wszyscy mieszkańcy baraku mają przydzielone role w rozgrywającym się spektaklu, każdy z nich ma jakieś zadanie. Poza Boëldieu. Można byłoby się spodziewać, że zajmie on zatem pozycję widza. Jednak nie wydaje się szczególnie zainteresowany rozgrywającym się na jego oczach przedstawieniem, skoro układanie pasjansa zajmuje go tak bardzo, że nie zauważa nawet puszki spadającej ze znajdującej się nieopodal półki – sygnału alarmowego wysłanego z podkopu przez aktora. Niebagatelny jest również fakt, iż Boëldieu nie bierze udziału w przygotowywanym przez całą społeczność obozu spektaklu teatralnym. Swoją brak zainteresowania wyraża w momencie, kiedy pojawia się informacja o nadejściu kufru z kobiecymi strojami, czyli kostiumami do przygotowywanego spektaklu. Wygłasza wówczas wielce znaczącą kwestię: *Moje teatralne umiejętności są raczej wątpliwe. Poza tym jestem zaręczony*. Wypowiedź ta, zwłaszcza jej druga część, zapowiada zdystansowanie Boëldieu do mającego nastąpić aktu genderowej transgresji, który zaistnieje właśnie za sprawą teatralnego kostiumu. W ten sposób są sugerowane dwa ważne aspekty tej postaci. Po pierwsze, niechęć do jakiegokolwiek działania wynika z troski o stabilność własnej tożsamości, także tożsamości płci. Po drugie, zostaje wyeksponowany jego indywidualizm i brak głębszej więzi z innymi. Tym bardziej więc znacząca jest postawa, jaką Boëldieu zajmie w Wintersborn, kiedy poświęci życie, by umożliwić Maréchalowi i Rosenthalowi ucieczkę z twierdzy.

Ucieczka ta jest częścią misternie zaplanowanego spektaklu, w którym Boëldieu zagra główną rolę. Co ważne, jest on także jego pomysłodawcą i reżyserem. Pomysł zainscenizowania spektaklu podsuwa mu zamieszanie spowodowane przez Rosjan, którzy sfrustrowani zawartością otrzymanej paczki podpalają ją. Proponuje on Maréchalowi i Rosenthalowi, by celowo stworzyć taką sytuację i wykorzystać ją jako osłonę ich ucieczki. Gdy Maréchal próbuje go przekonać, by uciekał razem z nimi, zdecydowanie odmawia. Twierdzi, że czasu wystarczy tylko dla dwóch osób, a Maréchal już dokonał wyboru. Alexander Sesonske sugeruje, że wypowiadając tę właśnie kwestię, Boëldieu zachowuje się jak odrzucony kochanek. Obserwował zażyłość pomiędzy Maréchałem i Rosentalem (*Wiem, kogo pan wybrał*), a zatem jego działanie może być widziane po części jako reakcja odrzuconego kochanka, tak jak w ostatecznym efekcie można je postrzegać jako odrzucenie miłości wyraźnie oferowanej mu przez Rauffensteina²⁰.

Zaproponowana przez Sesonske interpretacja zachowania Boëldieu wydaje mi się nader trafna, zwłaszcza gdy wziąć pod uwagę teatralny aspekt całego przedsięwzięcia – nie bez powodu przecież mówi się o „scenach zazdrości”. Również główny rekwizyt zaaranżowanego przez niego spektaklu, czyli flet, budzi dość jednoznaczne skojarzenia ze względu na swą mitologiczną symbolikę. Co ciekawe, w jednej z pierwszych scen filmu Boëldieu z nieukrywanym niesmakiem deklaruje swoją niechęć do „fujarek”, podczas gdy w Wintersborn twierdzi, że flet to jego ulubiony instrument. Trudno rozstrzygnąć, która deklaracja jest szczerą. Jednak jest coś niestosownego w widoku francuskiego arystokraty grającego na małej piszczałce i skaczącego przy tym po stromych murach średniowiecznej twierdzy. Mówiąc inaczej i prościej, ta piszczałka po prostu do niego nie pasuje. To przecież instrument pasterzy, a zatem ewokuje on raczej sferę natury aniżeli kultury, której synonimem wydaje się Boëldieu. Decyzja, by zagrać na instrumencie, do którego odnosił się wcześniej pogardliwie, jest znakiem swego rodzaju kapitulacji. Jak pisze Raymond Durnat: *Boëldieu musi zapomnieć o przynależności do swojej klasy i wesprzeć, nawet jeśli będzie to wymagało ofiary, tych, którymi pogardza: mechanika i Żyda*²¹. Znakiem dystansu wobec tych, których stawia niżej od siebie, są białe rękawiczki, które nakłada, nim odegra swoją rolę. O ile piszczałka pełni tutaj funkcję rekwizytu, o tyle białe rękawiczki stają się metonimicznym znakiem teatralnego kostiumu. Tuż przed zaplanowaną akcją Boëldieu pierze je dokładnie, by odzyskały swą nieskazitelną biel dla, być może, wizualnego efektu. Dbłość o ten aspekt teatralnego opisu nie pójdzie na marne. Punktowe reflektory oświetlają go jak na scenie, a średniowieczne mury dostarczą wspaniałej akustyki wypowiedzianym kwestiom. Wypowiada je w obcym języku, a zatem z nieco przesadnym akcentem i intonacją. To również nadaje teatralny wymiar całej tej sytuacji. Sesonske twierdzi, że Boëldieu to typowy dandys, wkładający cały swój wysiłek w nienaganny i piękny wygląd²². Być obiektem cudzego, pełnego podziwu spojrzenia jest dla dandysa potwierdzeniem jego własnej egzystencji. Paradoksalnie, Boëldieu doświadczy tego w chwili, gdy znajdzie się u jej kresu.

Boëldieu aranżuje własną śmierć jako spektakl i tak jest ona postrzegana przez zgromadzonych świadków-widzów. Chwyt teatralizacji śmierci jest najbardziej typowy dla opery i najczęściej jest wykorzystywany do przedstawienia śmierci bohaterki. Analizując w książce *Opera, or The Undoing of Women* aspekt ideologiczny tej konwencji artystycznej, Catherine Clément twierdzi, że spektakularna śmierć w świecie opery spotyka również tych wszystkich, którzy są „jak kobiety”, czyli słabych i wykluczonych ze zbiorowości. Dlatego muszą zostać usunięci z fikcyjnego świata, co odbywa się w sposób spektakularny, by ustanowić rytualny aspekt tego aktu anihilacji²³. Inscenizując własną śmierć, Boëldieu podejmuje próbę ocalenia swej podmiotowości, jednocześnie jednak akceptuje fakt, iż w otaczającej go rzeczywistości nie ma już dla niego miejsca. Uświadamia sobie, że nadszedł czas, by zejść ze sceny, bo posiadany kapitał kulturowy, by użyć określenia Pierre’a Bourdieu, stracił bezpowrotnie swą wartość.

Postać von Rauffensteina również symbolizuje schyłek arystokracji europejskiej, lecz w inny sposób niż w przypadku Boëldieu. Jego zejście ze sceny dziejów nie jest, jak w sytuacji francuskiego oficera, działaniem podmiotowym, efektownym teatralnym gestem. Wręcz odwrotnie, jego możliwości działania kurczą się, a on sam ulega swego rodzaju uprzedmiotowieniu. Znamienny jest sposób, w jaki jego postać

zostaje wprowadzona w drugiej części filmu, której akcja rozgrywa się w Wintersborn. W opisywanym długim ujęciu z powolną jazdą kamery prezentującą wnętrze gotyckiej kaplicy, w której Rauffenstein rezyduje teraz jako naczelnik obozu jeńckiego, widzimy najpierw ogromny krucyfiks. Od razu zostaje zatem wprowadzony motyw śmierci (ofiary?), ku której wszystko w Wintersborn zdaje się zmierzać. Zaraz potem widzimy następny, mniejszy już krucyfiks, ustawiony przed portretem marszałka Hindenburga, a obok dwie świece w mosiężnych lichtarzach. Ktoś niezbyt dobrze zorientowany w historii Niemiec mógłby uznać, że to symboliczne oddanie hołdu osobie nieżyjącej. Byłaby to zatem antycypacja późniejszych losów marszałka i Republiki Weimarskiej oraz odprawienie zawczasu rytuału żałobnego? Później pojawia się w kadrze szabla zawieszona na poręczy łóżka, jakby czekała w pogotowiu, aż położy ją obok właściciela, gdy spocznie na łożu śmierci. Broń i inne narzędzia przemocy zostaną pokazane w tym ujęciu jeszcze wiele razy. Uwagę przyciąga rękojeść jednego z nich – metalowa figurka przedstawiająca kościotrupa. To kolejny po krucyfiksie obiekt, który funkcjonuje jako symbol kulturowy. Podobnie jak egzemplarz pamiętników Casanovy, na którym leży pistolet, czy też tomik poezji Heinego, butelka szampana, portret kobiety i srebrna papierosnica. Choć wszystkie te przedmioty można byłoby określić mianem rzeczy osobistych, określają one także status społeczno-kulturowy jego właściciela reprezentującego pruską arystokrację²⁴. Opisując to ujęcie, Julian Jackson twierdzi: *Przedmiotowy inwentarz, który mówi o rycerskości, pruskiej ograniczoności, hedonizmie i romantycznym dandyzmie, ewokuje dla nas barokowo ekscentryczną osobowość, którą za chwilę spotkamy*²⁵. O'Shaughnessy z kolei trafnie zauważa, że: *Milczące zmagania między bezosobową scenografią i osobistymi rekwizytami można postrzegać jako jeden ze sposobów, w jakie film znacząco opresyjną naturę czasów wojny*²⁶.

Odwołując się do koncepcji psychoanalitycznych, można także zinterpretować wszystkie te przedmioty jako „obiekty przejściowe” (*transitional objects*), którą to kategorię zaproponował Donald W. Winnicott, psychoanalityk wieku dziecięcego. Owe obiekty przejściowe, przedmioty o szczególnym znaczeniu dla dziecka, umożliwiają mu płynne przejście od świata wewnętrznego do zewnętrznego, a zatem od subiektywnego do intersubiektywnego²⁷. Zgromadzone przez Rauffensteina przedmioty umieszczone w gotyckiej kaplicy są pozbawione swojej aury, a tym samym wyobcowane z przestrzeni, w której się znajdują. Przynależą bowiem do wewnętrznego świata Rauffensteina, czyli świata pruskiej arystokracji, który faktycznie już nie istnieje. Wszystkie te przedmioty otaczane troską i atencją mogą być zatem widziane jako element procesu wypierania obiektywnej wiedzy. Albo też jako emocjonalnie bezpieczne „obiekty przejściowe”, które tę granicę między światem obiektywnym a intersubiektywnym łagodzą i oswajają. Jest pośród tych obiektów kwiat geranium, który Rauffenstein obdarza szczególną troską. Po śmierci Boieldieu decyduje się go ścinać. Właśnie w tym momencie następuje istotna zmiana statusu tego znaczącego w filmie przedmiotu, którą można opisać, posługując się słowami Erica Stantnera: *O opróżnieniu ze znaczenia obiektu przejściowego można pomyśleć jako o sygnifikacji traumy, kiedy obiekt przejściowy staje się obiektem porzuconym, niszcząc w ten sposób „zdolność dziecka do używania tego symbolu jedności”*²⁸. Ten symboliczny gest zaświadcza o akceptacji przez Rauffensteina nowego porządku rzeczywistości, który dotąd skutecznie wypierał za pomocą rozmaitych przedmiotów i rytualizowanych zachowań.

Wszelchobecna w przestrzeni Rauffensteina broń bezpośrednio wprowadza do tej rzeczywistości perspektywę śmierci. On sam wśród tego w pewnym sensie już martwego arystokratycznego decorum jawi się niczym manekin, dzisiaj powiedziałoby się: robot. Kołnierzyk ortopedyczny nadaje jego ciału sztywność, porusza się więc w sposób niemal mechaniczny. Jak dowiadujemy się później z dialogu, całe ciało ma poparzone, dlatego tak szczelnie osłania je ubraniem i nigdy nie zdejmując białych rękawiczek. Ponadto, z czego zwierza się Boëldieu, w jego ciele kryje się kilka metalowych protez, dzięki którym w ogóle może się poruszać. Radykalnie rzecz ujmując, ciało Rauffensteina to szczelnie osłonięta ubraniem proteza. Otoczony różnymi przedmiotami sam staje się w pewnym sensie przedmiotem, reliktem świata, który odchodzi w przeszłość. Który umiera.

* * *

Analiza materialnego aspektu świata przedstawionego w *Towarzyszach broni* pozwala dostrzec rozległy potencjał semantyczny rzeczy, które go wypełniają. Poręczając realność tej rzeczywistości, jednocześnie demaskują jej umowność. Wyposażone w substancjalną materialność rzeczy mówią więcej o tym, czego nie ma, niż o tym, co jest. Renoir z pewnością należy do reżyserów, o których Bazin pisze, że „wierzą w rzeczywistość”. Jednakże, jak niezwykle trafnie zauważył Dudley Andrew, analizując filmy tych reżyserów, francuski teoretyk demonstruje, że osiągnięta przez film rzeczywistość zawiera się w tym, co nie jest widoczne w obrazach ... *ekran jest fotograficznym negatywem rzeczywistości*²⁹. Podobnie w filmach Renoira rzeczy funkcjonują jako negatywy znaczeń, które denotują.

ELŻBIETA OSTROWSKA-CHMURA

¹ A. Bazin, *Jean Renoir*, wstęp i red. F. Truffaut, tłum. W.W. Halsey II, W. H. Simon, Simon and Schuster, New York 1973, s. 63.

² M. O'Shaughnessy, *Nation, History and Gender in the Films of Jean Renoir*, w: *France in Focus. Film and National Identity*, wyd. E. Ezra, S. Harris, Berg, Oxford, New York 2000, s. 129.

³ Zob. K. Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1988, s. 42-71, 134.

⁴ M. O'Shaughnessy, dz. cyt., s. 129.

⁵ D. Andrew, *Mist of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1995, s. 226.

⁶ M. O'Shaughnessy, dz. cyt., s. 130.

⁷ A. Sesonske, *Jean Renoir: The French Films, 1924-1939*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London 1980, s. 316.

⁸ W swej monografii filmu Martin O'Shaughnessy podaje informację, że pomieszczenie teatru to

adaptowane na potrzeby obozu jenieckiego stajnie (M. O'Shaughnessy, *La Grande Illusion (Jean Renoir; 1937)*, I. B. Taurius, London, New York 2009, s. 45). W ten sposób znowu pojawia się motyw nieobecności, a ponadto, co wydaje mi się tutaj o wiele ważniejsze, sama przestrzeń, która podlega różnym transformacjom, wyzwala inne transformacje tożsamości osobowej. Ten rodzaj heterogenicznej przestrzeni umożliwia również nagłą zmianę tonacji sceny przedstawienia z farsy w widowisko patriotyczne. W tym kontekście stają się znaczące zawieszone nad łóżkiem Boëldieu obrazki przedstawiające konie. Jest to kolejny przykład obiektu-obrazu, który znaczący nieobecność.

⁹ Tamże, s. 57.

¹⁰ Tamże, s. 56.

¹¹ Na kwestię teatralności świata przedstawionego w filmach Renoira zwraca uwagę między innymi Stanley Cavell (S. Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*,

- Cambridge University Press, Cambridge, MA, London, Melbourne 1979, s. 175-176.
- ¹² D. Andrew, dz. cyt., s. 119.
- ¹³ Ujęcie to powtarza wizualny wzór zastosowany w pierwszym ujęciu filmu, w którym też najpierw widzimy w ujęciu z góry zbliżenie gramofonu, po czym następuje panorama w górę na zbliżenie Maréchala. Podobny, jednakże dużo bardziej rozbudowany chwyt zostaje zastosowany przez Renoira w pierwszym ujęciu prezentującym apartament von Rauffensteina w Wintersborn, rozpoczynającym się od rozbudowanej jazdy kamery prezentującej liczne przedmioty należące do gospodarza. To nieustanne wizualne uprzywilejowanie materialnego przedmiotu wyizolowuje go z tła, a tym samym przekształca w rekwizyt o określonej wartości denotacyjnej i konotacyjnej.
- ¹⁴ M. O'Shaughnessy, *La Grande Illusion...* dz. cyt., s. 55.
- ¹⁵ Analizując tę scenę, O'Shaughnessy zwraca uwagę na znaczący i pojawiający się po raz pierwszy w całym filmie motyw głodu, co tworzy kontrast z wcześniejszą sceną „uczty”. Motyw głodu zostanie powtórzony w scenie ucieczki Maréchala i Rosenthala z Wintersborn. (O'Shaughnessy, *Le Grande Illusion*, dz. cyt., s. 55).
- ¹⁶ Język, a raczej kwestia barier językowych, jest istotnym wątkiem filmu, wystarczy tu tylko przywołać funkcję języka angielskiego jako języka, którym posługuje się – by zacytować tu barwne określenie Jerzego Toeplitza – „międzynarodówka arystokratów” (J. Toeplitz, *Historii sztuki filmowej*, t. IV, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1969, s. 162.), wykluczając w ten sposób niższe klasy społeczne.
- ¹⁷ A. Sesonske, dz. cyt., s. 294.
- ¹⁸ M. O'Shaughnessy, *Jean Renoir*, Manchester University Press, Manchester and New York 2000, s. 131-132.
- ¹⁹ Por. R. Durnat, *Jean Renoir*, University of California Press, Berkley and Los Angeles 1974, s. 149.
- ²⁰ A. Sesonske, dz. cyt., s. 307.
- ²¹ R. Durnat, dz. cyt., s. 154.
- ²² A. Sesonske, dz. cyt., s. 306.
- ²³ C. Clément, *Opera, or The Undoing of Women*, trans. B. Wing, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. 22.
- ²⁴ Scenograf, Eugène Lourié, konsultował wyposażenie kwatery Rauffensteina z Erikiem von Stroheimem, który z entuzjazmem zareagował na zaproszenie do współpracy i po krótkim czasie przedstawił liczącą trzy strony listę rekwizytów, wśród których było między innymi sześć par białych rękawiczek oraz pięć oprawionych w srebrne ramy fotografii dobrze zbudowanych pieśniarek Wagnerowskich (M. O'Shaughnessy, *La Grande Illusion...* dz. cyt., s. 44).
- ²⁵ J. Jackson, *La Grande Illusion*, BFI, Palgrave Macmillan, Basingstoke, New York 2009, s. 35.
- ²⁶ M. O'Shaughnessy, *La Grande Illusion...* dz. cyt., s. 45.
- ²⁷ D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, Routledge, London, New York 1982.
- ²⁸ E. L. Saunter, *Stranded Objects. Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*, Cornell University Press, Ithaca and London 1990, s. 26.
- ²⁹ D. Andrew, *What Cinema Is! Bazin's Quest and its Charge*, Wiley-Blackwell, Oxford 2010, s. 8.