

POGARDY

Zysk i brak zysku u Homera, Moravii i Godarda

„Sprzedałeś się!” krzyknął mężczyzna i zdzielił Mike’a Kelley’a pięścią w nos. Zapadła cisza. Ochroniarz ich rozdzielił. Berlin, październik 2007, wernisaż instalacji *Kandors* Mike’a Kelley’a w Jablonka Galerie. Nikt nie znał tego mężczyzny. Na wernisażach zawsze sporo niespodziewanych gości.

Sprzedawanie się – co to dzisiaj takiego? Jaka jest różnica między sprzedawaniem a sprzedawaniem się? Granica jest bardzo cienka. Zajmowała już Homera: badał ją, sprawiała mu kłopot i bawił się nią w „*Odysei*”; podobnie Alberto Moravia w zainspirowanej „*Odyseją*” powieści „*Il Disperrezzo*” z 1954 r. i Jean Luc Godard w opartym na powieści Moravii filmie „*Le Mépris*” z 1964 r. Zarówno powieść jak i film ukazały się po angielsku jako „*Contempt*” (po polsku „*Pogarda*” – przyp. tłum.) To szorstkie słowo. Jak by współbrzmiało z Homerem?

Homer zarabiał na życie śpiewaniem. Historycy sądzą, że w jego życie jako śpiewaka można wejrzeć poprzez postacie w „*Odysei*”, które śpiewają, żeby zarobić na kolację, np. Femiosa pojawiającego się jako zawodowy pieśniarz na dworze Odyseusza. Imię Femios znaczy po prostu „Opowiadacz”, albo „Bajarz”. Jego zadaniem jest zabawianie towarzystwa wymyślaniem opowieści i układaniem pieśni podczas codziennych uczt. W zamian ma gdzie spać, co jeść, gdzie się umyć oraz sławę. Oto fragment z pierwszej księgi „*Odysei*” – syn Odyseusza Telemach poucza Femiosa czego chce widownia:

"Zawsze bowiem najnowszą pieśń najwięcej ludzie sławią"

(I. 351-55, tłum. Jan Parandowski)

Homer też musiał być pod presją – żeby dostarczyć epicki utwór, który zabrzmiałby zupełnie po nowemu w uszach słuchaczy, których zachwycił jego poprzedni bestseller. „*Iliada*” to bezkonkurencyjna opowieść o wojnie. Dlatego Homer układa „*Odyseję*” jako epos postwojenny. Zamiast śmierci opiewa przetrwanie. W roli głównej Odyseusz – bohater, dla którego przetrwanie o ile nie przynosi zysku nie ma sensu. Odyseusz to mistrz nabywania. Mógłby wrócić spod Troi w półtora miesiąca, ale zamiast tego dziesięć lat wędruje po świecie wymuszając gościnność i podarki od każdego, kogo spotka. W księdze 19. „*Odysei*” jest zadziwiający moment, kiedy Odyseusz tłumaczy żonie swoje niezwykle zachowanie. W tym miejscu opowieści znalazł się wreszcie w domu w Itace i rozmawia z Penelopą. Ciągłe w przebraniu, częstuje ją historyjką jak to niedawno spotkał jej męża, Odyseusza:

"Już by tu Odys był dawno, ale spodobało się jego sercu wędrować po ziemi dalekiej i gromadzić bogactwa, a zna Odys niejedną drogę do zysków i nikt ze śmiertelnych jemu w tym nie dorówna".

(XIX. 283-286, tłum. Jan Parandowski)

Penelopa się nie dziwi. Zna swojego męża i system ekonomiczny, w którym uczestniczy. Odyseusz to arystokrata, właściciel ziemi, żony i niewolników w ramach ściśle regulowanej arystokratycznej gospodarki opartej na wzajemności i wymianie darów. To szlachetnie urodzeni przekazujący sobie nawzajem bogactwo: wspólne uczyty, przysługi, dary i gościnność służą uzewnętrznianiu ich własnego szlachectwa. Czynią wiele wysiłków by odróżnić własne bogactwo klasy wyższej, które z natury jest honorowe od zysku kupców czy komercyjnych zarobków, które honorowe nie są. Arystokraci dają i otrzymują dary, nie zaś kupują i sprzedają towary. To rozróżnienie jest zarówno fizyczne, jak i metafizyczne. Darów się nie mierzy, oblicza ani wycenia; zysk nie jest ich istotą. W terminologii Marksa, jednostka towaru to nieosobisty przedmiot wymieniany pomiędzy dwoma niezależnymi kontrahentami – ich związek nie ma charakteru

osobistego i ustaje wraz z wymianą dóbr. Natomiast dar nie jest przedmiotem nieosobistym i wymieniany jest pomiędzy dwiema stronami, które uznają wzajemną zależność. Istota rzeczy polega na sytuacji zadłużenia. Dar i towar reprezentują dwa odmienne pojęcia wartości uosobione w dwóch różnych zespołach stosunków społecznych. Powinny się wzajemnie wykluczać, ale w rzeczywistości tak historycznie, jak i psychologicznie mają one cienką wspólną granicę, a czasami nakładają się na siebie, choć potężny konserwatyzm gospodarki darów skłonny jest do zaciętej obrony tej granicy.

Zatem w języku Homera bogactwo arystokratyczne – przedmiot wymiany darów – przybiera formę skarbu, czyli *keimēlion*, greckiego słowa wywodzącego się z czasownika *keimai*, które znaczy po prostu „leżeć, znajdować się, być w jakimś miejscu”. Definicja słowa *keimēlion* to „coś odłożonego, albo gromadzonego”, tj. coś czego właściciel nie potrzebuje do bezpośredniego przetrwania. W poezji epickiej *keimēlion* zwykle ma postać brązu, żelaza, złota, srebra, pięknych ubrań i czasem kobiet. Te gromadzone przedmioty są jakoś użyteczne i zapewniają przyjemność estetyczną, ale ich rzeczywiste znaczenie polega na tym, że są bogactwem symbolicznym lub prestiżowym. Mają wartość ekonomiczną, ale też w pewnym absolutnym znaczeniu są *bezcenne*.

A zatem w teorii Odyseusz nie wędruje po świecie przez dziesięć lat zgarniając dobra powodowany chciwością czy pazernością; przywozi do domu cenne przedmioty aby móc je przechowywać albo dawać jako podarunki. Jednak jak łatwo zauważy każdy uważny czytelnik Odysei, praktyka Odyseusza do pewnego stopnia jest różna od tej teorii. To prawda, działa on w ramach porządku ekonomicznego, który ma wyznaczone parametry i jasno określone reguły, jednak lubi testować tę bardzo cienką granicę. Gra z systemem wymiany darów wraz z wszystkim co on ze sobą niesie zdaje się sprawiać Odyseuszowi przyjemność bardziej niż jakimkolwiek innemu bohaterowi antycznego eposu.

Tego rodzaju ironia nie cechuje bohatera powieści Alberto Moravii „Il Disprezzo”, ani też jej filmowej wersji „Le Mépris” w reżyserii Jean-Luc Godarda. Obie „Pogardy” opowiadają historię pisarza doszczętnie wypranego z radości. Ma na imię Ricardo. Wynajmuje go wielki amerykański producent filmowy; ma napisać scenariusz filmowej wersji „Odysei” Homera. Ricardo jest wykształcony, narcystyczny i przewrażliwiony na punkcie pieniędzy. Przyjął zlecenie, bo musi spłacić mieszkanie, które kupił dla żony, ale czuje, że ta robota jest poniżej jego godności. Traktuje scenopisarstwo jako „prowizoryczną pracę”, określa swoje życie jako „zbrukane i odarte z piękna przez pieniądź”, scenopisarstwo jako „fabrykowanie mechanicznie, odruchowo”, a o swoim scenariuszu mówi „teraz z kolei będę ćwiartował ‘Odyseję’, poddając ją filmowym skrótom”.¹ Podczas tej masakry rozpada mu się małżeństwo. Na końcu opowieści żona Ricardo odjeżdża z amerykańskim producentem jego sportowym samochodem i ginie w wypadku drogowym.

Zarówno powieść jak i film kończą się tragicznie – inaczej niż „Odyseja” Homera. Tym co ocala Odyseusza od tragedii jest z jednej strony jego postawa ekonomiczna – połączenie umiejętności gracza i ironii, którą Homer podsumowuje mówiąc, że Odyseusz „zna niejedną drogę do zysków”, zaś z drugiej to, że naprawdę kocha żonę. Myślę, że to mogą być dwie strony tej samej monety. Ale zacznijmy od żon.

Żoną Ricardo w powieści Moravii jest Emilia, beztroska była maszynistka, nie dorównująca mężowi wykształceniem, intelektem ani wrażliwością moralną – co on często przypomina (jest narratorem powieści). W miejsce rozmów, Ricardo zasypuje ją długimi akapitami samoanalizy, na które ona reaguje patrząc pustym wzrokiem albo po prostu wychodzi z pokoju. Akcja powieści toczy się wokół tajemniczej pogardy, jaką Emilia zaczyna okazywać Ricardo wkrótce po tym jak on przyjmuje zlecenie na scenariusz. Jest dla niego oziębła, postanawia, że będą spać w osobnych pokojach i po dziewięciu rozdziałach jego

¹ Cytaty z „Pogardy” w przekładzie Zofii Ernst, Czytelnik 1961, s. 6, 48 (angielska wersja powieści w tłumaczeniu Angusa Davidsona używa tu sformułowania „kind of rape of the intelligence” – rodzaj gwałtu na inteligencji), 272, 116.

nieustannych nagabywań wyznaje, że go już nie kocha, a tak naprawdę to go nienawidzi. Przez resztę książki on to analizuje. Wreszcie dochodzi do wniosku, że ją obraził gdy po raz pierwszy poszli na obiad z producentem pozwalając by ten zawiózł ją do restauracji swoim sportowym autem, podczas gdy on, Ricardo jechał za nimi taksówką. Emilia musiała sobie pomyśleć, że jej własny mąż podsuwa ją Amerykaninowi w ramach umowy na scenariusz. To tak, jakby Odyseusz powrócił do domu i powiedział zalotnikom, że mogą zrobić z Penelopą co tylko chcą. Pozostaje niejasne, czy mamy wierzyć temu wytłumaczeniu pogardy Emilii, czy też nie. Jest to tylko jedna z sugerowanych przez Ricarda hipotez, z którymi Emilia zgadza się po kolei. Jej motywacje, jej prawdziwe pragnienia, głębia jej psychiki pozostają dla czytelnika niejasne aż do końca powieści. Z perspektywy Ricarda jest ona osobą kompletnie nie zainteresowaną samowiedzą. O wypadku, który ją zabija Ricardo mówi: „nie mogła sobie zdawać sprawy, że umiera”².

U Godarda tę nieprzeniknioną postać gra Brigitte Bardot, której obsadzenie w tej roli zmieniło do pewnego stopnia charakter opowieści i filmu. Bardot niesie ze sobą „poświętę kłopotów” (jak Proust określa postać Odette). Nie tylko dlatego, że była blondynką (w powieści Emilia miała ciemne włosy) ale dlatego, że kosztowała pięć milionów franków i wszędzie podążali za nią paparazzi i oddział ochroniarzy. We Francji reprezentowała wtedy uosobienie kobiecości. Brigitte Bardot zmieniła całą historię, jednocześnie zapewniając jej sukces kasowy. A Godard potrzebował kasowego sukcesu. Jego poprzednie dwa filmy zrobiły klapę i nikt nie był w stanie powiedzieć, w którą stronę zmierza francuska Nowa Fala. Godard nie był zachwycony tym, że zmierzała w kierunku Holywood i holywoodzkich standardów, ale kiedy wziął Brigitte Bardot, wraz z nią dostał kompromisy i komplikacje wielkobudżetowej produkcji. Musiał zmienić swoje zwyczaje i oddać władzę amerykańskiemu kierownikowi produkcji Joe Levine’owi. Jego sytuacja stała się dziwnie podobna do biednego targanego sprzecznościami Ricardo z powieści Moravii. Oskar Wilde byłby zachwycony sposobem, w jaki tu sztuka zmieniała się w życie. Ale czy to nie Wilde powiedział również, że „jedyne oparcie się pokusie to jej ulec”? Godard tak kompletnie uległ pokusie kina, że zrobił film – festiwal kompromisu. Zostawił za sobą zawitości etyczne powieści *Le Mépris* i jego film świętuje własne sprzedanie się w duchu samozadowolonego sprytu, jakiego nie powstydziliby się sam Odyseusz. Godard to człowiek, który „zna drogę do zysków”. Jest artystą, który na temat zysku potrafi zbudować epickie imaginarium. I kiedy Godard ustawia Brigitte Bardot w centrum swojego filmu, ona przenosi go na zupełnie nowy poziom ekonomiczny.

Wróćmy na moment do Odyseusza i śpiewania dla zarobienia na kolację. Zdecydowanie najlepszą kolacją Odyseusza w „Odysei” była ta, którą w księdze piątej jadł na wyspie Kalipso. Kalipso to pomniejsza boginka, która zakochuje się w Odyseuszu i przez kilka lat więzi go wbrew jego woli. On zaś przez pierwszy tydzień jest nią zafascynowany, w drugim znudzony i stopniowo popada w rozpacz, którą można by nazwać ekonomiczną, jako że Homer zawiera w niej zagadnienia podaży i popytu. Wyspa Kalipso jest magiczna, zaspokaja wszelkie możliwe potrzeby Odyseusza w zakresie jedzenia, picia, ubrania, seksu, towarzystwa i konwersacji. Musi on za to płacić jedynie walutą swojego ja. Całego swego ja. Kalipso pożąda ciała i duszy Odyseusza. Chce go całego – jego fizyczności, emocji, moralności i słów – pragnie dzieła sztuki, które stworzył ze swojego bycia człowiekiem. I pragnie tego na zawsze – obiecuje, że go unieśmiertelni. Kiedy on odrzuca transakcję, ona tego nie pojmuje. Czemu ktoś chce się wyrzec konsumpcyjnego raju, gdzie żyłby wiecznie we wspaniałej boskości? Odpowiedź Odyseusza to „Wiem, że jesteś boginką, potężniejszą i piękniejszą od mojej żony, bo jesteś nieśmiertelna i wieczna, podczas ona to zwykła śmiertelniczka. Ale ja wolę Penelopę. A tym za czym tęsknię jest dzień mojego powrotu”. Ta odpowiedź Odyseusza to bilans. Zestawia niezliczone dni i niezliczone przyjemności Kalipso z jednym dniem swojego powrotu do domu i śmiertelnemu wdziękowi żony. I okazuje się, że nieśmiertelności czegoś brakuje.

² Moravia, *op. cit.* s. 289.

Ani Odyseusz, ani też Homer nie mówią nam czego właściwie brak nieskończoności, to jest nie otrzymujemy obiektywnego opisu Penelopy. Nie wiemy czy jest brunetką czy blondynką. Odyseusz nigdzie nie wymienia przymiotów, które czynią ją bardziej godną pożądania od boginki. Tym, co staje się jasne w końcowej partii eposu, kiedy mąż i żona uczestniczą w tak zwanej „scenie rozpoznania”, która rozciąga się od księgi 17. (gdy Odyseusz pojawia się w przebraniu w domu Penelopy) do księgi 23. (kiedy ona z płaczem pada mu w objęcia i wypowiada jego imię) jest to, że dorównują sobie tak inteligencją jak i wzajemnym niezrozumieniem. Obserwujemy jak na przestrzeni tych sześciu ksiąg ona go uwodzi za pomocą prostej taktyki – nie pozwala mu wiedzieć, co naprawdę myśli. Błyska mu przed oczami sobą i perspektywą powrotu do domu w cyklu zwodniczych interakcji – ofiarowuje mu ubranie, posiłek, kąpiel, łóżko na patio i kilka głębokich rozmów – ale nigdy nie zdradza, czy go rozpoznała czy nie. Badacze dalej nie mogą się zgodzić w którym dokładnie miejscu w eposie Penelopa stwierdza, że Odyseusz to Odyseusz i że powinna go powitać w domu. Siła Penelopy to siła nieujawnionego znaczenia. Podobnie Emilia, żona w powieści Moravii jest dla swojego męża Ricardo chodzącą niezrozumiałością. Zupełnie jej nie pojmuje. Ponieważ jest „jedynie maszynistką” przypisuje to jej brakowi wykształcenia, zepsuciu, czy (jak to ujmuję) jej „nieświadomości” własnego życia wewnętrznego. Nigdy się nie dowiadujemy czy to prawda; postać Emilii jest zawsze nieostra, widziana poprzez szkła frustracji Ricarda. Są miejsca gdzie jest tak nieuchwytna, że rozpada mu się w oczach. Oto opis jak zmienia się jej twarz podczas ich kłótni:

„...patrzała na mnie /.../ Zauważyłem wtedy pewien szczegół, który i przedtem nie uszedł mojej uwagi: jej smągła, ładna twarz, tak harmonijna, symetryczna i regularna, uległa jakby procesowi zniekształcenia: jeden policzek stał się jakby wklęsły, usta nie były już na samym środku twarzy, oczy zapadły głębiej w oczodoły, pociemniały i straciły blask, jak gdyby powleczone je ciemnym woskiem”.³

Kiedy po raz pierwszy czytałam ten fragment, uderzył mnie jako porażający, a Ricardo jako dziwak. Ale po namyśle uświadomiłam sobie, że zarówno Ricardo, jak i jego nastawienie byłyby całkowicie na miejscu w Grecji Homera. Grecja była kulturą nie tylko patriarchalną, ale wręcz gynofobiczną, której zmyślenia fantazjowały o kobiecie jako treści pozbawionej formy. W antycznych pismach medycznych, filozoficznych i prawnych, a także w literaturze pięknej jest wiele dowodów, że kobieta postrzegana była jako stworzenie o nieokreślonych granicach i niedostatecznej zdolności ich kontrolowania. Towarzyszy jej deformacja. Puchnie, kurczy się, cieknie, dziurawi, rozpada się. Pomyślcie o żeńskim cyklu życia z jego krwią, penetracjami, ciężarami, zmiennym kształtem. Pomyślcie o potworach z mitów greckich, takich jak Scylla, Meduza, Syreny, Harpie, Amazonki, czy Sfinks. Większość z nich to kobiety o zdeformowanych granicach. Samokontrola to wartość – fizyczna, umysłowa i moralna – której według starożytnych kobiety zupełnie nie posiadały. Aby osiągnąć formę albo stałość, kobieta musi poddać się regułom i formułom męczyzny.

Nie jest więc niespodzianką, że nawet śmierć nie kończy nieokreśloności Emilii. W książce Moravii jest bardzo dziwna wolta, w której, bezpośrednio po wypadku drogowym, w którym straciła życie, żona pojawia się u męża jako duch i prowadzi z nim długą rozmowę, po czym znika. A on nie potrafi się zdecydować czy to było naprawdę, czy nie. Mówi:

„Tak więc nic się nie zgadzało zarówno w życiu jak i w śmierci. I nie dowiem się nigdy czy widziałem jej widmo, czy śniłem. Nieporozumienie, które za życia zatruło nasze stosunki trwało dalej także po jej śmierci”.⁴

Inaczej niż Odyseusz, który ponownie zakochuje się w swojej żonie bo jest ona doskonale nieprzenikniona i który zapewne dlatego porzuca boginkę, iż uważa śmiertelność Penelopy za najwspanialszy afrodyzjak, Ricardo ma pretensję do Emilii i zarazem jej zazdrości zarówno śmierci, jak i za bezforemności. Ale w

³ Moravia, *op. cit.* s. 81.

⁴ Moravia, *op. cit.* s. 291.

ostatnich akapitach książki otwiera sobie możliwy dalszy rozwój wypadków. Opisze jej historię, w istocie napisze *tę właśnie* powieść. Zamknie kłopotliwą poświatę Emilii w rytmie swojej prozy. W ostatecznym rachunku nie jest ona niepochwytana – można ją ująć w zdaniach. W ostatecznym rachunku nie jest bezcenna – czyni z niej część swojej transakcji z poetycką nieśmiertelnością. Sprzedaje ją.

Kiedy Godard w swoim filmie „Pogarda” podjął się powtórzenia tej transakcji i uchwycenia tej widmowej kobiety, okazało się to trudne. W wywiadzie z 1963 roku tłumaczy dlaczego nie zdołał wcielić Brigitte Bardot w Emilię z powieści Moravii. „Bardot to monolit. Trzeba ją traktować jak monolit, jednolitą całość; dlatego to jest ciekawe”⁵. Kluczowe jest słowo *ciekawe*. Przeczytałam powieść Moravii cztery razy i nie zdołałam znaleźć w Emilii nic ciekawego. Być może zamiarem Moravii było to, że Ricardo tworzy portret swojej żony tak, że ma ona wyjść płaska jak moneta przejechana przez samochód. W filmie, kiedy Bardot – monolit przejmując tę rolę, jej nieprzeniknioność jest spotęgowana do tego stopnia, że stwarza głębię, indywidualność, mięso, którego nigdy nie wykształciła w książce. Naprawdę nie jest Emilią, jest czymś innym i większym. Ale ma jedną istotną cechę, wspólną z żoną Odyseusza: tak jak Penelopa, Bardot jest tajemnicą. Pozostaje tajemnicą. Nie umiem tego zanalizować. Dam tylko przykład, jak to się dzieje w filmie – jak Bardot i Godard współpracują, żeby to zadziało, żeby pozostało tajemnicą.

To zasadnicza sprawa zysku. Ponownie Oskar Wilde: „Moralność podobnie jak sztuka polega na tym, że się gdzieś wyznacza granicę”⁶. Podczas kręcenia filmu Godard narysował granicę na ciele Bardot – i jej nie przekroczył. Jest tam scena w wannie, ale pokazuje ją leżącą w kąpieli z dużą książką z zakresu krytyki filmowej (o Fritzu Langu), która zasłania przed kamerą jej miejsca intymne. Kiedy amerykański producent Joe Levine zobaczył pierwszy montaż „Pogardy” był wściekły. Poczł się oszukany, domagał się nagości. Chciał dostać ciało warte pięć milionów franków. Więc Godard dokręcił scenę na samym początku filmu, jeszcze przed napisami początkowymi. Pokazuje w niej nagą Bardot leżącą na łóżku obok mężczyzny. Rozmawiają. Ona go pyta, czy podoba mu się jej ciało. Wymienia poszczególne części: „Lubisz moje palce u nóg?” „Lubisz moje kolana?” „Lubisz moją pupę?” Pyta „Które palce u nóg lubisz bardziej? Prawe czy lewe? Prawe czy lewe kolano? Moje piersi czy moje sutki?” W tym czasie kamera ślizga się po jej ciele, fotografując je głównie z tyłu. Mężczyzna po kolei odpowiada na każde pytanie, wreszcie mówi „Kocham cię całą, czule, tragicznie”. Na co Bardot z majestatyczną tajemniczością odpowiada „Moi aussi” (ja też). Koniec sceny.

Bardot gra tu bez żadnej pogardy. Jej gesty są proste, przezroczyste, ton głosu cichy i bez emocji, jej nastawienie tak niewinne jak woda. A przecież w jakiś sposób w tym pełnym i w pełni narzuconym obnażeniu się ona znika. Wystawiając się na sprzedaż, palec za palcem u nogi, sutek za sutkiem – ocenie męskich oczu, kamerze Godarda i wzrokowi widowni – wymyka się transakcji. Staje się czymś bezcennym, jak tajemnica. Takim jakim musi być dar. Nigdy nie będziemy sobie mogli na nią pozwolić.

I od tego miejsca Bardot jest cichym panem każdej sceny. Moim ulubionym momentem tej taktyki cichej władzy jest jej gest spowijania się. Są chyba trzy momenty w filmie gdy Bardot zakłada szlafrok. Za każdym razem narzuca go na siebie, owija pasek wokół bioder, zaciąga go mocno obiema rękoma i znika ze sceny. To niebywałe. Owija się i wychodzi. Wygrywa. Za każdym razem, kiedy to robi, wygrywa cały film. Film pyta Bardot „czy masz nieskrępowaną naturę?”, a ona zamiast odpowiedzieć, owija się w nieskończoność i wychodzi.

Brigitte Bardot jest bohaterką tego eposu. Ostatecznie to ona „zna drogę do zysków”. Od pierwszego ujęcia zachowuje się jak *keimēlion*, jak wyłożony skarb i wydaje się zdolna do zachowania i narzucenia nam

⁵ Wywiad z Jean Collet, 12 września 1963; cyt. za T. Mussman, „Jean-Luc Godard: A Critical Anthology”, Dutton 1968, s. 146.

⁶ W rzeczywistości powiedział to G. K. Chesterton, ale kiedy pisałam ten tekst wydawało mi się, że to Wilde – i oby tak było.

wrażenia, że ten *keimēlion* jest bezcenny, dar którego niesposób wycenić. Tak jak Odyseusz ma ona władzę jego posiadania albo podarowania. I we współpracy z Godardem udaje jej się przekonać nas, że zysk dla tych, którzy to wiedzą, może mieć transcendentną twarz, a przynajmniej transcendentną pupę.

Bibliografia:

Bersani, Leo, and Ulysse Dutoit. *Forming Couples: Godard's Contempt*. Oxford: Legenda, 2003.

Dougherty, Carol. *The Raft of Odysseus: The Ethnographic Imagination of Homer's Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 2001. *World of Odysseus*. New York: New York Review Books rev. 1977.

MacCabe, Colin. *Godard: A Portrait of Artist at Seventy*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2004.

Moravia, Alberto. *Il Disprezzo*. Milan: Bompiani, 1954.

-----, *Contempt*. Translated by Angus Davidson. New York: New York Review Books, 1999.

-----, „Pogarda”. Tłumaczyła Zofia Ernst. Warszawa: Czytelnik, 1961.

Musman, Toby, ed. *Jean-Luc Godard: A Critical Anthology*. New York: E.P. Dutton, 1968.