

Trauma wojenna w filmach Jean-Pierre'a Melville'a

PATRYCJA WŁODEK

Jean-Pierre Melville jest znany przede wszystkim jako kultowy twórca filmów kryminalnych i gangsterskich, jako autor często nawiązujący do poetyki filmu *noir* i w niezwykle oryginalny sposób przenoszący amerykańskie reguły gatunkowe na grunt francuski i europejski. Jednak oprócz realizowania tzw. męskich filmów o twardej przestępcach i jeszcze twardszych, ścigających ich policjantach Melville swobodnie poruszał się również w obrębie innych gatunków, takich jak melodramat, film drogi i film wojenny. W latach 1947-1972 zrealizował trzynaście pełnometrażowych fabuł i w trzech z nich (*Milczenie morza*, 1949; *Leon Morin, ksiądz*, 1961; *Armia cieni*, 1969), tworzących tzw. trylogię wojenną, zawarł doświadczenie traumy wywołane przez II wojnę światową i nazistowską okupację we Francji. Choć wszystkie te filmy zostały oparte na autobiograficznej prozie autorów w różnym stopniu związanych z Ruchem Oporu (Vercors, Beatrix Beck, Joseph Kessel), było to także własne doświadczenie Melville'a – nie tylko obywatela kraju, który padł ofiarą hitlerowskiej agresji, ale też żołnierza i członka Résistance. Sam twórca wielokrotnie podkreślał, że *opowiada historie, które go interesują, przypominają jakiś okres jego życia. Ale nigdy nie są to historie osobiste. Nigdy! Nigdy! Nigdy!*¹ Można jednak przypuszczać, że to, co pokazał w trylogii wojennej, szczególnie w *Armii cieni*, w jakiejś mierze odzwierciedla jego własne przeżycia i wspomnienia, ponieważ doświadczenie wojenne z pewnością głęboko na niego wpłynęło. Sam zresztą przyznawał: *To pozostawia swój ślad, uwierzcie mi*². I nawet jeśli filmy Melville'a rzeczywiście nie odnoszą się do konkretnych sytuacji z jego życia, to niewątpliwie reżyserowi udało się oddać prawdę o okrucieństwie wojny. Pokazał nie tylko jej prawdziwe, dalekie od triumfalizmu i propagandy oblicze, ale także nastroje panujące w społeczeństwie francuskim i wśród członków Résistance. W jego wspomnieniach z czasów wojny wyróżniają się dwa elementy. Z jednej strony nostalgia połączona ze świadomością traumy i jej oddziaływania na całe pokolenie wojenne, z drugiej – wielka gorycz, która prawdopodobnie zadecydowała m.in. o nieromantycznym, choć pełnym tragizmu obrazie Ruchu Oporu w *Armii cieni*. Również z niektórych wypowiedzi Melville'a dotyczących służby oraz tego, co widział, wynika, że choć był świadkiem wspaniałych czynów, nie miał złudzeń, a momentami był cyniczny. Mówił: *Walka w Résistance jest nieskończenie mniej heroiczna, gdy się jest Żydem*³, niż gdy się nim nie jest⁴.

Trzy dzieła w całości poświęcone okupacji i walce nie są jednak filmami wojennymi w gatunkowym i słownikowym sensie tego terminu. Akcja żadnego z nich nie rozgrywa się na froncie, nie ma tu działań zbrojnych, typowych elementów ikonograficznych, takich jak czołgi, karabiny; mundury pojawiają się

sporadycznie. Okazuje się jednak, że wszystkie te elementy nie są konieczne, żeby umiejętnie i przejmująco oddać prawdziwą grozę wojny i związane z nią lęki – zbiorowe i indywidualne. Głównym tematem nieformalnej trylogii jest bowiem sprzeciw ludzi, którzy nie walczą na froncie – członków społeczeństwa, którzy z dala od okopów muszą radzić sobie z trudami życia, a także bojowników Ruchu Oporu planujących i przeprowadzających akcje konspiracyjne. W kinie Melville'a wojna ma jednak przede wszystkim charakter prywatny. Reżyser skupia się na ukazaniu jej wpływu na psychikę, postawy, codzienność i działania konkretnych bohaterów. Mimo że żaden z nich nie jest żołnierzem powołanym do regularnej służby wojskowej, to nadal wojna jest siłą, która powoduje ich działaniami, stawia w sytuacjach granicznych i zmusza do podejmowania decyzji pozostawiających trwały ślad w psychice. Jednak takie spojrzenie nie oznacza odcięcia się od globalnego wymiaru okupacji. Losy poszczególnych postaci i jednostkowe konflikty nigdy nie są całkiem odcięte od wojennego tła, a raczej uniwersalizowane – to w nich ogniskuje się trauma całego społeczeństwa, zobrazowane zostają wielkie konflikty światowej polityki.

Filmy wojenne i antywojenne w przeważającej większości koncentrują się na losach konkretnych szeregowych i dowódców, oddziałów, plutonów biorących udział w słynnych walkach bądź też na losach weteranów na nowo mierzących się ze zwykłym życiem. Takie podejście niejednokrotnie wyabstrahowuje traumę z doświadczenia całego społeczeństwa – ludzi, którzy nigdy nie walczyli na froncie – i oddaje ją niejako w całości żołnierzom. Natomiast Melville'a, chociaż sam walczył, m.in. w Algierii i we Włoszech, interesują cywile, ich życie w traumatycznych warunkach wojennych czy to, jak radzą sobie z bezsilnością. Taka tematyka podejmowana przez weterana zarówno walk frontowych, jak i partyzanckich wskazuje, że Melville rzeczywiście chciał w swej twórczości odciąć się od tego, co sam przeżył. Rozpatrywane kwestie traktował raczej filmowo niż osobiście, stąd wiele tu cech typowych dla całego jego dorobku. Przede wszystkim w żadnym z tych dzieł wojna nie jest ukazana jako barwny fresk – od takiego kina Melville zdecydowanie się odżegnywał. Wszystkie jego dzieła cechuje oszczędność, wręcz asceza, ekonomia kadru pozbawionego wszelkich zbędnych przedmiotów, co sprawia, że nacisk jest położony na znaczenie tych niewielu rekwizytów i gestów, które pozostały. Ponadto trylogia, debiut (*Milczenie morza*) oraz filmy ze środka i końca kariery (*Leon Morin, ksiądz*; *Armia cieni*) trochę na zasadzie *pars pro toto* odzwierciedlają drogę, jaką Melville przeszedł w ciągu ponad dwudziestu lat tworzenia kina, zarówno pod względem klarowania strony wizualnej, jak i wizji świata oraz ulubionych tematów czy motywów nie zawsze bezpośrednio związanych z wojną. Tak więc zmiany sposobu jej ukazania – od romantyzmu *Milczenia morza*, kiedy to Melville jeszcze *nie obawiał się poezji w kinie*⁵, przez surowość *Leona Morina*, aż po nostalgię i przejmujący smutek *Armii cieni* – odnoszą się niewątpliwie do całej jego twórczości. Wskazuje na to również fakt, że – podobnie jak w przypadku filmów kryminalnych (np. *Bob gracz*, 1955; *Kapuś*, 1963; *Drugi oddech*, 1966) – reżyser skupiał się przede wszystkim na tym, co było istotne dla niego, a nie na wyznacznikach gatunkowych. Zatem często to, co mieściło się w optyce twórczej reżysera lepiej niż reguły, odsuwało na dalszy plan elementy uchodzące za najważniejsze i centralne z punktu widzenia struktur.

Jak więc Melville rozpatruje traumę wojenną w trzech filmach, z których pierwszy i ostatni dzielą dwie dekady? W jaki sposób obrazuje II wojnę światową, tematy wielkie, takie jak Holocaust, Vichy, mit francuskiego Ruchu Oporu, w zestawieniu z tymi prywatnymi – okupacyjną codziennością, bitwami moralnymi a nie zbrojnymi? Interesujące jest nie tylko położenie nacisku na „małe” dramaty, zazwyczaj ginące w obliczu Historii, ale i to, że interpretacja wojennej traumy jest w tych filmach bardzo wieloznaczna. Jest to widoczne zwłaszcza w realizowanym od 1947 do 1949 roku *Milczeniu morza* na podstawie Biblii Ruchu Oporu, czyli noweli Vercorsa pod tym samym tytułem. Większość opowieści rozgrywa się w czterech ścianach pomiędzy trzema postaciami – dwójką Francuzów, wujem (Jean-Marie Robain) i siostrzenicą (Nicole Stéphane), a zakwaterowanym w ich domu niemieckim oficerem, Wernerem von Ebrennacem (Howard Vernon). W takim układzie, konflikcie wynikającym ze starcia racji, ale także braku symetrii w sytuacji postaci, dramat zniewolenia i okupacji rozgrywa się w mikroskali. Francuzi są podlegli, nie mogą decydować o sobie, swobodnie czuć się we własnym domu. Oficer jest natomiast najeźdźcą, nieproszonym „gościem”, którego nie sposób się pozbyć, ponieważ reprezentuje wojenny terror, siłę i narzuconą władzę. Jego samopozstrzeganie i intencje są jednak inne. Zarówno w noweli, jak i filmie jest on ukazany jako „dobry Niemiec”, pokojowo nastawiony, do pewnego stopnia nawet rozumiejący odczucia właścicieli domu. Jednak tym, czego nie rozumie, a co jest kluczowe, są przyczyny tych uczuć i ich niezmienny charakter. Von Ebrennac wielokrotnie przychodzi do części domu nadal zajmowanej przez wuja oraz siostrzenicę i inicjuje spotkania, podczas których w długich monologach o swoim ojcu, zawodzie muzyka, a także o uwielbieniu dla francuskiej sztuki, kultury i tradycji, stara się przekonać gospodarzy do idei małżeństwa dwóch wielkich narodów – Francji i Niemiec. W swojej elokwencji, pasji i niekłamanej wierze we własne słowa nie dostrzega, że konflikt jest nierozstrzygalny w najgłębszym, fundamentalnym sensie. Von Ebrennac wyznaje bowiem zasadę, że przemoc i wojna mogą być usprawiedliwione, że czasem *najplugawsza stręczycielka zajęta jest przy narodzinach najszcześniejszego związku* ⁶. Nie wierzy zatem w prawdziwość traumy Francuzów. Sądzi, że ich lęk, bunt i sprzeciw pójdą w niepamięć pod wpływem perswazji i „dobrych intencji” Niemiec, po „staraniach” jednego kraju i przełamaniu „nieuzasadnionej” niechęci drugiego – tak jak w baśni o Pięknej i Bestii, którą von Ebrennac często przywołuje. Wuj i siostrzenica na wszelkie słowa oficera odpowiadają całkowitym i nieodwołalnym milczeniem, które jest wyrazem zarówno dumy, niezłomności i czystości moralnej, jak i bezradności – milczenie to jedyny rodzaj sprzeciwu, jaki mogą okazać. Ponadto, nawet jedno słowo wypowiedziane do wroga byłoby klęską, ugięciem się przed barbarzyństwem najeźdźcy, a także zgodą na apokalipsę wojny. Kapitulacja oznaczałaby, paradoksalnie, rezygnację z obrony kultury, którą tak podziwia Niemiec, jednocześnie przecież jej zagrażając. Cywilizację reprezentują milczący wuj i siostrzenica, a milczą, ponieważ *nie przystoi kulturze mierzyć się z tym, co nieludzkie* ⁷.

Wydaje się, że w tak zarysowanym układzie role, zwłaszcza ofiar, są ustalone i rozdane. Niezależnie bowiem od swoich przekonań i wyabstrahowanych z wojennej rzeczywistości intencji to oficer reprezentuje władzę i nosi mundur wywołujący lęk i traumę. Film podąża jednak innym tropem, bowiem już w debiucie

reżyser zarysowuje ulubiony przez siebie model protagonisty. Bohaterów jego dzieł – szczególnie widać to w kryminałach – cechuje głęboka samowiedza i samoświadomość. Z nich wynika zaś stoicka melancholia i stałość postaw. Psychika i postawy postaci stworzonych przez Melville'a zazwyczaj nie podlegają zmianom i ewolucji, jednak nie dlatego, że bohaterowie są nieciekawi czy słabo zarysowani. Taki ich charakter wynika z głębokiego zrozumienia świata i swojego w nim miejsca, a także z rozpoznania tego, co dobre, złe i nieuniknione. Tym, co nieuchronne, jest zaś klęska; poczucie przegranej immanentnie wiąże się filmowym uniwersum reżysera. Motyw porażki w *Milczeniu morza* jest jednak potraktowany nieco przewrotnie; w filmie jest to nawet wzmocnione w stosunku do tekstu Vercorsa. Taki wuj i siostrzenica są dotknięci przekleństwem klęski, lecz von Ebrennac, a cechy typowego bohatera Melville'owskiego rozkładają się między nimi równo. Niemiec ponosi porażkę, lecz brak mu owego fundamentalnego zrozumienia świata, prawdy o nim i o sobie. Francuzów natomiast cechuje stałość, czego dowodzi chociażby konsekwentne zachowywanie milczenia wobec Niemca. Jest to jednak stałość wynikająca ze słusznego przekonania o własnej racji, z której – w tym wypadku – wynika zwycięstwo polegające nie tylko na wyższości moralnej, ale też na przetrwaniu i odparciu traumy. Mądrość ofiar okupacji polega też na tym, że od początku do końca rozumieją one ogrom zła wojny, którego nie można ani usprawiedliwiać, ani tłumaczyć. Dlatego właśnie natchnione i w jakimś stopniu szlachetne, lecz jednocześnie dumne i butne słowa Niemca nic nie zmieniają, nie przekonują ich. Taka pewność, świadomość, a także zrozumienie prawdziwego wymiaru wojny stają się swego rodzaju tarczą osłaniającą bohaterów przed traumą. Reprezentują oni niezłomność i szlachetność społeczeństwa, które w konfrontacji z wrogiem cierpi, ale jest nieugięte i podniesie się z klęski. Ten aspekt dodatkowo podkreśla metoda filmowania Nicole Stéphane. Aktorka jest bowiem ukazana w sposób przywodzący na myśl Marianne, symbol Francji, nieskazitelna, czysta i posagowa – w swej niezłomności niemal pozbawioną ekspresji. Von Ebrennac jest natomiast, paradoksalnie, frankofilem, dobrym Niemcem, który nie chce nikogo skrzywdzić, wierzy w słusność działań wojennych i w to, że ich zwieńczeniem będzie przymierze dwóch wielkich narodów. Ta naiwność i całkowite oderwanie od wojennej rzeczywistości nie tylko tworzą dodatkową barierę między nim a wujem i siostrzenicą, ale też przesądzają o ostatecznej klęsce oficera i o tym, że to on, jako jedyny, przeżywa prawdziwą i nieuleczalną traumę.

Doświadczeniem granicznym, diametralnie zmieniającym życie i wywołującym wstrząs psychiczny jest wyjazd von Ebrennaca do Paryża, gdzie jego idealizm zostaje zderzony z prawdą o wojnie. Nie chodzi jednak o walkę, krew i rannych; oficer nie wyjeżdża przecież na front. Zmiana – utrata naiwnych złudzeń – następuje, gdy Niemiec na własne oczy widzi okupacyjną codzienność dotykającą zwykłych ludzi, np. napis: „Zamknięte dla Żydów”. Dodatkowym ciosem jest odkrycie zbrodni popełnionych na cywilach. Sceny w Paryżu przedstawiają się interesująco w zestawieniu z pierwszym wyjazdem oficera do stolicy Francji. Wówczas – poza nim samym – na ulicach nie widać ani innych Niemców, ani nazistowskich mundurów. Jak interpretuje to sam Melville, za pierwszym razem von Ebrennac po prostu ich nie dostrzega. Okupacja jest dla niego „przezroczysta”, ponieważ taki widok go nie razi⁸. Dopiero za drugim razem, gdy już

wie o prześladowaniach i eksterminacjach, wszechobecne, atakujące go z każdej strony mundury, niemieckie napisy i przykłady represji stają się wyraźne i nieznośne, a milczenie gospodarzy domu i własna porażka moralna – w pełni oczywiste i zrozumiałe. Szczególnie bolesna okazuje się konfrontacja idealistycznego, kultywowanego przez von Ebrennaca wyobrażenia o wzniosłej, cywilizacyjnej i kulturowej misji Niemiec z cynizmem innych oficerów, którzy wyśmiewają go i sadystycznie uświadamiają, że chodzi wyłącznie o zniszczenie i upokorzenie Francji – przede wszystkim jej „duszy” i kultury. Pod wpływem tak brutalnie nabytej wiedzy von Ebrennac decyduje się dobrowolnie zgłosić na front wschodni, co oczywiście oznacza śmierć.

Choć film jest wierny zarówno duchowi, jak i treści noweli, jednak Melville dodał kilka scen, które potęgują dystans między Francuzami a Niemcem i w znaczącym stopniu wpływają na ocenę oficera. Istotna jest zwłaszcza scena dodana tuż przed końcem, kiedy Niemiec, chwilę przed odjazdem na wschód, znajduje gazetę otwartą przez gospodarza domu na słowach Anatola France’a: *Jest szlachetną rzeczą, gdy żołnierz nie usłucha zbrodniczego rozkazu*⁹. Słowa te w zamyśle wuja mają dać „dobremu Niemcowi” szansę odcięcia się od tego, co ich obu tak przeraża, uświadomić mu, że jest jeszcze ratunek. Werner von Ebrennac wyjeżdża jednak na pewną śmierć, doczekawszy się wreszcie jednego słowa: *Adieu*.

Zarówno nowela, jak i film *Milczenie morza* podkreślają heroizm i dumę francuskich bohaterów w zderzeniu z traumą, jaką jest barbarzyństwo i okrucieństwo nie tyle samej wojny i frontu, ile najeźdźców. Naziści w klubie oficerskim wyśmiewają szlachetne ideały towarzysza i okazują nienawiść dla kultury francuskiej. Podczas relacji radiowej z Trebłinki kamera koncentruje się na portrecie Hitlera. Wskazany jest zatem konkretny winny, z którym wiąże się poczucie lęku i niepokoju – okupant. Nie bombardowania, okopy, rany i krew, ale konkretni ludzie, z których każdy, również von Ebrennac, na swój sposób ponosi odpowiedzialność. Początkowo wszystko to, co wuj i siostrzenica wiedzą o niesprawiedliwości wojny, reprezentowane jest w ich oczach przez tego właśnie człowieka, którego obecność muszą znosić pod swoim dachem. Potem uwaga twórcy koncentruje się przede wszystkim na tym, czym wojna i okupacja hitlerowska są dla niego, jednego z winnych. Najpierw postrzega ją jako mało szlachetny środek do wzniosłego i pięknego celu, nie zdaje sobie sprawy z egoizmu i bezmyślności swoich marzeń. Nieświadomość i naiwność von Ebrennaca, mimo sympatii, jaką wzbudza ta postać, są jednak potraktowane bez szczególnej wyrozumiałości. Listy Francuzów skazanych na śmierć spostrzega on na stacji kolejowej dopiero po swojej drugiej wizycie w Paryżu, a przecież wisiały tam już wcześniej. Być może oficer po prostu nie chciał dostrzec ich prawdziwego znaczenia, ludził się przecież, że wojna jest akceptowalnym środkiem dążenia do abstrakcyjnego celu. Wieczorne monologi, w jego mniemaniu przepełnione szlachetnością i podziwem dla dorobku cywilizacyjnego gospodarzy, w gruncie rzeczy są przepojone zapatrzeniem w siebie, przekonaniem o pewnej wyższości Niemiec, które zmuszą Francję do uznania ich racji, do przyjęcia tego, co tak naprawdę dla niej najlepsze. Przemoc w jego oczach również jest abstrakcyjna; postrzega ją właściwie nie jako coś realnego, dotykającego i krzywdzącego konkretnych ludzi, ale jako środek do zbudowania utopii, a tak widzianą – w pełni aprobuje. Przeraża go dopiero uświadomienie sobie praktycznego wymiaru agresji.

Milczenie morza ukazuje okrucieństwo wojny, mimo że dramat rozgrywa się dyskretnie i w milczeniu. Mimo ascetycznej, eleganckiej, a nawet wyrafinowanej formy (nawiązania do niemieckiego ekspresjonizmu) brutalna prawda zostaje ukazana nie na polu bitwy, w krwawym starciu epatującym krwią i śmiercią, ale w delikatnej sferze emocji. Przyczyną wstrząsu i załamania kruchej konstrukcji ludzkiej psychiki jest uświadomienie sobie zła i własnego w nim udziału. Ta świadomość jest nie do zniesienia. Odrzucenie przez von Ebrennaca słów Francje'a i wyjazd można więc interpretować dwojako. Z jednej strony wierność wyznawanym zasadom, czego konsekwencje są przeważnie tragiczne, to jeden z najczęstszych motywów twórczości Melville'a. Werner von Ebrennac z „dobrego Niemca” staje się zatem kimś, kto biorąc czynny udział w walce, mimo wszystko okazuje lojalność temu z czym nieświadomie był związany dotychczas. Z rozmysłem przykładą rękę do zbrodni, nawet jeśli ta wierność złej sprawie jest zakamuflowanym samobójstwem. Z drugiej jednak strony odrzucenie słów Francje'a i zgłoszenie się na front wschodni nieuchronnie oznacza mękę i agonię. Śmierć jest jedynym lekarstwem na traumę oficera – to ona odeгна świadomość tego, w czym brał udział. Jest też najwyższą ofiarą i formą pokuty, jaką samemu sobie von Ebrennac może narzucić.

Do prywatnego wymiaru wojna została sprowadzona również w *Leonie Morinie, księdzu*, czyli w kolejnym, choć o ponad dekadę późniejszym od *Milczenia morza* filmie opowiadającym o latach okupacji. Pierwowzorem literackim jest powieść Beatrix Beck, według Melville'a *najbardziej adekwatny obraz życia Francuzów pod okupacją, z jakim miał okazję się zapoznać*¹⁰. *Milczenie morza* do pewnego stopnia uniwersalizowało doświadczenie wojny, było przełożeniem globalnego układu sił, postaw, motywacji wprost na kameralny dramat trzech postaci. W *Leonie Morinie* trauma wojny jest ukazana na mniej abstrakcyjnym, a bardziej przyziemnym poziomie okupacyjnej codzienności małego miasteczka i tego, co wojna do niego przynosi. Film cechuje przede wszystkim *sceptyczny humanizm*¹¹. Na pierwszy plan wysuwa się szczególnie związek ateistki Barny (Emmanuelle Riva) oraz młodego księdza Leona Morina (Jean-Paul Belmondo), który chcąc ją nawrócić, podejmuje wyzwanie, jakie kobieta rzuca mu swoim buntem przeciwko Kościołowi i Bogu. Dużą część akcji stanowią prowadzone przez oboje dyskusje filozoficzne i teologiczne, podczas których Barny ulega urokowi duchownego i zakochuje się w nim. Jednak o ile związek bohaterów *Milczenia morza* był metaforą wojny, o tyle w *Leonie Morinie* jest raczej tłem dla głównego dramatu, choć tłem niezbędnym – cokolwiek dzieje się między postaciami jest wynikiem wojny i nie zaistniałoby w innych okolicznościach. Przykładem jest już sam początek znajomości Barny i księdza. Kilka kobiet – Żydówek, komunistek, w tym główna bohaterka, wdowa po komuniście – decyduje się ochrzcić swoje dzieci, często już kilku- i kilkunastoletnie. Jest to decyzja czysto pragmatyczna, na co wskazuje np. scena bardzo strategicznego doboru rodziców chrzestnych. Wyrazem buntu Barny przeciwko sytuacji postrzeganej jako kolejny przejaw utraty wolności staje się pójście do spowiedzi, podczas której kobieta chce sprowokować księdza. Wypowiada kilka obrazoburczych kwestii, które mają wywołać oburzenie i potępienie oraz dać jej pretekst do kłótni i wyładowania frustracji. Okazuje się jednak, że duchowny – Leon Morin – jest człowiekiem

nietypowym i potrafi podjąć wyzwanie intelektualne. Miłość, która budzi się w kobiecie, i wiążące się z tym uczuciem bolesne niespełnienie są więc pochodną wywołanych okupacją okoliczności i poczucia krzywdy.

Intensywność związku między postaciami, a także poruszanych przez nie kwestii wiary, moralności etc. sprawia, że wojna wydaje się zepchnięta na plan dalszy. Tak naprawdę jednak jest ona stale obecna, wręcz wszechogarniająca – w żadnym momencie nie pozawala o sobie zapomnieć. Znowu, tak jak wcześniej w *Milczeniu morza*, nie ma epatowania krwią czy frontowym okrucieństwem. Jest raczej sygnalizowanie przez szczegóły, czasem wręcz drobiazgi składające się na okupacyjne przetrwanie. Jednak zaledwie kilka elementów wystarcza do stworzenia atmosfery zagrożenia, do pokazania trudów życia, lęków i niepokojów. Zbrodnie i tak odbijają się na pozornie niezagrożonych bohaterach, np. na przyjaciółce Barny, która po aresztowaniu i zesłaniu swojego brata *postarzała się o dziesięć lat*¹². Po gwałtownej dyskusji w biurze Barny jeden z pracowników decyduje się na zmianę nazwiska i wyjazd – dopowiadanie dlaczego nie jest już konieczne. Bohaterka musi w kilku różnych miejscach na wsi ukrywać zarówno swoją córkę, jak i żydowskiego chłopca. Stale brakuje jedzenia, ksiądz pomaga ukrywającym się Żydom i członkom Ruchu Oporu. Widz jest o tym informowany często nie wprost – wydarzenia te niejednokrotnie rozgrywają się bowiem poza ekranem, dowiadujemy się o nich z narracji z offu, np. aresztowanie Francuzów przez gestapo widać w odbiciu okiennym. Zmienność sytuacji politycznej zostaje zaznaczona m.in. tym, że mundury żołnierzy stacjonujących w miasteczku ciągle się zmieniają: najpierw są Włosi, potem Niemcy, na końcu Amerykanie. Spojrzenie na nich nie jest jednak stereotypowe, sygnalizuje raczej złożoność sytuacji i ludzi w nią uwikłanych. Z małą France, córką Barny, zaprzyjaźnia się młody Niemiec, natomiast kobieta doświadcza agresji ze strony wyzwolicielei, czyli żołnierzy amerykańskich. Nie ma więc klarownego i arbitralnego podziału na dobro i zło. To wojna jako taka demoralizuje jednych, a u innych wywołuje traumę. Jest to pewna zmiana w porównaniu do *Milczenia morza*, gdzie – pomimo wieloznaczności postawy i intencji von Ebrennaca – to Niemcy byli wskazani jako faktyczna przyczyna zła. To, że pierwotnie film trwał ponad trzy godziny (ostatecznie skrócony do około dwóch), dodatkowo wskazuje, jak istotna była dla Melville'a wojenna codzienność. Reżyser nakręcił bowiem dużo więcej materiału dotyczącego samej okupacji, antysemityzmu, ciągłego braku jedzenia, frustrującego braku młodych mężczyzn w miasteczku pełnym samotnych kobiet, działalności partyzantów z Ruchu Oporu, niż ostatecznie wykorzystał. W jednej z wyciętych scen Barny widzi przyjaciółkę rozpaczającą nad otwartą książką i uświadamia sobie, że jest to tom z przepisami na różne dania, których nie ma jak i z czego przygotować. Ostatecznie z *Leona Morina*, księdza usunięto większość fragmentów niezwiązanych bezpośrednio z głównym wątkiem niby-romansu księdza i Barny. Obecne w filmie dyskretne i celne obserwacje nadal przekazują prawdę o okupacji i doskonale służą precyzyjnemu zarysowaniu wojennego tła. Natomiast trauma nie jest tu już tak istotna, jak w *Milczeniu morza* i późniejszej o osiem lat *Armii cieni*. Wiąże się ona bardziej z jednym z ulubionych motywów Melville'a, czyli ambiwalentną przyjaźnią i niemożnością budowania związków międzyludzkich, niż z momentem historycznym, w którym toczy się akcja.



Armia cieni, reż. Jean-Pierre Melville (1969)

Armia cieni jest bodaj najdojrzalszym, a z pewnością najbardziej gorzkim filmem wojennym Melville'a, jednym z ostatnich, jakie w ogóle nakręcił. O ile w odniesieniu do *Leona Morina*, księdza powiedział, że: *Wszystko jest w doskonałym porządku, ale są tam tylko dwie lub trzy idee, które należą do mnie*¹³, o tyle do swojego trzeciego filmu o okupacji, a jedenastego z kolei, miał zdecydowanie inny stosunek. Sam przyznał: *W tym filmie po raz pierwszy pokazuję rzeczy, które znam i których doświadczyłem*¹⁴. *Armia cieni*, podobnie jak *Milczenie morza* i *Leon Morin, ksiądz*, jest adaptacją powieści – tekstu Josepha Kessela. Melville przeczytał tę książkę po raz pierwszy w 1943 roku w Londynie i od tamtego czasu marzył o jej zekranizowaniu. Udało mu się to dopiero po 25 latach. Ze względu na posiłkowanie się materiałem literackim Melville zapewne nie włączył do akcji zbyt wielu konkretnych, zapamiętanych przez siebie wydarzeń. Mimo to po raz kolejny nie ulega wątpliwości, że wiedział, jak oddać ducha tamtych czasów i jak w sposób najlepszy, choć oczywiście odbiegający od standardowej produkcji, oddać hołd żołnierzom Ruchu Oporu. Dla niego samego była to *Nostalgiczna pielgrzymka wstecz do okresu, który tak głęboko doświadczył jego generację*¹⁵. Film, rozpoczynający się cytatem z Georges'a Courteline'a: *Nieszczęśliwe wspomnienia! A jednak witajcie, gdyż jesteście mą odległą młodością*, opowiada bowiem o grupie żołnierzy Résistance i ich walce z okupantem. Melville'owi udało się tu w sposób najpełniejszy połączyć prywatną perspektywę partyzantów, osobisty dramat każdego z nich z wielką traumą wojenną całego narodu, obejmującą także zderzenie heroicznej, triumfalnej legendy Ruchu Oporu z bohaterką, ale niełatwą i okrutną prawdą. Już samo otwarcie filmu jest w tym właśnie sensie brutalne, ponieważ przemarsz żołnierzy hitlerowskich Polami Elizejskimi, z Łukiem Triumfalnym w tle, musiał wzbudzać wspomnienia godzące w samo serce dumy narodowej Francuzów. Na wielkie symboliczne znaczenie tego miejsca wskazywał np. obowiązujący już od czasów I wojny światowej tradycyjny zakaz przebywania aktorów w niemieckich mundurach na Polach Elizejskich¹⁶.

Głównym bohaterem *Armii cieni* jest Philippe Gerbier (Lino Ventura), szef kilkusobowej siatki Résistance. Akcja filmu rozpoczyna się od uwięzienia go

w obozie koncentracyjnym reżimu Vichy. Po złowrogim przemarszu Niemców zostają ukazani poczciwi żandarmi francuscy, którzy konwojują swojego rodaka, a po drodze zatrzymują się w wiejskim gospodarstwie, żeby nielegalnie zaopatrzyć się w żywność. Podobnie więc jak w *Leonie Morinie*, księdzu Melville nie przedstawia bezkrytycznego obrazu wojny, w którym podział my – oni byłby jednoznaczny i stereotypowy, a przebiegał jedynie na linii Francuzi – alianci kontra Niemcy. Kolejne elementy fabuły to obóz koncentracyjny, przewiezienie Gerbiera do komendantury, jego ucieczka, dołączenie do towarzyszy z siatki partyzanckiej, zlikwidowanie donosiciela, planowanie następnych akcji etc. Każda z sytuacji, scen, sekwencji ma własną, wewnętrzną dynamikę – film nie jest bowiem budowany na zasadzie progresji fabuły, nie ma oczekiwania na „wielki finał”. Konstrukcja jest luźna, otwarta i fragmentaryczna, składa się z kolejnych epizodów wojennych. W narracji nie ma „celowości” w tym sensie, że poszczególne wydarzenia nie tworzą spójnej całości fabularnej prowadzącej do finałowej kulminacji. Dodatkowo jest to podkreślone za pomocą polifonicznej narracji z offu – poszczególnym sekwencjom towarzyszy monolog wewnętrzny innej postaci, co powoduje, że napięcie za każdym razem jest tworzone osobno, a całość nie opiera się na suspense, lecz kreowaniu nastroju, atmosfery i obrazu bohaterów.

Obraz ten jest przede wszystkim nieromantyczny, pozbawiony sentymentu i patosu, odmienny od tego, do którego przyzwyczajają większość produkcji zarówno wojennych, jak i antywojennych. Odmienny również od potocznego wizerunku Ruchu Oporu, który – jak to ujął André Bazin – od razu po wojnie *wkroczył do królestwa legendy*¹⁷, a potem przez wiele lat się krystalizował. Bohaterowie *Armii cieni* nie zajmują się spektakularnymi akcjami, sabotażami ani wysadzeniem pociągów. To, co robią, a czego wymaga od nich poczucie patriotycznego obowiązku, jest odważne, wręcz heroiczne, ale trudne w sensie moralnym i często okrutne. Bez względu na to, czy chodzi o odbicie towarzysza z rąk okupantów, czy zlikwidowanie donosiciela, zadania te są traktowane jako obowiązek, nigdy zaś jako powód do dumy. Trauma wiążąca się z tymi czynami – niezależnie od ich słuszności w warunkach wojennych – jest przyjmowana jako konieczność, jako nieodłączny element poświęcenia i obowiązku. Bohaterowie są tragiczni, a tragedię reżyser rozumiał przede wszystkim jako *nieuniknioną śmierć, której doświadczasz w (...) szczególnych wojennych czasach*. Są też typowo Melville’owscy – wydają się pozbawieni emocji, beznamiętni, co wynika z głębokiej samoświadomości i wiedzy, że jedyną nagrodą jest śmierć. Jednak wbrew pozorom to, w czym zdecydowali się uczestniczyć, nie pozostaje bez wpływu na ich psychikę i emocje. Trauma i doświadczenia graniczne zostają jednak wielką siłą woli zagłuszone, odsunięte na dalszy plan, ponieważ uleganie uczuciom stanowi zagrożenie dla wyższego dobra, jakim jest walka z okupantem i wyczekiwana wolność. Jest to też do pewnego stopnia ochrona – nawet jeśli przetrwają, będą musieli żyć ze świadomością winy i w jakimś stopniu utraconego człowieczeństwa. Od von Ebrennaca z *Milczenia morza* bohaterowie ci różnią się jednak tym, że nie mają złudzeń. Wyraźnie zaznaczone jest bowiem, że nawet pozytywni bohaterowie, czyli grupa Gerbiera, niekiedy uciekają się do mało szlachetnych metod, ponieważ taka jest wojna – nie ma w niej miejsca dla ślepych idealistów pokroju von Ebrennaca. W scenie ucieczki Gerbiera z budynku komendantury pojawia się sugestia, że być

może celowo poświęcił on życie innego współwięźnia, aby samemu ocaleć. Nie można go jednak potępiać, gdyż każde działanie jest podyktowane okolicznościami wojny – ona, jako jedyny punkt odniesienia, zmienia priorytety i zawiesza pewne prawa, które w tych warunkach przestają być uniwersalne. Wskazują na to dwie dramatyczne sceny egzekucji: młodego donosiciela Dounata (Alain Liblot), przez którego Gerbier został aresztowany, oraz – w finale filmu – jedynej kobiety w siatce partyzanckiej, Mathilde (Simone Signoret).

Wykonanie pierwszego wyroku jest wydarzeniem, które w szczególnie sposób ukazuje potworność i gorzką rzeczywistość walki partyzanckiej. Egzekucja jest ukazana bardzo szczegółowo, reżyser nie oszczędza ani bohaterów, ani widzów. Partyzanci początkowo chcą zastrzelić więźnia, ale okazuje się, że ktoś mógłby usłyszeć huk i stać się niepożądanym świadkiem. W obecności przerażonej ofiary mężczyźni głośno zastanawiają się więc nad wyborem bardziej dyskretnej metody. Nie okazują żadnych emocji (poza jednym z zabójców), a jedyne, co ich interesuje, to organizacyjna strona morderstwa. To jednak, zamiast przebiec szybko i sprawnie, przeradza się w bolesną agonię – przytrzymywany przez niedawnych towarzyszy chłopak zostaje uduszony za pomocą ścierki. Scena ta ukazuje barbarzyństwo w czystej postaci i w wykonaniu bohaterów pozytywnych; co więcej – barbarzyństwo w jakiejś mierze nieusprawiedliwione, bowiem bolesną prawdą o walce i konspiracji ukazaną w *Armii cieni* jest to, że uprzednie zasługi tracą znaczenie w obliczu niebezpieczeństwa zdrady. I choć nie wszyscy potrafią się z tym pogodzić, jedynym rozwiązaniem jest likwidacja owego zagrożenia. Wybór pomiędzy podejrzeniem „sypania” a lojalnością wobec towarzysza nabiera szczególnego znaczenia w wypadku Mathilde, niezwykle heroicznej postaci, której pozostali bohaterowie wiele zawdzięczają. Okazuje się, że jedyną kobietę w grupie gubi sentymentalizm. Wbrew radom Gerbiera, nie zachowując należytej ostrożności, zatrzymuje ona zdjęcie córki, po aresztowaniu dając Niemcom do ręki kartę przetargową. Kiedy zostaje zwolniona, jej towarzysze obawiają się, że zdradziła. Podejmują niełatwą decyzję o wyroku, choć wśród zasług Mathilde jest też ocalenie samego Gerbiera. Jednak to właśnie on nie ma wątpliwości, że kobieta musi zginąć. W ostatniej scenie filmu egzekucja zostaje więc wykonana na ulicy, w pobliżu mieszkania ofiary. Simone Signoret wspomina, że po nakręceniu tej sceny powiedział do Melville'a: *Cóż, ona przecież zdradziła swych kompanów*. Reżyser, dość wzburzony, odrzekł: *Kto ci powiedział, że ich zdradziła? (...) Ja nie wiem, czy ich wydała*¹⁸. W kolejnym dublu aktorka wymieniła spojrzenia z zamachowcami, dodała zdumienie, lęk, w końcu zrozumienie. Gdy następnie widać zamachowców uciekających samochodem, kamera zatrzymuje się na twarzy każdego z nich, po czym pojawia się napis informujący, jak zginęli. W ostatnim ujęciu, tak jak w pierwszym, w widzimy tle Łuk Triumfalny – symboliczną klamrę nadającą całości ironiczno-gorzki wydźwięk doskonale korespondujący z tematyką wojenną i upodobaniem reżysera do obrazowania klęski i porażki.

Bezowocność ludzkiego wysiłku i przegrana człowieka to jeden z głównych tematów twórczości Melville'a. W *Armii cieni* wojna i wiążąca się z nią trauma dodatkowo wzmacniają ten motyw, przesycając film atmosferą klęski. Jest to ukazane tym dobitniej, że przecież wszelkie walki, w tym działalność Ruchu Oporu, można sfilmować triumfalistycznie, przedstawiając bohaterów w glorii chwały, a nawet sentymentalnie w melodramatycznym sensie słowa. Jedynym momentem,

kiedy przywódcy konspiracyjnej siatki mogą posmakować odrobiny splendoru, jest ich wizyta w Londynie przypadająca na mniej więcej połowę filmu. W czasie audyencji u generała de Gaulle'a (widz może się jedynie domyślać, że chodzi właśnie o tę osobę) zostają uhonorowani orderami. Scena ta jest jednak ironicznie skonfrontowana z inną, w której ci sami bohaterowie wychodzą z kina po seansie *Przeminęło z wiatrem* Victora Fleminga (1939)¹⁹. Jeden z nich wypowiada wtedy znamienne i gorzką kwestię, że ludzie we Francji zauważą koniec wojny, kiedy będą mogli zobaczyć ten film i czytać brukowce. Melville wspominał, że przebywając w Londynie, sam usłyszał podobne zdanie²⁰. Zrównanie wolności z możliwością chodzenia na filmy ze Stanów Zjednoczonych można oczywiście uznać za najwyższy komplement pod adresem kinematografii amerykańskiej, jednak w kontekście całego dzieła nasuwa się pytanie, czy odwaga i śmierć, poświęcenie, wszystkie dramatyczne decyzje zostały podjęte po to, by chodzić do kina i czytać brukowce? Czy właśnie za to tak wysoką cenę płacą pełni poświęcenia partyzanci? W pewnym sensie tak – do tego dla wielu sprowadza się wolność. Takie spojrzenie jest jednak całkowicie odmienne od tego, jak życie pod okupacją zostało ukazane w *Leonie Morinie, księdzu*, a nawet w *Milczeniu morza*. W *Armii cieni* trauma wojenna zostaje bowiem niejako odebrana cywilom, a doświadczanie walki po raz pierwszy w trylogii jest postawione wyżej niż trudy okupacji.

Wyobcowanie i naznaczenie Gerbiera i jego towarzyszy dodatkowo podkreśla scena, w której wstępuje on do jednego z londyńskich klubów. Mimo nalotu bawią się tam młodzi ludzie, żołnierze, sanitariuszki. Scena trwa długo, kamera wyłapuje zabawne szczegóły, np. kobietę w spodniach całującą mężczyznę w kielce. Za to również walczą tacy, jak Gerbier – za uczucie swobody, za niczym nieskrępowaną radość. Mężczyzna jest jednak obcy w beztroskim świecie młodych ludzi, a względnie radosna wymowa sceny zostaje osłabiona przez zderzenie jej z aresztowaniem jednego z podkomendnych Gerbiera. Osobnym, dość obszernym epizodem jest akcja uwolnienia go, oczywiście zakończona klęską. Szczególnie uderzające jest to, że na marne idzie całe poświęcenie Jean-François (Jean-Pierre Cassel), który preparuje donos na siebie po to, by zostać aresztowanym przez gestapo i w ten sposób pomóc towarzyszowi – jedyny ratunek, jaki może mu zaoferować, to tabletka cyjanku. Jego dramatyczne poświęcenie idzie na marne również dlatego, że jest znane tylko jemu samemu. W oczach pozostałych członków siatki partyzanckiej jest on tym, który zawodzi, znika jak tchórz – nikomu nie przyznał się do swego planu. To, że wszyscy partyzanci pozostają cichymi bohaterami, wynika z powziętego przez Melville'a zamierzenia: *chciałem uniknąć melodramatu*²¹. Ta intencja – ukazania tragedii w sposób pozbawiony patosu – decyduje też o tym, że *Armia cieni* pomimo swego monumentalizmu w rzeczywistości jest gorzką elegią, pozbawioną nadziei i mroczną, wyrażającą zbiorowy żal po erze indywidualnego heroizmu. Ukazuje stopniowe odchodzenie bohaterów należących do narodowej mitologii.

Żałobny, przesiąknięty smutkiem nastrój filmu oddany jest również w warstwie wizualnej. Już w otwarciu pojawiają się dominujące barwy: bure, szare, zgniłozielone kolory deszczowego, zimnego krajobrazu. Pomieszczenia, obóz, komendantura, domy i mieszkania są puste, nieprzyjazne, w najlepszym wypadku chłodne. Jedynym wyjątkiem od tego monochromatyzmu jest scena w londyńskim klubie. Znaki firmowe Melville'a: oszczędność kadru, ascetyczna scenogra-

fia, zimne światło podkreślają i wzmacniają traumę, pesymizm, poczucie beznadziei, nieuchronność zdrady, śmierci, samotności. Członkowie Résistance z konieczności egzystują poza społeczeństwem, we własnym, niejako osobnym świecie, tak innym od rzeczywistości bohaterów *Leona Morina*. Są wiecznymi obcymi, z góry skazanymi na porażkę i niezrozumienie u ludzi, za których wolność walczą. Partyzanci, podobnie jak przestępcy i policjanci z innych filmów Melville'a, są postaciami tragicznymi, borykającymi się wciąż z tymi samymi problemami: przede wszystkim nieodwołalnością, a jednocześnie niepewnością zdrady. Najbardziej dramatycznym aspektem egzekucji Mathilde jest to, że nie wiadomo, czy gestapo rzeczywiście ją zabiło. Przyczyny nielojalności młodego Dounata nie zostają ujawnione, ponieważ, jak powiedział sam Melville: *wyjaśnienie ich byłoby równoznaczne z odstąpieniem od idei tego, czym jest zdrada*²². W świecie, w którym liczy się tylko lojalność, a gra się toczy na śmierć i życie, odstępstwo musi zostać ukarane niezależnie od wszystkiego: zasług, przyjaźni, podziwu, sumienia. Bolesna ironia polega na tym, że kolaboracja jest jednocześnie faktem absolutnym i niepewnym – nigdy nie będzie jasne, czy podejrzany naprawdę się jej dopuścił. Jednak gdy wszystkie postaci od początku są wewnętrznie martwe, a co więcej – świadome swego przeznaczenia i jego konieczności, nie ma to już znaczenia. Liczy się przede wszystkim efektywność, skuteczność w wypełnianiu powierzonych zadań, a także niezłomność. Jeden z filmowych dowódców Ruchu Oporu, Luc Jardie (Paul Meurisse), był wzorowany m.in. na bohaterze Résistance Jeanie Moulin, który zmarł podczas tortur, zdradzając tylko jedno nazwisko – swoje własne²³.

Trylogia wojenna Melville'a, pomimo czasu oddzielającego poszczególne filmy, pod wieloma względami tworzy spójny obraz okupacji. Sam reżyser stwierdził: *Teraz o wojnie powiedziałem już wszystko*²⁴. Ukazał ją bowiem z trzech dopełniających się perspektyw – za każdym razem jest to spojrzenie ludzi sprawiedliwych, boleśnie doświadczonych zarówno przez swoje przeznaczenie, jak i okoliczności. Pojawia się punkt widzenia dobrego Niemca, który dostrzega traumę ludzi opresjonowanych przez żołnierzy noszących ten sam mundur, co on; spojrzenie tych właśnie ludzi – cywilów w okupowanym kraju, a także partyzantów walczących z najeźdźcą. Spojrzenie to pozostaje jednak ambiwalentne, świat nie jest czarno-biały, monochromatyzm *Armii cieni* podkreśla szarość i niejednoznaczność sytuacji bohaterów. W żadnym z filmów nie ma okopów, sztabów, bitew. Istotą trylogii jest bowiem pokazanie, że wojna toczy się nie tylko na froncie, ale także poza nim, a zwłaszcza w ludziach i pomiędzy nimi, w sferze psychiki, emocji, etyki. Reżyser zawsze staje po stronie ludzi, pochyla się nad ich losem, naznaczając w ten sposób swoje filmy głębokim humanizmem. Oszczędność w sygnalizowaniu okresu historycznego we wszystkich trzech dziełach jest podobna – są to raczej znaki, na podstawie których odbiorca sam powinien sobie pewne rzeczy dopowiedzieć, zbudować pełen obraz. Przykładem może być w dużej mierze pomijany w adaptowanych powieściach stosunek do Holocaustu. W *Milczeniu morza* Melville dodał jednak sceny, których w noweli Vercorsa nie było, np. ujawnienie prawdy o obozie w Treblince, czemu przysłuchuje się von Ebrennac, oraz napis „Zamknięte dla Żydów” na drzwiach kawiarni. Problem ten jednak nadal pojawia się w głównej warstwie fabularnej tylko marginalnie –

wspomniany napis, chrzty i ukrywanie żydowskich dzieci, antysemityzm Francuzów. Temat reżimu Vichy jest zasygnalizowany równie lakonicznie – to Francuzi aresztują Gerbiera, więżą go w obozie, a potem wydają Niemcom. Kwestia ta nie zostaje rozwinięta, jednak nie przechodzi niezauważona – milczenie, brak komentarza i dopowiedzeń tak naprawdę podkreślają ten niewygodny temat i jego wymiar moralny. Pomimo prywatnego wymiaru wojny w *Milczeniu morza*, gdzie jednak każda ze stron konfliktu zbrojnego znajduje swoją reprezentację w konkretnym człowieku, i pomimo zepchnięcia wojny na drugi plan przez motyw niemożliwego związku Barny i księdza w *Leonie Morinie* obraz hitlerowskiego podboju jest zbudowany z celnych i przekonujących obserwacji. Melville, który mówiąc o *Armii cieni*, deklarował, że *nie chciał robić malowniczego fresku wojennego*²⁵ i niezwykle podziwiał nakręcony z podobnymi intencjami film Douglasa Sirka *Czas życia, czas śmierci* (1958), istotnie osiągnął ten właśnie rezultat. Zamiast spektakularnych efektów i nachalnej ideologii jego minimalistyczne w formie dzieła koncentrują się bowiem na kameralnych, lecz wcale nie mniej traumatycznych dramatach jednostek, w których odbijają się dramaty narodów. Dzieła te są ambiwalentnym i pesymistycznym studium alienacji (bohaterowie *Armii cieni* walczą razem, lecz każdy umiera w samotności), bezsensu i tragizmu wojny oraz okupacji.

PATRYCJA WŁODEK

¹ R. Nogueira, *Melville on Melville*, London 1971, s. 118.

² Tamże, s. 141.

³ Jean-Pierre Melville był pochodzenia żydowskiego. Naprawdę nazywał się Grumbach, a nazwisko Melville było jego pseudonimem w Ruchu Oporu.

⁴ G. Vincendeau, *Jean-Pierre Melville. An American in Paris*, London 2003, s. 8.

⁵ R. Nogueira, dz. cyt., s. 37.

⁶ Vercors, *Milczenie morza*, tłum. W. Rogowicz, Warszawa 1966, s. 48.

⁷ J. Błoński, *Przedmowa*, w: Vercors, dz. cyt., s. 11.

⁸ R. Nogueira, dz. cyt., s. 29-30.

⁹ Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.

¹⁰ G. Vincendeau, dz. cyt., s. 67.

¹¹ Tamże, s. 91.

¹² Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu.

¹³ R. Armes, *French Cinema Since 1946*, Amsterdam 1966, s. 35.

¹⁴ R. Nogueira, dz. cyt., s. 140.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ R. Nogueira, dz. cyt., s. 143.

¹⁷ G. Vincendeau, dz. cyt., s. 50.

¹⁸ S. Flitterman-Lewis, *Army of Shadows*, „Cinéma” 2006, nr 4, s. 70.

¹⁹ Należy pamiętać, że amerykańskie filmy w czasie II wojny światowej były we Francji zakazane.

²⁰ R. Nogueira, dz. cyt., s. 146.

²¹ Tamże, s. 144.

²² Tamże, s. 147.

²³ Tamże, s. 148.

²⁴ G. Vincendeau, dz. cyt., s. 78.

²⁵ R. Nogueira, dz. cyt., s. 147.