

ARTYKUŁY RECENZYJNE I RECENZJE

JAN ZAMOJSKI

CZY NAPRAWDĘ „POKONANA GRECJA PODBIŁA DZIKIEGO ZWYCIĘZCĘ”¹

Po latach chudych, których naliczylibyśmy więcej aniżeli siedem, nastąpił we francuskim piśmiennictwie historycznym dotyczącym lat II wojny światowej okres bardziej urodzajny w publikacje. Część z nich, głównie wspomnienia, studia i monografie regionalne, zawdzięcza swe narodziny trzydziestej rocznicy wyzwolenia Francji, a zwłaszcza inspiracji Komitetu Historii II Wojny Światowej. Niektóre, w tym wznowienia wydanych, a także rozmaite nie wydane w swoim czasie prace, pochodzące bądź to z lat wojny i okupacji, bądź też z okresu bezpośrednio po wyzwoleniu, traktować możemy jako kolejne głosy w ożywionej na nowo dyskusji wokół tych trudnych lat. Lat, które jeden z wcześniejszych pamiętnikarzy, mający zresztą ku temu swe osobiste powody, nazwał „czterema latami do wykreślenia z historii”². Mieliśmy już okazję wspomnieć na tych łamach o dość złożonych aspektach tej dyskusji, w której uczestniczą nie tylko, a nawet nie przede wszystkim, prace historyków, lecz również dzieła literackie i filmowe przenoszące uwagę odbiorców z powierzchni faktów na wyrażające się w nich postawy, motywacje, zasady, hierarchie wartości³. Trudno orzec, jak odbierają i oceniają te zjawiska sami Francuzi, tym bardziej że to, co określamy jako „dyskusję” zasługuje na to miano w niewielkim tylko stopniu. Trudno też orzec, jak silny jest jej zasięg, do jakich warstw, poza częścią inteligencji i młodzieżą, dociera budząc rezonans intelektualny, moralny i polityczny. Najcenniejszą cechą tego zjawiska jest to, że po prostu istnieje, że przynosi coraz nowe książki, artykuły, coraz nowe pozycje literackie i filmowe, że nie tylko pomaga w gromadzeniu zasobu faktów, ale też odsłania coraz to nowe ich strony, ba, ukazuje te, które okrywała zasłona naturalnej lub celowej niepamięci. Chciałoby się raz jeszcze położyć akcent na obecność w tym szerokim nurcie zainteresowania okresem wojenno-okupacyjnym we Francji prądów o zabarwieniu etycznym, powodujących nierzadko dość gwałtowne wiry sporów, budzących namiętności wydawałoby się uspione, wydobywających fakty, nazwiska, całe fragmenty życia, o których wstyd nakazywał zapomnieć. Takich, jak masowe delatorstwo budzące, bywało, niesmak u samych Niemców, jak antysemityzm, i to czynny, nie różniący się niczym od znanego nam „szmalcownictwa”, jak francuskie oddziały Wehrmachtu i SS, jak współpraca z Niemcami aparatu policyjnego i sądowego Vichy w zwalczaniu Résistance, jak doskonała symbioza nie tylko wielu przemysłowców i kupców czy też technokratów vichystowskich w rodzaju ministrów Pucheu lub

¹ „Graecia capta ferum victorem cepit. Et artes intulit agresti Lacio...” (Horacy, *Listy*. Ks. 2, list 1, w. 156).

² Procureur General Mornet, *Quatre années à rayer de notre histoire*. Paris 1949. Mornet oskarżał czołowych polityków i wojskowych III Republiki w procesie w Riom (1942 r.) z ramienia władz Vichy, zaś po wyzwoleniu ... Pétaina i Lavala (1945 r.) z ramienia władz IV Republiki.

³ Por. *Obrachunek historyczny czy rachunek sumienia?* „Dzieje Najnowsze” 1974, nr 4.

Bichelonne⁴, ale również bardzo szerokich sfer elity intelektualnej i artystycznej Francji. Tej elity, która w europocentrycznej kulturze tworzonej i rozwijającej się na przestrzeni ostatnich dwu wieków przy tak wyjątkowo dużym udziale Francji odgrywała w międzywojennym dwudziestoleciu rolę mistrzów, kapłanów, heroldów i sędziów. Zaslugę we wzniecaniu tych prądów, w atakowaniu świadomości powszechnej czy nawet — narodowej, dzielą między sobą, niestety w nierównym stopniu historycy zawodowi i ci, których twórczość rozwija się w sferze „historii równoległej” pisanej piórem literatów, dziennikarzy, publicystów, kamerą filmowców—artystów i dokumentalistów⁵. Motywy są tu rozmaite i nie zawsze w pełni jednoznaczne w intencjach, lecz może właśnie dzięki temu czytelnik, widz, słuchacz może uzyskać więcej przesłanek dla własnej opinii.

Jedną z książek mieszczących się we wspomnianym nurcie, zasługujących na zainteresowanie polskiego czytelnika czy to zawodowo, czy z zamiłowania parającego się sprawami historii lat wojennych (nie oznacza to, że zawodowstwo i zamiłowanie nie mogą iść w parze...) jest dwutomowa praca Hervé de Boterfa *La vie parisienne sous l'occupation* (Edition du France Empire, Paris 1973). Niewiele możemy powiedzieć o autorze. Jest człowiekiem pokolenia, które musiało paroma co najmniej świadomymi latami zahaczyć o okres okupacji. Ma na swym koncie kilka powieści, ale też pracę o Bretanii w latach wojny i parę specjalistycznych, fachowych książek z dziedziny sztuki filmowej. Piszę językiem zwartym, potocznym, nasyconym wyrażeniami z pogranicza paryskiej gwary i żargonów zawodowych ludzi pióra i sceny. Jest niewątpliwie człowiekiem tkwiącym profesjonalnie w środowisku, którego życie okupacyjne opisuje. Środowisku artystów, aktorów, muzyków, reżyserów, malarzy, środowisku pracowni artystycznych i sal wystawowych, sceny, estrady i ekranu, bywalców światowych salonów i nocnych lokali, music-hallów, ekskluzywnych restauracji i modnych knajp, kabaretów i piwnic, które zastąpiły dawne „kafé-szantany”, jak też... domów publicznych. Książka Boterfa nie traktuje bowiem o powszednim dniu Paryża w latach okupacji. Znalazł on wprawdzie odbicie w wielu pracach i mnóstwo informacji typu „życie codzienne” można znaleźć także i u Boterfa, lecz temat ten nadal jeszcze oczekuje na syntezę⁶. Tytuł książki należy bowiem rozumieć w sensie bliższym temu, jaki

⁴ Pierre Pucheu do 1935 r. jeden z przywódców młodzieżowej przybudówki „Croix de Feu”, później działacz Parti Populaire Français Jacques Doriota, powiązany ze sferami bankowymi. W latach 1941—1942 minister spraw wewnętrznych Vichy. Po ucieczce do Afryki Północnej, mimo gęłtu gen. Giraud aresztowany i rozstrzelany tam w 1944 r. za współudział w desygnacji zakładników do stracenia przez Niemców. Denis Bichelonne — absolwent École Polytechnique z najlepszym w jej dziejach wynikiem, specjalista finansów i organizacji produkcji, technokrata myślący kategoriami ponadnarodowych obszarów gospodarczych, w latach 1942—1944 minister produkcji przemysłowej w rządzie Vichy, cieszący się dużym uznaniem Alberta Speera za intensyfikację wkładu francuskiego w niemiecki wysiłek wojenny. Zmarł pod koniec wojny w Niemczech w niezbyt jasnych okolicznościach w klinice prof. Gebhardta (wyższy oficer SS) pod Berlinem.

⁵ Jako przykład dwustronnego zainteresowania — twórców i odbiorców, może posłużyć obecność tematyki lat 1940—1945 w programach telewizyjnej, w tym zwłaszcza w popularnym „Le dossier de l'écran” („Antenne — 2”). Wyświetlane w nim filmy i towarzyszące im dyskusje historyków, publicystów, nierzadko świadków wydarzeń, budzą żywe echa, znajdują odbicie w prasie, radiu etc. Gwoli prawdzie dodajmy jednak, że przy formalnie znacznej autonomii tematycznej rozgłośni i redakcji programów, do dziś nie uzyskało drogi na ekrany TV kilka najciekawszych, najambitniejszych filmów poruszających problemy historii najnowszej Francji.

⁶ Tematyka paryska znajduje m. in. szerokie odbicie w dwutomowej pracy Henri Amouroux, *La vie des Français sous l'occupation allemande* (Paris 1961), zbiorowym dziele *La France sous l'occupation* (Paris 1959); albumowym wydawnictwie Jean Eparvier *A Paris sous la botte des Nazis* (Paris 1944); Pierre Audiat'a *Paris pendant la guerre* (Paris 1946), niewielkiej, lecz bardzo cennej broszurze Gérarda

nadał pojęciu „życie paryskie” J. Offenbach przez swą popularną operetkę. Treść zaś anonsują, nie bez złośliwości pomyślane kolorowe obwoluty — słup z ogłoszeniami music-hallów (tom I) i wieszak ze zgodnie sąsiadującymi cywilną marynarką i słomkowym kapeluszem oraz niemieckim płaszczem oficerskim i czapką SS-mana (tom II).

Bohaterem zbiorowym *Boterfa* jest ta najbardziej barwna część *Tout Paris*, która swą twórczością w równej mierze jak swym stylem życia, swą obyczajowością nie stroniącą od skandalu, tworzyła swoisty klimat, swoistą atmosferę tego miasta. Przez karty książki przewijają się dziesiątki nazwisk z czołówki francuskiej kultury, nazwisk o renomie światowej: literatów i poetów, jak Sacha Guitry, Paul Claudel, Paul Valéry, Henri de Montherlant, Charles Maurras, Louis-Fernand, Céline, Robert Brasillach, Lucien Rébatet, Pierre Drieu la Rochelle, Jean Giono, Marcel Aymé, André Gide, Lucien Daudet, Jean Anouilh, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Geroges Duhamel, Jean Cocteau, François Mauriac, reżyserów i artystów, jak Henri Clouzot, Pierre Rénoir, Marcel C. Garné, Edwige Feuillère, Jean-Louis Barrault, Madelaine Rénaud, Arletty, Jean Marais, muzyków, jak Charles Muench, Alfred Cortot, piosenkarzy, jak Edith Piaff, Mistinguette, Maurice Chevalier, Yves Montand, mistrzów tańca — Serge Lifar, malarzy, jak Pablo Picasso, Maurice Vlaminck. Książka *Boterfa* jest niemalże almanachem gotajskim francuskiej kultury połowy XX w. i przewodnikiem po paryskich świątyniach Muz od dumnej *Comédie Française*, strażniczki tradycji francuskiego teatru po przybytki muz bardzo, bardzo lekkich i podkasanych, w których miejsce westalek zajmowały córy Koryntu. Jej karty są wprost przeciążone informacjami o wszystkich ważniejszych dziełach artystycznych i literackich tych lat, o sztukach, filmach, koncertach, wystawach, wernisażach i towarzyszących im okolicznościach. Dowiadujemy się nie tylko, co i jak tworzyli ci artyści, ale też jakimi byli właśnie jako ludzie, ba, nawet jakie mieli ulubione restauracje, gdzie, z kim i co jadali, lub o co wyprawiali awantury. *Boterf* nie waha się bynajmniej uchylić kotary ich alków, czyni tu i ówdzie aluzje do szczególnych upodobań, niecodziennych przyjaźni...⁷. Pisze o tym wszystkim tak dokładnie, z taką masą drobiazgów, znajomością podtekstów, intymnych lub żenujących okoliczności, iż ma się miejscami odczucie opowieści z pierwszej ręki, opowieści uczestnika lub co najmniej naocznego świadka, świadka, jak wielu, niezupełnie bezstronnego, mającego swe sympatie (np. Drieu la Rochelle⁸, Sacha Guitry) i antypatie (np. Sartre, Picasso), dziedziny, o których mówi chętnie, wiele i ze znanstwem (film, teatr, literatura piękna) oraz inne, zaledwie wzmiankowane (np. podziemie literacko-artystyczne) lub też pominięte milczeniem. Czytelnik zalany potokiem drobiazgowych informacji po pewnym czasie zaczyna sobie jednak zadawać pytanie,

Waltera *La vie à Paris sous l'occupation, 1940—1944* (Paris 1960). Pomijamy tu powstanie paryskie, które posiada własną, dość obfita literaturę. Nie wyliczamy też pozycji o charakterze wspomnieniowym, pamiętnikarskim.

⁷ Ostatnio m. in. ukazały się wspomnienia Jean Marais, w których wiele miejsca zajmują dalekie od wszelkiej pruderii wyznania o zażyłości łączącej go z Cocteau. Pozycja zaś ówczesna Cocteau w świecie teatru i filmu niewątpliwie sprzyjała powodzeniu Marais.

⁸ Pierre Drieu la Rochelle, poeta, literat, publicysta literacki i polityczny, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli faszystowskiego kierunku wśród francuskiej elity intelektualnej. Uczestnik wojny 1914—1918, autor książek gloryfikujących siłę i wojnę jako czynnik odrodzenia duchowego narodu, wyrażających pogardę dla mas, kult bohaterstwa i śmierci, braterstwo nacjonalizmów (książka *L'Europe contre les patries*. Paryż 1931). Członek kierownictwa faszystowskiej Partii Populaire Française, wydawca okupacyjnej wersji „La Nouvelle Revue Française” popełnił samobójstwo 15 III 1945 r. Ostatnio czynione są próby jego rehabilitacji moralnej i politycznej; niektóre jego prace i utwory są ponownie publikowane.

czy przypadkiem autor, jawnie nieobojętny emocjonalnie wobec swych bohaterów, nie tylko odsłania, ale i osłania? Dlaczego np. tak mało o prasie paryskiej? Przecież odgrywała ona tak wielką rolę w kształtowaniu opinii społeczeństwa, dysponowała wielusettyśięcymi nakładami, korzystała ze współpracy doskonałych piór, w tym członków Akademii Francuskiej, Akademii Goncourtów etc. Zarówno jako organy prasowe, jak też jako zespoły żywych ludzi prasa pogrążona była po uszy w owym „życiu paryskim”. Boterf pozostawia jednak na marginesie nawet tę, która bezwzględnie powinna znaleźć miejsce na kartach jego książki, prasę literacko-artystyczną i tę, ogólnoinformacyjną, która prowadziła stałe działy kulturalne. O jej istnieniu dowiadujemy się pośrednio, przez wzmianki o opiniach, wystąpieniach za lub przeciw jakiemuś dziełu, sztuce, tematowi niektórych literatów (np. Pierre Drieu La Rochelle, Lucien Rébatet, Robert Brasillach) lub krytyków (np. najczęściej cytowany, skłócony z całym środowiskiem, nieraz policzkowany publicznie Paul Leautaud). Skąd ta powściągliwość, skądinąd wcale nie powściągliwego autora? Niedostatki wiedzy? Przypadkowa luka w koncepcji? Niechęć do wejścia w sferę krępującą jego swobodę przez zbytnią aktualność wielu nazwisk?

Życie paryskie... Boterfa nie jest książką naukową. Przezrystość układu pozostawia wiele do życzenia, co prowadzi zarówno do powtórzeń, jak i luk. Odczuwa się brak aneksów, które mogłyby ułatwić poruszanie się w tym gąszczu, w postaci np. listy repertuarowej teatrów, wykazu filmów według grup tematycznych itp. Indeksy nazwisk są niekompletne, zwłaszcza gdy chodzi o nazwiska niemieckie. Nie doszukamy się w niej ani konsekwentnej metody w doborze i analizie materiału, ani próby głębszego spojrzenia na te sfery owego „życia”, które dają obraz kultury francuskiej owych lat. To, co bowiem pisze Boterf o filmie, teatrze, muzyce, literaturze, operze, a są to najobszerniejsze i najlepiej udokumentowane rozdziały, dotyczy nie tylko Paryża. Przed wojną i jeszcze przez szereg lat po wojnie, do próby decentralizacyjnych reform André Malraux w tej dziedzinie, Paryż skupiał wszystko, co liczyło się w kulturze francuskiej — najlepszych twórców, artystów, wytwórnie filmowe, teatry, orkiestry, galerie wystawowe, wszystkie wydawnictwa i całą prasę o zasięgu ogólnokrajowym. Życie kulturalne prowincji było właściwie uczestnictwem, pod różną postacią, w tym, co tworzył i udostępniał Paryż. Klęska i okupacja Francji, z jej dwustrefowym istnieniem, nie zmieniła nic w tym układzie rzeczy, a może nawet jeszcze pogłębiła owe dysproporcje. Wprawdzie do „strefy wolnej”, zgrzybliwie nazywanej przez Paryżan „zone nono” (*non-occupée*), przeniosły się niektóre duże gazety centralne z ambicjami uczestnictwa w życiu kulturalnym (np. „Le Temps”, „Le Figaro” wydający dodatek, a po napoły samobójczym wstrzymaniu ukazywania się w listopadzie 1942 r. — samodzielne pismo „Le Figaro Litteraire”), jednakże ani kurortowa stolica Vichy, ani Lyon z pobliskim Grenoble, ani niegdyś langwedocka rywalka Paryża Tuluza, ani Marsylia z niezbyt odległym Montpellier o blisko tysiącletniej tradycji uniwersyteckiej, nie wytworzyły żadnego godnego uwagi ośrodka życia kulturalnego. Przebywający w strefie „nono” twórcy, w tym paru akademików, albo nie zaznaczyli niczym poważniejszym swej obecności, jeśli nie liczyć tych, którzy jak Abel Bonnard, uczestniczyli w rządzie Vichy, albo też, jak Paul Claudel, swą twórczość prezentowali w Paryżu. Również emigracja, którą wybrała zresztą niezbyt liczna grupa spośród czołowych postaci francuskiej kultury, jak pisarze Jules Romains, Georges Bernanos, André Maurois, André Breton, Julien Green, katolicki pisarz i filozof Jacques Maritain, liryk w poezji i cyniczny realista w dyplomacji Alexis Léger (St. Perse), jak reżyserzy filmowi René Clair, Jean Renoir, Julien Duvivier, Max Ophüls i artyści, jak Jean Gabin i Michele Morgan, rozproszona po USA, Ameryce Południowej i w Meksyku, nie potrafiła stworzyć ani jakiegóż formy wychodźczej kontynuacji francuskiej kultury, ani dzieł

o trwałej wartości, za wyjątkiem może *A travers le desastre*, zbioru refleksji Maritaina nad przyczynami klęski Francji i niektórych utworów Légera⁹.

Garść tych uwag wydaje się nam konieczna dla wyodrębnienia z frywolnego obrazu „życia paryskiego” tego, co w istocie rzeczy odnosi się do kultury francuskiej, do jej twórców i dzieł. Zaslugą Boterfa jest ukazanie, być może czasami mimowolne, wielu twarzy tego życia, jego atmosfery, jego kulisy i magazynów strojów wymiennych i dekoracji. Wadą — potraktowanie go w sposób historycznie uproszczony, akceptacja bez poważniejszej próby wartościowania, wartościowania nie tylko osób i faktów, lecz całości fenomenu. Dla Boterfa jego *Zycie paryskie...* jest zjawiskiem samym dla siebie, zamkniętym w czasie i przestrzeni, powiązanym z przeszłością i przyszłością wyłącznie przez pewną liczbę ludzi, ich działalność, ich dzieła i losy, lecz nie przez stosunek do prądów, do ideowych zasad, celów, dążeń. W każdym bądź razie każdy, kto zechce wrócić do dziejów kultury francuskiej w latach wojny, niezależnie od tego czy podejmie trud poważnego studium, czy też jakąś wersję „histoire véridique” lub „histoire scandaleuse”, znajdzie u Boterfa kopalnię gotowego, świetnie zebranego, dobrze podanego materiału. Materiału, który czasem ukryty w drobnym zdaniu, aluzji, ironii uchwytny jest dopiero przy drugim lub trzecim powrocie do tego samego rozdziału.

Czytelnik polski przyzwyczaił się już do odmienności obrazów życia w okupowanych krajach Europy w zależności od ich położenia na wschód lub zachód od Rzeszy, do nieprzystosowalności schematów i miar, potwierdzających gorzką prawdę, iż również w nieszczęściu trudno o równość. Tam można było zachować przeświadczenie o swej uczciwości, o patriotyzmie, jeśli tylko nie było się zdeklarowanym zdrajcą, gdyż nawet najdalej posunięta kolaboracja korzystała, i to wcale skutecznie, z ochronnej obudowy politycznej, moralnej, społecznej etc. Tam przeciętny mieszkaniec, jeśli tylko nie był czynnym „resistantem” lub np. polskim Żydem, czuł się znacznie bardziej zagrożony przez alianckie bomby, aniżeli przez terror okupanta. Tam z powodzeniem straszono „polonizacją” jako alternatywą praktykowanej przez Niemców polityki okupacyjnej, której filarami nośnymi było zarządzanie za pośrednictwem krajowej administracji, pozyskanie lub neutralizacja tradycyjnych elit, utrzymanie lub adaptacja struktur i instytucji życia społecznego, utrzymanie możliwie rozległej sfery pozorów normalnego życia.

Boterf ukazuje nam Paryż, który od pierwszego, dosłownie, dnia okupacji stara się „odnaleźć swe normalne życie” (retrouver la vie normale), wbrew ograniczeniom, niedostatkom, tragediom. „Miasto światła” utraciło wieie ze swej świetności. Z ulic zniknęły prywatne samochody zastępowane przez riksze. Zaciemnienie i godzina policyjna (24.00), a bardziej jeszcze wcześniejszy termin ostatnich pociągów metra wyludniały ulice, zapędzały do domów, sprzyjały restauracji życia rodzinnego. Na kwietnikach pojawiły się grządki warzywne. Jedzenie urosło do rangi centralnego problemu, zaś pytanie — jak połączyć nawyk dobrej kuchni z rozmiarami i wartością racji żywnościowych — przybrało postać obsesji, równie nierozwiązalnej, jak kwadratura koła. Paryż utracił swą stołeczność nie tylko w wyglądzie. Rząd Pétaina urzędował w hotelach Vichy, utrzymując tylko część personelu wykonawczego w Paryżu¹⁰. Ruch oporu, który notabene prawie nie

⁹ Polskie tajne wydanie tej książki pt. *Drogami klęski* (tłum. Czesława Miłozza) ukazało się w marcu 1943 r. w Warszawie, niemal równocześnie z paryskim, wydrukowanym przez podziemne „Editions du Minuit”.

¹⁰ W filmie Costy Gavrasa „Sekcja specjalna” znajdujemy kilka doskonałych sekwencji, ukazujących kurortową codzienność rządu Vichy. Film daje bardzo bliskie prawdy historycznej odtworzenie jednej z najczarniejszych kart francuskiego sądownictwa — powołania w sierpniu 1941 r. i pierwszych wyroków „sekcji specjalnej” przy paryskim sądzie apelacyjnym (inne powstały m. in. w Lyonie i Tuluzie, lecz w 1943 r. zostały sparaliżowane przez zamachy FTP), przeznaczonej dla „wyprzedzenia” Niemców w zwalczaniu akcji bojowych podziemia.

istnieje dla Boterfa, wytworzył i rozwinął główne ośrodki poza stolicą, aż do przełomu 1943/1944. Paryż natomiast mieścił główne instytucje niemieckiej administracji okupacyjnej, których synonimami stały się nazwy wielkich hoteli, jak „Majestic” (szefostwo zarządu wojskowego), „Meurice” (komendantura Wielkiego Paryża), „Lutetia” (centrala Abwehry), czy „Louvre” i „Scribe” (kolejne siedziby ekspozytury RSHA, żanim ulokowała się w budynkach przy Avenue Foch i Boulevard Lannes oraz w centrali kontrywywiadu policyjnego (D.S.T.) przy rue de Sussaie).

Mimo to jednak Paryż nie tylko nie przestał „żyć parysko”, lecz nigdy od czasu *belle époque* nie żył tak intensywnie, tak burzliwie, zapełniając teatry, kina, music-halle, nocne lokale, bawiąc się i pijąc szampana w stopniu przekraczającym wszelkie rekordy. Okupant był obecny, dawał o sobie znać, ale bardzo szybko stał się po prostu częścią owego „paryskiego życia”, może dolegliwą, ale dla bardzo wielu wcale nie dramatyczną. Naprawdę uciążliwe były kłopoty z jeźdzeniem, z komunikacją, z prądem, naloty alianckie...¹¹

Szukający rozrywki Paryżanin kierował się przede wszystkim do kin i teatrów, zapełniając je tłumnie, nie zważając nawet na naloty alianckie, kłopoty z godziną policyjną, pomstując na przerwy w dopływie prądu i godząc się nawet (wiosną — latem 1944 r.), aby po zdjęciu dachów słońce zastępowało osłepłe teatralne reflektory. Cóż ofiarowały mu kina i teatry w tych latach? Liczby produkcji filmowej, cytowane przez Boterfa, czynią wrażenie — 225 filmów pełnometrażowych i około 400 krótkometrażowych i animowanych, przekroczenie w 1943 r. przedwojennej produkcji rocznej Francji i wyprzedzenie pod tym względem Niemiec. Absolutna większość ich powstała w Paryżu, gdyż w strefie południowej zaledwie parę nieporadnych, według jego opinii, obrazów nakręcono w 1940 r. siłami paryskich uchodźców, z których większość przedostała się później do USA bądź to bezpośrednio (René Clair, Charles Boyer, Michele Morgan, Jean Gabin, Erich von Stroheim), bądź też z etapem pośrednim we Włoszech (Jean Renoir) lub Szwajcarii (Max Ophüls, Louis Jouvet). Ton i wyrażenia, których używa wobec nich (*une faune* — zwierzyniec) wyraźnie współdźwięczą z tymi, jakimi obsypuje ich w kolaboranckim „*Pétit Parisien*” cytowany przezeń Lucien Rébatet¹², za powiązania z żydowskimi producentami.

Pustka filmowa, jaka powstała po wycofaniu z obrotu większości francuskich filmów przedwojennych z racji bądź to ich sprzeczności z zasadami moralnymi pétainowskiej „rewolucji narodowej” (praca, rodzina, ojczyzna), bądź to zastrzeżeń politycznych (aktywność w okresie Frontu Ludowego, uchodźstwo po klęsce Francji) czy też bardziej jeszcze obciążeń rasowych aktorów, reżyserów lub producentów, po usunięciu filmów anglosaskich etc., była silnym bodźcem dla pozostałych na miejscu ludzi filmu. Według Boterfa pustka ta okazała się pod wieloma względami dobroczynna. Ułatwiła ona szybką karierę realizatorom, których nazwiska weszły do historii filmu, że wspomniemy tylko najbardziej u nas znanych: Clouzot, Bresson, Cayatte, Autant-Lara, Delannoy. Skorzystała z niej liczna rzesza początkujących aktorów, wśród nich Jean Marais, Gisèle Pascal, Suzy Carrier, Martine Carol, Danielle Delorme, Gérard Philipe, Maria Cesarès, Suzy Delair, Paul

¹¹ Z badań historyków francuskich uniwersytetu Lille III nad odbiciem dwu wojen w świadomości społecznej mieszkańców Zagłębia Północnego wynika zaskakujący fakt — o wiele silniejszej i dramatyczniejszej obecności w niej I wojny, aniżeli ostatniej.

¹² Lucien Rébatet, dziennikarz, krytyk i publicysta kulturalny, zaczynał swą karierę od Action Française, działacz Parti Populaire Français. W czasie okupacji początkowo w kierownictwie Radio-Vichy redaguje „*Petit Parisien*”, a następnie ultrakolaborancki „*Je suis partout*”. Opuścił Francję wraz z Niemcami, schwytyany, skazany na długoletnie więzienie.

Meurisse, Henri Vidal. Wciągnęła do współpracy w twórczości filmowej wielu ludzi pióra tej miary, co Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Jean-Paul Sartre, Marcel Aymé czy, *tout proportions gardées*, Georges Siméon.

Jaki jednak poziom reprezentowała tak imponująca liczebnie produkcja francuska? Jakie wartości wniosła do własnego dorobku i dorobku sztuki filmowej? Cytowany przez autora Goebbels¹³, który uważał się za znawcę filmu niemal w tej samej mierze, w jakiej Hitler mienił się znawcą sztuk plastycznych i architektury, opowiadał się za rozwojem francuskiej produkcji filmowej, ale „lekkich, pustych i w miarę możliwości głupich” filmów, jako przyprawy do produkcji niemieckiej, przeznaczonej w dużej mierze na rynki krajów okupowanych. Boterf unika jednoznacznej odpowiedzi, próby bilansu osiągnięć i porażek artystycznych. Wskazuje natomiast na kilka linii tematycznych, które zarysowały się w tych latach — komedie w stylu holywoodskim, filmy kryminalne ze znacznym udziałem scenariuszy opartych na powieściach Simenona, bajkowo-fantastyczne, biograficzne, a także kostiumowo-historyczne i w mniejszym stopniu — obyczajowe. Duża część ich zdawała się potwierdzać życzenia Goebbelsa, jednakże znalazły się w produkcji tych lat filmy, które stanowiły niewątpliwie osiągnięcie artystyczne. Do takich zaliczyć można m.in. skandalizującą satyrę na małomiasteczkową obyczajowość francuską „Kruk” Clouzota i Chavance, która przyczyniła twórcom wielu kłopotów zarówno po wejściu na ekrany, jak i po wyzwoleniu, jako oszczerstwo na naród francuski; „Ulicę złoczyńców” i „Romans pajaca” oraz „Wieczorni goście” Marcela Carné; „Anioły grzechu” Bressona i Giraudoux; „Skarb rodziny Goupi” Beckera, „Niebo jest dla was” Cremillona, „Szczęście pań” André Cayatte’a z Michel Simonem, który „powrócił z Włoch tracąc tam trzy lata życia i talentu na kręcenie bzdur”, „Klatka słowicza” Jean Dréville’a, podejmujący legendę Tristana i Izoldy film „Wieczne powroty” Jean Delannoy i Jean Cocteau z Madeleine Sologne i Jean Marais w rolach głównych, czy wreszcie posądzany o „atmosferę Résistance” „Pontcarral” Pierre Blanchara. Wymieniliśmy tu niemal wyłącznie filmy, które w szerszym lub węższym zakresie przewinęły się przez nasze ekrany kin, a nawet TV (np. „Ulica złoczyńców” i „Romans pajaca”), które wytrzymały próbę czasu. Czy wytrzymałyby również próbę głębszej krytyki wartości, które niosą w sobie? Jest być może jakieś ziarno prawdy w czynionych niektórym z nich po wojnie zarzutach o „germańskość” atmosfery, o współbrzmienie z pewnymi motywami propagandy niemieckiej...

Boterf dokonuje nie tylko błyskawicznego przeglądu ważniejszych pozycji francuskiej twórczości filmowej tych lat, lecz także nie szczędi anegdot o okolicznościach ich powstawania, o ówczesnych i późniejszych kłopotach niektórych filmów i ich twórców, którzy bądź to robili „dokrętki” w filmach nieukończonych w momencie klęski, by zastąpić aktorów na indeksie innymi (np. Pierre Renoir, w miejsce Ericha von Stroheima w „Macao, piekło gry”), usuwali nazwiska źle widziane z kadrów tytułowych etc., bądź też przemycali filmy zrobione w tych latach przez barierę wyzwolenia, stawiając np. w miejsce kapitulancckiego wystąpienia radiowego Pétaina w dniu 18.VI.1940 r., ... głos gen. de Gaulle’a wzywającego w tymże dniu przez mikrofony BBC Francuzów do kontynuacji walki (Marcel Pagnol w filmie „La fille du puisatier”).

O ile w filmie fabularnym można mówić o osiągnięciach, to w dziedzinie krótkiego metrażu i filmu animowanego lata okupacji były po prostu okresem narodzin i szybkiego rozwoju, zwłaszcza filmów naukowo-oświatowych, popularyzatorskich, krajoznawczych etc. Powstaje też pierwsza państwowa szkoła filmowa — Instytut Wyższych Studiów Filmowych. Mimo tej liczby filmów możliwości

¹³ Cytat ten znajdujemy w identycznym brzmieniu u R. Arona w jego *Histoire de l'épuration* t. III, cz. 2, s. 243.

repertuarowe kin paryskich były, siłą rzeczy, niezbyt urozmaicone. Produkcję własną uzupełniały więc przede wszystkim filmy niemieckie. Najmniej powodzenia zyskiwały komedie, nie mogące dorównać dowcipom francuskim, zaś sprawnością techniczną i pomysłowością amerykańskim. Natomiast filmy muzyczne, historyczne i biograficzne przyciągały tłumy, w tym również filmy o oczywistej wymowie antyangielskiej („Maria Szkocka”, „Prezydent Krueger” z Emilem Janningsem, „Titanic”) czy antysemitycznej („Żyd Suess”). Uzupełnienie filmowego menu stanowiły niezbyt liczne filmy włoskie, znacznie gorzej przyjmowane nie tylko ze względu na mierność artystyczną, ale też pod wpływem ogólnie pogardliwej i wrogiej wobec zaalpejskiej siostrzycy postawy Francuzów, a także kilka filmów japońskich, których duch samurajski nie odpowiadał na przełomie 1943/1944 nastrom ani francuskiego, ani niemieckiego widza.

Rozdziały poświęcone wszelkim gatunkom sztuki scenicznej (teatr, opera, operetka) dają wyjątkowo bogaty i barwny obraz tej sfery „życia paryskiego”. Pierwszą po klęsce sztukę teatralną (komedia „Juliette”) wystawiono w Paryżu 11 lipca 1940 r., ostatnią grano, gdy już ulice paryskie stawały się sceną pierwszych aktów powstania, co dało powód do dowcipów, że gdyby alianci dokonali masowego nalotu na Paryż, większość jego mieszkańców znalazłoby siedzących w fotelach teatralnych. Między tymi datami cztery lata działalności, której związki z rzeczywistością mogą być przedmiotem dyskusji i zastrzeżeń. Teatry paryskie nie narzekały na brak widzów. Ich dochody w 1943 r. przeszło trzykrotnie przekroczyły poziom z 1938 r. (318 mln franków wobec 101 mln franków). Mimo braków, reglamentacji etc. liczne teatry, zwłaszcza najbardziej renomowane, jak „Comédie Française”, „Des Ambassadeurs”, „De l'Elysées”, „De la Madeleine”, „Michodière”, „Du Châtelet”, wyposażały swe sztuki w oprawę sceniczną uderzającą przepychem i wystawnością. Po pierwszym sezonie, opartym głównie na wznowieniach, przyszły dalsze pod wpływem klasyki greckiej i pseudogreckiej oraz „hiszpański” (1943 r.) z uważanymi za największe osiągnięcia teatralne nie tylko tych lat sztukami Claudela „Satynowy pantofelek” i Montherlanta „Martwa królowa”. Wystawiają swe sztuki Jean Anouilh (wznowienie „Jarmarku złoczyńców”) oraz „Spotkanie w Senlis”, „Eurydyka”, „Antygona”), Jean Cocteau („Antygona”, „Maszyna do pisania”), Jean-Paul Sartre („Muchy” i „Zamknięte drzwi”), Albert Camus („Nieporozumienie”), Jean Giraudoux („Sodoma i Gomora”). Kulminacyjna impreza teatralna sezonu okupacyjnego „Satynowy pantofelek” Claudela (26 XI 1943 r.) ściągnęła do sali Comédie Française śmietankę ówczesnej stołecznej społeczności: „ministrów, ambasadorów, akademików, duchownych, piękne kobiety wątpliwej cnotliwości, kabotynów, wysokich dygnitarzy niemieckich, a nawet handlarzy złotem i skórkami króliczymi” (I/245). Zgodnie, burzliwą owacją uczcili oni autora i jego sztukę oczekującą od 20 już lat na wystawienie, której współtwórcą była, jak twierdził, Opatrzność.

O repertuarze teatrów paryskich nie decydowały jednak sztuki tej miary, o których wyżej mowa, lecz przeciętny zestaw o ambicjach nie przekraczających zgrabnej i dobrze podanej historii miłosnej w układzie jednej z podstawowych figur geometrycznych. Wystawiano też sztuki autorów niemieckich, goszczono niemieckie zespoły. Nawet sanktuarium teatru francuskiego — Comédie Française nie uniknęła tego zaszczytu. Boterf opowiada zresztą nie tylko o tym, co działo się na scenach, ale również i o rozgrywających się za ich kulisami intrygach, zawiściach, wojnach klanów, ambicjach, które wielce przypominały grane przez ich bohaterów bulwarowe sztuki, a także o konfliktach, wojnach podjazdowych między ludźmi teatru a krytyką prasową. Intelktualiści, którzy wybrali drogę politycznej kolaboracji, nie szczędzili swym piórem środowiska, do którego mieli zastarzałe pretensje polityczne i ... moralne. Teatr korzystał jednak ze szczegól-

nych względów administracji niemieckiej. Bądź to za pośrednictwem prasy francuskojęzycznej (półfrancuski „Pariser Zeitung”, przede wszystkim zaś mający ambicje intelektualne „Signal”), bądź też wprost przez interwencje ambasadora Abetz, dyrektora Instytutu Niemieckiego dr. Karla Eptinga, ludzi z Propaganda Staffel potrafiła ona bronić przed francuską krytyką i wchystowską administracją wartości artystycznych sztuk Sartre’a, odwołać zakaz sztuki odtwarzającej aferę Stawiskiego, okazywać daleko posuniętą tolerancję wobec frondujących gestów Sachy Guitry etc. etc.

O ile teatr mógł przyciągać tylko bardziej wyrobioną i znającą język francuski publiczność niemiecką, o tyle opera, operetka, muzyka poważna, nie mówiąc o bardziej frywolnych formach sztuki, cieszyły się wśród niej wyjątkową popularnością. Na scenach i estradach świeciła triumfy muzyka niemiecka i austriacka (Wagner, Gluck, Beethoven, Mozart, Schuman, Strauss, Lehár). Niemieccy dyrygenci (m.in. Herbert von Karajan, Herman Abendroth, Bertil Wetzelsberger, Willem Mengelberg, Adolf Mennerich, Franz von Koesslin, van Kempen), niemieckie orkiestry symfoniczne, kameralne, chóry, niemieccy soliści operowi i pianiści (m.in. Wilhelm Kempff, Hans Beltz), niemieccy reżyserzy operowi i inscenizatorzy (Bruno von Nissen, Adolf Mankhe) przyjmowali hołdy wygalowanej widowni i dystygnowanych gości ekskluzywnych salonów paryskich¹⁴. Wspólne występy artystów i muzyków francuskich i niemieckich w Paryżu, tournée francuskich wykonawców po Rzeszy, uczestnictwo w wagnerowskich festiwalach w Bayreuth i obchody rocznicy wagnerowskiej w Paryżu, wspólny wielki cykl mozartowski w końcu 1941 r. i festiwal młodych muzyków obu krajów w stolicy Francji oraz koncerty orkiestry Filharmonii berlińskiej w 1942 r., cykl koncertów bethovenowskich w 1943 r. pod batutą dyrygenta niemieckiego z udostępnieniem miejsc dla licealistów paryskich, zainicjowane przez Niemców „koncerty robotnicze”, wielkie koncerty orkiestry symfonicznej radia paryskiego z udziałem dyrygentów i soliistów niemieckich w 1944 r., wszystkie sezony paryskie lat okupacyjnych wypełnione były tego rodzaju imprezami. Towarzyszyły im cykle występów poświęconych twórczości francuskiej, w tym m.in. kompozytorów — jeńców wojennych, wśród których najwyższym osiągnięciem było pierwsze wykonanie „Requiem” Berlioz (26 listopada 1943 r.) przez orkiestrę złożoną z 600 muzyków, a więc tak, jak tego życzył sobie kompozytor.

Obraz życia scenicznego Paryża byłby niekompletny bez baletu. Tu od ponad dwudziestu lat królowali baletmistrzowie rosyjskiego pochodzenia z uczniem Diagilewa Serge Lifarem na czele. Im to głównie imputuje Boterf inicjatywę wznowienia i wyjątkową ruchliwość sztuki baletowej po klęsce Francji, co nie budzi zaufania. Faktem jest natomiast, że cieszył się balet paryski demonstracyjną sympatią ze strony Niemców, ze zgodą na wystawienie kilku baletów rosyjskich, w tym „Soroczynskoj Jarmarki” Mussorgskiego (dzieło nieukończone) włącznie. Sam Serge Lifar był niezwykle honorowany. Jego popiersie rzeźbił Arno Breker, „papież” narodowosocjalistycznej sztuki niemieckiej, cieszący się względami Hitlera w stopniu zbliżonym do tego, z jakiego korzystał Speer w architekturze. Hitler zaprosił zresztą Lifara w 1941 r. do Berlina licząc, iż weźmie udział w jego orszaku triumfalnym w momencie wkraczania do Moskwy, a następnie obiecując mu kierownictwo „wielkiego baletu europejskiego”.

Niezbyt przejrzysty układ i dość dowolny dobór materiału utrudnia sformułowanie opinii uogólniających teatralną i muzyczną sferę „życia paryskiego”. Jego

¹⁴ Spośród wielkich dyrygentów niemieckich jedynie Wilhelm Furtwangler odmówił koncertowania w Paryżu, obawiając się, jak widzimy bez większych podstaw, wprawić w zakłopotanie swych paryskich przyjaciół.

intensywność, z kulminacyjnym „hiszpańskim” okresem jesienią 1943 r., czy też nawet na przełomie 1943/1944, jego osiągnięcia artystyczne, jego masowość, obejmująca zarówno wykonawstwo, jak i odbiór, m.in. powstanie szerokiego ruchu Jeunesse Musicale de France, budzić muszą wiele pytań. Te, które dotyczą strony materialnej znajdują stosunkowo najprostszą odpowiedź — subwencjonowanie większości scen teatralnych i wszystkich zespołów orkiestrowych i chóralnych ze środków państwowych lub miejskich. Bardziej skomplikowane są te, które dotyczą sfer obejmujących kontakty z różnymi organizmami administracji niemieckiej. Można by bowiem, na podstawie tych faktów, jakie znajdujemy u Boterfa, a potwierdzanych również przez innych autorów, dojść do wniosku, że mało jest dziedzin życia we Francji okupowanej, w której kolaboracja była tak pełna, tak dwustronna, rozwijająca się w tak ciepłej atmosferze symbiozy niemal, jak właśnie tutaj, na scenach i estradach, z kontynuacją w salonach i lokalach. Film francuski nie przyciągał aktywnego zainteresowania Niemców, którzy nie ingerowali zbyt w jego warstwę tematyczną, nawet przez cenzurę. Wprawdzie Boterf nie wdaje się w tłumaczenie tego stanu rzeczy, lecz możemy się domyślać, iż uważali za dostateczne inne formy kontroli, bądź to finansowej, bądź też przez opanowanie dystrybucji. Natomiast w sferze sztuki scenicznej i muzycznej zainteresowanie Niemców było jak najbardziej żywe i bezpośrednie. Ciśnie się niemal pod pióro słowo „mecenat” o pełnych pozorach życzliwości, wyrozumiałości, ustepliwości i gotowości do pomocy w rozmaitych trudnych sytuacjach. Ta postawa Niemców nabiera pewnej pikanterii w świetle konkurencji o zwierzchnictwo nad scenami paryskimi między nimi a administracją Vichy. Boterf nie wspomina bowiem o tym, że za wyjątkiem czterech scen (Opéra, Opéra Comique, Comédie Française i Odeon) formalnie do lata 1941 roku, faktycznie zaś do lata 1942 r. wszystkie pozostałe sceny paryskie znajdowały się w bezpośredniej gestii Propaganda Staffel, z ramienia której działali zarządcy francuscy, w tym przez pewien czas „quadrumvirat”: Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet i Pierre Renoir, popierani przez grupę intelektualistów „Collaboration”. Powołany w 1941 r. przez Pétaina i podległy ministrowi oświaty Komitet Organizacyjny Przedsiębiorstw Scenicznych (Com. d'Org. des Entreprises de Spectacle) był właściwie tylko ich współzwierzchnikiem, ze wszystkimi konsekwencjami, jakie tego rodzaju dwuwładza wnosić musiała do specyficznego świata scen i kulis, ambicji i intryg¹⁵. Donosy polityczne lub rasowe wyeliminowały wielu artystów, innych zmuszały do dokumentowania swego pochodzenia. Nie uniknął tego również mający tak wielki kredyt tolerancji administracji niemieckiej Sacha Guitry oraz wybitny kompozytor Artur Honneger, który zde gustowany, wycofał się z czynnego życia artystycznego. Delatorstwo Żydów było, jak można wnosić, zjawiskiem nie jednostkowym w paryskim świecie twórczym i artystycznym, obejmującym wszystkie jego profesje — od ludzi pióra, gwiazd scenicznych po chansoniistów kabaretowych. Były też zjawiska odwrotne. Sacha Guitry uzyskał z rąk zajadłego skądinąd antysemitę radcy Schleiera zwolnienie uwięzionego Tristana Bernarda. Śpiewaczka Germaine Lubin wyjednała wypuszczenie swego akompaniatora. Niektórym muzykom, scenarzystom etc. dawano zarobić pod cudzym nazwiskiem. Były to jednak pojedyncze wypadki pomocy w stosunku do konkretnych ludzi — bliskich, przyjaciół, współpracowników. Nie wiemy natomiast nic o tym, aby w tym środowisku, poza ludźmi powiązanymi z Résistance, miały miejsce odruchy protestu wobec samego zjawiska prześladowania Żydów, aczkolwiek wymagało to tam raczej

¹⁵ Por. relacja René Rocher, b. przew. CODES i dyrektora teatru „Odeon” w *La vie de la France sous l'occupation, 1940—1944*, t. II, Paryż 1957, s. 965 i n.

odwagi cywilnej, aniżeli gotowości do zapłaty najwyższej ceny za wierność zasadom humanizmu, tak przecież czczonym we francuskiej kulturze¹⁶.

Kulturalna *prosperity* nie ominęła rynku księgarskiego. Opublikowana przez wydawców francuskich, w porozumieniu z administracją, lista dzieł i autorów objętych nie tyle zakazem, ile „wstrzymaniem się” od ich publikacji tzw. lista Otto, nie przeszkodziła w wydawaniu innych¹⁷. Trudności okupacyjnego bytowania zrodziły olbrzymie zapotrzebowanie na wszelkiego rodzaju poradniki kucharskie w stylu „Kuchnia bez kartek”, hodowlane, ogrodnicze, krawieckie etc. etc. Stanowiły one dużą część pierwszej fali produkcji pierwszego sezonu wydawniczego, odpowiadały na pierwszy i najdonioślejszy zew — jeść! Wkrótce jednak zaczęły działać bardziej długofalowe potrzeby. Warunki przytrzymujące Paryżan w domu sprzyjały szukaniu rozrywki w książce. Nigdy jeszcze biblioteki nie miały tylu amatorów lektury. Od dawna książka nie była tak doskonale idącym towarem, i to wszelka książka. Mimo dziesięciokrotnego w stosunku do 1938 r. spadku ilości papieru, jakim dysponowały wydawnictwa (ok. 3000 t. w stosunku do ok. 32 000 t.), wydano w 1943 r. 9348 tytułów, co stanowiło więcej, aniżeli pułap uzyskany przez USA i Wielką Brytanię. Publikują swe książki François Mauriac, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Jean Paulhan, Louis Aragon, Paul Eluard, Georges Duhamel, Elsa Triolet, Simone de Beauvoir i wielu innych. Tylko nieliczni pisarze uważali za niedopuszczalne dla swego sumienia poddanie swej twórczości aprobacie nie-mieckiego cenzora, traktując to jako rezygnację ze swobody myślenia lub wprost akceptację okupacji, swego rodzaju kolaborację.

Literatura była jedną z nielicznych dziedzin twórczości kulturalnej, w której znalazł pewne odbicie dramat Francji. Obok fali wspomnień z dni klęski pojawiły się próby analizy jej przyczyn politycznych, wojskowych, moralnych (m.in. Charles Maurrasa, *Od gniewu do sprawiedliwości*), w tym niemało kierujących się przede wszystkim chęcią porachunków politycznych (np. monachijczyka Anatola de Monzie, *Sezon sędziów*). Niektóre z tych książek zachowały trwałą wartość bądź to ze względu na walory dokumentalne lub artystyczne (np. *Pilot wojenny* Antoine de Saint-Exupéry, któremu książka ta przyniosła kłopoty zarówno ze strony władz Vichy, jak i później gen. de Gaulle'a, *Dziennik francuski* Alfreda Fabre-Luce, ostatnio wydany ponownie), inne zaś jako jaskrawy wyraz pewnych postaw i namiętności politycznych (np. F. Celine'a *Tarapaty*, L. Rebateta, *Gruzy*, H. de Montherlanta, *Czerwcowe przesilenie*, które autor wydał w strefie okupowanej, uważając, iż ma tam ... większą swobodę wypowiedzi, aniżeli pod cenzurą Vichy).

Kolejne fale wydawnicze przyniosły obfitość apologetyki Pétaina, w tym poezje Paul Eluarda na jego cześć, liczne książki antysemickie, by wreszcie zwrócić się ku przeszłości, z preferencją biografistyk (ulubiony bohater — Joanna d'Arc) i apologetyki, w rodzaju *Od Vercingétorixa do Pétaina* (Charles Muret) lub *Od Joanny d'Arc do Philipa Pétaina* z udziałem czołowych piór francuskich, pod redakcją wszechstronnego Sachy Guitry¹⁸.

¹⁶ Jako komentarz chciałbym zacytować tu słowa jednego z najwybitniejszych filmowców angielskich Josepha Loosey'a, który w wywiadzie o kręconym ostatnio filmie o wielkiej obławie na Żydów 16 VII 1942 r. w Paryżu powiedział, iż „jego tematem jest nie tyle sam fakt, ile właśnie obojętność, nieludzkość człowieka wobec człowieka. Chodzi w nim oczywiście o nieludzkość pewnych Francuzów wobec innych Francuzów; mój film nie jest o Hunnach” (przez wisko Niemców). „Le Point” nr 182 z 15 III 1976, s. 124.

¹⁷ Tylko jedna firma wydawnicza Emile—Paul nie podpisała owej umowy i zawiesiła działalność, inne, w tym najbardziej renomowane, nie wstrzymały jej ani na chwilę.

¹⁸ Na życzenie Pétaina książka wyszła pt. *Od roku 1429 do roku 1942*. Stary marszałek okazał się przewidującym, gdy odradzając pierwotny tytuł powiedział Guitry

Lata 1943—1944 zaznaczyły się pojawieniem literatury poważniejszego lotu, w tym filozoficznej, studiów historycznych, krytyki literackiej i artystycznej (m.in. R. Brasillacha, *Cztery czwartki, Nasze przedwojenne i Historia kina*, a także skłóconego ze środowiskiem P. Léautaud, *Kroniki*, wydane za zgodą cenzury niemieckiej, po odmowie... Vichy). Przekłady niektórych dzieł pisarzy obcych, głównie niemieckich (w tym Hansa Fallady), hiszpańskich, mniej włoskich, ale także, mimo generalnego zakazu literatury anglosaskiej — angielskich (m.in. *Młodość* J. Conrada) i amerykańskich (m.in. *Moby-Dick* J. Melville'a, *Przeminęło z wiatrem* M. Mitchell) oraz szczególnie poszukiwane powieści kryminalne, fantastyczne i literatura, jakbyśmy rzekli dziś, parapsychologiczna uzupełniały wybór produkcji wydawniczej, poszukiwanej i rozchwytywanej „jak ciepłe bułeczki”.

Trudniej, aniżeli poprzednie nurty tematyczne, zrozumieć pęknięcie nad Paryżem przysłowiowej „bani z poezją” i to głównie liryczną. Obok licznych reedycji najlepszych poetów francuskich wieków minionych, twórczości poetyckiej królów i polityków, poezji ludowej, miłosnej, zbiorów utworów wybitnych poetów współczesnych ukazywały się liczne dodatki poetyckie do pism, zbiorki i efemeryczne wydawnictwa poetyckie, tomiki debutantów, wśród których znalazły się również nazwiska reprezentujące nową zmianę w poezji francuskiej.

W literaturze więc, jak i w innych sferach paryskiego życia kulturalnego, wojna i okupacja nie złamały procesów rozwojowych, odbijając się jedynie częściowo na tematyce, częściowo na obecności lub nieobecności niektórych nazwisk. Autorzy pisali wcale nie do szuflady, wydawnictwa publikowały, szacowne gremia Akademii Francuskiej i Goncourtów oraz jury wielu innych nagród literackich przyznawały coroczne premie, budząc większe lub mniejsze kontrowersje, zapominane po tygodniu... Owo „normalne życie” tak upragnione w godzinie klęski, toczyło się...

Sztuki plastyczne z samej natury procesu twórczego, trybu życia artystów etc. nie dostarczyły Boterfowi materiału dla potoku wdzięcznych opowiadań. Nie przeżyły one swych wielkich dni, jak teatr i muzyka jesienią 1943 r., ale też lata okupacji nie były dla nich latami pustymi. Malarze, rzeźbiarze, graficy tworzyli, wystawiali, nie reagując zbytnio swą sztuką na odbłask pożaru świata, „zachowując się — jak pisał cytowany przez Boterfa Ernst Jünger — pośrodku katastrofy jak mrówki w na poły zniszczonym mrowisku”. Rytm wystaw artystycznych — salony jesienne, zimowe, wiosenne, tematyczne (np. ludzie teatru w malarstwie, pejzaż, portret wielkoświatowy etc.), retrospektywne, oficjalne ekspozycje — monstre typu „Salon artystów francuskich”, „Salon niezależnych” itp. przebiegał początkowo normalnym, a później coraz bardziej gorączkowym trybem, nie odbiegając proporcjami prac wybitnych i kiczów od normalnej skali. Nie honorowany oficjalnie Picasso nie był też niepokojony, zaś każdy jego kartonik szedł na wagę złota, w tym — pośrednimi drogami — trafiając również do zbiorów przeznaczonych dla przyszłej Pinakoteki Europejskiej, jednego z *idées-fixe* Hitlera. Nie przeszkadzały w tym, dorzuca nie bez kąśliwej ironii Boterf, ani pochodzenie obciążone rasowo, ani oficjalne potępienie stylu twórczego, kwintesencji zdegenerowania sztuki według norm narodowo-socjalistycznego naturalizmu, ani nawet polityczna deklaracja, jaką była jego „Guernica”. Interwencje Arno Braekera i Serge Lifara okazały się skuteczniejsze od donosów konfratry po pędzlu Marcela de Vlamincka i osłoniły artystę nawet wówczas, gdy ujawniły się jego związki z komunistycznym podziemiem... Argumenty wskazujące na rezonans, jaki wywołałyby w świecie represje wobec Picassa znalazły jednak posłuch.

Tworzyli bez przeszkód i inni wielcy artyści francuscy — rzeźbiarz Maillol,

„Niech mi Pan wierzy [...] Tak będzie lepiej [...] dla Pana”. Ułatwiło mu to po wyzwoleniu tłumaczenie się przed sądem.

malarze Braque, Matisse, Utrillo, Derain, Van Dongen, Othon Friesz, Despiau, Dunoyer de Segonzac i dziesiątki innych mniej znanych... Niektórzy próbowali nawet nadążać za duchem czasu tworząc alegorie polityczno-historyczne w stylu Delacroix, oddając hołd Marszałkowi pędzlem, dłutem, tkaniną arrasową etc. Tylko nieliczni artyści wybrali uchodźstwo (Chagall, Fernand Léger, Yves Tanguy). Obózowy los spotkał natomiast jednego z największych surrealistów Maxa Ernsta (zmarł w marcu 1976 r.) i był tu raczej wyjątkiem, wynikiem gorliwości policji francuskiej, która wydała go w 1940 r. jako politycznego emigranta z Rzeszy, w dodatku Żyda, w ręce Gestapo.

Rynek dzieł sztuki kwitł w latach okupacji bez przeszkód, aczkolwiek zarządzenia niemieckie narzucały obowiązek deklaracji przedmiotów o wartości artystycznej ocenianych powyżej określonej sumy i kontroli zmian właścicieli. Ceny na aukcjach rosły w miarę nadciągania kryzysu wyzwoleńczego. Galerie robiły kokosowe interesy, jak np. galeria Petridesa, monopolisty dzieł Utrilla, utrzymującego serdeczne stosunki z dygnitarzami niemieckimi¹⁹. W dziełach sztuki, antykach, biżuterii lokowali swe majątki wojenni dorobkiewiczze, kupowali je Niemiecycy amatorzy i francuscy pośrednicy rozmaitych prominentów Rzeszy.

Tu dotykamy sprawy grabieży dzieł sztuki we Francji. Niemcy zagarnęli tam 5821 obrazów i 583 gobeliny, nie licząc cennych mebli, rzeźb etc. Ofiarą padły przede wszystkim zbiory prywatne bogatej burżuazji żydowskiej, a wśród nich bezcenna kolekcja Rotszyldów. Wyspecjalizowane ekipy niemieckie dysponowały doskonałym rozpoznaniem wcześniejszym, specjalnymi katalogami etc., ale też korzystały z usług miejscowych agentów i donosicieli. Nie sięgano jednak do kolekcji państwowych, zwłaszcza Louvre'u. Wielu autorów francuskich skłonnych jest przypisywać to wyjątkowej stanowczości ludzi Vichy. Również i Boterf odmalowuje nam soczystą scenę, w której Abel Bonnard (minister kultury) odpiera heroicznie i z „marmurowym spokojem” zakusy maniakalnego kolekcjonera — rabusia Goeringa. Prawda jest jednak bardziej prozaiczna. Vichy powiadomiono uprzednio o tym, że Hitler kategorycznie zakazał najmniejszego naruszenia przez kogokolwiek stanu posiadania Louvre'u. Naturalnie nie ze szlachetnych pobudek. Rzecz w tym, iż zamierzał osobiście dokonać tam po zwycięstwie selekcji dla zbiorów swego pomnikowego muzeum w Linzu²⁰.

Na wstępie stwierdziliśmy, że pojęcie „życia paryskiego” należy rozumieć w offenbachowskim sensie, natomiast zajęliśmy się przede wszystkim tym, co zasługiwałoby raczej na określenie „życie kulturalne”. Po pierwsze dlatego, że ta strona książki Boterfa ma największą wartość informacyjną. Po drugie zaś, gdyż owe lżejsze formy „paryskiego życia” towarzyszyły innym, tworzyły dlań oprawę i atmosferę. Oprawę bogatą, atmosferę bliską zapamiętania. W ciągu kilku miesięcy po upadku Paryża otwarły swe podwoje wszystkie dawne music-halle, pojawiły się też nowe. Wielu artystów lekkiej muzy dotknęły jednak restrykcje polityczno-rasowe, wzmożone jeszcze przez wyjątkowo brutalną i nie przebierającą w środkach konkurencję. Brak dobrych sił równoważono szybką rotacją programów i gwiazd, co sprowadzało się do podawania tego samego, stereotypowego towaru rewiowego pod coraz nową etykietą. Tak tolerancyjny dla wszelkiej „paryskości” Boterf jest jednak pełen niesmaku, gdy pisze o rozebranych girlsach wyśpiewujących refreny patriotyczne lub o chansonistkach eksploatujących bez końca je-

¹⁹ Okupacyjna karta przeszłości tego marchanda niedawno wypłynęła ponownie w związku z aferą handlu kradzionymi i sfałszowanymi dziełami sztuki na skalę międzynarodową. To właśnie wówczas zyskał on pozycję, która pomogła mu stać się jednym z największych tuzów w swej branży.

²⁰ Interesujące światło na te sprawy rzuca A. Speer w swych *Wspomnieniach*. Warszawa 1973, s. 248 i n.

nieckie tęsknoty, o defiladzie dwunastu półnagich pańienek ze złotymi krzyżami na piersiach jako dwunastu najpiękniejszych królowych Francji, czy wreszcie o girłaskach z trójkolorowymi pióropuszymi w miejsce ogonów, wyśpiewujących „Ça sent si bon, la France [...]”²¹. Na scenach królowała Mistinguette, dopominająca się o... jedzenie, a nie tylko kwiaty, Maurice Chevalier, który jednak w 1943 r. usunął się z Paryża²¹, Edith Piaff, nobilitowana występem w Salle Playel, zaś w 1944 r. wybili się Charles Aznavour, Yves Montand, André Bourvil...

Komu nie odpowiadały music-halle, mógł znaleźć inne miejsce dla rozrywki i szaleństw — przejęte przez firmy niemieckie cyrki, lokale piosenkarzy, jedyne, którzy odważali się na grę z cenzurą, nieustannie zmieniając wizowane teksty, kabarety i nocne lokale, zapełnione zawsze po brzegi, nie mogące nastarczyć gościom alkoholu, a zwłaszcza szampana. Otwarte aż do godzin rannych korzystały z pobłażliwości policji i francuskiej i niemieckiej i były czasem najbezpieczniejszym schronieniem dla ludzi podziemia. Ponad setkę „boites de nuit” uzupełniała druga setka domów innego rodzaju. Po tej nocnej dżungli oprowadza nas autor jak gdyby dobrze znanymi sobie ścieżkami, wskazuje adresy, osobliwości lokalu i jego zalety, sypie nazwiskami stałych bywalców, poucza o tym, że i tu istniały dość wyraźne obszary polowania. Montmartre i „wielkie bulwary” należały do francuskich łotrzyków, którym królowali Jo Attia i Pierrot-le-Fou (Szalony Piotruś)²² oraz do pewnych kategorii Niemców, zwłaszcza powiązanych z policją. Tutaj również miał swe wpływy szef francuskiej ekipy pomocniczej Abwehry, były policjant Lafont²³, król nocnych lokali i „opiekun” właścicieli domów publicznych. Montparnasse odwiedzała bardziej dystygnowana publika niemiecka, zaś rejon centralny — Champs Elysées z przyległościami stanowił strefę ogólnie dostępną. Specjalne przewodniki wręczane każdemu przybywającemu do Paryża Niemcowi i ogłoszenia w „Pariser Zeitung” informowały go dokładnie, gdzie i jak może się zabawić, który z nocnych lokali jest zalecany, do którego z 40 zarekwirowanych „Nur für Deutsche” domów może zawitać, jeśli jest szeregowcem, podoficerem lub oficerem, pewny, że czuwa nad nimi solidna, niemiecka opieka lekarska. To dopiero liberalny chaos, który przynieśli Amerykanie, doprowadził do epidemii... Nie mówiąc o ciężkich sumach za wzbogacenie wojenne, jakie musieli opłacić ich właściciele, jeśli nie zdążyli zawczasu zamaskować swych pensjonatów szyldem „instytutu masażu”, „kosmetyki specjalnej” etc.

Ponieważ Paryż jest nie do pomyślenia bez restauracji, dowiadujemy się od Boterfa gdzie i jak jadano, które lokale były modne i w jakim środowisku, gdzie

²¹ Po wyzwoleniu zarzucano mu tournée po Rzeszy. Tłumaczył się tym, iż odwiedził jedynie obóz jeniecki w Alten-Grabow pod Berlinem, gdzie przebywał w latach 1916—1918, przyjmując jako jedyne honorarium ... zwolnienie 10 żołnierzy pochodzących z jego przedmieścia.

²² Jo Attia dostał się później do obozu koncentracyjnego, w którym jego pomoc okazała się zbawienna dla wielu mniej obrotnych a wybitnych uczestników ruchu oporu, przedstawicieli elity intelektualnej etc. To z kolei ułatwiło życie Attii po wojnie. W świecie przestępczym stolicy był czymś w rodzaju „sędziego pokoju”, dla władz zaś był wielce użytecznym organizatorem szeregu operacji gangstersko-politycznych, porwań, likwidacji, włamań etc., zwłaszcza wobec działaczy ruchów wyzwoleńczych w koloniach francuskich. Po śmierci Attii kasa pancerna w jego mieszkaniu została natychmiast w „tajemniczy” sposób opróżniona, zaś pogrzeb ściągnął śmietankę świata politycznego i intelektualnego Paryża.

²³ Prawdziwe nazwisko — Henry Chamberlain. Bazą tej ekipy, zwanej „bandą Bony-Lafonta” (Bony — były komisarz policji, zamieszany w aferę, Stawiskiego, jeden z największych skandali finansowo-politycznych lat trzydziestych) był budynek przy ul. Lauriston 93. Lafont był postacią niezwykle groźną, dla podziemia wyjątkowo niebezpieczną, a zarazem śmieszna w swym pragnieniu „podboju Paryża”, towarzyskich sukcesów i uzyskania opinii „dobroczyńcy” szukających jego pomocy ludzi z paryskiego „high-life’u”. Zginął zamordowany w czasie ucieczki z Paryża.

lubił spędzać czas Picasso, w jakim towarzystwie i przy jakim menu, w jaki sposób można było obejść ograniczenia kartkowe i reglamentowane jadłospisy, przy którym stoliku jadał Goering u „Maxima”, utyskując, że jednak nie sadzano go przy najbardziej honorowych. Wreszcie oprowadza nas po ówczesnych paryskich salonach — i tych tradycyjnych, ale otwartych dla francuskich „nouveaux-messieurs” i niemieckich gości „Tout Paris” i nowobogackich, utrzymywanych przez spekulantów, i policyjnych, a wśród nich szczególną renomą cieszące się przyjęcia u Lafonta, na które zaproszenie uważano za wyjątkowe wyróżnienie nawet w najlepszych sferach, wreszcie niemieckich — ambasady, Instytutu Niemieckiego, „Cercle Européen” etc. Po salonach tych krążył ten sam, niewiele zmieniający się w składzie świeatek. Lista gości odwiedzających Instytut, starannie przechowana i opublikowana przez panią Epting budzić musi dziś zażenowanie u niejednej eksponowanej osoby. Dyskrecji Arno Brekera, który spędzał w doskonałym znanym sobie Paryżu wiele miesięcy, a także pisarza Ernsta Juengera — z jednej strony, i bardziej zrozumiałej ich francuskich przyjaciół z drugiej zawdzięczamy, iż wiele jeszcze stron owego „paryskiego życia”, ściślej zaś — kolaboracji kulturalnej pozostaje w cieniu. Zwłaszcza osoba Arno Brekera zasługuje tu na szczególną uwagę. Obok ambasadora Abetza i dr. Eptinga był on tym Niemcem, który uzyskał wyjątkowo głębokie wejście w paryskie środowisko kulturalne, wykorzystując je dla jego duchowej i politycznej neutralizacji, co było przecież jednym z głównych założeń polityki okupacyjnej we Francji. Wystawa jego rzeźb przerodziła się w wielkie wydarzenie w życiu artystycznym Paryża nie tylko w wyniku zabiegów ze strony organizatorów z Instytutu Niemieckiego. Była ona jego autentycznym triumfem osobistym, triumfem w całym świecie przyjaznym mu środowisku. Wiadomość o jego benefisie pchnęła nawet najlepszych muzyków paryskich, z pianistą Cortotem na czele, do uświetnienia go samorzutnie zorganizowanym koncertem. A przecież czczono w Brekerze nie po prostu jednego z kolegów po sztuce, wprawdzie obcokrajowca, lecz przez wiele lat związanego z Paryżem. Hołdowano w nim reprezentanta oficjalnej sztuki okupanta, sztuki propagującej nie abstrakcyjne, humanistyczne piękno, lecz ubrane w formę rzeźby idee i postawy w samym założeniu, w intencjach jak najbardziej humanizmowi przeciwstawne. Ta prosta prawda nie była zapewne obca żadnemu z uczestników owych uroczystości.

Tak oto prześledziliśmy najważniejsze dziedziny „życia paryskiego”, pomijając mniej istotne, jak moda, radio i zmodernizowana przez Niemców telewizja (14 godzin programu dziennie, ponad 1000 odbiorników, w tym 500 w niemieckich instytucjach i szpitalach), wystawy propagandowe (w tym cieszące się masowymi odwiedzinami antyżydowska i antymasońska), muzykę jazzową etc. „Tout Paris”, jak widzimy, żył bujnie, jak gdyby nie zważając na wszystko, co działo się dookoła. Obraz tego życia stanowi tak silny kontrast z naszymi własnymi doświadczeniami okupacyjnymi, iż wydawało się bardziej właściwe zrelacjonowanie książki Boterfa, aniżeli jej komentowanie, ocenianie, polemizowanie etc., którą to warstwę ograniczyliśmy do minimum. Wartość jej, jak to już zaznaczyliśmy na wstępie, polega przede wszystkim na zebraniu wielkiej ilości informacji, w tym dość często anegdotycznej.

Przedzierając się wraz z Boterfem przez labirynt „życia paryskiego” znajdujemy mnóstwo odpowiedzi na pytania — kto? co? jak? robił w tym czasie. Znacznie trudniej natomiast znaleźć odpowiedź na pytanie — dlaczego? Dlaczego możliwa była taka sytuacja w podbitej przecież stolicy wielkiego kraju? Dlaczego mogły się ułożyć takie stosunki symbiozy niemal między elitą kulturalną Francji a okupantem? Dlaczego tak mało znajdujemy odruchów protestu, odmowy uczestnictwa w tym życiu?

Jeśli socjalistyczny pisarz Jacques Guehenno odkłada pióro, gdyż uważa podanie się cenzurze niemieckiej za kapitulację, za pogodzenie się z sytuacją i niemal akceptację kolaboracji, jeśli Vercors bierze się za wydawanie podziemnej literatury w „Editions du minuit”, by dać świadectwo temu, iż istnieje jeszcze nie zniewolona twórczość — dlaczego tak mało jest naśladowców? Dopiero po przesileniu wojny, a zwłaszcza u schyłku okupacji mnożą się kandydaci do tajnej publikacji ich utworów...

Jeśli Pierre Blanchar nie występuje w teatrze, by nie klaniać się oklaskującej go publiczności w mundurach niemieckich, dlaczego tak wielka liczba jego kolegów, a także i autorów, jak Claudel, tak o te oklaski zabiega, ceni sobie kosze kwiatów, zaproszenia na przyjęcia, z których później tłumaczy się „przymusem zawodowym”, jak większość, lub ... miłością, jak Arletty (Garance z „Romansu pajaca”). Gdy przyszedł okres zdania spraw z tych lat niejedna gwiazda trafiła pod sąd, a nawet do więzienia (Sacha Guitry, Arletty, Germaine Lubin, wysoce ceniona przez Hitlera śpiewaczka-wagnerystka), chociaż „czystka” dokonywana głównie przez komisje środowiskowe bywała na ogół wielce pobłażliwa, zwłaszcza że i nie wszyscy sędziowie miewali sumienia nieobciążone. Rozsądniejsi woleli jednak przeczekać w schronieniu, jak Serge Lifar w Monaco, by powrócić, gdy namiętności przeminą i „życie wróci do starych pantofli”.

Postawa Guehenno była wyjątkiem. Regułą była nie tylko decyzja — pisać, wydawać, wystawiać, grać, ale też uczestniczyć, uczestniczyć w tym, co nazwać można byłoby „życiem literackim”, kulturalnym czy światowym okresu, liczyć się... być zawsze w pełnym świetle ramp. Wspominając tę sytuację po wielu latach Vercors, zachowując nadmierną może powściągliwość w cytowaniu nazwisk, nie może jednak powstrzymać goryczy wobec rozmiarów zamętu, a nawet upadku moralnego ludzi świata kultury²⁴. Kwestia uczestnictwa w oficjalnym życiu kulturalnym nie była jednoznaczna nawet dla ludzi aktywnych w Résistance, a tym bardziej dla tych, którzy mimo kłębki i dramatu narodu, zachowali postawę klerków. Wysuwano rozmaite argumenty — od najwyżej brzmiących, wskazujących na konieczność kontynuacji, po najbardziej przyziemne, materialne, typu — jeśli nie można mieć pretensji do kelnera obsługującego żołnierza okupacyjnego, to dlaczego zgłaszać je wobec wykonującego swój zawód artysty? Pozostawmy tę tezę bez komentarzy. Byłyby zbyt żenujące.

Zapewne sytuacja Francji miała wiele szczególnych cech, do których nasze miary nie mogą mieć pełnego zastosowania. Pisaliśmy o tym na wstępie. Pozostaje jednak do dyskusji rozpiętość różnic między obydwojma systemami miar, kwestia granic relatywizmu norm etycznych odnoszących się do podobnych jednak sytuacji narodowych. Pozostaje kwestia ustalenia do jakiego punktu można mówić o grze, wykorzystującej margines swobody pozostawiony przez okupanta, od jakiego zaś jest się tej gry przedmiotem, schwytanym w pułapkę pozornych swobód? Jest przecież coś niezdrowego w sytuacji, w której stały sekretarz Akademii Francuskiej Georges Duhamel, jeden z „nieśmiertelnych”, wdaje się w pertraktację z niemieckim cenzorem, usiłuje wyrzucić na nim wrażenie przedstawiając się jako „duma swego narodu”, wysłuchując w zamian zarzutów hipokryzji i korzysta z jego skierowania na front wschodni, gdzie zginął, by uzyskać od jego następcy wizę cenzury na swą książkę. Jest coś niezdrowego w tym, że najwięksi poeci ówczesni piszą ody na cześć Pétaina, że katolicki pisarz François Mauriac uzyskując wizę cenzury na swą *Faryzeuszkę* wręcza cenzorowi niemieckiemu por. Hellerowi jeden z jej pierwszych egzemplarzy z wdzięcznym autografem, korzysta z honorariów za przekład niemiecki, zaś po kilkunastu miesiącach przekazuje swe *Czarne zeszyty* Vercors

²⁴ Por. Vercors, *Bitwa milczenia*. Warszawa 1974, s. 164 i n.

rsowi dla „Editions du Minuit”. Jest coś, co trudno uznać za normalne w postawie Paul Eluarda, chwaleńczego Bismarcka, radującego się z owacji oficerów niemieckich po wystawieniu „Satynowego pantofelka” i... po kilku miesiącach nawiązującego kontakt z „Editions du Minuit”. Można zapewne mówić o taktyce. Należałoby tylko ustalić, w którym momencie? Czy nie uczciwsza była cyniczna wypowiedź André Gide’a, który usiłując znaleźć miejsce w nowej rzeczywistości stwierdził, iż najlepszym sposobem na to, by nie czuć pretłów klatki jest po prostu trzymać się jej środka?

Paryż tych lat dostarczyć mógł materiału dla o wiele drastyczniejszych ocen, aniżeli te, które zawarł niegdyś Julien Benda w swej słynnej *Zdradzie klerków*, nb. ostatnio wydanej ponownie... Wydaje się bowiem, że to wszystko, co obserwujemy w postawie i twórczości elity kulturalnej Francji w latach 1940—1944, nosi na sobie niezwykle silne piętno dominującej wśród francuskiej elity intelektualnej i artystycznej lat międzywojennych klerkowskiej postawy, odwracającej się od problemów życia społeczeństwa w imię służby nadrzędnym celom piękna, sztuki... Jest jej konsekwencją i kontynuacją, o czym przekonać się można właśnie na przykładzie wielu dzieł uważanych za najlepsze osiągnięcia filmu czy teatru francuskiego. Biorąc naturalnie pod uwagę różnicę przesłanek i kryteriów, można by uznać trafność cytowanej przez Boterfa opinii Roberta Brasillacha, który pisał w 1944 r., iż większość pisarzy francuskich publikujących na przestrzeni lat okupacji nie odczuwała problemów społecznych i szła śladem swych kolegów filmowców, produkujących „komedie bez kartek”²⁵. Czy uzyskanie tego rodzaju postaw, tego rodzaju procesu moralnego nie było wkalkulowane w niemiecką politykę okupacyjną, politykę neutralizacji i pozyskania elit podbitych narodów? Pozyskania ich nie tylko dla sprawniejszego, efektywniejszego i ekonomiczniejszego zarządzania tymi narodami, nie tylko w sferze ich materialnego bytu, ale też w sferze życia duchowego, w sferze kultury decydującej o jego osobowości i o jego obecności w historii?

Dotykamy w tym miejscu kwestii najistotniejszej — treści kultury, treści niesionych przez jej dzieła, lecz przekracza ona ramy naszych uwag. Ograniczymy się tu jedynie do stwierdzenia, że właśnie ten aspekt dzieł twórczości kulturalnej lat okupacji jest albo neglizowany, albo niedoceniany przez większość piszących na ten temat autorów francuskich, którzy nie stawiają sobie nawet pytania, czy możliwe jest, by tak silne zbliżenie, współzycie wprost nie pozostało bez wpływu na kształt, treść i zawartość filozoficzną, czy też etyczną jej dzieł.

Można by mnożyć podobne pytania, sięgając do spraw delatorstwa, świadomego afiszowania kolaboranckich sympatii politycznych, podróży „twórczych” i tournée artystycznych do Rzeszy, tajnych misji Coco Chanel do Madrytu z polecenia Schellenberga, szefa wywiadu RSHA etc., zdając sobie zarazem sprawę z trudności uzyskania na nie odpowiedzi, gdyż dotyczą warstwy najtrudniejszej, warstwy motywacji etycznych.

Pisząc te słowa uświadamiam sobie zawarte w nich niebezpieczeństwo krytycznej jednoznaczności równej uproszczeniu, niebezpieczeństwo powierzchowności opinii i ocen. Uświadamiam sobie też tę olbrzymią trudność w przewyżczeniu dyspozycji i kryteriów wartościujących, które wynikają z narodowych doświadczeń, w przeniknięciu i zrozumieniu, co nie oznacza aprobaty, mechaniki kształtowania się i funkcjonowania postaw, zachowań, motywacji członków innej społeczności narodowej, ze wszystkim, co niesie owa „inność” historycznie określona w przeszłości i teraźniejszości. Ież to razy przecież zarówno w literaturze, jak i w bezpośrednich kontaktach spotykałem się z zaskakującymi opiniami Francuzów np. o Polakach i sprawach polskich, opiniami krytycznymi, dyktowanymi albo przez pewne

²⁵ Aluzja do niektórych, mniej wartościowych i ersatzowych artykułów sprzedawanych bez kartek.

stereotypy obiegowe na tamtym gruncie, albo też przez zupełne niezrozumienie i błędną wskutek stosowania własnych miarek interpretację zachowań polskich²⁶. W odniesieniu do interesującej nas sfery życia francuskiego w latach okupacji złożoność prawdy sprowadza się, w dużym przybliżeniu, do tej sytuacji wyjściowej, która pozwalała łączyć w sposób niemal bezkonfliktowy, pod warunkiem aprobaty określonych ograniczeń, kontynuację uprawiania swej sztuki w sposób w pełni legalny, otwarty, ze wszystkimi wynikającymi stąd awanturami, z formami biernej, półczynnej, czy też nawet czynnej postawy uważanej za patriotyczną. Sytuacja ta, łatwość jej akceptacji, zawierała w sobie w załączku całą mnogość wariantów owej „prawdy francuskiej”, jej strony dodatnie, ale też jej niebezpieczeństwa i trucizny.

Nie można powiedzieć, by Boterf nie dostrzegał głębszego aspektu spraw, o których pisze. Zastrzega się więc już w pierwszych zdaniach książki, iż nie dąży do apologii rozrywek i życia salonowego Paryża w latach okupacji, że na owo „życie paryskie” patrzeć trzeba pamiętając o atmosferze tego miasta, o jego tradycji — tańczyć i bawić się nawet w najczarniejszych godzinach. Przypomina, iż zabawy nie ustawały w okresie Terroru, że teatry grały w 1815 roku, gdy na Polach Elizejskich biwakowały wojska zwycięzców, że w Comédie Française wystawiano sztuki w okresie Komuny etc., nie podejmując jednak próby jakichkolwiek porównań tych okresów z latami okupacji. Wysuwa też argumentację obrony interesów świata artystycznego, ba, wskazuje na to, że sama ludność domagała się jak najszybszego uruchomienia przemysłu rozrywkowego, szukając w tym przeciwwagi dla narzuconej przez klęskę sytuacji. Wysuwa wreszcie, za Sachą Guitry, najpoważniejszy argument — trzeba było to zrobić, aby „utrzymać prestiż intelektualny narodu w obliczu przeciwnika... zmusić go do uświadomienia sobie, iż nie może żywić żadnej iluzji, że kultura francuska jest dość silna, dość spójna nawet w swej różnorodności, by obejść się bez dyrektyw i odrzucić wszelkie wpływy...”. Jest to jednak motywacja sformułowana już, jak mawia historyk belgijski A. De Jonghe *in tempo suspecto*, gdy trzeba było tłumaczyć się ze swego postępowania. Natomiast wcześniej ten sam Guitry znajdował nieco różniącą się motywację, widząc w osiągnięciach artystycznych lat okupacji równowagę porażki wojennej, gdyż „to, co traci się z jednej strony, zyskuje się z drugiej, mając pełne prawo uważać, iż takie dzieła są równe zwycięstwu”. Niewątpliwie teza błyskotliwa intelektualnie, godna w tym względzie najciekawszej postaci kultury ostatnich dwu dziesiątków lat III Republiki, ale jakże moralnie niebezpieczna! Rozmłłowani w wielowątkowych rozważaniach psychologicznych i filozoficznych, w historycznych paralelach klerkowie francuscy z dużą łatwością znajdowali uspokajającą argumentację dla postawy łączącej tak udatnie komfort moralny z komfortem *tout court*. Przekonani o sile i żywotności kultury francuskiej, o jej uniwersalizmie, zdolnościach absorpcji obcych wartości i narzucania własnych, chętnie przypominali słowa Horacego, iż „pokonana Grecja podbiła dzikiego zwycięzcę”, wierząc w taki właśnie rezultat konfrontacji w kolaboracji. Stąd brały się owe akty w wersalskim stylu, jak wymiana zdań między Guitry a gen. Schaumburgiem, gratulującym mu sukcesu po przedstawieniu „Wzijdmy na Pola Elizejskie” (30 X 1940 r.):

— Ach, Panie Guitry, od dwu godzin możecie już nie uważać się za pokonanych!

— Panie generale, to właśnie to wrażenie, które postagnałem wywołać!

²⁶ Jako przykład można tu wymienić książki Remy, *Memoires d'un agent secret de la France Libre*. Paris 1959—1960, zwłaszcza tomy II i III (obozy koncentracyjne, roboty przymusowe) oraz Roger Ikor, *Pour une fois écoute, mon enfant*. Paris 1975 (obozy jenieckie) lub Malraux, stawiającego na jednej płaszczyźnie armię Andersa i Legię Cudzoziemską („Szczury i myszy”. „Kultura” 1976 nr 18, s. 6). Na tych łamach miałem okazję kilkakrotnie podejmować ten problem.

Stąd też brały się owe gesty patriotyczne, w rodzaju okrzyków „Vive la France”, powiewania trójkolorowym sztandarem podczas przedstawienia etc. etc., dokładnie jednak uprzednio przedyskutowane z niemiecką cenzurą i opatrzone jej wiza. Jeśli nawet uznać to za swego rodzaju odruch oporu, to zgodzić się trzeba z Robertem Aronem, iż były to odruchy niewarte w sumie jednej akcji partyzanckiej. Opinii tej wtóruje recenzent „Nouvel Observateur”, kończąc swą notkę o świeżo wydanej książce M. Renaudot, *Les Français sous l'occupation* (Paris 1975) uwagą, iż jest to „album rodzinny, ale rodziny, w której bohaterstwo jest ubogim krewnym”.

Elity kulturotwórcze narodu poddanego wrogiej mu przemocy mają niewątpliwie prawo i obowiązek nawet korzystać z wszelkich luk, z wszelkich możliwości legalnego tworzenia wartości wzbogacających jego siły duchowe, jego odporność, wytrwałość, rozwijających jego kulturalną osobowość, broniących humanistycznych walorów etycznych i przez przetworzenie intelektualne doświadczeń historycznych — przyczyniać się do jego duchowej i społecznej ewolucji, społecznej i duchowej dojrzałości, gotowości do wszelkich dziejowych konfrontacji. Kwestia, czy i w jakiej mierze mamy do czynienia z taką właśnie postawą francuskich, czy też — paryskich elit w latach okupacji jest niezwykle istotna dla oceny zjawisk, o których pisze Boterf. Niestety, nie znajdujemy u niego zbyt wielu argumentów przemawiających za taką właśnie, a nie adaptacyjną, jeśli nie wprost oportunistyczną taktyką.

Pisząc na tych łamach o książce R. O. Paxtona, *La France de Vichy* pozwoliłem sobie wyrazić opinię, iż zjawisko „histoire parallele” (film, literatura, teatr) jest swego rodzaju rachunkiem sumienia wystawianym wojennym generacjom przez ich dzieci. Książka Boterfa wnosi doń długą listę grzechów i to wcale nie drobnych, powszednich, lecz z gatunku najcięższych, tych, w których chodzi o gorszenie mauluczkich, o duchową deprawację, o kłanianie się cudzym bogom.

Wyzwolenie przerwało na krótko „życie paryskie”. Czystka dotknęła tylko niektórych, godząc jak zwykle z większą siłą w tych, którzy błędzili kierując się przekonaniami, aniżeli tych, którzy doskonale opanowali sztukę mimikry i reasekuracji. Pozostawiło też bez odpowiedzi pytanie, czy naprawdę Grecja zdołałaby pokonać dzikiego zwycięzcę, czy też ów zwycięzca był na najlepszej drodze, by uczynić z niej to, co zamierzał — Szwajcarię hitlerowskiej Europy, zaplecze rozrywkowe Rzeszy, służące szampańskiemu „repos de guerriers” (wypoczynkowi wojowników).

*