

„Kwartalnik Filmowy” nr 120 (2022)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1342>  
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

**Tomasz Poborca**  
Uniwersytet Łódzki  
<https://orcid.org/0000-0001-5560-0677>

# Mit nieoglądalnych filmów, czyli Grupa Dziga Wiertow w prasie filmowej PRL

## Słowa kluczowe:

Jean-Luc Godard;  
Grupa Dziga Wiertow;  
prasa filmowa PRL;  
recepcja filmu;  
kino kontestacji

## Abstrakt

Jak dla wielu narodów europejskich rok 1968 stanowi historyczną cezurę, tak i dla Jean-Luca Godarda był czasem przejścia od humorystycznych fabularnych kolaży o lekko politycznym zabarwieniu do kolektywnych eksperymentów motywowanych fascynacją maoizmem. Jego praca pod szyldem Grupy Dziga Wiertow, świadomie skazana na komercyjne niepowodzenie, doczekała się jednak uwagi polskich dziennikarzy. W swoim artykule, opierając się na analizie artykułów prasowych z lat 1960–1989, autor stara się dotrzeć do źródeł oporu publicystów wobec „czerwonej” twórczości reżysera. Zastanawia się również, dlaczego komunistyczne treści w filmach z Zachodu nie doczekały się przyjaźniejszej recepcji w kraju, w którym wykładnia marksistowska obowiązywała także w czasopiśmiennictwie filmowym.

*Czy należy (...) spalić Jean-Luca na stosie, jako czarownika rzucającego złe uroki na kinematografię? Boże uchowaj. Gdyby nie istniał – w interesie dziesiątej muzy należałoby go wymyślić. Dymy stosów bywają dla sztuki równie niebezpieczne, jak dymy kadzideł<sup>1</sup>.*

Jerzy Płazewski

Współpraca między Polską a Francją w latach powojennych kształtowała się w atmosferze względnego szacunku. Na odnowienie oficjalnych stosunków w dziedzinie kultury między krajami – przypieczętowane deklaracją z 9 lipca 1957 r. – wpływało wiele czynników politycznych, o których sumiennie donoszą Dariusz Jarosz i Maria Pasztor<sup>2</sup>. Z początkiem lat 70. sojusz na polu kinematografii zacieśnił się również ze względu na podpisaną przez Edwarda Gierka i Georges'a Pompidou *Deklarację o przyjaźni i współpracy między Polską Rzeczpospolitą Ludową a Republiką Francuską*<sup>3</sup>. Polska prasa filmowa od początku lat 60. poświęcała francuskiej produkcji filmowej relatywnie dużo uwagi w porównaniu do kinematografii innych krajów spoza bloku wschodniego<sup>4</sup>. Nie tylko przyglądano się walorom artystycznym nowofalowych utworów, lecz także poddawano analizie uwarunkowania ekonomiczne francuskiego przemysłu filmowego, jego finansowych sukcesów i frekwencyjnych porażek<sup>5</sup>. Zainteresowaniem dziennikarzy cieszyły się również relacje z pokazów rodzimych filmów nad Sekwaną<sup>6</sup>. Przede wszystkim jednak do polskich kin trafiało stosunkowo dużo francuskich produkcji. W latach 1960-1969 wyświetlono w Polsce aż 226 francuskich filmów; dla porównania: 136 filmów produkcji brytyjskiej i 246 produkcji amerykańskiej<sup>7</sup>. Organizowano także specjalne przeglądy filmu francuskiego<sup>8</sup> opatrzone wykładami filmoznawców i krytyków<sup>9</sup>. Naszkicowany kontekst jest ważny dla umiejscowienia twórczości Grupy Dziga Wiertow na mapie dystrybucji kinowej i w polu potencjalnych zainteresowań polskich czytelników oraz dziennikarzy.

Celem niniejszego artykułu jest prześledzenie obecności Grupy Dziga Wiertow na łamach polskiej prasy filmowej w latach 1968-1989 (przede wszystkim w artykułach i przedrukach obcojęzycznych wypowiedzi w „Filmie”, „Kinie”, „Ekranie”, „Magazynie Filmowym”, „Filmowym Serwisie Prasowym”, „Kulturze Filmowej” i „Filmie na Świecie”) oraz wyjaśnienie przyczyn zmiany nastawienia dziennikarzy wobec działalności Jean-Luca Godarda. Zawiązanie kolektywu stanowiło odpowiedź reżysera na polityczne wydarzenia Maja '68; Grupa Dziga Wiertow była zresztą jedną z wielu tego rodzaju formacji artystycznych, jakie wtedy powstały. Choć już filmy Godarda z okresu nowofalowego charakteryzowały się przenikliwością w satyrycznym portretowaniu społecznych absurdów, humor nigdy nie przesłaniał w nich powagi przekazu – czy chodziło o wojnę w Algierii, konflikt w Wietnamie, komercjalizację przestrzeni publicznej i intymnej we Francji, czy bezradność sztuki w obliczu humanistycznych porażek XX w. Dekonstrukcja konwencji obrazowania w ramach narzuconych przez przemysł filmowy miała swoje granice, dlatego Godard symbolicznie zerwał z kinem<sup>10</sup> w *Weekendzie* (*Week-end*, 1967), wykreślił swoje nazwisko z komitetu redakcyjnego „Cahiers du cinéma” (*Comité de rédaction*) i wraz z Jean-Henrim Rogerem, Jean-Pierre'em Gorinem oraz grupką goszystowskich artystów o zmieniającym się składzie przystąpił do realizacji filmów, których estetyka dyktowana była ideologią marksizmu-leninizmu. Należący do kolektywu twórcy byli zainteresowani prowadzeniem otwar-

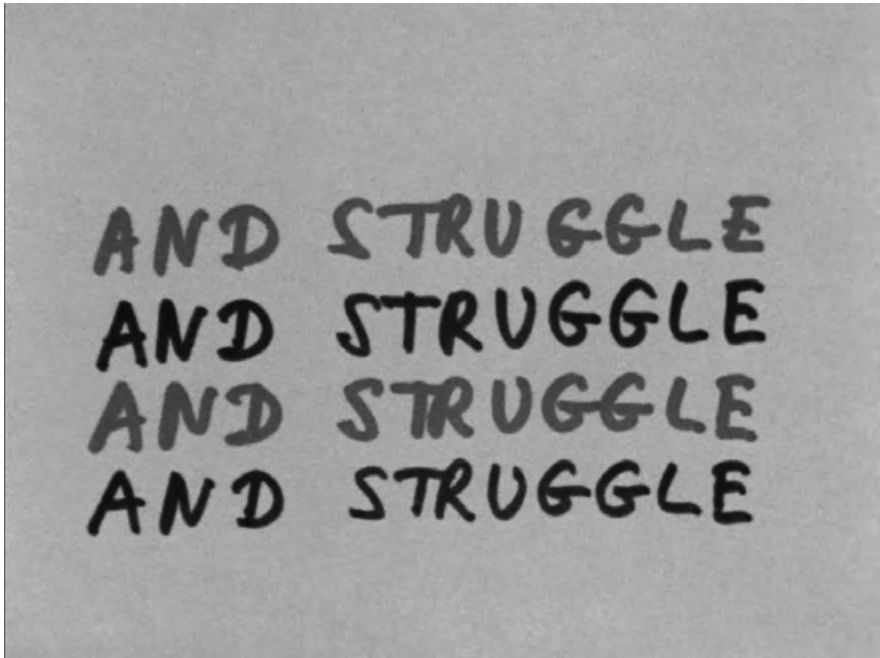
cie rewolucyjnego dyskursu, który próbowali wpisać w ontologię fotografii i ruchomego obrazu. Tak postawione zadania stanowiły naturalne odzwierciedlenie ciągłego pędu Godarda ku produkcyjnej i dystrybucyjnej niezależności (objawi się on w pełni dopiero w kolejnych latach, po osiągnięciu przez reżysera po technice wideo). W efekcie powstała seria eksperymentalnych produkcji o silnie autorefleksyjnym charakterze, z pogranicza kina fikcjonalnego i dokumentalnego. Kwerenda w archiwach polskiej prasy filmoznawczej wydaje się dowodzić długotrwałego funkcjonowania mitu „nieoglądalności” filmów Grupy Dziga Wiertow, którym negatywnie nastawieni krytycy nie szczędzili epitetów: polityczne agitki, propagatki, szkice polityczne, plakaty filmowe, afisze filmowe, lewackie notatki, filmy trudne, niejadalne<sup>11</sup>, nieprzeznaczone dla szerokiej publiczności i normalnych (!) widzów, czy wreszcie – *recepty na szczęście w kolektywie*<sup>12</sup>.

Analiza ogranicza się do treści poszczególnych tekstów publicystycznych, których zaledwie część zostanie bezpośrednio przywołana. Celem tekstu jest wzięcie pod lupę zachowanego piśmiennictwa krytycznofilmowego i odczytanie go w sposób, który Janet Staiger określa jako materialistyczno-historyczny<sup>13</sup>, nie zaś próba odwzorowania sytuacji odbiorczej kinowego widza, a tym bardziej reinterpretacja samych tekstów audiowizualnych Godarda. Podyktowane jest to z jednej strony troską o klarowność wywołu (aby nie uwikłać się przesadnie w marksistowski dyskurs), a z drugiej brakiem dystrybucji omawianych filmów na polskim rynku. Dla lokalnego widza relacje prasowe były najczęściej jedyną formą kontaktu z działalnością kolektywu – i to na nich warto się skupić, nie zominając o instytucjonalnej nadbudowie politycznego systemu PRL.

## Godard po polsku

Należy na wstępie zaznaczyć, że wymiana kulturowa na linii Francja – Polska Ludowa przebiegała nieśpiesznie: poszczególne filmy ukazywały się ze sporym opóźnieniem w stosunku do światowych premier<sup>14</sup>, co stanowiło przyczynek do dywagacji na temat abstrahowania dzieła sztuki z jego socjoekonomicznego kontekstu. To kwestia niebywale istotna w odniesieniu do twórczości stanowiącej swoisty barometr nastrojów w Paryżu, profetycznie zapowiadającej późniejsze polityczne zawirowania. Niektórzy krytycy dawali wyraz świadomości tego zjawiska: *Film (...) nie tylko prędko się starzeje. Mijające lata wyrywają go także z klimatu społecznego, umysłowego, artystycznego wreszcie, w którym się narodził. (...) Zwłaszcza filmy tak zrośnięte z aktualną chwilą, tak pulsujące współczesnością, jak filmy francuskiej nowej fali, a w szczególności oczywiście Godard*<sup>15</sup>.

Na potrzeby szerszej dystrybucji kinowej zakupiono następujące filmy wyreżyserowane przez Godarda<sup>16</sup>: *Pogarda (Le Mépris, 1963)* w 1966 r., *Alphaville (Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution, 1965)* w 1967 r., *Kobieta jest kobietą (Une femme est une femme, 1961)* w 1968 r. oraz nowelowy *Rogopag (Ro.Go.Pa.G., 1962)* w 1970 r. Część importowanych filmów była przeznaczona do wyświetlania wyłącznie w kinach studyjnych i/lub<sup>17</sup> Dyskusyjnych Klubach Filmowych; do tych pierwszych skierowane zostały: *Męski – żeński: 15 scen z życia (Masculin, féminin: Quinze faits précis, 1966)* w 1969 r., *Szalony Piotruś (Pierrot le fou, 1965)* w 1970 r. i *2 lub 3 rzeczy, które o niej wiem... (2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1966)* w 1972 r.; do



*British Sounds*, reż. Grupa Dziga Wiertow (1969)

drugiej puli trafiły zaś: *Karabinierzy (Les Carabiniers, 1963)* w 1965 r., *Życie własnym życiem (Vivre sa vie. Film en douze tableaux, 1962)* w 1967 r., *Do utraty tchu (À bout de souffle, 1960)* w 1968 r. i *Kobieta zamężna*<sup>18</sup> (*Une femme mariée. Fragments d'un film tourné en 1964, 1964*) w 1968 r. Mimo że do taśm dołączano materiały reklamowe, a także nagrane wcześniej prelekcje, zapominano niekiedy o zapewnieniu odpowiedniej ramy w postaci stałej opieki kuratorskiej kin studyjnych. Naturalnie narzekano więc na braki: *słabe zaplecze kulturalne i brak tradycji nie tylko w dziedzinie popularyzacji wartościowego filmu, ale i książki. Są to symptomy ogólniejszego zjawiska: półanalfabetyzmu kulturalnego*<sup>19</sup>. Prowadziło to do kuriozalnych sytuacji, jak ta w Wieliczce: *W czasie spontanicznie zaimprovizowanej dyskusji, która odbyła się w tym kinie na żądanie widzów po seansie filmu „Męski, żeński” Godarda (...), dominował ton społecznego potępienia zła rozprzestrzianego przez ów obraz. „To już nie pornografia, to wręcz tarzanie się w błocie” – wołał jeden z uczestników, powołujący się na to, że wiele filmów o tematyce erotycznej widział na Zachodzie. „Czy mamy aż tyle społecznych pieniędzy – dorzucił inny – by kupować filmy dające szkodliwy przykład młodzieży?”*<sup>20</sup>.

Rozległą wiedzą na temat francuskiej kinematografii mogli poszczycić się wyłącznie ci krytycy filmowi, którzy bywali regularnymi gośćmi na europejskich festiwalach, studiowali na zagranicznych uczelniach, mieli dostęp do obcojęzycznych bibliotek polskich instytucji kultury, brali udział w posiedzeniach Filmowej Rady Repertuarowej lub utrzymywali stały kontakt ze światem zachodniej humanistyki i sztuki. Dystrybucyjne opóźnienia prowokowały znawców kina do wysnuwania radykalnych wniosków. Tuż po XIII Ogólnopolskim Seminarium DKF w 1968 r., na którym wyświetlano kilkanaście francuskich produkcji, w tym niepokazywane dotychczas filmy Godarda<sup>21</sup> – obok tych autorstwa np. Roberta Enrico, Alaina Robbe-Grilleta czy Alaina Resnais'go – Jacek Fuksiewicz stwierdził: *myślę, że lepiej byłoby w ogóle Godarda nie pokazywać, niż przedstawiać go tymi filmami. Chyba że dokonany wybór był dziełem świadomego antygodardowskiego Wallenroda z naszej Rady Repertuarowej*<sup>22</sup>. Inni bronili programu: *seminarium nowego kina francuskiego było dla uczestników znakomitą lekcją nowoczesnego kina*<sup>23</sup>. Dysproporcja sądów nie mogłaby być większa; jednak nic w tym dziwnego, skoro jeszcze w 1965 r. pisano o Godardzie jako *wciąż właściwie nieznanym w Polsce*<sup>24</sup>.

Chociaż wczesna twórczość autora *Do utraty tchu* spotkała się z mieszaną recepcją i prowokowała zajmowanie polemicznych stanowisk, doczekała się także polskich wyznawców. Najlepszym tego przykładem – poza pochlebnymi recenzjami w prasie – jest pierwsza polska pozycja monograficzna poświęcona reżyserowi, napisana przez Konrada Eberhardta i wydana w 1970 r. Eberhardt jako jeden z niewielu próbował ująć twórczość Godarda w sposób holistyczny, zadając kłam twierdzeniu o anarchistycznej naturze reżysera, rzekomo zmieniającego styl przy okazji każdej następnej produkcji: *Przeciwie, obserwujemy bardzo konsekwentny rozwój wątków, technik i zabiegów stylistycznych*<sup>25</sup>. Eberhardt był ponadto prawdopodobnie jedynym polskim krytykiem przeprowadzającym wywiady z Godardem osobiście<sup>26</sup> – w przeciwieństwie do popularnych wtedy przekładów prasy francuskiej.

Zamieszczenie przez Eberhardta w książkowej filmografii zarówno *Radosnej wiedzy (Le gai savoir, reż. Jean-Luc Godard, 1968)*, jak i *Jeden plus jeden (One*

*plus one*, reż. Jean-Luc Godard, 1968) – przy całkowitym pominięciu ich w rozważaniach nad filozofią estetyczną reżysera<sup>27</sup> – jest zastanawiające. Mimo że David Faroult nie przypisuje autorstwa tych filmów Grupie Dziga Wiertow<sup>28</sup>, cechuje je pewna ideowa i estetyczna spójność. Z perspektywy czasu można pokusić się o hipotezę, że gest Eberhardta jest jednym z pierwszych zwiastunów wykluczenia z krytycznego dyskursu tego epizodu w twórczości Godarda, który obejmował realizacje z lat 1968-1972 – okresu wojowniczych kolektywów, inaczej zwane- go czerwonym lub maoistowskim. Przeciwny biegun chronologicznej cezury niniejszej analizy wyznacza wypowiedź Krzysztofa Mętraka z maja roku 1989, tuż przed pierwszymi demokratycznymi wyborami. Pełen pogardy dla *dziecięcej choroby lewicowości*<sup>29</sup> i śladów chińskiej rewolucji kulturalnej w filmowej praktyce Godarda, Mętrak zakończył wywód nonszalanckim wyrazem dezaprobaty wobec kontestacyjnej gorączki: *gdy wspominam slogany, seryjnie wypluwane przez tamtejszych lewicowych demagogów, to rzygać mi się chce. Sam zaś Godard zapłacił za nie wysoką cenę, jaką była katastrofa jego talentu. I dobrze mu tak*<sup>30</sup>.

### Grupa Dziga Wiertow w prasie polskiej

W latach 1968-1972 nie ukazało się wiele artykułów prasowych poświęconych *stricte* filmom Grupy Dziga Wiertow, ale mimo to mogły one kształtować świadomość polskiego czytelnika i przyszłych pokoleń krytyków – to kwestia szczególnie istotna z punktu widzenia budowy historycznofilmowego kanonu. Brak zainteresowania prowadzącego marksistowską politykę kulturalną PRL tak radykalnie lewicową twórczością wydaje się naznaczony intrygującym ideologicznym dysonansem. Mowa przecież o filmach, które powinny doczekać się wnikliwej analizy według wykładni marksistowskiej, jaka oficjalnie obowiązywała zarówno twórców, jak i dziennikarzy: *w krytyce filmowej należy w pełni przywrócić ideowe kryteria oceny z pozycji ideologii socjalistycznej, zwalczać subiektywizm i estetyzm*<sup>31</sup>. Krytyka wywiązywała się z tych zadań tylko częściowo, co w latach 70. poskutkowało wyraźnym sformułowaniem przez władzę zastrzeżeń dotyczących braku *konsekwencji recenzentów w posługiwaniu się kryteriami marksistowskimi*<sup>32</sup>. Ideologiczna rama funkcjonowania filmowej prasy w okresie PRL i ambiwalentny stosunek krytyki do francuskiego reżysera odzwierciedlały *toute proportion gardée* sporadyczną obecność Godarda na łamach „Cahiers du cinéma” po 1969 r.<sup>33</sup>, o której wspomina Daniel Fairfax: *Wydaje się niemalże anomalią, że „Cahiers” – w szczytowym momencie swojej fascynacji marksizmem, w którym główną misją czasopisma była obrona filmów poddających „system reprezentacji krytycznej dekonstrukcji” – milczały na temat reżysera, którego praca, bardziej niż kogokolwiek z jego rówieśników, spełniała dokładnie ten postulat*<sup>34</sup>.

Jak słusznie zauważył Jerzy Płażewski, komentując w 1973 r. sytuację międzynarodowego kina politycznego lat poprzednich i zastanawiając się nad zasadnością nagród przyznawanych filmom wylaniającym się z jego „buntowniczego” nurtu, ocena tego rodzaju zjawisk w krajach socjalistycznych powinna przebiegać według innych kryteriów. Analogiczne metody *należałoby (...) rozpatrywać osobno wobec krańcowo odmiennych uwarunkowań*<sup>35</sup>. Przyglądając się retrospektywnie

działalności krytycznofilmowej polskich dziennikarzy, należy mieć na uwadze zarówno ich skłonność do pewnego formatu i języka kina artystycznego – a co za tym idzie rezerwuaru narzędzi analitycznych – jak i doświadczenie funkcjonowania w państwie realnego socjalizmu<sup>36</sup>. Porzucenie utopijnych ideałów obecnych we wczesnych pismach Karola Marksa<sup>37</sup> na rzecz polityki rewizjonizmu stanowiło przedmiot krytyki Mao Zedonga, którego z kolei wychwalała protestująca pod koniec lat 60. zachodnia młodzież, a Godard korzystał z jego wizerunku w maoistowskich panegirykach. Ideologiczny rozłam między komunistycznymi potęgami poskutkował z jednej strony produkcją filmowych paszkwili na ulegające konsumpcjonizmowi społeczeństwa państw satelickich (np. czechosłowackie w *Prawdzie / Pravda*, reż. Grupa Dziga Wiertow, 1969 /), z drugiej natomiast ochłodzeniem stosunków na linii ZSRR – ChRL. Rzuca to światło na zarysowany wcześniej rozdźwięk między polityką kulturalną PRL a kulturą uprawiania lewicowej polityki przez kolektywy filmowe z demokratycznych krajów kapitalistycznych. Konflikt ten był zresztą kluczowy dla decyzji Filmowej Rady Repertuarowej o odrzuceniu filmów o niejednoznacznej wymowie. Wróć do tego wątku przy okazji podsumowania recepcji twórczości Grupy Dziga Wiertow w Polsce.

Jedną z pierwszych, stroniących od powielania zasłyszanych opinii, recenzji filmów kolektywu był tekst Jacka Fuksiewicza, który w czasopiśmie „Film”<sup>38</sup> pochylił się nad *Wiatrem ze Wschodu (Le Vent d’Est)*, reż. Grupa Dziga Wiertow, 1969), wyświetlanym w ramach pokazów towarzyszących festiwalowi w Cannes w 1970 r. Opis kulisy imprezy jest sam w sobie godzien przytoczenia: *Organizatorzy sprosili na pokaz tłumy młodzieży bliskiej duchowo ideologii godardowskiej, rozdając trzykrotnie więcej zaproszeń, niż było miejsc na sali. Kino było obleżone, sala wypełniona tak szczelnie, że na podłodze nie było już nawet skrawka wolnego miejsca*<sup>39</sup>. Zaskakuje w tej relacji nie tylko atmosfera, bliska nostalgicznym wspomnieniom nowofalowych reżyserów z czasów ich młodzieńczych wycieczek do paryskich klubów w Dzielnicy Łacińskiej, lecz także rozbieżność między sprawozdaniem polskiego krytyka a dość lakoniczną konstatacją Richarda Brody’ego, amerykańskiego biografę Godarda, który stwierdził, że „*Wiatr ze wschodu*” był wyświetlany w Cannes (...), ale nikt się tym wydarzeniem nie przejął<sup>40</sup>. Jeśli opis tej konfrontacji pozostawia wrażenie, że Fuksiewicz pozytywnie oceniał opisywane zjawisko, to jest ono mylne. Posługując się określeniem *ideologia godardowska*, Fuksiewicz wyrażał zdecydowaną dezaprobatę dla fanatyzmu, jakim kierowali się apologety francuskiego reżysera.

Innym charakterystycznym sformułowaniem, jakie pada w tekście Fuksiewicza i będzie powracać w publicystyce w kolejnych latach, jest *samounicestwienie*<sup>41</sup> – Godard miałby do niego dążyć, popadając w formalne i ideowe ekstremizmy w stopniu daleko przekraczającym tę porcję krańcowości, którą wybaczymy twórcom *naprawdę wybitnemu*<sup>42</sup>. Jerzy Płazewski, autor *Historii filmu francuskiego*, pisał, że Godard *zawrócił równie samobójczo, jak jego Szalony Piotruś. Odrzucił precz sztukę i (...) zajął się kinem lewackim*<sup>43</sup>. Mętrak pokusił się o ocenę w podobnie defetystycznym tonie wszystkich politycznych trendów ówczesnego kina: *pozorność buntu drąży każdą kontestację; i to, że kontestacja, sprowadzona do konsekwencji ostatecznych, prowadzi nieuchronnie do autodestrukcji*<sup>44</sup>. Z kolei Maria Oleksiewicz opisała to zjawisko inaczej: *Godard doprowadził do absurdu metodę filmowego eseju. Chciał swemu filmowi dać wiele znaczeń, aż przestał on znaczyć cokolwiek, przestał w ogóle być filmem*<sup>45</sup>. W publikowa-

nych w polskiej prasie przekładach tekstów z zachodnich czasopism padały analogiczne tezy o *samodestrukcji*<sup>46</sup>; fenomen jest o tyle ciekawy, o ile we francuskich czasopismach można było zarazem znaleźć wnikliwe analizy filmów kolektywu.

Mimo że Fuksiewicz nie zdołał przeprowadzić krytyki warstwy formalnej *Wiatru ze Wschodu*, starał się przybliżyć czytelnikom polityczne horyzonty i filozoficzne inspiracje Godarda, podkreślając oczywisty wpływ majowych wydarzeń roku 1968 jako katalizatora i swoistej cezury w jego twórczości. Co istotne w świetle przyszłych konkluzji niniejszego tekstu, publicysta, dostrzegając w filmie przejawy antyimperializmu i antykapitalizmu, kładł zarazem nacisk na różnicę między implikacjami dwóch postaw: drogi prawdziwie komunistycznej lub ścieżki Godarda, będącej zlepką anarchizmu, trockizmu, maoizmu i innych hurra-rewolucyjnych „izmów”, połączonych z demagogią<sup>47</sup>. Fuksiewicz podkreślił tę różnicę ponownie w recenzji *Szalonego Piotrusia*, który wszedł do polskich kin dopiero w latach 70. Z jednej strony autor wyrażał zadowolenie, że polski widz wreszcie [zobaczył] na ekranach prawdziwego Godarda oraz chwalił reżysera jako *najbardziej antymieszczańskie i antykapitalistyczne*<sup>48</sup>. Z drugiej przypominał, że nie jest on *twórcą lewicowym w naszym tego słowa rozumieniu*<sup>49</sup>, bowiem *wnioski, jakie wyciąga ze swej krytyki, kierują go w stronę lewackiego anarchizmu*<sup>50</sup>. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że np. Janusz Janicki odnosił się do wszelkich ruchów ekstremistycznej lewicy w krajach kapitalistycznych w bardzo krytycznym tonie<sup>51</sup>, zwracając uwagę na ich rolę w prowokowaniu organów władzy burżuazyjnych państw przeciw ruchom robotniczym i partiom komunistycznym<sup>52</sup>.

Można się zastanawiać, na ile praktyka przypisywania Godardowi rozmaitych politycznych etykiet na łamach prasy różni się od krytykowanej postawy samego filmowca – rzekomo operującego wyłącznie sloganami ściągniętymi wprost z majowych transparentów lub *Czerwonej księżeczki* Mao. W nienasyconym rzetelną analizą dyskursie prasowym słownictwo nabiera szczególnej wagi z biegiem lat dzielących polskie recenzje od francuskich premier osadzonych w ówczesnym kontekście społecznym filmów Grupy Dziga Wiertow. Jednym z powodów tego nienasyconia wydaje się lewicowość *nie w naszym tego słowa rozumieniu*, poddawana pod debatę jeszcze przy okazji wcześniejszych filmów Godarda oraz szerzej – nowego kina zaangażowanego politycznie. Po wizycie na festiwalu w Pesaro Mikołaj Wojciechowski w artykule o jakże sugestywnym tytule *Kontestacja, czyli – kogo zgwałcić* twierdził, że *lewicowość młodej burżuazji zachodniej, włoskiej w szczególności, nie wydaje się być efektem społecznych bądź filozoficznych przemysłów, lecz nakazem mody dnia, podobnie jak dzinsy o rozszerzonych u dołu nogawkach*<sup>53</sup>.

Fuksiewicz uważał z kolei, że maoistowskie hasła oraz sposób ich ekraniacji w *„Wietrze ze wschodu”* *na normalnie myślącym widzu musi (...) wywierać wrażenie komiczne, a autor tych słów rozważał przez chwilę, czy nie jest to aby świadoma parodia*<sup>54</sup>. Ubolewał, że *wszystko to jest jak najbardziej na serio*<sup>55</sup>. Widzem *normalnie myślącym* miał być zapewne odbiorca świadomy realiów funkcjonowania państw bloku wschodniego i zagrożeń płynących z realizacji rewolucyjnych postulatów. W oczach mieszkańców krajów „pod opieką” ZSRR postawa radykalnej lewicy na Zachodzie<sup>56</sup> mogła wywoływać rodzaj dysonansu poznawczego – ta miała wszakże własną agendę i niekoniecznie interesowała się rzeczywistą sytuacją obywateli komunistycznych państw satelickich.



Z jednej strony zarzucanie Godardowi takiego zaciętrzewienia ideologicznego, które odbierałoby mu estetyczną świadomość parodystycznego wymiaru jego filmów, wydaje się chybione. Niezależnie od obecnej na ekranie przemocy i usytuowania *Wiatru ze Wschodu* w określonej filozofii produkcji obrazów (w jednej ze scen padają słowa: *Hollywood pragnie, byś uwierzył, że ten obraz konia jest rzeczywiście koniem*) aspekt humorystyczny często przeważa nad ideologicznym. O podobną tezę można pokusić się w przypadku *Włodzimierza i Róży* (*Vladimir et Rosa*, reż. Grupa Dziga Wiertow, 1970), satyrycznej interpretacji Procesu Siódemki z Chicago. Sugerował to sam Godard w jednym z przetłumaczonych i opublikowanych w „Filmie na Świecie” wywiadów: *zasadniczo nie jestem przeciw „spektaklowi”; po prostu trzeba mu się przez jakiś czas przeciwstawiać, ku naszemu wielkiemu żalowi*<sup>57</sup>. Także redakcja „Cahiers du cinéma” dostrzegła, że po *Walkach we Włoszech* (*Luttes en Italie*, 1970) Grupa Dziga Wiertow dokonała burleskowego zwrotu ku masowej widowni<sup>58</sup>. Z drugiej strony trudno się dziwić, że w kraju, w którym Leonid Breżniew pod wpływem alkoholu dyrygował polskimi politykami podczas uroczystego odśpiewania *Międzynarodówki* na VII Zjeździe PZPR, „maoistowskie gagi” (np. przystawianie młotka do głowy i sierpa do szyi młodej dziewczynie zaczytanej w Prouście na łonie natury) budziły raczej odrazę lub strach niż śmiech.

W polskiej prasie pojawiały się jednak głosy uwzględniające populistyczną tendencję kolektywu, na którą wskazywali także niektórzy Francuzi. W obszernym szkicu o twórczości Grupy Dziga Wiertow opublikowanym po premierze *Wszystko w porządku* (*Tout va bien*, 1972) Albert Cervoni (francuski krytyk związany z „La Nouvelle Critique” i „Cinéma”, którego teksty od początku lat 60. publikowano gościnnie na łamach „Filmu”) twierdził, że *Godard i jego współrealizator – Gorin, bardziej niż sami sądzą, pozostali esteta*<sup>59</sup>. Dziennikarz wykorzystał odnaleziony w tych filmach estetyczno-ideologiczny dysonans, by zaanonsować porażkę ich próby zerwania z burżuazyjnym kinem: *Cały zamysł filmu [Walk we Włoszech – T. P.] oparty był na wielu teoretycznych cytatach, blade tylko zilustrowanych obrazami. I znów, niespodziewanie, jakiś sposób wykadrowania pokazywanego od pleców nagiego ciała kobiecego, jakieś dłonie na ramionach chłopca świadczyły, że choć Godard odpycha od siebie naturalność, to ta wciska mu się przed obiektyw, choć już coraz rzadziej*<sup>60</sup>.

Przytoczeni krytycy w większości pomijali konceptualny wymiar przedsięwzięcia: Godardowsko-Gorinowską intencję realizowania filmów w sposób polityczny zamiast kręcenia politycznych filmów w strukturach skorumpowanego w ich oczach systemu. Trzeba podkreślić, że nawet jeśli w analizowanych filmach pojawiały się spektakularnie estetyczne ujęcia, ich formalizm zawsze podlegał samokrytyce. W polskiej prasie próżno szukać jakiegokolwiek wzmianki o tej autoreferencyjności, niezwykle istotnej z uwagi na patrona grupy. Instrukcje dotyczące konstruowania bomb<sup>61</sup> i porywania właścicieli fabryk<sup>62</sup> uznawane były – posługując się dydaktyczną terminologią stosowaną przez kolektyw – za treść zapisaną na filmowej tablicy. Pomijano zaś immanentnie wpisane w strukturę tych filmów metody krytyczne, których celem była kontestacja wyobrażenia o możliwości uzyskania dostępu do istoty rzeczy za pomocą obrazu i dźwięku (*Jeżeli pan filmuje magdalenkę, to jeszcze nie jest to magdalenka Prousta*<sup>63</sup>) oraz bezustanna dialektyka teorii i *praxis* (*un discours juste sur juste des images*<sup>64</sup>).

Próbie pochylenia się nad semantyką nowego filmowego języka Godarda podjął Janusz Gazda na łamach „Ekranu”. W artykule poświęconym festiwalowi w Bergamo w 1970 r. dywagował nad relacją formy i treści w *Walkach we Włoszech*, które tam wyświetlano. Doszedł do wniosku, że słyszane spoza kadru marksistowskie slogany miały *sprawiać wrażenie najbardziej natarczywych myśli czy hasel, kołaczących się w głowie bohaterki*<sup>65</sup> – traktował pozakadrową narrację w kategoriach psychologizacji. Samą treść tych *wielokrotnie i uporczywie* powtarzanych hasel komentował w pogardliwym tonie: *są to jakby sformułowania wzięte żywcem ze znanych nam podręczników marksizmu dla szkoły średniej*<sup>66</sup>. Gazda próbował również odnaleźć sens wypełnionych czernią kadrów, mających – według Godarda – symbolizować miejsce relacji produkcji w ideologicznym aparacie reprodukcji warunków kapitalizmu: *Film zrealizowany jest w konsekwentnej manierze stylistycznej: co chwila na kilkanaście sekund lub nawet dłużej zanika obraz i na ciemnym tle ekranu słyszymy tylko wypowiedziane słowa, co ma prawdopodobnie nadać tym słowom większe znaczenie*<sup>67</sup>. Gazda dostrzegał w czarnej próżni sposób na wzmocnienie przekazu w warstwie dźwiękowej, co nie jest wnioskiem fałszywym, ale na pewno niewystarczającym. Chociaż krytyk był daleki od interpretacji odpowiadającej założeniom Godarda i Gorina, którzy inspirowali się przemyśleniami Louisa Althussera na temat aparatów państwowych<sup>68</sup>, jego słowa są niczym oaza na pustyni krytycznej refleksji. Przykładowo, relacjonująca ten sam festiwal dla czasopisma „Film” Oleksiewicz napisała tylko, że *chwilami (...) na ekranie nie ma żadnego obrazu, jest tylko gładka barwna płaszczyzna (czerwona, niebieska, żółta)*<sup>69</sup>, pozostawiając tę uwagę bez dalszej interpretacji.

Inne wypowiedzi na temat twórczości Grupy Dziga Wiertow w prasie lat 1968-1972 – nie licząc specjalnego wydania „Kultury Filmowej”, o którym wspomnę w dalszej części tekstu – dokumentujące transformację Godarda z „arcykapłana Nowej Fali” w *papieża kina kontestacyjnego*<sup>70</sup>, sprowadzały się do kondensacji przytoczonych wyżej opinii. Prześcigano się tylko w słowotwórstwie i kreowaniu kolejnych epitetów. Odnotowując opinie głoszące *pogwałcenie wszystkich kanonów filmowej estetyki*<sup>71</sup>, trudno dzisiaj zrozumieć, czy autorom chodzi rzeczywiście o filmy kolektywu czy też o dzieła Godarda sprzed 1968 r., które wyświetlano w Polsce z tak dużym opóźnieniem.

Zwracano również uwagę na skromne grono zainteresowanych „propagandowymi agitkami” oraz na ich amatorską, limitowaną dystrybucję. Powtarzające się informacje o tym, że żaden z filmów zrealizowanych w tym okresie przez Godarda nie ukazał się na ekranach<sup>72</sup>, były przejawem braku dziennikarskiej rzetelności lub nieuprawnionym uproszczeniem. O kolejnych projektach Francuza – *Radosnej wiedzy* opisywanej jako jego pierwszy film telewizyjny<sup>73</sup> lub *Jeden plus jeden*<sup>74</sup> nazwanym z jakiegoś powodu *ostatnim oficjalnym filmem*<sup>75</sup> Godarda – wspomniano jedynie w formie krótkich notek. W relacji z festiwalu w San Remo w 1971 r.<sup>76</sup> znalazło się miejsce dla omówienia społecznych dylematów, jakie Barbara Kaźmierczak odnalazła w *Brytyjskich dźwiękach* (*British Sounds*, reż. Grupa Dziga Wiertow, 1969) i *One P.M.* (*One Pennebaker Movie*, reż. Jean-Luc Godard, Donn Alan Pennebaker, Richard Leacock, 1971). O niedokończonym *One A.M.* (*One American Movie*) pisano także w kontekście francuskiego przeglądu filmów Leacocka i Pennebaker’a w Awinionie<sup>77</sup>. W niektórych recenzjach „burżuazyjnych” filmów



*Chinka*, reż. Jean-Luc Godard (1967)



*Włodzimierz i Róża*, reż. Grupa Dziga Wiertow (1970)

Francuza, które w latach 70. trafiły do polskich kin, całkiem pomijano okres pracy z Gorinem, pozostawiając te utwory zawieszony w historycznej próżni. Działo się tak zwykle w tej części prasy, dla której rubryka filmowa była wyłącznie dodatkiem, czego przykładem jest magazyn „Przekrój”. Dziennikarzom zdarzały się też wpadki o charakterze biograficznym, jak ta Wojciecha Wierzewskiego, który pomylił studia etnologiczne z entomologią i antropologiczne skłonności Godarda konfrontował z jego rzekomą miłością do owadów<sup>78</sup>.

W polskiej prasie nie pisano wcale o roli narodowych telewizji w procesie pozyskiwania przez Grupę Dziga Wiertow funduszy, chociaż uwagi tego typu – dotyczące sposobu finansowania produkcji – padają w odniesieniu do Marina Karmitza<sup>79</sup>, twórcy istotnego w kontekście politycznego kina we Francji oraz debaty między zwolennikami *Wszystko w porządku* i obrońcami *Coup pour coup* (reż. Marin Karmitz, 1972). A przecież filmy kolektywu były realizowane na zlecenie London Weekend Television, Munich Tele-Pool, Centre Européen Cinéma-Radio-Télévision oraz dla włoskiej stacji RAI<sup>80</sup>. Zaskakujące, że w dobie ciągnących się dyskusji wokół filmu w telewizji i telewizji w ogóle, w których brali udział zarówno polscy krytycy, filmowcy, jak i przedstawiciele władzy – a dyskusja ta nabierała na sile pod koniec lat 70. i na początku 80. – nikt nie zainteresował się tym aspektem funkcjonowania „wojowniczych” ugrupowań<sup>81</sup>.

Formą otwarcia się polskiej prasy na twórczość powstałych po wydarzeniach majowych 1968 r. filmowych kolektywów było poświęcone im wydanie „Kultury Filmowej” (potem „Film na Świecie”) z kwietnia 1971 r. Dopiero tutaj czytelnik mógł zapoznać się z przewrotnym pomysłem Godarda i Gorina: *właściwy politycznie sposób realizacji filmu powinien narzucić (...) politycznie właściwą formułę rozpowszechniania*<sup>82</sup>. Chwilę później na łamach „Ekranu” ukazały się fragmenty wywiadu, w którym francuski reżyser opowiada o tym, że *nie należy mówić: jestem filmowcem i będę robił filmy polityczne, lecz na odwrót: będę robił politycznie filmy polityczne*<sup>83</sup>.

W specjalnym wydaniu „Kultury Filmowej”, które otwierał tekst Wojciecha Wierzewskiego o perspektywach kina politycznego, znalazły się przetłumaczone wywiady z członkami francuskich kolektywów – oprócz Grupy Dziga Wiertow były to m.in. Dynadia, Medvedkine (w 1973 r. w tym samym czasopiśmie ukazał się artykuł poświęcony słynnemu filmowemu pociągowi Miedwedkina i wpływowi sowieckiego autora na lewicowych francuskich twórców<sup>84</sup>) i S.L.O.N. – a także wypowiedzi reprezentantów podobnych grup z Włoch i Stanów Zjednoczonych. Do numeru włączono też publicystykę Stefana Belliniego i Marcela Martina. Ostatnią część tomu stanowiły komentarze znanych filmowców dotyczące skuteczności filmu politycznego. Głos zabrali: Valentino Orsini, Gilberto Pontecorvo, Agnès Varda, bracia Taviani, Glauber Rocha i Julio García Espinosa. Na 70 stronach, z których większość stanowiły tłumaczenia fragmentów ze 151. numeru czasopisma „Cinéma”, czytelnik mógł się skonfrontować z próbką wojującego kina. Dowiedział się wreszcie, przeciw czemu występują filmowcy i na czym polega działalność *établis* – studentów rzucających edukację na rzecz pracy w fabryce. Działalność tę poetycko opisał Tiennot Grumbach, powołując się na słowa samego Mao: *„Niektórzy przemierzają pola, nie zobaczywszy róż, inni zatrzymują konia, by przyjrzeć się różom, a jeszcze inni zsiadają z konia, by powąchać różę”*. To

była nasza idea: wążać róże. A różami dla nas byli robotnicy<sup>85</sup>. Polscy czytelnicy mogli dowiedzieć się z „Kultury Filmowej”, dlaczego takie filmy jak *Z* (1969) Costy-Gavrasa nie zawsze muszą wpływać pozytywnie na świadomość rewolucyjną i jakie różnice dzielą związkowe kluby filmowe, grupy artystyczne zainteresowane współpracą z robotnikami oraz zupełnie odstającą od reszty Grupę Dziga Wiertow. Na tym tle jeszcze mocniej rysuje się kontrast między twórczością Godarda i Gorina, skupioną wokół politycznych znaczeń filmowego obrazu, a resztą lewicowych ugrupowań, bardziej zainteresowanych tym, co przedstawiają, niż ontologią samego przedstawienia.

## Godard jest Godardem?

Teksty krytyczne publikowane po 1972 r. często koncentrowały się na zagadnieniu ciągłości w estetycznej przygodzie Godarda. W obliczu prawdopodobnej nieznamośności filmów Grupy Dziga Wiertow wśród młodszych dziennikarzy wysnuwanie jakichkolwiek wniosków na temat ogólników, którymi opisywali maoistowski epizod w twórczości reżysera, wydaje się pozbawione podstaw; ich opinie prawdopodobnie stanowią raczej pokłosie dotychczasowej krytyki, z którą stykali się jeszcze jako czytelnicy. Własne zdanie w tej sprawie posiadali natomiast znawcy kina francuskiego. Jerzy Płażewski pisał w recenzji *Pasji* (*Passion*, reż. Jean-Luc Godard, 1982), że mamy do czynienia z innym, nowym Godardem, po czym dodawał: *To proste stwierdzenie rozwścieczało moich francuskich kolegów, którzy z gorliwością trudną do opisanego uparli się dowodzić, że „Pasja” jest wypisz, wymaluj, prostą kontynuacją dotychczasowych osiągnięć Godarda. Zupełnie jakby w jego odnawianiu się tkwiło coś ubliżającego. Tymczasem może to właśnie ugrzęźnięcie w kinie dotąd uprawianym byłoby ubliżające dla tak niespokojnej indywidualności<sup>86</sup>.*

Technika, którą Godard wykorzystywał wcześniej np. we *Włodzimierzu i Róży*, czyli symultaniczna rejestracja kilku nakładających się dialogów, jest przez Płażewskiego opisywana jako *novum* w instrumentarium reżysera. A przecież dialektyczny spór ścieżki dźwiękowej i obrazu był intelektualnym spoiwem projektów z całego okresu od *Radosnej wiedzy* do *Tam i wszędzie* (*Ici et ailleurs*, reż. Grupa Dziga Wiertow, Anne-Marie Miéville, 1974). Jak słusznie zauważył Serge Daney: *Godardowska pedagogika polega na wiecznym powracaniu do obrazów i dźwięków – ich naznaczaniu, powtarzaniu, komentowaniu, odbijaniu, spoglądaniu na nie krytycznym okiem wyczulonym na mrok niezgłębionych zagadek i nigdy nietraceniu ich z pola widzenia<sup>87</sup>.*

Część polskiego środowiska dziennikarskiego twierdziła przeciwnie, że jego twórczość filmową można potraktować jako całość<sup>88</sup>. Tendencję do podsumowywania twórczości reżysera niewątpliwie wzmocniła publikacja kolejnego wydania *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, uzupełnionego o rozdział poświęcony twórczości „spod znaku Mao”. Jak donosiła redakcja „Filmu”: *Kiedy (...) przeszedł się ją [karierę – T. P.] od wstępu (...) aż do „Detektywa”, od prac młodego krytyka aż do jego hołdu na cześć Johnny Hallydaya, wówczas jawi się poetycka inteligencja Godarda, jego spójna i wierna sobie estetyka<sup>89</sup>.*

Jednak w roku 1986, 14 lat po zakończeniu działalności Grupy Dziga Wiertow i 10 lat po śmierci samego Mao, publicystyczna wartość tych uwag była nikła

w porównaniu z utrwalanym przez lata mitem „nieoglądalnych filmów”. Analogicznie, o ile konstatacje dotyczące *stagnacji myślowej i artystycznej kinematografii francuskiej w latach 70.* – niezależnie od trafności tej obserwacji – prowokowały debaty na temat zachodniego kina oraz selekcji filmów importowanych na polski rynek, o tyle pytania o to, *gdzie się podział Godard i jego przyjaciele*<sup>90</sup>, wydają się nie na miejscu w świetle wcześniejszej obojętności i zamknięcia się krytyków na twórczość kolektywu. O podobnym fenomenie pisał Eberhardt, recenzując w 1971 r. *Szalonego Piotrusia: Przychodzi do nas z (...) opóźnieniem, przychodzi nadto z bardzo daleka. Nie, nie chodzi tutaj o dystans geograficzny, lecz o różnice cywilizacyjne, o różnice mentalności*<sup>91</sup>.

## Patowa sytuacja polskiej krytyki wobec rewizjonizmu

Jakie są konkretne przyczyny dostrzegalnej nieobecności buntowniczego epizodu Godarda na łamach polskiej prasy? Trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi, a samo pytanie wydaje się rodzić tylko kolejne hipotezy. Warto podsumować wnioski powyższej analizy, podkreślając kontekst polityczny, w jakim funkcjonowały filmy Grupy Dziga Wiertow oraz ich krytyka. Istnieje szansa, że wyłoni się z nich wzór recepcji także innych skrajnie lewicowych eksperymentów, z którymi stykali się polscy dziennikarze podczas zagranicznych wojaży.

Po pierwsze, trzeba wziąć pod uwagę publicystyczny charakter omawianych tekstów. Jak słusznie wskazuje Janet Staiger: *należy pamiętać, że tak recenzja, jak artykuł naukowy stanowią określone gatunki – ich konwencje wpływają zatem na ostateczny rezultat*<sup>92</sup>. Szablonowość filmowych recenzji podkreślali również Konrad Eberhardt<sup>93</sup> i Krzysztof Mętrak<sup>94</sup>. Trudno więc zarzucać krytykom braki elementarnej, a nawet rozszerzonej wiedzy z zakresu zarówno filozofii politycznej, jak i estetyki. W prasie publikowano wiele relacji z radzieckich festiwalu, gdzie podejmowano kwestię rewolucyjnej i ideologicznej funkcji kina<sup>95</sup>, oraz z zachodnich imprez skoncentrowanych na nowym kinie młodych, politycznie zaangażowanych twórców; regularnie opisywano wydarzenia z Pesaro, Lipska, Oberhausen, Mannheimu, Bergamo (potem San Remo) i innych (polscy krytycy nierzadko stanowili najliczniejszą reprezentację narodową na tych festiwalach<sup>96</sup>). Znajomość tej gałęzi światowej kinematografii wystarczała, by podjąć dyskusję z Godardem.

Jeśli natomiast przyjrzeć się obecności zagranicznego kina politycznego w Polsce, natrafiamy na niemały problem. O ile filmy odnoszące się wprost do kontekstu klasowego trafiały czasami na ekrany kin studyjnych lub DKF-ów – jak np. *Ptaki i ptaszyska (Uccellacci e uccellini, 1966)* Piera Paola Pasoliniego czy obrazy Glaubera Rocha, Julia Garcíi Espinozy i innych reżyserów, których wypowiedzi na temat skuteczności filmu politycznego przytaczano we wspomnianym wydaniu specjalnym „Kultury Filmowej” – o tyle produkcje o mniej jednoznacznej wymowie ideologicznej i problematyczne formalnie, jak np. *Daleko od Wietnamu (Loin du Vietnam, reż. Agnès Varda, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, 1967)*, były wstrzymywane<sup>97</sup>. Portret kontrkulturowej młodzieży z początkowych sekwencji *Zabriskie Point* (reż. Michel-

angelo Antonioni, 1970) również spotkał się z interwencją cenzorów<sup>98</sup>. Niechęć do autorów uznawanych przez decydentów za rewizjonistycznych objawia się zresztą nie tylko w przypadku Godarda – innym ważnym twórcą subwersywnego kina, którego zdecydowano się zepchnąć na margines, był Dušan Makavejev<sup>99</sup>. Osobnego zbadania wymagałaby polityka zakupów filmów awangardowych, konceptualnie bliższych kolektywnym projektom Grupy Dziga Wiertow. Do otwarcia się środowiska krytyki filmowej na nowe formy audiowizualne w latach 70. przyczyniło się powstanie Warsztatu Formy Filmowej i galeryjny obieg filmu niezależnego<sup>100</sup> – także zagranicznego. Wspominam o tym dlatego, że dostępność tego rodzaju sztuki niewątpliwie wpływała na sposób uprawiania krytyki filmowej.

Po drugie, większość autorów publikujących w czasopismach filmowych i relacjonujących międzynarodowe wydarzenia, podczas których można było obejrzeć filmy Grupy Dziga Wiertow, to osoby z wyższym wykształceniem, niezadko wywodzące się z rodzin inteligenckich, partycypujące w działalności kręgów antykomunistycznych, czytane i biegle posługujące się językami obcymi – w tym francuskim (np. Eberhardt<sup>101</sup> był absolwentem romanistyki). Wystarczy wspomnieć, że redaktorem naczelnym pisma „Film” w latach 1961-1972 i zastępcą redaktora naczelnego pisma „Kino” w latach 1973-1983 był Bolesław Michałek, absolwent belgijskiego Université Libre, późniejszy członek festiwalowych jury Cannes (1973) i Berlinale (1997), a także prezydent Międzynarodowej Federacji Krytyków Filmowych (FIPRESCI) w latach 1968-1972 oraz 1974-1979. Wspominając działalność Jerzego Płażewskiego, Lubelski podkreśla, że *biegła znajomość francuskiego była naturalna w jego pokoleniu wychowanych przed wojną inteligentów*<sup>102</sup>. W kontekście antykomunizmu można przywołać perypetie cytowanego wyżej Jacka Fuksiewicza, który na fali lustracji został publicznie posądzony o bycie tajnym współpracownikiem Służby Bezpieczeństwa. Dementując oskarżenia, wskazywał m.in. na nieprzyjemności zawodowe spowodowane jego postawą wobec skandalicznego werdyktu jury Gdańskiego Festiwalu w sprawie *Człowieka z marmuru* (reż. Andrzej Wajda, 1976)<sup>103</sup>. To zresztą emblematyczny przykład nacisków, jakie ówczesna władza wywierała na dziennikarzy: *Spisano listę tych krytyków, którym wolno było się wypowiadać o filmie, oczywiście były to nazwiska osób związanych z partią*<sup>104</sup>. Trzeba też pamiętać, że *konkretne redakcje miały swoje sympatie i powiązania polityczne, a publikowane przez nie teksty nie zawsze były bezinteresowne*<sup>105</sup>. W przypadku kina politycznego spod znaku tak niecodziennych poszukiwań formalnych jak twórczość Grupy Dziga Wiertow nie jest to jednak równie widoczne co wśród rodzimych produkcji, których bezpardonowo antyrządowa wymowa była bardziej czytelna.

Po trzecie, na recepcję filmów Godarda z lat 1968-1972, w których wynosił na piedestał Mao Zedonga, wpłynął konflikt pomiędzy ZSRR i komunistycznymi Chinami, w wyniku którego maoizm został w Polsce uznany za jeden z odłamów rewizjonizmu. Wyrwanie się Chińskiej Republiki Ludowej z orbity krajów bloku wschodniego wynikało z wielu politycznych uprzedzeń, jakie Mao żywił wobec przeprowadzających liberalne reformy sąsiadów – odchodzących od utopijnej wizji marksistowskiego *Gemeinschaft*. PRL odegrała własną rolę w politycznej grze komunistycznych mocarstw: kiedy w 1956 r. wojska Armii Czerwonej szykowały się do zbrojnej interwencji nad Wisłą, eskalacji analogicznej do wydarzeń na Wę-



grzech przeciwstawił się właśnie przywódca Państwa Środka. Polityczny rozłam jeszcze silniej podkreślił różnice ideologiczne między ChRL i ZSRR, a w konsekwencji przekreślił dotychczasową współpracę na polu kinematografii<sup>106</sup>. Należy wspomnieć, że także w Polsce maoistowski aktywizm miał swój mały epizod – uosabiał go przede wszystkim Kazimierz Mijal<sup>107</sup> – chociaż rzeczywisty wpływ ruchu na krajową politykę był znikomy.

Z tak zarysowanego kontekstu politycznego można wnioskować, że jawne pochwały maoistowskich filmów Grupy Dziga Wiertow mogłyby skutkować niepotrzebnym wabieniem wzroku cenzury, czego nie życzyła sobie żadna z redakcji żywo przejętych stanem rodzimej kinematografii w trudnym okresie moczarskich czystek antysemitycznych. Sytuacja była w pewnym sensie patowa: marksizm – dobry, bo zgodny z oficjalną nomenklaturą władzy; maoizm – zły, bo potencjalnie niebezpieczny dla obrazu ideowej integralności sojuszników ZSRR. Krytycy filmowi byli tego świadomi już od 1968 r., kiedy cenzorzy postanowili wstrzymać zakup *Chinki* (*La chinoise*, reż. Jean-Luc Godard, 1967): *W ciągłych dyskusjach prowadzonych na ekranie dowiadujemy się, że zarówno KPZR, jak i KPF [Francuska Partia Komunistyczna – T. P.] zdradziły marksizm-leninizm, odeszły od ideałów Rewolucji Październikowej, a ich program sprowadza się jedynie do wąsko pojętych celów konsumpcyjnych (...), film ten w żadnym przypadku nie może być wprowadzony na nasze ekrany, a liczne recenzje, które ukazały się w naszej prasie, nie były odpowiedzialne i niepotrzebnie popularyzowały film w naszym społeczeństwie<sup>108</sup>.*

Co począć z utalentowanym reżyserem, który nagle porzuca wszelkie konwenanse i głośno, z pełną powagą wykrzykuje slogany wyjęte wprost z *Czerwonej księżniczki*? Nowofalową ikonę pogrzebano pośród doniesień o rewolucyjnych postulatach zachodniej lewicy i narzekań na romantycznych anarchistów nawiedzających prawdziwie socjalistyczną kinematografię. Nic dziwnego, że Godard mógł liczyć na przychylność polskiej krytyki dopiero w latach 80., kiedy transcendentna ambiwalencja jego filmów przyciągnęła nowe rzesze zakochanych w kinie psychologizujących egzystencjalistów.

Brak zainteresowania analityczną dekonstrukcją twórczości Grupy Dziga Wiertow nie wynikał więc z nieznamościami filozoficznych, ekonomicznych i estetycznych teorii, do których odwoływał się Godard: Rolanda Barthes'a, Claude'a Levi-Straussa, Bertolda Brechta, czy w końcu samego Karola Marksa. Nie miał też nic wspólnego z nieznamością spektrum kina kontestacyjnego – wręcz przeciwnie, co udowadniają liczne i dość wnikliwe relacje z europejskimi festiwalami. Niechęć do przełamywania tabu maoizmu była raczej wypadkową redakcyjnych klisz czasopism filmowych, wyczulonej na problem rozłamu radziecko-chińskiego cenzury oraz wynikającej z politycznych uprzedzeń ambiwalencji poszczególnych krytyków.

Film polityczny nie schodził wszak ze stron czasopism filmowych. Zastanawiano się nad tradycją polskiej odmiany tego kinowego zjawiska<sup>109</sup>, szukano zależności między ideologicznym tematem i audiowizualną formą<sup>110</sup>, debatowano nad społeczną rolą krytyka<sup>111</sup> i programowaniem repertuaru<sup>112</sup>, głoszono w końcu: *Wszyscy chcemy filmu zaangażowanego. Chcą go władze i działacze społeczni, chcą krytycy i publicyści, chcą reżyserzy – jeśli wierzyć ich deklaracjom, oraz widzowie – jeśli wierzyć ich wypowiedziom, listom, badaniom socjologicznym<sup>113</sup>.* Kiedy dysputy nie

przynosiły pożądaných efektów, zamiast załamywać ręce, pisano peany na cześć kreatywnego niezadowolenia, które zbliża do prawdy<sup>114</sup>. Nic dziwnego, że to ona – prawda – wylania się tutaj jako metafilmowa kość niezgody między sceptycyzmem Godarda a wiarą w poznawczy potencjał filmowego realizmu, którą wyznawali nie tylko polscy krytycy, ale również przedstawiciele innych gałęzi prasy, a przede wszystkim Naczelny Zarząd Kinematografii<sup>115</sup>. Mieczysław Róg-Świąstek – redaktor „Chłopskiej Drogi”, zastępca członka KC PZPR i były partyzant – bronił realistycznego obrazowania w kinie zaangażowanym: *Przekonany jestem, iż najsilniej i najgłębiej może oddziaływać (...) film dotyczący powszednich spraw ludzkich i konfliktów społecznych, który oddaje prawdę życia*<sup>116</sup>.

Polscy krytycy nie opisali rozdźwięku między – jak zapewne ujałby to sam Godard – odbiciem rzeczywistości na ekranie a rzeczywistością filmowego odbicia w stopniu wystarczającym, aby pozwolić czytelnikom zrozumieć ideologiczne motywacje kolektywu. Sprawę dodatkowo komplikowała specyficzna dwoistość twórczości Grupy Dziga Wiertow, o której wspomina Fairfax: *o ile znaczone w filmach kolektywu wyszydzano za bycie „zbyt prostackim, ordynarnym, obraźliwie płaskim”, o tyle ich konstrukcję (znaczące) atakowano z równą zaciętością za bycie „zbyt trudną, hermetyczną i elitystycznie zawilą”*<sup>117</sup>.

\*\*\*

Nie powstał w Polsce odpowiednik francuskiej formacji redakcyjnej (*Groupe Lou Sin*)<sup>118</sup> – broniącej ideologicznych eksperymentów Grupy Dziga Wiertow nie z pozycji fanatycznego idealizmu, lecz krytycznej ewaluacji nowego języka kina. Zabrakło chętnych do wyłowienia głosu, który kolektyw utopił pod falą zbyt hałaśliwych dźwięków, nad czym retrospektywnie ubolewał sam Godard w *Tam i wszędzie*. Nie dokonała się synteza terroryzmu i teoretyzowania, którą proponował Serge Daney w opublikowanym na łamach „Cahiers du cinéma” artykule *Le thérrorisé*. Jego zdaniem lewicowi filmowcy na Zachodzie po 1968 r. pojęli jedną ważną rzecz: *jak opuścić kinową salę, zostawić w tyle kinofiliję i obskurantyzm*<sup>119</sup>. Polska krytyka była niezbyt zainteresowana perspektywą desakralizacji figury autora i zamiany reżysera w szkolnego nauczyciela – w życiu społecznym PRL dydaktyzmu nie brakowało. Ponieważ Polacy i Francuzi wychodzili z zupełnie innych pozycji, wyznaczali kinu także inne cele. O dystansie, jaki dzielił perspektywę obywateli z bloku państw tzw. demokracji ludowej od spojrzenia zbuntowanej młodzieży z zachodnich krajów kapitalistycznych<sup>120</sup>, pisał Bolesław Michałek po festiwalu w Pesaro: *obawiam się, że w momencie, kiedy liczy się przede wszystkim ostrość sformułowań i gwałtowność oskarżeń, trudno jest przekonać tamtą publiczność o wartościach pogłębionej intelektualnej refleksji, która dochodzi do głosu w obydwu filmach [Strukturze kryształu (1969) Krzysztofa Zanussiego i Rekonstrukcji (Reconstituirea, 1968) Luciana Pintilie – T. P.], a która jest u nas nowością. Tak samo trudno jest zresztą przekonać nas o cnotach powierzchownej, czasem byle jakiej publicystyki społecznej, która tam stanowi nowość*<sup>121</sup>.

Wyczuwalny w tych słowach żal wynika z niezrozumienia polskiej perspektywy przez zachodnich rewolucjonistów bojkotujących zagraniczne imprezy i krytykujących filmy środka – będące „środkiem” tylko wobec skrajnie

upolitycznionego repertuaru – za *schodzenie na manowce rewizjonizmu*<sup>122</sup>. Ważne uwagi w tym temacie padły z ust Konrada Eberhardta po mediolańskim sympozjum FIPRESCI: *kolegom z Zachodu nie podobało się właśnie to, z czego my jesteśmy akurat zadowoleni, a więc filmy doszukujące się głębszych, psychologicznych i filozoficznych uzasadnień ludzkiego działania; domagali się oni filmów politycznych w sensie najbardziej dosłownym, roztrząsających zagadnienia władzy i ustroju*<sup>123</sup>. Kiedy tak usposobieni twórcy utyskiwali na swą niedolę w warunkach kapitalizmu, jedyną rozsądną odpowiedzią polskiej krytyki była definitywna teza, że *my kapitalizm już obaliliśmy i wcale nas to nie uwolniło od wielu problemów i konfliktów*<sup>124</sup>. Trudno znaleźć w tej debacie kompromis, nie rozpoczynając jednocześnie kolejnej ideologicznej rozprawy. Parafrazując słowa redaktora „Filmu”, powinno się znieść przegrodę uprzedzeń i nieporozumień, w jej miejsce proponując rozważanie krytyki filmowej w kategoriach rzeczywistości, z której wyrosła<sup>125</sup> – także z dzisiejszej perspektywy badawczej.

W 1989 r. w obszernym pamflecie na ortodoksję stalinowskiego instrumentarium rewolucyjnej kontestacji Krzysztof Mętrak odkrył karty swego pokolenia. Nie szczędząc ostrych słów, zarzucił lewicowym doktrynerom, że nie rozumieli potrzeb zwykłych ludzi, marzących o prostocie dnia codziennego i miejskiej wygodzie pozbawionej zmartwień, a więc o zanurzeniu się w strumieniu kapitalistycznego dobrobytu, tak często krytykowanym przez Godarda jeszcze przed 1968 r. Zniesmaczony egocentryzmem Zachodu Mętrak wylał w końcu żal, jaki kumulował się w nim przez dekady życia na smyczy ZSRR: *Nam zaś, którym społeczeństwo – mimo wieloletniego „ideologicznego zdrowia” – takich szans zapewnić nie zdołało, pozostała złość także i dlatego, że odebrano nam warunki przyjemnego mieszczanienia i pozbawiono możliwości spokojnego uprawiania własnego ogródka*<sup>126</sup>.

Powyższy przegląd to zaledwie wycinek z recepcji uwikłanego w dyskurs ideologiczno-estetyczny kina politycznego w polskiej prasie filmowej – stanowi on kontekst dla narodzin mitu „nieoglądalnych filmów” Grupy Dziga Wiertow. I chociaż w ostatnich latach proces demitologizacji przebiega sprawnie<sup>127</sup> – dzięki retrospektywie filmów Godarda podczas 10. edycji festiwalu Nowe Horyzonty, nowym publikacjom<sup>128</sup> oraz kursom akademickim<sup>129</sup> – ten epizod w twórczości francuskiego reżysera wciąż nie doczekał się rehabilitacji w świadomości widzów i krytyków. Wbrew temu, co sugerował Kamil Minkner, filmy te nie stały się częścią filmowego mainstreamu<sup>130</sup>. Pierwsze próby upamiętnienia zmarłego niedawno reżysera świadczą o tym, że póki co w polskiej recepcji twórczości Jean-Luca Godarda znajdują potwierdzenie wyrażane przez niego obawy: „*Do utraty tchu*”, „*Pogarda*”, „*Szalony Piotruś*” – *tyle po mnie zostanie*<sup>131</sup>.

<sup>1</sup> J. Płażewski, *Czy spalić na stosie Jean-Luc Godarda*, „Kino” 1992, nr 4, s. 31.

<sup>2</sup> Zob. D. Jarosz, M. Pasztor, *Stosunki polsko-francuskie 1944-1980*, Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, Warszawa 2008, s. 182.

<sup>3</sup> Zob. J. Szczutkowska, *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014, s. 318.

<sup>4</sup> O „braterskich” stosunkach z innymi członkami bloku w okresie międzynarodowego odprężenia zob. J. Szczutkowska, *Zagraniczna polityka kinematograficzna w PRL w latach 70. XX w.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2021, s. 33-53.

<sup>5</sup> Zob. O. Sobański, *Francuskie kino odzyskuje widzów*, „Magazyn Filmowy” 1971, nr 17.

- <sup>6</sup> Zob. M. Capdenac, *W oczach francuskiego krytyka*, „Ekran” 1969, nr 42, s. 3-4; *Film polski na świecie*, „Film” 1973, nr 3, s. 2; *Z polskimi filmami we Francji*, „Film” 1973, nr 14, s. 2; J. Szczutkowska, *Polityka kulturalna...* dz. cyt., s. 320-322.
- <sup>7</sup> Zob. G. Balski, K. Klejsa, *Baza filmów zagranicznych, pełnometrażowych i dystrybuowanych w polskich kinach w latach 1945-1989*, <http://ogladanewprl.uni.lodz.pl> (dostęp: 5.09.2022).
- <sup>8</sup> Zob. J. Fuksiewicz, *Nowe kino francuskie*, „Kultura Filmowa” 1969, nr 2, s. 21-23; K. Eberhardt, *Czy jeszcze raz „filmy paryskie”?*, „Ekran” 1971, nr 20, s. 14-15; Krótko, „Film” 1985, nr 19, s. 2; J. Szczutkowska, *Polityka kulturalna...* dz. cyt., s. 320-322.
- <sup>9</sup> Podczas XIII Ogólnopolskiego Seminarium DKF wykłady poświęcone kinu francuskiemu wygłosił m.in. Aleksander Jackiewicz oraz Konrad Eberhardt. Zob. M. Winiarczyk, *Godard w „Iluzjonie”*, „Kultura Filmowa” 1969, nr 2, s. 29-33.
- <sup>10</sup> Słynny „koniec kina” był oczywiście hiperbolą wskazującą na upadek jednej z form produkcji filmowej. Jak po latach o eksperymencie Francuza pisał Ryszard Kluszczyński: *aby zająć się polityką w kinie, nie trzeba go wcale dla niej porzucać*. Zob. R. W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 145.
- <sup>11</sup> Tak miała się o nich wypowiadać Alicja Helman, którą przytaczam za wspomnieniem Konrada Klejsy (rozmowa prywatna).
- <sup>12</sup> J. Płazewski, *Godard egzystencjalista?*, „Film” 1980, nr 82, s. 10.
- <sup>13</sup> Zob. J. Staiger, *W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu*, tłum. I. Kurz, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.
- <sup>14</sup> Fuksiewicz narzekał, że *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'Année dernière à Marienbad*, reż. Alain Resnais, 1961) doczekało się polskiej premiery po niemal dekadzie. Zob. J. Fuksiewicz, dz. cyt.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 22.
- <sup>16</sup> Dane pozyskane z zestawień publikowanych w „Małym Roczniku Filmowym” oraz serwisie [Ogladanewprl.uni.lodz.pl](http://ogladanewprl.uni.lodz.pl) (dostęp: 5.09.2022).
- <sup>17</sup> Zob. J. Szczutkowska, *Polityka kulturalna...* dz. cyt., s. 72-77.
- <sup>18</sup> O ingerencjach cenzorskich w treść filmu wspomina Marta Fik. Zob. M. Fik, *Z archiwum GUKPPiW* (4). *Pierwszy kwartał 1968*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 5, s. 176.
- <sup>19</sup> W. Wierzewski, *Dlaczego w Brzesku uznano Godarda za pornografię?*, „Magazyn Filmowy” 1970, nr 20, s. 14.
- <sup>20</sup> Tamże.
- <sup>21</sup> Podczas seminarium wyświetlono: *Żołnierzyka* (*Le petit soldat*, 1963), *Szalonego Piotrusia*, *Made in USA* (*Made in U.S.A.*, 1966), *Męski – żeński*. Zob. M. Wojciechowski, *Dyskusyjne Kluby Filmowe*, „Mały Rocznik Filmowy” 1968, s. 32-33.
- <sup>22</sup> J. Fuksiewicz, dz. cyt.
- <sup>23</sup> M. Winiarczyk, dz. cyt., s. 30.
- <sup>24</sup> A. Jackiewicz, *Godard o sobie*, „Film” 1965, nr 37, s. 11.
- <sup>25</sup> K. Eberhardt, *Jean-Luc Godard*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970, s. 121.
- <sup>26</sup> Zob. tenże, *Rozmowa z Jean-Luc Godardem. Wszystko o kobiecie*, „Ekran” 1965, nr 10, s. 11.
- <sup>27</sup> Podejrzanie budzi też data 1967 r. przy tych pozycjach. W *Jean-Luc Godard. Documents* znaleźć można rok 1968. Zob. D. Faroult, *Filmographie, bibliographie, discographie chronologique*, w: *Jean-Luc Godard. Documents*, red. N. Brenez, D. Faroult, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2006, s. 427-439.
- <sup>28</sup> Zob. D. Faroult, *Filmographie du Groupe Dziga Vertov*, w: *Jean-Luc Godard. Documents*, dz. cyt., s. 132-136.
- <sup>29</sup> K. Mętrak, *Słownik filmowy* (7) – *Wersety podszepnięte przez szatana*, „Film” 1989, nr 20, s. 18.
- <sup>30</sup> Tamże.
- <sup>31</sup> *Uchwała Sekretariatu KC w sprawie kinematografii*, w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 31.
- <sup>32</sup> J. Szczutkowska, *Polityka kulturalna...* dz. cyt., s. 199.
- <sup>33</sup> Jean-Luc Godard usunął w tamtym czasie swoje nazwisko ze spisu członków redakcji, podsycając konflikt między załogami „Cahiers du cinéma” i nowego czasopisma „Cinéthique”, któremu udzielił wywiadu (*Un cinéaste comme les autres*) opublikowanego w premierowym numerze. O ideologicznych sporach francuskich redakcji wspominali również polscy filmoznawcy. Zob. K. Klejsa, *Filmowe oblicza kontestacji. Kino Stanów Zjednoczonych i Europy Zachodniej wobec kultury protestu przełomu lat 60. i 70.*, Trio, Warszawa 2008, s. 107-110; Ł. Demby, *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej*, Rabid, Kraków 2002, s. 53-55;

- T. Gołuński, *Change sans risque? Kino francuskie po Nowej Fali (1968-1984)*, w: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, Universitas, Kraków 2015, s. 769-772.
- <sup>34</sup> D. Fairfax, *The Red Years of „Cahiers du Cinéma” (1968-1973). Volume I: Ideology and Politics*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2021, s. 303.
- <sup>35</sup> J. Płażewski, *Złote palmy za politykę. Sytuacja kina politycznego u progu 1973*, „Kino” 1973, nr 86, s. 41.
- <sup>36</sup> Zob. J. Drygalski, J. Kwaśniewski, *(Nie)realny socjalizm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 149-183.
- <sup>37</sup> Zob. S. Moore, *Wątki utopijne w myśli Marksa i Mao*, „Aneks” 1973, nr 2, s. 121-135.
- <sup>38</sup> Tadeusz Lubelski zwraca uwagę, że tygodnik pod kierownictwem Bolesława Michałka wzorował się na „Cahiers du cinéma”. Zob. T. Lubelski, *Pan Jerzy trójkolorowy*, w: *Jerzy Płażewski*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2021, s. 78.
- <sup>39</sup> J. Fuksiewicz, *Wiatr od wschodu*, „Film” 1970, nr 30, s. 3.
- <sup>40</sup> R. Brody, *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*, Holt Paperbacks, New York 2008, s. 409.
- <sup>41</sup> J. Fuksiewicz, *Wiatr...* dz. cyt.
- <sup>42</sup> Tamże.
- <sup>43</sup> J. Płażewski, *Godard egzystencjalistą...* dz. cyt., s. 11.
- <sup>44</sup> K. Mętrak, *Kontestacja jako tik*, „Film” 1972, nr 37, s. 7.
- <sup>45</sup> M. Oleksiewicz, *Bergamo 70*, „Film” 1970, nr 39, s. 12.
- <sup>46</sup> J. Magny, G. Courant, *Zatrzymanie (kreska) na obrazie*, tłum. J. Galewska, „Film na Świecie” 1981, tom 4, s. 47.
- <sup>47</sup> J. Fuksiewicz, *Wiatr...* dz. cyt.
- <sup>48</sup> J. Fuksiewicz, *Nie ma szczęśliwych wysp*, „Film” 1971, nr 2, s. 4.
- <sup>49</sup> Tamże.
- <sup>50</sup> Tamże.
- <sup>51</sup> Konrad Klejsa wskazuje również na prace Józefa Borgosza w kontekście usystematyzowania zagadnień związanych z ruchami kontestacyjnymi lat 60. Zob. K. Klejsa, dz. cyt., s. 47.
- <sup>52</sup> Zob. J. Janicki, *Wstęp*, w: *Współczesne ruchy „lewicowo”-ekstremistyczne w rozwiniętych krajach kapitalistycznych*, red. tegoż, Wyższa Szkoła Nauk Społecznych, Warszawa 1974, s. 5-9.
- <sup>53</sup> M. Wojciechowski, *Kontestacja, czyli – kogo zgwałcić*, „Ekran” 1972, nr 40, s. 20-21.
- <sup>54</sup> J. Fuksiewicz, *Wiatr...* dz. cyt.
- <sup>55</sup> Tamże.
- <sup>56</sup> Zob. J. Lovell, *Maoizm. Historia globalna*, tłum. F. Majkowski, PIW, Warszawa 2019, s. 287-328.
- <sup>57</sup> Grupa „Dziga Vertov”, „Kultura Filmowa” 1971, t. 4, s. 23.
- <sup>58</sup> Zob. P. Baudry, *La critique et Tout va bien*, „Cahiers du cinéma” 1972, nr 240, s. 10-18.
- <sup>59</sup> A. Cervoni, *Dokąd zmierza Godard?*, „Film” 1972, nr 46, s. 12-13.
- <sup>60</sup> Tamże.
- <sup>61</sup> Zob. J. Płażewski, *Godard egzystencjalistą...* dz. cyt.
- <sup>62</sup> A. Cervoni, dz. cyt.
- <sup>63</sup> *Telewizja według Jana-Lukasza (Godarda)*, „Film” 1986, nr 36, s. 18.
- <sup>64</sup> Groupe Lou Sin d'intervention idéologique, *Le 'Groupe Dziga Vertov': Sur les films du 'groupe' (2)*, „Cahiers du cinéma” 1972, nr 240, s. 8.
- <sup>65</sup> J. Gazda, *Lingwistyczna kontestacja*, „Ekran” 70, nr 39, s. 10.
- <sup>66</sup> Tamże.
- <sup>67</sup> Tamże.
- <sup>68</sup> Zob. L. Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa. Wskazówki do badań*, tłum. A. Staroń, [http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki\\_on-line/?id=888](http://www.nowakrytyka.pl/pl/Ksiazki/Ksiazki_on-line/?id=888) (dostęp: 20.03.2022).
- <sup>69</sup> M. Oleksiewicz, dz. cyt.
- <sup>70</sup> *Powrót Godarda*, „Ekran” 1971, nr 25, s. 7.
- <sup>71</sup> *Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1971, nr 24/256, s. 18.
- <sup>72</sup> *Poznajmy się: Jean-Luc Godard*, „Magazyn Filmowy” 1972, nr 36, s. 3.
- <sup>73</sup> *Pierwszy film telewizyjny Godarda*, „Ekran” 1968, nr 4, s. 13.
- <sup>74</sup> *Jeden plus jeden*, „Ekran” 1968, nr 35, s. 12.
- <sup>75</sup> *Godard-Gorin*, „Ekran” 1972, nr 27, s. 7.
- <sup>76</sup> B. Kaźmierczak, *Między kontestacją a tradycjonalizmem*, „Ekran” 1971, nr 47, s. 10.
- <sup>77</sup> *Spotkania filmowe w Avignon*, „Ekran” 1972, nr 40, s. 23.
- <sup>78</sup> W. Wierzewski, *Męski-żeński*, „Magazyn Filmowy” 1969, nr 6, s. 11.
- <sup>79</sup> *Poznajmy się: Marin Karmitz*, „Magazyn Filmowy” 1970, nr 50, s. 3.
- <sup>80</sup> Zob. D. Faroult, *Filmographie, bibliographie...* dz. cyt., s. 427-439.
- <sup>81</sup> O tym, że cenzura w telewizji działała również skrupulatnie jak w przypadku importowanych filmów, wspomina Anna Misiak. Zob. A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany*, Universitas, Kraków 2006, s. 295-297.
- <sup>82</sup> Grupa „Dziga Vertov”, dz. cyt.

- <sup>83</sup> Godard-Gorin, dz. cyt.
- <sup>84</sup> Zob. *Miedwiedkin we Francji*, tłum. A. Achmatowicz, „Kultura Filmowa” 1973, nr 9, s. 23-24.
- <sup>85</sup> Cyt. za: J. Lovell, dz. cyt., s. 46.
- <sup>86</sup> J. Płażewski, *Godard egzystencjalistą... dz. cyt.*, s. 10.
- <sup>87</sup> S. Daney, *Le thérorisé (pédagogie godardienne)*, „Cahiers du cinéma” 1976, nr 262-263, s. 37.
- <sup>88</sup> J. Orzechowska, *Ludzie w hotelu*, „Film” 1986, nr 19, s. 24.
- <sup>89</sup> *Mówić o innych, mówić o sobie*, „Film” 1986, nr 11, s. 16.
- <sup>90</sup> L. Armatys, *Próba stworzenia filmu*, „Film” 1979, nr 33, s. 16.
- <sup>91</sup> K. Eberhardt, *Zanim nadciągnęła burza*, „Ekran” 1971, nr 2, s. 9.
- <sup>92</sup> J. Staiger, dz. cyt., s. 148.
- <sup>93</sup> K. Eberhardt, *Film polityczny: sukcesy i sprzeczności*, „Ekran” 1971, nr 47, s. 3-5.
- <sup>94</sup> Zob. P. Zwierzchowski, *O krytyce i krytykach*, w: *Krzysztof Mętrak*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2019, s. 110.
- <sup>95</sup> Należy zaznaczyć, że ówczesna władza skupiała się przede wszystkim na promowaniu odpowiednich, bohaterkich postaw protagonistów filmów fabularnych – nie na formalnych eksperymentach. Co ciekawe, propaganda ChRL również krytykowała przede wszystkim treść „rewizjonistycznych” scenariuszy. Zob. S. D. Markowa, *Maoizm a inteligencja. Problemy i wydarzenia (1956-1973)*, tłum. B. Szmiel, PWN, Warszawa 1980, s. 218-240.
- <sup>96</sup> A. Ochalski, *Dlaczego wybieramy Pesaro?*, „Ekran” 1971, nr 47, s. 10-11.
- <sup>97</sup> Zob. M. Fik, *Z archiwum GUKPPiW (5). Kwiecień-lipiec 1968*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, s. 220-221.
- <sup>98</sup> Zob. też, *Z archiwum GUKPPiW. (V-XII 1971)*, „Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 3, s. 182.
- <sup>99</sup> Zob. K. Klejsa, *Dušan Makavejev. Paradoxy subwersywnej wyobraźni*, w: *Autorzy kina europejskiego III*, red. A. Helman, A. Pitrus, Rabid, Kraków 2007, s. 204.
- <sup>100</sup> Istotne wydarzenia na scenie filmu eksperymentalnego w Polsce lat 70., w tym gościnne pokazy prac zagranicznych artystów, omawia Jolanta Ciesielska. Zob. J. Ciesielska, *Fotografia, film, wideo w Polsce – kalendarium wydarzeń*, w: *Film awangardowy w Polsce i na świecie*, red. R. W. Kluszczyński, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1989, s. 160-177.
- <sup>101</sup> Tadeusz Lubelski zwraca uwagę na wyniesiony z domu dystans Eberhardta wobec rzeczywistości politycznej, określając niektóre z jego tekstów mianem „eleganckiego kłuczenia”. T. Lubelski, *Konrad Eberhardt: współodpowiedzialność za kino narodowe*, w: *Konrad Eberhardt*, red. B. Giza, P. Zwierzchowski, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2013, s. 37-38.
- <sup>102</sup> T. Lubelski, *Pan Jerzy... dz. cyt.*, s. 73.
- <sup>103</sup> Zob. J. Fuksiewicz, *Dementi Jacka Fuksiewicza*, Polski Instytut Sztuki Filmowej, <https://web.archive.org/web/20131017011632/http://www.pisf.pl/pl/instytut/komunikaty/dementi-jacka-fuksiewicza> (dostęp: 21.03.2022).
- <sup>104</sup> Cyt. za: J. Szczutkowska, *Polityka kulturalna... dz. cyt.*, s. 201.
- <sup>105</sup> P. Zwierzchowski, K. Kornacki, *Metodologiczne problemy badania kina PRL-u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 37.
- <sup>106</sup> Zob. J. Szczutkowska, *Zagraniczna polityka... dz. cyt.*, s. 108-110.
- <sup>107</sup> Do czasu przejęcia władzy przez Władysława Gomułkę Mijał pełnił istotne funkcje państwowe: był ministrem-szefem Urzędu Rady Ministrów i ministrem gospodarki komunalnej. Zmiany na najwyższych szczeblach władzy i częściowa liberalizacja rządów wzbudziły jego kategoryczny sprzeciw, który przerodził się z czasem w opozycyjną, antyrewizjonistyczną Komunistyczną Partię Polski pod banerem marksizmu-leninizmu. Co istotne, zarówno działalność partii, jak i dystrybuowana przez nią prasa były uznawane za nielegalne i karane aresztem, a Mijał głosił swoje racje z odległej Brukseli, gdzie jego pamflety drukowało maoistowskie pismo młodzieżowe „La Voix du Peuple”. Później przeniósł się do Albanii – jedynego kraju socjalistycznego, który w pełni opowiedział się za polityką i ideologią maoizmu (J. Janicki, *Ruchy maoistowskie w rozwiniętych krajach kapitalistycznych*, w: *Współczesne ruchy... dz. cyt.*, s. 148). Opublikowane wystąpienia radiowe na cześć Mao ostatecznie przyciągnęły uwagę Pekinu, który w oficjalnych komunikatach uznał braterskie powinowactwo z Komunistyczną Partią Polski. Zob. A. Marek, *Kazimierz Mijał – Dogmatic Diehard or Political Adventurer?*, w: *Encyclopedia of Anti-Revisionism On-Line*, red. P. Saba, S. Richards, <https://www.marxists.org/history/erol/poland/cpp-diehard.pdf> (dostęp: 23.03.2022); A. Smith, *Which East is Red? The Maoist Presence in the Soviet Union and Soviet Bloc Europe 1956-1980* (niepublikowana praca magisterska), Georgia State University, 2017, s. 61-63.

- <sup>108</sup> Archiwum GUKPPiW, cyt. za: M. Fik, *Z archiwum GUKPPiW* (5)... dz. cyt., s. 220.
- <sup>109</sup> Zob. Z. Kałużyński, *Nasze skromne tradycje filmu politycznego*, „Ekran” 1968, nr 32, s. 3, 7.
- <sup>110</sup> Zob. J. Skwara, *Poszukiwanie formy a kino polityczne*, „Film na Świecie” 1974, t. 3-4, s. 38-42.
- <sup>111</sup> Krzysztof Mętrak zdawał się wieść prym w krytykowaniu swoich kolegów po fachu, często zarzucając innym nie tylko braki warsztatowe, ale polityczny koniunkturalizm i aideologiczność. Zob. P. Zwierzchowski, *O krytyce i krytykach...* dz. cyt., s. 98-117; M. Maron, *Krytyk jako współtwórca kultury, czyli Krzysztof Mętrak w „Kinie”*: 1970-1981, w: *Krzysztof Mętrak...* dz. cyt., s. 131-135.
- <sup>112</sup> Zob. K. Mętrak, *W kontekście*, „Film na Świecie” 1980, nr 257, s. 123-126.
- <sup>113</sup> J. Fuksiewicz, *Zaangażowanie nie jest szyldem*, „Ekran” 1968, nr 39, s. 3.
- <sup>114</sup> Zob. K. Mętrak, *W kontekście...* dz. cyt.
- <sup>115</sup> Zob. J. Szczutkowska, *Zagraniczna polityka...* dz. cyt., s. 55.
- <sup>116</sup> M. Róg-Świostek, *O filmie zaangażowanym*, „Ekran” 1968, nr 47, s. 3.
- <sup>117</sup> D. Fairfax, dz. cyt., s. 309.
- <sup>118</sup> Zob. tamże, s. 305-311.
- <sup>119</sup> S. Daney, dz. cyt., s. 37.
- <sup>120</sup> O postrzeganiu chińskiej rewolucji kulturowej przez jedną stronę jako *ideał[ui] organizacji życia społecznego*, przez drugą natomiast – jako *wcieleni[a] totalitarnego barbarzyństwa* wspomina Tadeusz Szczepański. T. Szczepański, 1965-1975. *Dekada polityki*, w: *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie*, red. J. Rek, E. Ostrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1998, s. 136.
- <sup>121</sup> B. Michałek, *Nowe kino*, „Film” 1970, nr 41, s. 12.
- <sup>122</sup> K. Eberhardt, *Film polityczny...* dz. cyt.
- <sup>123</sup> Tamże.
- <sup>124</sup> Tamże.
- <sup>125</sup> B. Michałek, *Nowe kino*, dz. cyt.
- <sup>126</sup> K. Mętrak, *Słownik filmowy* (7)... dz. cyt.
- <sup>127</sup> Lakoniczne opisy w dwóch najbardziej znanych polskich publikacjach dotyczących francuskiego kina trudno uznać za wystarczające. Zob. J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego 1895-2003*, Oficyna Wydawnicza Auriga, Warszawa 2005, s. 318-319; T. Lubelski, *Nowa fala 60 lat później. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2017, s. 439-441.
- <sup>128</sup> Zob. E. Mazierska, *Pasja. Filmy Jean-Luca Godarda*, Korporacja Ha!art, Kraków 2010; P. Mościcki, *Godard. Pasaże*, Korporacja Ha!art, Kraków – Warszawa 2010; B. Kita, *Obraz zatrzymany. Praktyka i teoria późnego Godarda*, Oficyna Wydawnicza, Katowice 2013.
- <sup>129</sup> W ramach przedmiotu „Strategie filmu eksperymentalnego” Michała Pabisia-Orzeszyny (program studiów filmoznawczych I stopnia na Uniwersytecie Łódzkim /2019-2022/) jednym z przykładów na zajęciach poświęconych zagadnieniom związanym z kolektywną produkcją filmową był *Film jak inne* (*Un film comme les autres*, reż. Grupa Dziga Wiertow, 1968). Prześledzenie trendu w innych ośrodkach akademickich wymaga osobnej analizy.
- <sup>130</sup> K. Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa 2012, s. 259.
- <sup>131</sup> A. Bergala, *Godard, ce n'est pas un style, c'est une façon de penser*, „Le Monde”, 21.09.2022, [https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/09/21/godard-ce-n-est-pas-un-style-c-est-une-facon-de-penser\\_6142515\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/09/21/godard-ce-n-est-pas-un-style-c-est-une-facon-de-penser_6142515_3232.html) (dostęp: 30.10.2022).

## Tomasz Poborca

Absolwent filmoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim. Pracę dyplomową poświęcił twórczości Raúla Ruiza. Publikował w pismach „Studia Filmoznawcze” i „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”.

## Bibliografia

- [NN] (1971). Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej. *Filmowy Serwis Prasowy*, (24/256), ss. 18-22.
- [NN] (1971). Grupa „Dziga Vertov”. *Kultura Filmowa*, 4, ss. 20-25.
- [NN] (1971). Powrót Godarda. *Ekran*, (25), s. 7.
- [NN] (1972). Godard-Gorin. *Ekran*, (27), s. 7.
- [NN] (1986). Mówić o innych, mówić o sobie. *Film*, (11), s. 16.
- [NN] (1986). Telewizja według Jana-Lukasza (Godarda). *Film*, (36), ss. 18-19.
- Armatys, L.** (1979). Próba stworzenia filmu. *Film*, (33), s. 16.
- Bergala, A.** (2022, 21 września). Godard, ce n'est pas un style, c'est une façon de penser. *Le Monde*. [https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/09/21/godard-ce-n-est-pas-un-style-c-est-une-facon-de-penser\\_6142515\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2022/09/21/godard-ce-n-est-pas-un-style-c-est-une-facon-de-penser_6142515_3232.html).
- Brody, R.** (2008). *Everything Is Cinema: The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York: Holt Paperbacks.
- Cervoni, A.** (1972). Dokąd zmierza Godard?. *Film*, (46), ss. 12-13.
- Daney, S.** (1976). Le thérorisé (pédagogie godardienne). *Cahiers du cinéma*, (262-263), ss. 32-40.
- Eberhardt, K.** (1970). *Jean-Luc Godard*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Eberhardt, K.** (1971). Film polityczny: sukcesy i sprzeczności. *Ekran*, (47), ss. 3-5.
- Eberhardt, K.** (1971). Zanim nadciągnęła burza. *Ekran*, (2), ss. 8-9.
- Fairfax, D.** (2021). *The Red Years of „Cahiers du Cinéma” (1968-1973). Volume I: Ideology and Politics*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fik, M.** (1994). Z archiwum GUKPPIW (5). Kwiecień-lipiec 1968. *Kwartalnik Filmowy*, (6), ss. 217-223.
- Fuksiewicz, J.** (1968). Zaangażowanie nie jest szyldem. *Ekran*, (39), s. 3.
- Fuksiewicz, J.** (1969). Nowe kino francuskie. *Kultura Filmowa*, (2), ss. 21-28.
- Fuksiewicz, J.** (1970). Wiatr od wschodu. *Film*, (30), s. 3.
- Fuksiewicz, J.** (1971). Nie ma szczęśliwych wysp. *Film*, (2), ss. 4-5.
- Gazda, J.** (1970). Lingwistyczna kontestacja. *Ekran*, (39), ss. 10-11.
- Groupe Lou Sin d'intervention idéologique** (1972). Le 'Groupe Dziga Vertov': Sur les films du 'groupe' (2). *Cahiers du cinéma*, (240), ss. 4-18.
- Jackiewicz, A.** (1965). Godard o sobie. *Film*, (37), s. 14.
- Janicki, J.** (1974). Ruchy maoistowskie w rozwiniętych krajach kapitalistycznych. W: J. Janicki (red.), *Współczesne ruchy „lewicowo”-ekstremistyczne w rozwiniętych krajach kapitalistycznych* (ss. 145-176). Warszawa: Wyższa Szkoła Nauk Społecznych.
- Kluszczyński, R. W.** (1999). *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*. Warszawa: Instytut Kultury.
- Lovell, J.** (2019). *Maoizm. Historia globalna* (tłum. F. Majkowski). Warszawa: PIW.
- Lubelski, T.** (2021). Pan Jerzy trójkolorowy. W: B. Giza, P. Zwierzchowski (red.), *Jerzy Plązewski*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Magny, J., Courant, G.** (1981). Zatrzymanie (kreska) na obrazie (tłum. J. Galewska). *Film na Świecie*, 4, ss. 46-54.
- Mętrak, K.** (1972). Kontestacja jako tik. *Film*, (37), s. 7.
- Mętrak, K.** (1989). Słownik filmowy (7) – Wersety podszeptane przez szatana. *Film*, (20), s. 18.



- Michalek, B.** (1970). Nowe kino. *Film*, (41), ss. 12-13.
- Minkner, K.** (2012). *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*. Warszawa: Dom Wydawniczy „Elipsa”.
- Oleksiewicz, M.** (1970). Bergamo 70. *Film*, (39), s. 12.
- Orzechowska, J.** (1986). Ludzie w hotelu. *Film*, (19), s. 26.
- Plaźewski, J.** (1973). Złote palmy za politykę. Sytuacja kina politycznego u progu 1973. *Kino*, (86), ss. 41-47.
- Plaźewski, J.** (1980). Godard egzystencjalistą?. *Film*, (82), ss. 10-11.
- Plaźewski, J.** (1992). Czy spalić na stosie Jean-Luc Godarda. *Kino*, (4), ss. 26-31.
- Róg-Świostek, M.** (1968). O filmie zaangażowanym. *Ekran*, (47), s. 3.
- Staiger, J.** (2008). W stronę historyczno-materialistycznych badań nad recepcją filmu (tłum. I. Kurz). W: I. Kurz (red.), *Film i historia. Antologia* (ss. 131-187). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Szczepański, T.** (1998). 1965-1975. Dekada polityki. W: J. Rek, E. Ostrowska (red.), *Kino ma 100 lat. Dekada po dekadzie* (ss. 135-148). Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Szczutkowska, J.** (2014). *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Wierzewski, W.** (1970). Dlaczego w Brzesku uznano Godarda za pornografię?. *Magazyn Filmowy*, (20), s. 14.
- Winiarczyk, M.** (1969). Godard w „Iluzjonie”. *Kultura Filmowa*, (2), ss. 29-33.
- Wojciechowski, M.** (1972). Kontestacja, czyli – kogo zgwałcić. *Ekran*, (40), ss. 20-21.
- Zwierzchowski, P., Kornacki, K.** (2014). Metodologiczne problemy badania kina PRL-u. *Kwartalnik Filmowy*, (85), ss. 28-39.

**Keywords:**

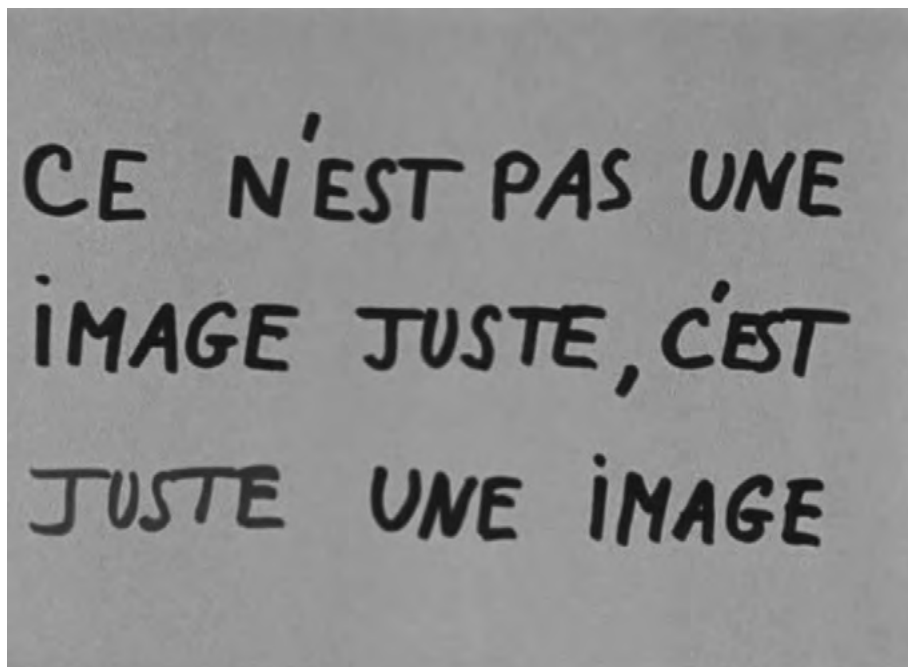
Jean-Luc Godard;  
Dziga Vertov Group;  
film press in Polish  
People's Republic;  
film reception;  
cinema of protest

**Abstract**

Tomasz Poborca

**The Myth of Unwatchable Films: The Press Reception of Dziga Vertov Group in the Polish People's Republic**

Just as for many European nations the year of 1968 was a historic turning point, for Jean-Luc Godard it was also a time of transition from humorous fictional collages with a slightly political tinge to collective experiments motivated by his fascination with Maoism. Dziga Vertov Group was then created; while it was voluntarily doomed to commercial failure, its activity received some attention from Polish journalists. Based on the analysis of press articles from 1960-1989, the author attempts to reveal the sources of the journalists' resistance to Godard's 'red' period. He also considers why communist content from Western films did not have a more welcoming reception in a country where Marxist interpretation was also in force in film journalism.



*Wiatr ze Wschodu*, reż. Grupa Dziga Wiertow (1969)



*Tam i wszędzie*, reż. Grupa Dziga Wiertow, Anne-Marie Miéville (1974)