

Nowe Horyzonty

POCHWAŁA MIŁOŚCI

Éloge de l'amour

REŻYSERIA
JEAN-LUC GODARD

W KINACH OD 10 STYCZNIA 2003

DYSTRYBUCJA W POLSCE



ul. Zamenhofa 1, 00-153 Warszawa
tel.: (+4822) 636 25 00, 636 25 02, fax: (+4822) 635 20 01
e-mail: gutekfilm@gutekfilm.com.pl <http://www.gutekfilm.com.p>

POCHWAŁA MIŁOŚCI

scenariusz i reżyseria

Jean-Luc Godard

zdjęcia

Julien Hirsch

Christophe Pollock

muzyka nieoryginalna

Ketil Bjornstad

David Darling

Karl Amadeus Hartmann

Maurice Jaubert

Arvo Pärt

Georges Van Parys

montaż

Raphaëlle Urtin

dźwięk

Gabriel Hafner

Christian Monheim

François Musy

kostiumy

Marina Thibaut

występują

Bruno Putzulu

Cecile Camp

Jean Davy

Françoise Verny

Audrey Klebaner

Jérémy Lippmann

Claude Baignieres

Rémo Forlani

Edgar

kobieta

dziadek

babcia

Eglantine

Perceval

pan Rosenthal

burmistrz Forlani

oraz

Mark Hunter, Jean Lacouture, Philippe Lyrette, Bruno Mesrine,

**Djéloul Beghoura, Violeta Ferrer, Valérie Ortlieb, Serge Spira,
Stéphanie Jaubert**

producenci
**Alain Sarde
Ruth Waldburger**

film wyprodukowany przez
**Les Films Alain Sarde
Avventura Films
Périphéria
Le Studio Canal+
arte France Cinéma
Vega Film AG
Télévision Suisse-Romande**

festiwale
**Cannes 2001
Montreal 2001
Toronto 2001
Nowy Jork 2001
Londyn 2001
Pusan 2001
Tajpej Golden Horse 2001
Valladolid 2001
Rotterdam 2002
Mar del Plata 2002
Nowe Horyzonty - Cieszyn 2002
Buenos Aires 2002**

nagrody
MFF Valladolid 2001 – nagroda specjalna jury

**Francja/Szwajcaria
rok produkcji: 2001
czas trwania: 98 minut
czarno-biały/kolor - Dolby SR – 1: 1,37**

Pochwała miłości – zaprezentowana w konkursie festiwalu w Cannes w 2001 – to najnowsze dzieło współtwórcy Nowej Fali – Jean-Luc Godarda. Jest to esej filmowy, zawierający przemyślenia klasyka kina na temat pamięci, czasu i uczuć. *Pochwała miłości* jest wyprawą w poszukiwaniu nowych środków filmowego wyrazu, uwodzi i prowadzi przez labirynt bogactwa filmowej symboliki i intelektualnych rozmyślań.

Bohaterem *Pochwały miłości* jest Edgar, który chce zrobić film, napisać powieść lub operę o związkach międzyludzkich. Godard dzieli film na dwie części: pierwsza filmowana jest na taśmie czarno-białej, druga - kolorowej.

W części pierwszej *Pochwały miłości* prowadzone są rozmowy na temat projektu, którego tematem ma być miłość, ukazana na przykładzie trzech par: młodej, w wieku dojrzałym i starszej. Bohater zatrudnia młodą kobietę, którą poznał trzy lata wcześniej. W momencie, w którym realizacja projektu staje się coraz bardziej realna, wszystkie problemy natury artystycznej i finansowej zdają się być już rozwiązane, Edgar dowiaduje się, że młoda dziewczyna nie żyje.

Część druga koncentruje się na wydarzeniach, które rozgrywały się trzy lata wcześniej. Podczas wywiadu z historykiem, Edgar spotyka po raz pierwszy młodą dziewczynę, która chce być prawnikiem. Jej dziadkowie, byli członkowie ruchu oporu, proszą ją, aby sprawdziła kontrakt oferowany im przez Amerykanów, którzy chcą zrobić film o ich działalności podczas okupacji niemieckiej we Francji.

GŁOSY PRASY

Pochwała miłości Godarda, wybitne dzieło zaprezentowane na festiwalu w Cannes (...) nie znalazło się na liście nagród. Znamienne, jeśli przyjrzeć się liście ułożonej przez kontrowersyjne jury, oceniane przez wielu jako mało kompetentne. Chodzi przecież o utwór, który pozostanie bezspornie ważnym momentem ewolucji sztuki filmowej u progu nowego tysiąclecia. Rzecz jasna, to nie tylko opowiadanie, łatwe do rozszyfrowania od pierwszego wejrzenia. Bloki emocji, figury opisowe, wahania w rozbudowie tematów powodują rozproszenie tekstu, konieczność ponownego składania i rozkładania. Pobudza to widza do wykrywania związków ukrytych często przez Godarda, do wynajdywania ich w sobie i to raczej na podstawie doświadczeń niż nawarstwień kultury. Układ na ekranie nie odsyła do logiki literackich obrazów czy do zręcznie splecionej fabuły. Mozaika sekwencji, pozornie źle zmontowanych, daje się złożyć w całość mocą intelektualnej wolności oglądającego (...). Ta gra form, ta geometria aluzji apeluje do inteligencji i uczucia dzięki retoryce innej niż normalna, oczyszczonej ze schematów narzucanych przez telewizję. Jeśli stale żądni rozrywki widzowie uznają film za mało zrozumiały, to jednak będzie ich fascynował w sposób poniekąd zbliżony do wściekłego i konwulsyjnego Złotego wieku Buñuela. Te dwa dzieła – z przeszłości i teraźniejszości – mogą się spotkać: w obu słyszymy głos poety, zahartowanego w ogniu przeciwieństw, wiecznie w stanie rewolty (...). Edgar, bohater filmu, posiadacz książki o czystych stronicach, wędruje przez miasto z pomysłem zestawienia czterech kluczowych momentów miłości: spotkania, namiętności fizycznej, klótni – rozstania i powrotu.

Freddy Buache, „Kino” 1/2002

Pochwała miłości Jean-Luc Godarda to historia artystycznej porażki opowiedziana z taką wyrazistością i empatią, że wznosi się ponad poziom własnej rozpacz. Godard nakręcił swój film częściowo na 35-milimetrowej czarno-białej taśmie, a częściowo kamerą cyfrową w paletcie kolorystycznej, przypominającej obrazy fowistów. Film

przypomina późne kwartety skrzypcowe Beethovena. Ma w sobie to samo złożone, ukryte pod powierzchnią piękno i bogactwo, niespodzianki nagłych zmian dynamiki i dysonansowych harmonii. Z filmów, które Godard nakręcił w ostatnim dziesięcioleciu, *Pochwała miłości* spotkała się z najbardziej entuzjastycznym przyjęciem krytyki. Reżyser wraca tym filmem do formy narracyjnej. Film ma głównego bohatera – Edgara, z którym widzowie mogą się identyfikować. Postać ta jest też w jakimś stopniu odbiciem samego reżysera. Edgar to poważny, opryskliwy i mający skłonności do depresji trzydziestopięciolatek. Pracuje nad projektem *Pochwały miłości*, gdzie pragnie przedstawić cztery etapy miłosnego związku – spotkania, seksualnej fascynacji, separacji oraz powrotu i pogodzenia. Przez te cztery etapy przechodzą trzy pary – młoda, w średnim wieku i starsza. Projekt Edgara może przybrać formę filmu, powieści, sztuki teatralnej i opery (...). Miłość jest tu zanurzona wyłącznie w przeszłości. Stanowi nieodłączną część żałoby, poczucia winy i żalu. Ostatni etap miłości – powrót i pogodzenie – jest obecny w filmie jedynie jako wspomnienie. W dodatku nie jest to wcale wspomnienie prawdziwego życia, a jedynie filmów. Godard nawiązuje do ostatniego zdania z *Kieszonkowca* Roberta Bressona: „Jeanne, jakże dziwną ścieżką musiałem pójść, by cię odnaleźć”. Jeszcze bardziej bezpośrednio odwołuje się do *Atalanty* Jeana Vigo (...). Godard odwraca czas, dzieląc film na dwie części, z których późniejsza jest bardzo rozbudowaną retrospekcją. Podział ten jest odbiciem opinii reżysera o wyraźnej cezurze XX wieku. Godard uważa, że II wojna światowa i powstanie telewizji stanowią wyraźną cezurę między czasem przed i po. Retrospekcja intensyfikuje znaczenie filmu jako pochwały zmarłych (w języku francuskim takie właśnie znaczenie ma słowo „*elogie*”), powrotu do przeszłości, uczuć żalu i rozpacz, że bezpowrotnie utraciliśmy coś niezwykle cennego, co kiedyś nie wydawało nam się ważne (...). W filmie jest niewiele dialogów. Zdania są pełne niejasnych odniesień i ledwie sugerowanych znaczeń. Bardzo często słyszymy głos osoby nie widząc jej na ekranie. Doświadczamy uczucia, że wszystko, co wiemy o przeszłości, to wyłącznie kwestia ulotnych wrażeń, które nadają charakter naszym wspomnieniom (...). *Pochwała miłości* to najpiękniejszy film Godarda. Obrazy i dźwięk są zmontowane w sposób niezwykle złożony, co jednak nie zakłóca odbioru filmu. Został on stworzony podobnie jak komponuje się muzykę. Fragmenty obrazów, zdań i dźwięków są traktowane niemal jak pojedyncze nuty – razem tworzą muzyczne frazy, czasem homofoniczne, czasem zaś rozchodzące się złożonym kontrapunktem (...). Muzyka nadaje filmowi lekkość. Sceny płynnie przechodzą jedna w drugą, nie tracąc przy tym nic ze swej odrębności (...). Film kończy zdanie Edgara: „Być może nic nie zostało powiedziane”. Edgar powtarza je cztery razy, za każdym z coraz większą obawą i świadomością własnych wątpliwości. Obawy trzydziestoletniego Edgara są niewątpliwie odbiciem obaw siedemdziesięcioletniego Godarda, dotyczących jego reżyserskiej pracy. Choć jednak te słowa padają na końcu filmu, w pewnym sensie także go rozpoczynają. Prawdziwa sztuka rodzi się ze zwątpienia.

Amy Taubin, „Filmcomment” 1/2/2002

W centrum filmu jest dosyć neutralny bohater (Bruno Putzulu), który czyta książkę z białymi stronami. Tekst do niej nie został jeszcze wydrukowany bądź jest już wymazany. Ma on określony plan – przywołać cztery lata i cztery etapy miłości. Ten plan ukazany na początku filmu nic w nim nie ustala i potrzeba czasu, aby widz zrozumiał, że ten schemat organizacyjny to fałszywy ślad (pozostałość po pierwszym scenariuszu, którego Godard nie miał ochoty realizować). W zamian, uwagę widza przyciąga rozmowa dwóch osób – o kimś, kto wchodzi do pokoju mówimy, że jest

młody lub stary, ale nie mówimy, że jest dorosły. To proste stwierdzenie staje się ukrytym lejtymotywnym filmu (...). Rzadko w kinie, a jeszcze rzadziej u Godarda, widz odczuwa to, czego doświadcza w kontakcie z Pochwałą miłości – pojęcia historii w całym jej bogactwie, mając przy tym pewność, że film nigdy nam jej nie opowiedział. Pochwała miłości czyni złożoną historię doskonale czytelną, bez odwoływania się do zwykłych zabiegów narracyjnych. To jest w tym filmie najbardziej ujmujące. Młodzi wczoraj, dzisiaj są już starcami. Godard także do nich należy i po raz pierwszy zmierza się z Nową Falą. Nigdy jeszcze Godard nie mówił z taką śmiałością: to nie de Gaulle wyzwolił Paryż, ale właśnie Nowa Fala, Maj '68 umożliwiły wzięcie drugiego oddechu temu miastu, którego ostatnie tchnienie rejestruje Godard, filmując szkielet ruin zakładów Renault. Ta pochwała przemienia miasto w zwierciadło, w którym odbija się czas Nowej Fali i czas historii.

Charles Tesson, „Cahiers du cinéma” 5/2001

Pochwała miłości Godarda to gęsty znaczeniowo, pełen niejednoznacznych aluzji film (...). Godard, jeden z największych reżyserów w historii kina, opowiada w nim o swoim stosunku do Hollywoodu, amerykańskim materializmie, kłopotach związanych z robieniem filmów (głównym bohaterem jest reżyser), etapach miłosnego związku, Paryżu i historii. Na poziomie wizualnym Pochwała miłości to prawdziwe arcydzieło. Pierwsza część filmu, w której bohater poszukuje obsady do swojego artystycznego projektu, została nakręcona na czarno-białej taśmie 35-mm. Drugą część, która jest retrospekcją, Godard nakręcił techniką cyfrową, wypełniając kadry niezwykle nasyconymi kolorami.

Bohater filmu pragnie pokazać trzy pary w różnym wieku, które mają reprezentować kolejne etapy miłosnego związku. Nie wie jednak czy zrobić o tym film, sztukę teatralną, operę czy może napisać powieść. Spaceruje po Paryżu i omawia swój projekt z przyjaciółmi. Godard pokazuje to na ekranie w bardzo realistyczny sposób. W scenie, w której bohater dzwoni z budki telefonicznej jego głos zagłuszają przejeżdżające samochody.

W drugiej połowie filmu ujawniają się prawdziwe emocje Godarda, jego gniew i złość. Oglądamy stare małżeństwo mieszkające w Bretanii, które, by nie stracić domu, sprzedaje opowieść o swojej przeszłości amerykańskiej firmie Spielberg Associates and Inc.

„Amerykanie nie mają przeszłości” - stwierdza bohater. „Nie mają wspomnień. Kupują kawałki przeszłości innych ludzi i sprzedają je jako filmowe obrazy”.

Wielu amerykańskich krytyków miało za złe Godardowi taki stosunek do ich kraju. Należy pamiętać jednak, że francuski reżyser nie jest w swych poglądach odosobniony (...). Pochwała miłości to film który udowadnia, że Godard ma jeszcze ciągle wiele do powiedzenia.

Jonathan Curiel, „San Francisco Chronicle” 27.09.2002

Filmem Pochwała miłości Godard powraca na ulice Paryża, pięknie filmowane na czarno - białej taśmie przez Christopha Pollacka. Jest to powrót reżysera do źródeł młodzieńczych inspiracji (...). Ten film to impresja na temat historii, polityki i miłości (...). W drugiej części filmu reżyser krytykuje kulturowy imperializm Ameryki. W jednej z bardziej dowcipnych scen bohaterowie stoją na tle wiszących obok siebie plakatów do filmów Kieszonkowiec Bressona i Matrix (...). W połowie filmu następuje nagła zmiana z taśmy czarno - białej na obraz kręcony techniką wideo. Być może Godard dowcipnie pokazuje że czarno-białe zdjęcia to najbardziej nowoczesny sposób przedstawienia rzeczywistości - malarze przecież nigdy nie malowali czarno-białych

obrazów. Pochwała miłości to filmowy poemat - trudny, czasem zbijający z tropu, ale także inspirujący i poruszający.

Peter Bradshaw, „Guardian” 23.11.2001

Nawet jeśli, jak wskazuje tytuł, film jest pochwałą miłości, to jest w niej dużo smutku, żalu i tęsknoty za czasem, który minął (...). Krytyka amerykańskiej kultury, mocno zaakcentowana w filmie, od bardzo dawna jest znakiem rozpoznawczym francuskich intelektualistów. (...) *Pochwała Miłości* to najbardziej spójny i przemyślany film Godarda od wielu lat. Reżyser doskonale panuje nad wizualną stroną filmu. Obrazy, które nam pokazuje wciąż emanują niezwykłą magią, wciąż czarują i zachwycają. (...) W pesymizmie Godarda jest coś niezwykle poruszającego. *Pochwała Miłości* to protest człowieka, który odkrywa że historia przeszła obok niego.

O. A. Scott, „The York Times” 6.09.2002

Z JEAN-LUCIEM GODARDEM ROZMAWIAJĄ CHARLES TESSON I JACQUES RANCIÈRE

W Pochwale miłości szuka pan odpowiedzi na pytanie, jak robić kino po Histoire(s) du cinéma. Pierwsza część, nakręcona na taśmie czarno-białej, daje wrażenie pewnej swobody. W drugiej, barwnej części widać mocny związek właśnie z Histoire(s) du cinéma. Czy pan się z tym zgadza?

Nie myślałem nad tym. Chyba poczucie historii jest tu głębiej zakorzenione. Zresztą była to jedyna pewna rzecz w tym filmie, dla którego znalezienie punktu wyjścia zajęło wiele czasu.

Dlaczego?

To długa historia, zarówno moja osobista, jak i powszechna. Przypomina historię sportowca, który najpierw zastanawia się nad wyborem dyscypliny, którą warto uprawiać, później szuka klubu sportowego, a na koniec startuje w zawodach. U mnie to trwało cztery, pięć lat. To również kwestia wieku, po prostu wszystko zabiera więcej czasu (...).

Czy jakieś elementy filmu, które na początku wydawały się panu konieczne, istotnie się w nim znalazły?

Początek filmu to umowa podpisana z Canal+ w 1996 roku. Wtedy najbardziej interesowało mnie zburzenie zasady chronologii. W filmie jest wątek powrotu do przeszłości. Załącznikiem scenariusza stała się historia trzech par. Sądziłem, że właśnie coś takiego chcę zrobić, ale pojawiły się rozmaite trudności. Spostrzegłem, jak wielkie znaczenie ma wiek bohatera. Gdyby ktoś sfilmował panią albo mnie, nikt nie powiedziałby na nasz widok: „To jest dorosły człowiek”. Trzeba od razu opowiedzieć całą historię, dokładnie określić, kim ów dorosły człowiek jest: jakim redaktorem, czym kochankiem.... Jeśli filmuje się młodych ludzi, widz powie sobie po prostu: „W biurze siedzą trzej młodzi ludzie”. Nigdy nie usłyszy pani: „Trzej dorośli”. Tak jakby chodziło o staruszków. Starzy to ci, którzy mają młodość za sobą, młodzi to ludzie, którzy jeszcze wszystko mają przed sobą. A między tymi etapami zawiera się przecież cała egzystencja człowieka. Film nie potrafi tego wyrazić, chociaż próbowałem (...).

Wróćmy do samego filmu...

Przysporzył mi wielu trudności. Na początku 1999 roku nakręciliśmy kilka wywiadów z młodymi ludźmi i wiekowymi damami. We wrześniu, po kilkumiesięcznej przerwie, nakręciliśmy kolejne materiały. Wciąż nie miałem obsady aktorskiej. Czułem, że nie powinienem grać bohatera, gdyż od razu nadałbym mu osobisty kontekst. Później

wyjechaliśmy do Bretanii. Choć wiedziałem, że to tam historia powinna się rozegrać, nie łatwo było mi się tam odnaleźć. Wspomnienia ciągnęły mnie do miejsc, gdzie kiedyś mieszkali moi dziadkowie i ja sam. Dzieje okupacji niemieckiej i ruchu oporu stały się częścią moich osobistych wspomnień. Może dlatego nie potrafiłem zdecydować, jaka będzie postać głównego protagonisty (...).

W finale filmu łączą się ważne tematy: ruch oporu, katolicyzm, historia...

To efekt moich lektur książek Peguy i Bernanosa. Wprawdzie wychowałem się w rodzinie protestanckiej, ale to nie ma żadnego znaczenia. Sposób, w jaki podejmował kwestie religijne Dostojewski, nie przemawia do mnie. W powieściach Juliana Greena poruszają mnie wątki romantyczne. Jeśli chodzi o Bernanosa, to miałem ochotę sfilmować jego powieść *Radość* (...). Twórcy najczęściej zajmują się dziś komentowaniem rzeczywistości. A że sami są dla siebie jedyną rzeczywistością, więc mówią wyłącznie o sobie. Kiedy Cézanne chciał namalować jabłko, po prostu brał je i malował. Nie sądzę, by miał ochotę odpowiadać jakiemuś dziennikarzowi na pytanie w rodzaju: „Dlaczego wziął pan jabłko, a nie gruszkę?”. Dziś wszelkie rozmowy z reżyserami filmowymi sprowadzają się do tego, że tłumaczą oni, dlaczego wzięli jabłko, a nie gruszkę. Mówią tylko i wyłącznie o sobie.

Pana nie pyta się o wybór między jabłkiem a gruszką, ale dlaczego nakręcił pan film o ruchu oporu?

To jest moja historia. Te wydarzenia zaszły w kraju, który – mimo iż prawnie przysługuje mi statut obcokrajowca – jest moją pierwszą i ostatnią ojczyzną. Nie rozumiałem wówczas, co się dzieje, ale widziałem to na własne oczy. Nie potrafię sobie przypomnieć ani opowiedzieć swoich snów. A jeśli już mi się to uda, to nie jestem w stanie ich zinterpretować tak jak robił to Freud albo mu podobni. Natomiast kiedy dziś oglądam niektóre z moich filmów, zaczynam rozumieć, dlaczego je zrobiłem. To są sny na jawie. Bretania, dziadkowie, ruch oporu... (...).

Mam wrażenie, że Bresson znalazł się w pana filmie dlatego, że zmarł akurat w czasie jego powstawania.

Nie. To kwestia mojej wieloletniej wierności względem filmowca, który wywarł na mnie wielkie wrażenie i jakoś mnie naznaczył. Najmniej lubię jego ostatnie obrazy, ale przecież nikomu musi się wszystko podobać. Nie uważam, by filmowiec – jak malarz, mógł zrobić tylko kilka dobrych rzeczy w ciągu czterdziestu, pięćdziesięciu lat. Może nakręcić wiele świetnych obrazów, i tak jest w moim przypadku. Choć zdarzały się też filmy wyjątkowo złe, w których tylko kilka ujęć jest dobrych. Na przykład *Bande a part*, trochę lepszy jest *Męski-żeński*. Jest tam kilka dobrych pomysłów. Po *Histoire(s) du cinéma* trzeba było wrócić do czarno-białej taśmy (...).

Co znaczy powrót do koloru w drugiej części?

Jeśli opowiadam zdarzenia zgodnie z rzeczywistą chronologią, to nieuchronnie stają się one czymś w rodzaju anegdoty. Dlatego odwróciłem kolejność: najpierw pokazałem teraźniejszość, a później przeszłość. Daleka podróż w przeszłość to wynalazek kina, ale w moim przypadku to nie jest flash-back. W głębi duszy wciąż jestem małym przekornym chłopcem, więc skoro wszyscy pokazują teraźniejszość w kolorze, a historię na taśmie czarno-białej, postanowiłem zrobić odwrotnie.

Ta różnica jest bardzo wyraźnie zaznaczona. Odnosi się wrażenie, że w pierwszych scenach kolory są trochę zafałszowane. Jakby zrezygnował pan z realistycznej kolorystyki znanej z Nowej Fali na rzecz barw sztucznie wzmocnionych.

W czasie pracy mówiliśmy, że to są „dzikie” kolory, z mniej albo bardziej uwyraźnionymi odcieniami. To efekt moich upodobań malarskich, gdyż najwyżej

cenie impresjonistów, począwszy od Turnera. Lubię też szkołę niemiecką, czyli Kandinsky'ego i ekspresjonistów (...).

Na początku filmu widzimy książkę z białymi kartkami, bez tekstu.

Istotnie, taką książkę trzyma Putzulu. To metafora białej księgi. Mówi się również o czarnej księdze, np. czarna księga komunizmu.

W pierwszej części można odnieść wrażenie, że chodzi raczej o białą kartkę.

Nie chciałem, by to się kojarzyło z białą kartką, ale nie mogłem tego uniknąć. Każdy interpretuje to po swojemu. Kiedy dzieje się coś dziwnego, zwołuje się komisję, której wnioski publikuje się w dokumencie zwanym białą księgą. To, co pokazałem, jest białą księgą filmu. Można przyrzeć się temu inaczej i powiedzieć, że to biały wilk, przecież są takie (śmiech).

W filmie bohaterowie noszą imiona: Tristan, Perceval. To równocześnie imiona historyczne i pseudonimy działaczy podziemia.

Chodzi o poezję. Chciałem przywołać imiona dawnych kochanków... Tristan i Izolda – wymyśliłem te imiona dla członków ruchu oporu. Pamiętam, kiedy jechaliśmy do Bretanii, producent pytał: „W porządku?”. Na co ja: „Tak, kręcimy”. „Ale co?” Odpowiedziałem sentencją Denisa de Rougemonta, która wryła mi się w pamięć, zacytowałem ją zresztą w *Histoire(s) du cinéma*, „Tylko nadzieja nas ratuje. Ta nadzieja jest prawdziwa: wprowadzie czas niszczy nasze czyny, ale to one są sędziami czasu”. Gdybym był krytykiem filmowym, powiedziałbym o swoim filmie, że próbowałem pokazać czyny, które niszczy czas. Ale przyjdzie taka chwila, kiedy czas będzie oceniony przez pryzmat tych czynów.

„Cahiers du cinéma” 5/2001

TWÓRCY FILMU

JEAN-LUC GODARD

Urodzony 3 grudnia 1930 roku w Paryżu. Studiował etnologię na Sorbonie. Zanim został reżyserem, był krytykiem filmowym. W 1950 roku wraz z Jacquesem Rivette'em i Ericiem Rohmerem założył „Gazette du cinéma”, a następnie został krytykiem w „Cahiers du cinéma”, awansując na jednego z czołowych twórców i teoretyków Nowej Fali. Jego pełnometrażowy debiut *Do utraty tchu* (nagroda na MFF w Berlinie 1960 za najlepszą reżyserię) zrewolucjonizował język filmowy i stał się manifestem Nowej Fali. Kolejne filmy Godarda, jak *Kobieta jest kobietą* (Srebrny Niedźwiedź na MFF w Berlinie 1961), *Życie własnym życiem* (nagroda specjalna jury na MFF w Wenecji 1962), *Kobieta zamężna*, *Alphaville* (Złoty Niedźwiedź na MFF w Berlinie 1966) były doceniane zarówno przez krytykę, jak i masową publiczność. Po *Szalonym Piotrusiu* zaczął tworzyć kino bardziej zaangażowane politycznie. W latach 70. zafascynowany ideą twórczości kolektywnej, działał w ramach grupy istniejącej pod zbiorowym pseudonimem Dżiga Wiertow. Przez kilka lat ograniczył swą działalność do kręcenia filmów TV, eksperymentując w zakresie wykorzystania słowa i dźwięku w filmie. Na ekrany powrócił w 1980 roku autobiograficznym *Ratuj się, kto może*. Kolejne, znane szerszej publiczności, jego obrazy to *Pasja*, *Imię Carmen* (Złoty Lew w Wenecji w 1984), *Nowa fala*. Bohaterem jego filmów jest na ogół skrajny indywidualista, zbuntowany przeciwko panującemu porządkowi, anarchizująca jednostka zmierzająca ku samozagładzie, antybohater. Godard zburzył stylistykę i dotychczasowe konwencje języka filmowego, wprowadzając

improvizację, operując cytatami, kolażem. Jego zasługą pozostaje ugruntowanie pozycji kina autorskiego, wolnego od konwencji formalnych. Aż dwa razy (1987 i 1998) został laureatem honorowego Cezara.

Wybrana filmografia

Opération béton (1954; krótkometrażowy)
Une femme coquette (1955; krótkometrażowy)
Tous les garçons s'appellent Patrick (1959; krótkometrażowy)
Do utraty tchu / A bout de souffle (1959)
Charlotte et son Jules (1960)
Kobieta jest kobietą / Une femme est une femme (1961)
Siedem grzechów głównych (nowela Lenistwo) / Les Sept péchés capitaux (La Paresse) (1962)
Życie własnym życiem / Vivre sa vie: Film en douze tableaux (1962)
RoGoPaG (nowela Nowy świat) / Laviamoci il cervello (Nuovo mondo) (1962)
Le Petit soldat (1963)
Karabinierzy / Les Carabiniers (1963)
Pogarda / Le Mépris (1963)
Bande à part (1964)
Kobieta zamężna / Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964 (1964)
Reportage sur Orly (1964)
Alphaville / Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (1965)
Paryż widziany przez... (nowela Montparnasse-Levallois) / Paris vu par... (Montparnasse-Levallois) (1965)
Szalony Piotruś / Pierrot le fou (1965)
Męski-żeński / Masculin, féminin (1966)
Made in U.S.A. (1966)

**Dwie lub trzy rzeczy, które o niej
 wiem / Deux ou trois choses que je
 sais d'elle** (1967)
Week-end (1967)
Wiatr od wschodu / Le Vent d'est
 (1969)
Pravda (1970)
Lotte in Italia / Luttés en Italie
 (1970)
British Sounds / See You at Mao
 (1970)
One P.M. (1972)
Wszystko w porządku / Tout va bien
 (1972)
Letter to Jane / Lettre à Jane (1972)
Numer dwa / Numéro deux (1975)
Jak leci? / Comment ça va? (1976)
Tu i gdzie indziej / Ici et ailleurs
 (1976)
**Ratuj się, kto może / Sauve qui peut
 (la vie)** (1979)
Lettre à Freddy Buache (1981)
Pasja / Passion (1982)
Imię Carmen / Prénom Carmen
 (1984)
**Bądź pozdrowiona, Mario / Je vous
 salue, Marie** (1985)
Detektyw / Détective (1985)
Soft and Hard (1986)
**Meeting Woody Allen / J.L.G. Meets
 W.A.** (1986)
Aria (nowela Armide) (1987)
Grandeur et décadence (1986)
King Lear (1987)
Soigne ta droite (1987)
On s'est tous défilé (1988)
Puissance de la parole (1988)
Le Rapport Darty (1989)
**Histoire(s) du cinéma: Une histoire
 seule** (1989)
**Histoire(s) du cinéma: Toutes les
 histoires** (1989)
Nowa fala / Nouvelle vague (1990)
Allemagne année 90 neuf zéro
 (1991)
**Na moje nieszczęście / Hélas pour
 moi** (1993)
**JLG / JLG –autoportrait de
 décembre** (1995)

**Deux fois cinquante ans de cinéma
 français / 2 x 50 Years of French
 Cinema** (1995)
For Ever Mozart (1996)
The Old Place (1998)
**Histoire(s) du cinéma: Une vague
 nouvelle** (1998)
**Histoire(s) du cinéma: Seul le
 cinéma** (1998)
**Histoire(s) du cinéma: Les signes
 parmi nous** (1998)
**Histoire(s) du cinéma: Le contrôle
 de l'univers** (1998)
**Histoire(s) du cinéma: La monnaie
 de l'absolu** (1998)
**Histoire(s) du cinéma: Fatale
 beauté** (1998)
**L'Origine du XXIème siècle /
 Origins of the 21st Century** (2000)
Pochwała miłości/Éloge de l'amour
 (2001)
**10 minut później: Wiolonczela / Ten
 Minutes Older: The Cello** (2002)

BRUNO PUTZULU

Urodzony w 1967 roku. Aktor. W wieku
 18 lat zapisał się na kurs aktorski.
 Ukończył Konserwatorium Paryskie.
 Jeszcze podczas studiów przyjęto go
 do Comédie Française. W 1999 roku
 otrzymał Cezara dla najbardziej
 obiecującego aktora w filmie *Petits
 désordres amoureux*

Filmografia

Emmene-moi (1994; reż. Michel
 Spinosa)
Marie-Louise ou la permission
 (1995; reż. Manuel Fleche)
Mecánicas celestes (1995; reż. Fina
 Torres)
**Jefferson w Paryżu / Jefferson in
 Paris** (1995; reż. James Ivory)
L'appât (1995; reż. Bertrand
 Tavernier)
Les aveux de l'innocent (1996; reż.
 Jean-Pierre Améris)

Un héros très discret (1996; rež. Jacques Audiard)
La famille Sapajou (1997; rež. Élisabeth Rappeneau)
Petits désordres amoureux (1998; rež. Olivier Péray)
Une minute de silence (1998; rež. Florent Emilio Siri)
Pourquoi pas moi? / Why Not Me? (1999; rež. Stéphane Giusti)
Les gens qui s'aiment (1999; rež. Jean Charles Tacchella)
Le sourire du clown (1999; rež. Eric Besnard)
Les passagers (1999; rež. Jean-Claude Guiguet)
Virilité / Manhood and Other Modern Dilemmas (2000; rež. Ronan Girre)
Pochwała miłości / Éloge de l'amour (2001; rež. Jean-Luc Godard)
De l'amour / All About Love (2001; rež. Jean-François Richet)
Lilly's Story (2002; rež. Roviros Manthoulis)
Irene (2002; rež. Ivan Calbérac)
Lulu (2002; rež. Jean-Henri Roger)
Directed by
Entre nous (2002; rež. Serge Lalou)
Noces indiennes (2002; rež. Bernard Favre)

CECILE CAMP

Aktorka.

Filmografia

Cyrano de Bergerac (1990; rež. Jean-Paul Rappeneau)
Lola Zipper (1991; rež. Ilan Duran Cohen)
L'allée du roi (1996, serial TV; rež. Nina Companéez)
Alliance cherche doigt (1997; rež. Jean-Pierre Mocky)
Plac Vendôme / Place Vendôme (1998; rež. Nicole Garcia)
Pochwała miłości / Éloge de l'amour (2001; rež. Jean-Luc Godard)