

## Wielkie złudzenie czy braterstwo broni? Rozmowa z Łukaszem Jasiną

„Towarzysze broni” wywołali wielką dyskusję we Francji, między innymi unaoczniając głębokość podziałów społecznych, których wtedy nie dostrzegano, a jeśli nawet je widziano, to nie były mocno dyskutowane. Zresztą w latach 1939-1940 dostrzeżono ich skutki, bo też Francuzi bynajmniej nie byli zjednoczeni w walce z niemieckim, hitlerowskim najeźdźcą – mówi Łukasz Jasina w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Jean Renoir. Impresja kadru”.

Michał Strachowski (Teologia Polityczna): Pamiętam moje zaskoczenie, gdy odkryłem, że nazwisko Renoir łączy się nie tylko z malarstwem, ale i filmem. Skąd u syna impresjonisty zainteresowanie tym medium?

Łukasz Jasina: U mnie wyglądało to inaczej – najpierw zobaczyłem film Jeana Renoira w ramach cyklu *W starym kinie* prowadzonego przez Stanisława Janickiego. Miałem wtedy z dziesięć lat. Dopiero potem dowiedziałem się, że miał sławnego ojca. Dużo zależy od tego jakie kody kulturowe i kiedy do nas dotrą. Jakby powiedziała to Alicja Helman – niekoniecznie najistotniejsza musi być chronologia. A odpowiadając na pana pytanie, odpowiedź jest prosta: kino jest kontynuacją malarstwa.

Miłośnicy teatru mogliby zaprotestować.

Oczywiście, kino ma swoje źródła w teatrze – także tym jarmarcznym – czy operze, ale nie można pominąć tu sztuk wizualnych. Niektórzy badacze sugerowali, nie bez racji, że pierwsze filmy wiele zawdzięczały malarstwu historycznemu, jeśli chodzi o kompozycję obrazu.

Syn impresjonisty „odziedziczył” chyba inną wrażliwość wizualną.

Odmianą, lecz niekoniecznie w sposób radykalny. Trzeba pamiętać, że od XVIII wieku europejskie malarstwo w coraz większym stopniu zwracało uwagę na jakości plastyczne, spychając kwestie znaczenia dzieła na dalszy plan. Dobrym przykładem może być tu dziewiętnastowieczne malarstwo brytyjskie, o którym Waldemar Okoń napisał, że broniąc zasady „sztuki piękna” przekształciło się w „sztukę dla sztuki” tudzież „sztukę dla formy”. W wielkim uproszczeniu kino odziedziczyło po doświadczeniach dziewiętnastowiecznego malarstwa przeświadczenie, że znaczące mogą same środki plastyczne. Nie muszą dodawać, jak istotną rolę w tym procesie odgrywał impresjonizm. Szybko okazało się także, że kino przyciąga nie słowem, co nie zaskakuje w warunkach kina niemego, ale obrazem, aktorskim gestem. Nawet gdy pojawił się dźwięk, to rzecz wciąż wyglądała podobnie.

Wróćmy do Jeana Renoira. Swoją karierę zaczął we Francji, która nie była wtedy jeszcze filmową potęgą...

I zaczynał jako twórca kina niemego. Bardzo często patrząc na historię filmu nad Sekwaną tracimy okres dwudziestolecia międzywojennego. Pamiętamy braci Lumière oraz to, że w Paryżu powstały pierwsze teatry świetlne. Wspominamy Mélièsa, który nawiasem mówiąc bardzo szybko zawiązał się na

artystyczną emeryturę, kroniki wytwórni Pathé czy później Gaumonta, a potem Nową Falę, zapominając przy tym, że przez kilka dekad nie była to wielka kinematografia. Palmę pierwszeństwa dzierżyły Niemcy i Wielka Brytania, o czym rozmawialiśmy przy okazji numeru o Alfredzie Hitchcocku. Niezmiernie ważne były też Włochy i Związek Radziecki, rodziło się Hollywood. Renoir pojawił się w okresie nijakości kina francuskiego i wspinał się razem z nim na wyżyny. Wtedy też zrealizował swój bodaj najważniejszy obraz – *Towarzysze broni* – uchodzący za najważniejszy film o I wojnie światowej powstały nad Sekwaną. Nie bez kozery porównywano go do amerykańskiej ekranizacji *Na Zachodzie bez zmian*.

Polski tytuł jest tutaj mylący, w oryginale brzmi *La Grande illusion*, czyli *Wielkie złudzenie*, co bardziej akcentuje wątek rozliczeń niż „braterstwa broni”. Czy nie jest to jednak przekłamanie?

*Towarzysze broni* byli jednym z pierwszych filmów, które w ramach eksperymentu ze streamingiem klasyki pojawił się na Netfliksie w Stanach Zjednoczonych w 2009 r. Pokazałem go wówczas mojemu mentorowi, amerykańskiemu profesorowi Igorowi Szewczenko, znanemu bizantyniście. Okazało się, że znał film Renoira bardzo dobrze, a widział go jeszcze w Warszawie w 1938 r. Zwrócił mi wtedy uwagę na tytuł. W polskiej wersji tytuł daje nie mniej do myślenia niż oryginał. Społeczeństwo francuskie pierwszych dekad XX wieku było bardzo klasowe. Ludzie, którzy spotkali się w okopach czy w obozach jenieckich, jak u Renoira, przed wojną jak i po niej żyli w różnych światach. Dopiero „wspólnota losu” czyniła z nich egalitarną społeczność, przynajmniej na tych kilka lat.

Znaczący jest także moment powstania – 1937 rok. Z polskiej perspektywy to czas przygotowań do kolejnej wojny a nie rozliczeń z poprzednią.

To tylko jedna z wielu różnic między oboma krajami w międzywojniu. *Towarzysze broni* wywołali wielką dyskusję we Francji, między innymi unaoczniając głębokość podziałów społecznych, których wtedy nie dostrzegano, a jeśli nawet je widziano, to nie były mocno dyskutowane. Zresztą w latach 1939-1940 dostrzeżono ich skutki, bo też Francuzi bynajmniej nie byli zjednoczeni w walce z niemieckim, hitlerowskim najeźdźcą.

Chciałbym abyśmy się na chwilę zatrzymali przy tym filmie. Gdy obejrzałem go przed naszą rozmową zwróciły moją uwagę dwie sceny, pierwsza z niemieckim oficerem o arystokratycznym pochodzeniu...

Którego grał Erich von Stroheim, wielki reżyser kina niemego...

Ów oficer ewidentnie nie lubi Żydów i mniejszości, czemu daje wyraz mówiąc z ironią, że ich obecność to „dziedzictwo Republiki”. Na ile to był komentarz do polityki rasowej III Rzeszy, a na ile napięcie na tle etnicznych w samej Francji?

Złośliwi mawiali, że swoje dwie najlepsze role miał von Stroheim w cudzych produkcjach – *Towarzyszach broni* i potem w *Bulwarze Zachodzącego Słońca*. Żarty żartami, ale scena, którą pan przywołał stanowiła przede wszystkim aluzję do tego, co się działo we Francji. Bez wątpienia jakaś „solidarność stanu” mogłaby połączyć niemieckiego i francuskiego oficera podczas wojny, lecz inaczej wyglądało to w przypadku żydowskich ziomków tego drugiego. Należy wspomnieć, że Francja już wtedy przyciągała rzesze imigrantów, pośród których byli wschodnio- i środkowoeuropejscy Żydzi. Siłą rzeczy

rodziło to pewne napięcia. Żywotny był też dawny antysemityzm, który najgłośniejszy wyraz znalazł w sprawie Dreyfusa. Wmawiana Żydom „obcość” była w tym ostatnim przypadku potęgowana przez pochodzenie oficera – urodził się bowiem w Alzacji, choć jeszcze za czasów II cesarstwa. Niemniej był to niebezpieczny splot symboliczny. Paradoksalnie wilhelmińskie Niemcy były bardziej tolerancyjne. Żydowsy żołnierze, oficerowie ginęli ramię w ramię ze swoimi niemieckimi kolegami. Ale w roku 1937 niechęć do imigrantów – głównie polskich Żydów – narastała we francuskim społeczeństwie i nie była wcale dużo mniejsza niż w III Rzeszy. Włożenie tej akurat frazy akurat w usta Niemca czyniło problem jeszcze wymowniejszym. W przededniu II wojny światowej antysemityzm był także czymś co łączyło francuską prawicę czy monarchistów z nazistami. Nikt wtedy jeszcze nie przypuszczał, że skończy się to zbrodnią Zagłady. Tymczasem to w Związku Radzieckim był rozpędzony przemysł śmierci.

O Rosji właściwie nie wspomina się w *Towarzyszach broni*. Ledwo kilka razy można zobaczyć rosyjskich oficerów, z których jeden wprowadza innego współwzięnia w tajniki gramatyki swojego języka.

Bo też Rosja czy Związek Radziecki znajdowały się w opinii przeciętnego Francuza dalej niż wynikałoby to tylko z geografii.

Druga scena, która zapadła mi w pamięć to palenie książek, które dostali od cesarzowej Augusty Wiktorii, przez niemieckich żołnierzy. Czy to aluzja do wydarzeń 1933 roku?

Wbrew pozorom scena palenia książek z berlińskiego placu Opery nie była wtedy tak ikoniczna. Nastąpiło to dopiero po wojnie dzięki kronikach filmowym i kinu historycznemu. A sam Renoir nie wypowiedział się na ten temat. Widziałbym tu swego rodzaju „szwejkizm” – niekoniecznie poważne obchodzenie się z literaturą patriotyczną. Ta scena ma ewidentnie ludyczny charakter.

Skoro przywołał pan Haška, to może odpowiednim porównaniem byłiby późniejsi o kilka dekad *C.K. Dezerterzy*? Co prawda inne były realia powstania obu filmów oraz stosunek do czasu imperiów, ale podobne pytania o postawy wobec wojny. U Renoira stawiane serio, a Majewskiego w tonie buffo.

Do pewnego stopnia to uzasadnione porównanie, ale tylko do pewnego. Trzeba pamiętać, że *Towarzysze broni* to jednak film zgodnym z ówczesną francuską kinową konwencją. Z kolei *C.K. Dezerterzy* – być może zgodziłby się ze mną świętej pamięci Janusz Majewski – film niezwykle oryginalny, jak na realia PRL-u. Pokazana tam „galicyjskość”, cała ta „austro-węgierska nostalgia”, o której zdarzało nam się rozmawiać, nie weszła nigdy do głównego nurtu polskiego kina. Działo się tak przede wszystkim dlatego, że było to doświadczenie jedynie części naszego społeczeństwa. Poza tym *C.K. Dezerterzy* mieli urok opowieści ze świata dziadków, który nie budzi aż tak silnych emocji. Sam Majewski dzięki zamiłowaniu do różnego rodzaju literackich ramotek i lwowsko-galicyjskich opowieści stworzył tutaj osobny filmowy świat. Inną kwestią była obecność czeskich i węgierskich aktorów – była to przecież międzynarodowa koprodukcja w jakimś sensie odtwarzająca tamten wieloetniczny świat.

Nie była to jedynie pocztówka z Galicji.

Istotnie, film Majewskiego pokazuje świat w kontrze do mitu Galicji, którego popularyzacją zajmują się dziś różne instytucje i ludzie kultury. Obecnie różni apologety „nieboszczki Austrii” przeciwstawiają ją temu, co przyszło po niej: państwom narodowym, konfliktom etnicznym, Sowietom i wreszcie III Rzeszy. Monarchia Habsburgów zamieniła się w bajkową krainę, której nikt do końca nie traktuje poważnie, ale dzięki temu jej mieszkańcy mogą prowadzić swój jedni powiedzą „przeciętny”, a inni „normalny” żywot. *C.K. Dezerterzy* pokazują, że I wojna światowa podważyła fundamenty tamtego świata, powodując jego upadek. Można było to pokazać na sposób trochę dobroduszny, acz okrutny, jak Renoir lub całkowicie dobroduszny, lecz sarkastyczny, jak Janusz Majewski.

Wróćmy do Renoira. Niedługo po *Towarzyszach broni* przychodzi prawdziwa wojna. Reżyser, w przeciwieństwie do wielu innych francuskich twórców ucieka z kraju...

Postawy artystów tworzących we Francji podczas wojny to osobny temat. Łatwo tutaj o generalizację, ale należy pamiętać, że poza kilkoma wyjątkami nikt nie ciągał po sądach artystów. Henri-Georges Clouzot tworzy takie obrazy jak *Kruk*, a Marcel Carné w ostatnim roku niemieckiej okupacji realizuje jeszcze *Komediantów*. Grały teatry, co pokazał François Truffaut w *Ostatnim metrze* z 1980 r. Renoir za to wyjeżdża i bardzo mocno angażuje się po stronie wolnych Francuzów. W Hollywood realizuje filmy, w tym dokumenty, które znacząco wpływają na obraz wojny, ale nie budują też przesadnie jego renomy jako reżysera. W jakimś sensie poświęca talent dla mówienia prawdy.

I na jakiś czas zostaje po drugiej stronie Atlantyku.

Wraca jednak do Francji regularnie. Niemniej ta amerykańska twórczość przestaje mieć dla niego jakiegoś większe znaczenie. Chciał tworzyć kino artystyczne, ale w Stanach Zjednoczonych jego wizje nie miały wzięcia.

W przeciwieństwie do filmów Hitchcocka. Może Hollywood to anglosaska rzecz.

Być może, ale gdy Renoir wrócił do ojczyzny w latach pięćdziesiątych nie robił już filmów o tak dużej sile wyrazu jak wcześniej. Głównie było to kino retro, na przykład *Złota karoca* z 1952 r. Cieszyły się popularnością wśród widzów i uznaniem krytyki, która doceniła użycie koloru, wówczas nowości technologicznej, lecz wciąż daleko było mu do poziomu artystycznego z międzywojnia.

Udał się też do Indii, gdzie nakręcił *Rzekę*, która przez niektórych bywa określana mianem bardzo ładnej pocztówki z dalekich stron. Czy to rzeczywiście tylko pocztówka, czy może dyskretna aluzja do końca świata kolonializmu?

Nigdy nie zwalczymy pokusy, aby interpretować dzieło sztuki przez pryzmat wydarzeń historycznych towarzyszących jego powstawaniu. Renoir nie był przeciwnikiem kolonializmu. Rację mają ci, dla których była to ładna pocztówka, pokazująca Indie, których już nie ma.

Dziś byłby to zarzut.

Ale w 1951 roku nie był. Postkolonialne okulary często deformują rzeczywistość zamiast wyraźniej ukazywać jej kształt. Inną kwestią jest to, że Francuzi utrzymywali swoje kolonialne imperium za dużo.

Co sprawiło, że w pewnym momencie Renoir porzucił kino? Czy był to brak środków, czy raczej Bergmanowski gest?

Po trosze jedno i drugie. Ostatnim filmem Renoira *Helena i mężczyźni* z 1956 r., w którym pojawił się szereg świetnych aktorów: Jean Marais, Mel Ferrer czy Ingrid Bergman, grająca polską arystokratkę Helenę Sorokowską. Ba! Na moment zjawiła się sama Juliette Greco. Prawdopodobnie Renoir nie miał w następnych latach pomysłu ani na siebie, ani na swoje kino. Nie mógł też znaleźć funduszy. Skupił się na twórczości telewizyjnej, realizując *Śniadanie na trawie*. Pisał wspomnienia. Był to zatem pewnego rodzaju wybór, niekoniecznie taki, jak Bergmana, a raczej pogodzenie się z losem. Zapewne bez żalu, z francuska można by powiedzieć *en toute sérénité*.

Czy Renoir zostawił następców?

Nie. W pewnym sensie kontynuatorem jego twórczości był syn Claude – świetny operator filmowy pracujący w Hollywood i we Francji. Odziedziczył pewnego rodzaju „wizyjność” ojca i dziadka. Do pewnego stopnia ślady inspiracji Renoirem można znaleźć u Roberta Bressona, jeżeli chodzi o tworzenie scenariusza, czy Érica Rohmera w dbałości o kadr i piękno obrazu.

No i do pewnego stopnia Jean-Pierre Melville, mimo gangsterskiej otoczki jego kina. Wciąż jednak mówimy o punktowych odniesieniach, a raczej paralelach.

Jak odnosili się twórcy Nowej Fali do reżysera *Towarzyszy broni*?

Generalnie rzecz ujmując – z szacunkiem. Przodował tu François Truffaut, u którego można znaleźć inspiracje filmami Renoira. Doceniał również Louis Malle i chyba nawet przyjął jego pomoc przy wyjeździe do Stanów Zjednoczonych. Bodaj nawet Godard cenił reżysera *Rzeki*. W ogóle twórcy Nowej Fali nie przejawiali „skłonności do ojcobójstwa”.

Renoir był popularny w Polsce?

Zdecydowanie. *Towarzysze broni* jeszcze przed wojną zaliczyli kasowy sukces. Nie był to wyjątek – w latach trzydziestych filmy Renoira szybko trafiały do polskich kin. Po wojnie z kolei i do telewizji. Był rozpoznawalnym i szanowanym reżyserem. Cenili go także nasi filmowcy. Do inspiracji tą twórczością przyznawał się nawet Andrzej Wajda.

Wajda czerpał inspiracje chyba ze wszystkiego.

Owszem, geniusze tak mają [śmiech].

Czy Renoir jest wciąż oglądany?

Myślę, że tak. Zwłaszcza *Towarzysze broni* są odkrywani ciągle na nowo. Ten film Renoira pokazuje, że pojęcie kanonu kultury wciąż ma sens, że są dzieła wielkie, a co najważniejsze, że wciąż potrafią prowokować do nowych interpretacji.

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---