

# Najważniejsze to kochać... kino!

## *Miłość i kinofilia w filmie Andrzeja Żuławskiego*

MARCIN MARON

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

**ABSTRACT.** Maron Marcin, *Najważniejsze to kochać... kino! Miłość i kinofilia w filmie Andrzeja Żuławskiego* [*The Most Important Thing is to Love... Cinema! Love and Cinephilia in the Film by Andrzej Żuławski*]. "Images" vol. XXXVI, no. 45. Poznań 2024. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 166–184. ISSN 1731-450X. <https://doi.org/10.14746/i.2024.36.45.8>

The article concerns the legendary French film by Andrzej Żuławski entitled *Najważniejsze to kochać!* [*The Most Important Thing: Love!*] (1975) starring: Romy Schneider, Fabio Testi and Jacques Dutronc. The author discusses three main topics in the film: in the first part: issues of love and the metaphysical evil; in the second part: the very rich context of literary and film references.

Andrzej Żuławski shows love as a force leading to the protagonists' moral change and, at the same time, the incessant, unsatiable urge, resulting from human imperfection. In Żuławski's film, as in the novels by Fyodor Dostoyevsky, the experience of love is connected with human duality, as well as with the contradictions appearing between the pole of love-desire and the pole of love-compassion. The duality of love results from the evil inherent in the nature of the world. According to Żuławski, evil is an active force acting in the world and not only a "lack of good." The protagonists, experiencing evil, cross the existential and cognitive threshold and their experiences become closer to Gnostic experiences (*gnosis*).

In the second part the author thoroughly discussed the French and international context of production and accomplishment of the film *Najważniejsze to kochać*. He indicated numerous literary references, co-creating the sense of the film (Shakespeare, Dostoyevsky, romantic literature) and cinema (commercial cinema: C. Sautet, A. Kurosawa, L. Olivier, J. von Sternberg, J.-L. Godard) proving that Żuławski's film is the expression of the specific love for the cinema, i.e. cinemaphilia. The indicated references also co-create the ironic manner of representing the world presented in the film, where the motif of the actors' acting becomes important, as well as that of life as theatre and masks, behind which people hide their intentions and emotions.

**KEYWORDS:** Andrzej Żuławski, love, evil, cinema, Fyodor Dostoyevsky, William Shakespeare, Jean Luc Godard, *Contempt*, irony

*Kino pokazuje nam świat bardziej zgodny z naszymi pragnieniami*  
André Bazin  
(cytowany przez Jeana-Luca Godarda w filmie *Pogarda*)

Andrzej Żuławski zrealizował swój pierwszy francuski film pełnometrażowy, zatytułowany *Najważniejsze to kochać* w 1974 roku[1]. Stało się to po około dwuletnim pobycie we Francji spowodowanym cenzuralnym zakazem dystrybucji *Diabła* w Polsce i koniecznością wyjazdu z kraju

wynikającą z tego faktu. Francuska premiera *Najważniejsze to kochać* odbyła się w lutym 1975 roku. Na pierwszy rzut oka jest to filmowy melodramat. Jednak pod maską melodramatu kryje się specyficzny moralitet, opowiadający o miłości, złości i magii kina. Film ten ujawnia kontekst tematyczny i światopoglądowy obecny już wyraźnie w pierwszych polskich filmach Andrzeja Żuławskiego i rozwijany później przez niego konsekwentnie w następnych dziełach filmowych, a także książkach.

[1] Wszystkie kadry wykorzystane w artykule pochodzą z filmu *Najważniejsze to kochać*, reż. Andrzej Żuławski, 1975.

### Miłość i zło

Miłość – jeden z głównych tematów całej twórczości Andrzeja Żuławskiego – jest w jego filmach dynamiczną siłą wyzwalamą bohaterów z fizycznej i umysłowej inercji, przemieniającą ich życie w najgłębszej istocie. Miłość wiąże się zazwyczaj z niezaspokojonymi pragnieniami i dlatego wiedzie bohaterów ku przekraczaniu ograniczeń – ku możliwościom dobra lub zła. Obejmuje „wszystko”; łączy sprzeczności (nie zawsze harmonijnie) – namiętność i refleksję, pożądanie i współczucie, życie i śmierć. Wiąże się z możliwością wolności...

W *Najważniejsze to kochać* miłość jawi się nieco jaśniej niż w *Trzeciej części nocy* (1971, prem. 1972) i *Diable* (1972, prem. 1988), w których była przede wszystkim miłością straconą lub zdradzoną. Żuławski pokazał w tym filmie przede wszystkim „mocną” stronę miłości – jej wytrwałość i zdolność przemiany człowieka. Pokazał jednak również związane z nią niebezpieczeństwa. W filmie dotyczy to przede wszystkim uczucia, którego doświadcza główny bohater, młody fotograf Servais Mont (Fabio Testi), do Nadine Chevalier (Romy Schneider) – doświadczonej aktorki, zagubionej w życiu osobistym i upokarzanej brakiem szacunku dla jej talentu, będącej w dodatku żoną człowieka dobrego, ale niezaradnego życiowo (Jacques Dutronc). Ich małżeństwo przeżywa głęboki kryzys.

Fascynacja i pożądanie wiodą głównego bohatera, fotografa pracującego dla pieniędzy w branży porno, ku próbie poświęcenia dla miłości i, w efekcie, również do próby wyzwolenia ze szponów otaczającego go zła. Jego głównym uosobieniem jest demoniczny Mazelli – stary gangster i lubieżny szef poronobiznesu. Servais zarabia u niego pieniądze po to, aby spłacić długi swojego ojca alkoholika, a później, by sfinansować spektakl teatralny – inscenizację sztuki Williama Szekspira *Ryszard III*, w której talent aktorski Nadine mógłby zabłysnąć.

Ten główny wątek miłosny pokazywany jest zasadniczo z perspektywy dążeń i przemiany głównego bohatera. Jednak wielką skalę uczuć towarzyszących miłości ujawnia w tym filmie

przede wszystkim postać Nadine. Dzięki znakomitej kreacji aktorskiej Romy Schneider porusza ona widzów skrajnymi emocjami – rozpaczą i dumą, wściekłością i pożądaniem, lękiem i ironią. Nadine w wykonaniu Schneider jest kobietą fatalną i bezbronną zarazem. Uwodzi, ale też budzi współczucie młodego człowieka. Piękno, jakie z niej promieniuje, jest dwuznaczne, zmysłowe, erotyczne, lecz wyzwalamą również pewną sublimację uczuć i myślenia o świecie.

Andrzej Żuławski przedstawił ten główny wątek miłosny w opozycji do wulgaryzacji uczuć i erotyzmu charakterystycznej dla współczesnej kultury masowej i pornografii. Niejako na przeciwnym biegunie uczucia rodzącego się pomiędzy dwojgiem bohaterów usytuował obrazy orgii organizowanej przez Mazellego, którą Servais fotografuje na jego zlecenie. Żuławski umieścił akcję filmu w mrocznych rewirach, na zapleczu mieszczańskiego Paryża. Głęboki cień tego świata pada również na uczucie głównych bohaterów. Reżyser ukazuje rzeczywistość odpychającą i pociągającą zarazem – swoją dziwnością i ekstrawagancją.

To miał być film o dołach [...] dla normalnego mieszkańca – mówił reżyser – Film o kurwiącej się aktorce, która nie ma powodzenia, o facecie bez zawodu, który żyje tylko w urojonym świecie filmu, o drugim facecie, który fotografuje pornografię i z tego się utrzymuje, bo ma ojca alkoholika nie umiejącego zarobić na życie[2].

To w takich, niemal infernalnych okolicznościach reżyser przedstawia miłość jako siłę prowadzącą do przemiany, a zarazem jako „nieustanne dążenie”, będące wynikiem wiecznej niedoskonałości człowieka i Erosa, który nim powoduje. Eros przecież, jak wiemy choćby z *Uczty Platona*, jest wiecznym pośrednikiem, synem dostatku i biedy[3] i w tym sensie, nieustannym ruchem ku możliwości lepszego życia

[2] P. Kletowski, P. Marecki, Żuławski. *Przewodnik Krytyki Politycznej [wywiad-rzeka]*, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”, Warszawa 2008, s. 201.

[3] Zob. Platon, *Uczta*, [w:] Platon, *Uczta, Eutryfon, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*, tłum., wstęp i objaśnienia W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 102 (XIII, c, d).

albo... ku upadkowi. Eros, sam „niepiękny”, potrafi wzbudzać dążenia do piękna i aktywizować poznawczy potencjał ludzi. Jako „demon” może jednak również sprowadzić na człowieka stan psychozy i uniesienia, prowadzić do występuku. Jego siła jest dwuznaczna[4], bywa również ironiczna...

„I miłość i śmierć są przemocą; radykalnym, przełamującym wszelki opór gwałtem na tym, co dotąd było, na tym, co jest”[5] – pisał Krzysztof Michalski.

Również bohaterowie filmu Andrzeja Żuławskiego doświadczają tej paradoksalnej i gwałtownej siły miłości. W filmach Żuławskiego ból miłości niemal zawsze wiąże się ze zdradą. Tym razem dotyczy to przede wszystkim postaci męża Nadine – Jacques’a, pogrążonego w depresji, ale mimo to świadomego sytuacji, w jakiej oboje znaleźli się z żoną. Jego osoba i zachowanie znacznie komplikują przedstawione w filmie związki między ludźmi oraz ich ocenę.

Paradoksalnie, to on właśnie staje się prawdziwym katalizatorem miłości i to on ponosi w finale największą ofiarę na jej rzecz – z własnego życia. Ten pozorny błazen i impotent okazuje się najbardziej świadomym uczestnikiem dramatu. To on stara się uświadomić Servaisowi, że w miłości najważniejsze są nie słowa, lecz działanie, bez względu na cenę, jaką trzeba będzie za nie płacić. Jego postawa jest jednak dwuznaczna – sam, usuwając się w cień w związku małżeńskim, niemal zachęca własną żonę do zdrady. W końcu popełnia samobój-

stwo. Czyni to jednak nie tylko z tego powodu, że czuje się słaby, lecz przede wszystkim dlatego, że nie akceptuje zła świata, w jakim przyszło mu żyć. Jego negacja woli życia, prowadząca w finale do samobójstwa, ma głęboki wymiar moralny – wiąże się z odmową czynienia zła; jest wyrazem współczucia bez potrzeby litości.

W dziełach Andrzeja Żuławskiego, podobnie jak w powieściach Fiodora Dostojewskiego, miłość wiąże się z rozdwojeniem – świata i człowieka. Różnica między kobietą i mężczyzną jest groźna. Towarzyszący jej popęd erotyczny świadczy o ludzkiej przemijalności i kruchości życia. Jest nieusuwalnym znakiem niedoskonałości człowieka. Reżyser wspominał po latach, że przy realizacji *Najważniejsze to kochać* pojawiły się pewne, nieoczywiste, skojarzenia z twórczością rosyjskiego pisarza. Przede wszystkim, chodziło o „obniżenie” poziomu świata przedstawionego i bohaterów z wysokiej sfery bogatego mieszczaństwa (jak w powieści Christophera Franka, która była pierwowzorem filmu) do poziomu ludzi „skrzywdzonych i poniżonych”, przypominającego do pewnego stopnia powieści i opowiadania Dostojewskiego („dostojewską suterенę”[6]). Dotyczy to również problemu miłości.

Jak zauważył Mikołaj Bierdiajew, miłość u Dostojewskiego jest wybuchowa i namiętna oraz związana z ambiwalentnym doświadczeniem wolności. Jest to głównie miłość tragiczna, bo będąca przejawem rozdwojenia człowieka, jego samowoli. Jak pisał Bierdiajew: „Dostojewski prowadzi człowieka przez rozdwojenie we wszystkim. Również miłość jest u niego rozdwojona na dwie zasady. Zwykle w powieściach Dostojewskiego dwóch mężczyzn kocha tę samą kobietę”[7].

Zasadniczą tego przyczyną jest brak naturalnej integralności świata. Człowiek jest rozdarty pomiędzy biegunem miłości-pożądania i biegunem miłości-współczucia. Granica pomiędzy nimi jest bardzo płynna, a świadomość związana z tym faktem powoduje szaleństwo. Dlatego miłość w twórczości Dostojewskiego jawi się często jako siła niszcząca, przemieniająca dobro w okrucieństwo[8]. Trudno oprzeć się myśli,

[4] Zob. Platon, *Fajdros*, tłum. i komentarze W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Marek Derewiecki, Kęty 2002, s. 39–44.

[5] K. Michalski, *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 204.

[6] Zob. P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 196.

[7] M. Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, tłum. i oprac. H. Paprocki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2013, s. 64.

[8] Por. P. Evdokimov, *Gogol i Dostojewski, czyli Zstąpienie do otchłani*, tłum. A. Kunka, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002, s. 222.



że te cechy miłości stają się również istotne w przypadku bohaterów Andrzeja Żuławskiego. W *Najważniejsze to kochać* (ale przecież także w innych filmach polskiego reżysera) „tajemnica małżeńska nie zostaje zrealizowana”[9] jako harmonijna równowaga dwóch biegunów miłości. Osobowe rozdwojenia i uczuciowe sprzeczności to stały stan, w jakim znajdują się główni bohaterowie filmów reżysera.

Postawa głównego bohatera, granego przez Fabio Testiego, wobec kobiet jest dwuznaczna. Świadczą o tym sygnały dotyczące jego skomplikowanych związków z kobietami, które jednak zrywa on w trakcie filmowych wydarzeń. Miłość-poświęcenie do Nadine bierze w końcu górę nad innymi związkami i prowadzi go do przemiany wewnętrznej, co jednak, paradoksalnie, wcale nie zwiastuje stereotypowego *happy endu* (ciężko pobity przez bandytów pozostaje w ostatniej scenie filmu na granicy życia i śmierci).

Prawdziwa ambiwalencja życia i miłości przejawia się jednak przede wszystkim w doświadczeniach i postaciach Nadine i Jacques’a, granych przez Romy Schneider i Jacques’a Dutronca. Reżyser w sobie tylko właściwy sposób potrafił wydobyć z aktorów i postaci kreowa-

nych przez nich niezwykle bogatą gamę uczuć i zachowań. W przypadku Nadine dotyczy to nie tylko przeżywanych przez nią skrajnych emocji, ale również pewnej dwoistości moralnej, której sama stała się ofiarą. Jej mąż ujmuje to ironicznie w jednej ze scen. Nadine „gra w filmach porno, ale w głębi jest purytanką [...] Nie potrafi wyjaśnić tych zasad”...

Natomiast Jacques jest ironistą próbującym żyć w sprzecznościach. Zachowuje (do czasu) dobrą minę do złej gry. Jednak będąc ironistą w sytuacji bez wyjścia, staje się w efekcie postacią tragikomiczną. Tę ironię i tragikomiczność widać w jego zachowaniu i pozach. Dutronc, sięgając swoją grą aktorską niemal poza granice kabotyństwa, nadał postaci Jacques’a bardzo ambiwalentną nutę emocjonalną, czułą i demoniczną zarazem.

Andrzej Żuławski, podobnie jak Fiodor Dostojewski, pokazuje bohaterów rozdartych wewnętrznie, a ich miłość rozpiętą na dwóch biegunach – pożądania i współczucia. Doświadczenie rozdwojenia jest związane z tęsknotą za harmonią świata i miłości, ale harmonia ta nie może się spełnić. Co ważne, reżyser nie

[9] M. Bierdajew, op. cit., s. 62.



tylko przedstawia ten stan rzeczy z perspektywy psychologicznej, lecz także aluzyjnie odwołuje się do wzorców kultury europejskiej, według których miłość miała być swoistym medium harmonii świata i życia ludzkiego.

Można to dostrzec na przykład w ironicznym stwierdzeniu Jacques'a odnoszącym się do urody Nadine. W scenie pierwszej wizyty Servaisa, kiedy zaczyna on robić zdjęcia Nadine, Jacques, patrząc na żonę, mówi wtedy o idealnych proporcjach ciała, przypominając starożytną ideę proporcji (symetrii) ciał sformułowaną przez Witruwiusza. Zasada ta, jak wiemy, miała być również wyrazem głębszego związku (miłosnego właśnie) człowieka i świata opartego na kosmicznej analogii (mikrokosmos–makrokosmos). Podstawą schematu witruwiań-

skiego jest pentada (pentagram jako wzór ciała człowieka), czyli liczba pięć traktowana jako symbol miłości, życia, płodzenia<sup>[10]</sup>...

W jednej z końcowych scen filmu Karl-Heinz Zimmer (Klaus Kinski) szalony aktor, homoseksualista i dandys, wspomina inny ideał miłości głęboko zakorzeniony w kulturze europejskiej – średniowieczną miłość dworską, będącą głównym tematem rycerskiej poezji miłosnej, w której postać kobiety podlegała silnej idealizacji. Jak mówi Zimmer, średniowiecze przedstawiło nową „koncepcję kobiecej godności”. Niektórzy, na przykład Denis de Rougemont, uważają związane z tą „koncepcją” zjawisko poezji dworskiej za prawdziwe narodziny miłości namiętej w kulturze europejskiej<sup>[11]</sup>. „W pewnym sensie jest to poezja «cudzołożna», ponieważ ukochana jest zawsze kobietą zamężną, nieosiągalną, żoną pana rycerza...”<sup>[12]</sup> – pisał Peter Rietbergen.

W filmie Andrzeja Żuławskiego rozdwojenie towarzyszące miłości nie wynika jedynie z indywidualnych słabości ludzkich, ale bierze się ze zła tkwiącego głęboko w naturze świata, zła, które staje się udziałem bohaterów. W twórczości Żuławskiego zło zawsze jest aktywną siłą działającą w świecie, a nie jedynie „brakiem

[10] Zob. M.C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, tłum. I. Kania, Universitas, Kraków 2006, s. 36–40.

[11] Zob. D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. L. Eustachiewicz, PAX, Warszawa 1968.

[12] P. Rietbergen, *Europa. Dzieje kultury*, tłum. R. Bartoń, Książka i Wiedza, Warszawa 2001, s. 160.



dobra”. Podobnie jak w utworach Fiodora Dostojewskiego „zła nie da się wyjaśnić bez wolności” [13]. Wolność jest irracjonalna i dlatego może prowadzić do dobra lub do zła. Jednak samowola człowieka częściej prowadzi do zła, to zaś zawsze pozostaje złem. Bohaterowie doświadcniają go, przekraczając pewien próg egzystencjalny i poznawczy, co zbliża ich przeżycia do doświadczeń gnostycznych.

W polskich filmach Andrzeja Żuławskiego bezpośrednio poprzedzających *Najważniejsze to kochać* zło miało konkretny grunt historyczny (wojna, rozbiory), a nawet konkretną personifikację pod postacią tytułowego diabła. Tym razem reżyser umieścił akcję filmu w świecie współczesnym, tak samo jednak mocno skażonym złem.

„Jest to film o samym zjawisku zła, o cieniu – o rzeczach, które mnie przerażają” [14] – mówił reżyser. Głównym problemem filmu jest, obok tematu miłości, motyw powolnego konania, czy też nawet „uśmiercania” jego najszlachetniejszej postaci, czyli Jacques’a Chevaliera, granego przez Jacques’a Dutronca [15]. Wszyscy bohaterowie są uwikłani w zło. Pojawia się również kolejna personifikacja diabła, tym razem w postaci gangstera Mazellego. Kiedy w jed-

nej z ostatnich scen filmu Servais decyduje się zerwać z nim kontakty, Mazelli pozbawia go złudzeń: „człowiek jest najpaskudniejszą rzeczą do jakiej jest zdolny” – mówi. Sam zaś określa siebie jako kogoś „na kształt drugiego ojca”. Nie tylko dla Servaisa, którego ojcu pomagał kiedyś wyciągając go z długów finansowych, ale – jak sam mówi – jako drugiego ojca „dla wszystkich”. „Jesteś wolny” – dodaje...

Mazelli jawi się zatem nie tylko jako gangster, lecz po prostu jako diabeł, czyli personifikacja zła realnego i aktywnie działającego. „Skoro nie istniejemy, musimy znaleźć sposób, by nas zaakceptowano” – ironizuje w następnej scenie, w której jego kompani brutalnie biją Servaisa, kpiąc w ten sposób ze znanej maksymy, mówiącej jakoby zło nie istniało realnie, a było tylko „brakiem dobra”. „Pobity – akceptujesz” – dorzuca na koniec, a jego kwestia wiąże się, podobnie jak w *Trzeciej części nocy* i *Diable*, z zasadni-

[13] M. Bierdiajew, op. cit., s. 49.

[14] *Kino musi niepokoić. Z Andrzejem Żuławskim rozmawia Jacques Grant*, tłum. J. Słodowski, „Film na Świecie” 1991, nr 383, s. 16.

[15] *Ibidem*, s. 17.

czym pytaniem o „słabość człowieka wobec zła” oraz o aktywność „zła wobec ludzkiej słabości”.

W filmach Andrzeja Żuławskiego problem i perypetie miłości pojawiają się zawsze w kontekście zagadnienia zła. Dominuje męska perspektywa, choć postacie kobiece charakteryzuje bardzo silny wyraz emocjonalny, tak jak dzieje się to w przypadku Nadine. Miłość rozdwa i niszczy, stając się przejawem ogólnego chaosu sił rządzących światem. Jest związana z niezaspokojonymi pragnieniami i dlatego ujawnia ironiczną, paradoksalną siłę.

Erotyzm i miłość wydają się z pozoru przeciwieństwem ironii. Ironia jest przecież związana z wytwarzaniem dystansu do siebie i świata. Natomiast miłosne uniesienia i seksualność dążą niejako do całkowitego zniesienia dystansu, zawieszenia ironicznej świadomości. Nie ulega jednak wątpliwości, że owo zniesienie jest możliwe, jeśli w ogóle, tylko chwilowo. Erotyzm i miłość sytuują się zatem pomiędzy chwilowym spełnieniem a tęsknotą i niepokojem powodowanymi świadomością ostatecznej daremności ludzkich pragnień, także miłosnych, wobec śmierci.

Ironia miłości pojawia się wraz ze świadomością niemożliwości pełnego zaspokojenia pragnień. Pojawia się również ze względu na różnicę, jaką charakteryzują się nasze uczucia oraz osoba, ku której są one skierowane. Jest to zawsze różnica pomiędzy naszym stanem umysłu i emocji a przedmiotem naszego pragnienia. Nawet najbardziej namiętne uczucie wskazuje zatem gdzieś poza jego przedmiot, tak jak ironia.

[16] D.M. Halperin, *Ironia miłości. Sześć uwag na temat platońskiego Erosa*, tłum. G. Czemieli, [w:] Platon, *Uczta*, tłum. A. Serafin, wybór tekstów i red. nauk. P. Nowak, komentarze Benjamin et al., Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2012, s. 223.

[17] Ibidem, s. 223–224.

[18] Ibidem.

[19] Ibidem, s. 230.

[20] Np. mocno przerysowany wygląd niektórych postaci, sceny bójek inscenizowane podobnie jak w filmach sensacyjnych, bardzo dynamiczna, „intencjonalna” praca kamery.

[21] A. Żuławski, *Zaułek pokory*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2000, s. 43.

[22] Ibidem, s. 131.

„Ironia warunkuje miłość i jest sposobem jej istnienia. Miłość jest stanem umysłu, w którym uważamy, że druga osoba jest źródłem i przyczyną tego, co czujemy”[16]. Ale „stan zakochania wiąże się z niemożnością określenia, czy pragnienie, które odczuwamy, pochodzi od nas samych, czy też emanuje z drugiej osoby, i czy źródłem naszego cierpienia jesteśmy my sami, czy też inni ludzie”[17]. Dlatego też „miłość jest stanem ironicznym, o tyle, o ile wprowadza dwoistą perspektywę”[18].

Andrzej Żuławski znalazł w swoich filmach szczególne metody, aby pokazać miłość w sposób jednocześnie namiętny i zdystansowany. W filmie *Najważniejsze to kochać* miłość wiąże się ze sferą niewyraźnych uczuć i przeżyć oraz ze sprzecznościami powodującymi cierpienie. Jej istota wydaje się irracjonalna, ekstatyczna, wymuszająca na bohaterach ofiarę „bez reszty”. W rzeczywistości jednak miłość ujawnia swój potencjał ironiczny i zarazem poznawczy.

Tylko dzięki ironicznemu sposobowi reprezentacji, który pozwala uzyskać odpowiednią podwójną perspektywę, można przekazać zasadniczo nieironiczne doświadczenie miłości: fałsz uczuć, które naprawdę odczuwamy; niezbitą pewność uczuć, które tak bardzo są błędne, oraz niemożliwość miłości, którą z jednej strony odrzucamy, a z drugiej czynimy wszystko, by ją tylko wzmocnić[19].

W *Najważniejsze to kochać* ten ironiczny sposób reprezentacji, czyli ironię autorską współtworzą przede wszystkim: umowność świata przedstawionego[20], postać Jacques’a Chevaliera, który będąc ironistą tragicomicznym przemyca do filmu ironię artystyczną, a zwłaszcza – liczne odniesienia intertekstualne, które jawią się w swojej aurze kinofilii. Wszystko to wiąże się oczywiście z koncepcją kina i sztuki, którą tworzył Andrzej Żuławski.

„Sztuka to prawda, która ze wszech sił udaje, że nią nie jest”[21], ale „kino, aczkolwiek werydyczne, sprawdzalne, wówczas poruszające w nas wzruszenie (wzmoczone poczucie życia), jest dalekie od naprawdziwości”[22] – pisał Żuławski.

Kino, choć dalekie od realizmu, powinno, zdaniem reżysera, wiązać się z odkrywaniem prawdziwej „dziwności” świata i jej asymilacją



w sferę kultury. W swoich notatkach z lat 70. XX wieku reżyser akcentował zmysłową, „hyliczną” naturę kina, porównując ją do lustra, światła Księżycy, sobowtóra, seksu, pierwiastka kobiecego[23]. Kino zanurzone w „materię życia” może powodować epifanie, w których prawda ukazuje się – ironicznie – przebrana w szaty fikcji.

Również film *Najważniejsze to kochać* polega na misternym systemie fikcji, odwróceń i refleksów, wziętych w artystyczny i filmowy cudzysłów. Świadczy o tym już pierwsza scena, w której Servais Mont przygląda się po raz pierwszy Nadine na planie zdjęciowym filmu erotycznego, kiedy jest ona zmuszana przez reżyserkę do wypowiedzenia słów „kocham cię”. Słowa te padają w końcu, pod presją krzyku i ekipy filmowej, ale wydają się całkowicie puste. Ostatnia scena filmu odwraca tę sytuację. Kiedy Nadine pochyla się z troską i oddaniem nad ciężko pobitym Servaisem, jej słowa, powtórzone teraz, dają nadzieję miłości. W obu przypadkach nie ma jednak wątpliwości, że wszystko, co widzimy na ekranie jest częścią filmowego spektaklu.

*Najważniejsze to kochać* składa się z licznych odniesień filmowych, teatralnych i litera-

ckich. Współtworzą one ironiczny sposób reprezentacji świata przedstawionego, w którym ważny staje się motyw gry, życia jako teatru, iluzji i masek, którymi ludzie zakrywają swoje intencje, a także emocje. To zrozumiałe – jest to przecież film o artystach, przede wszystkim o aktorach.

W tym kontekście najważniejszym zabiegiem dramaturgicznym jest oczywiście odniesienie do sztuki Williama Szekspira *Ryszard III*, w której bierze udział Nadine i której próby oraz fragment premiery pokazano w trzech scenach filmu[24]. Przypomnijmy, że *Ryszard III* to dramat historyczny o sukcesji władzy, naznaczonej mordem, gwałtem i zdradą. Jak zauważył Jan Kott, jest to dramat przedstawiający tragizm świata polegający na sprzeczności pomiędzy działaniem okrutnego mechanizmu historii a porządkiem moralnym[25]. „Okrutny jest

[23] A. Żuławski, *Juki podróżne*, Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1994, s. 72.

[24] W filmie pojawiają się cytaty z końcówki sceny 1 aktu I, początek sceny 2 aktu I (kwestie Gloucesteru i Lady Anne) oraz pierwszy monolog Gloucesteru ze sceny 1 w akcie I.

[25] Zob. J. Kott, *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 33.



porządek historii, groźny jest porządek natury, straszliwe są namiętności, jakie lęgną się w sercu ludzkim”[26] – pisał Kott.

Tytułowy Ryszard, czyli księżę Gloucester, jest prawdziwym wcieleniem zła, diabłem niemal, w pełni świadomym swojego cynizmu i okrucieństwa. To kaleka napiętnowany brzydota i jednocześnie uwodzicielskim wdziękiem – „grzeszny, zdradliwy i krwawy”, jak sam siebie określa. W filmie Andrzeja Żuławskiego widzimy tę postać na deskach sceny teatralnej w równie demonicznym wcieleniu Klausa Kinskiego. Lecz reżysera filmu nie interesowały w tym przypadku mechanizmy historii ani nawet sam Gloucester w wykonaniu Kinskiego. Interesował go przede wszystkim pewien mechanizm zła, jaki ujawnia ta teatralna postać.

Andrzeja Żuławskiego zainspirowała zwłaszcza słynna scena, w której Gloucester uwodzi Lady Annę, wdowę po zabitym przez niego księciu Walii, Edwardzie. Szekspir pokazał w tej scenie dokładnie to, o co chodziło Żuławskiemu – słabość kobiety wobec uwodzicielskiej siły zła. Lady Anna ulega mordercy męża mimo początkowych prób oporu. Czyni to z pełną świadomością skutków własnego postępowania. Demoniczny, seksualny czar zła wydaje się nieodparty. W sztuce Szekspira „zdobywanie Anny jest precyzyjnie przeprowadzonym procesem psychologicznym, podczas którego jej opór wobec mężczyzny stopniowo się załamuje – przechodzi drogę od nienawiści poprzez zakłopotanie, uległość i posłuszeństwo,

aż po końcowe zaskoczenie – które są zarówno subtelne, jak i przekonujące”[27].

Żuławski tłumaczył

Nie jest tragedią brzydota Ryszarda III ani samo jego narodzenie się, ani chęć udowodnienia, że zło rządzi światem, a z ludzi czyni ścierki: tragedią jest seksualna głupota Lady Anne, pozwalająca jej na oddanie się zabójcy swego ładnego męża już na jego trumnie (fascynacja erotyzmem brzydoty), bo to ona pozwala Ryszardowi na udowodnienie swych zasad[28].

W filmowej próbie sceny uwodzenia Andrzeja Żuławski uczynił brawurowy zabieg reżyserski. Jacques, który przygląda się zza kulis żonie grającej Lady Annę oraz Gloucesterowi-Kinskiemu, poproszony zostaje w pewnym momencie o położenie się do pustej trumny, aby ułatwić grę aktorom. Motyw ten stanowi czytelną paralelę do filmowej historii uwodzenia Nadine przez Servaisa, które doprowadzi w końcu do samobójstwa jej męża. Odniesienie to miało w filmie służyć uwzniośleniu wątku melodramatycznego i podniesieniu go do rangi sztuki, gdzie zyskuje on głębsze znaczenie.

Klaus Kinski uwodzi jako Ryszard III lady Annę na trupie męża, co jest odwołaniem do samej fabuły filmu rozgrywającej się poza teatrem, czyli do wątku fotografa uwodzącego aktorkę, której mąż popełnia samobójstwo. To jest pewien obszar, pewna sfera kulturowa, w której obracamy tymi samymi wątkami[29]

– tłumaczył reżyser filmu[30].

Jednak odniesienia do *Ryszarda III* oraz pomysł, aby Gloucester uwodził Lady Annę na trumnie ze „zwłokami” (jeszcze żyjącymi) jej męża uruchamiają kontekst nie tylko teatralny, ale również filmowy. Pomysł ten mogła bowiem podsunąć Andrzejowi Żuławskiemu słynna adaptacja filmowa dramatu Williama Szekspira dokonana przez Laurence’a Oliviera w 1955 roku. To właśnie w filmie Oliviera Gloucester uwodzi Lady Annę nad trumną męża – u Szekspira była to trumna ze zwłokami jej ojca, Henryka VI. Natomiast samurajskie kostiumy, w jakie ubrani są aktorzy występujący na scenie teatralnej w *Najważniejsze to kochać*, przywołują inny kontekst filmowy. Chodzi o słynną adaptację *Makbeta* Szekspira: *Tron we krwi* au-

[26] Ibidem, s. 72.

[27] J.E. Philips, *Some Glories and Some Discontents*, „Quartely of Film, Radio and Television” 1955–6, nr 10, s. 405; cyt. za: O. Katafiasz, *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence’a Oliviera i Kennetha Branagha*, Societas Vistulana, Kraków 2005, s. 176–177.

[28] A. Żuławski, *Zaulek...*, s. 123–124.

[29] P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 171.

[30] „To, co chciałem pokazać w *Ryszardzie III* – zauroczenie trupem – jest to coś o podwójnym dnie: życie zahacza o teatr, a teatr o życie. Zawsze odnajdujemy tu nasze mity”. *Kino musi niepokoić...*, s. 17.



torstwa Akiry Kurosawy. Żuławski wspominał po latach, jak ważną rolę w jego rozwoju artystycznym odegrało kino japońskie oraz twórczość Kurosawy, z *Tronem we krwi* na czele<sup>[31]</sup>.

### Kinofilia

Motyw ten prowadzi od wątków literackich (których w tym filmie jest oczywiście więcej<sup>[32]</sup>) do motywów filmowych, prawdziwie kinofilskich. Wątek kinofilski wnosi do filmu wprost przede wszystkim postać Jacques'a granego przez Dutronca. Jest on nieuleczalnym miłośnikiem kina, szukającym ucieczki od świata realnego w krainie filmowych snów. Jacques znika z domu na długie godziny, kryjąc się w mroku i magicznej poświacie sal kinowych. Jego pasją, jak przystało na prawdziwego kinofila, jest kolekcjonowanie wizerunków gwiazd (przede wszystkim aktorek) i plakatów filmowych. Dekorują one ściany pięknej, ale zaniedbanej willi, w której mieszkają wspólnie z Nadine i w której odwiedza ich Servais. Jego kolekcja nie jest jednak tylko fanaberią szalonego kinofila. Zastawiona w banku, stanowić będzie po jego śmierci niewielki „kapitał” finansowy dla Nadine.

Andrzej Żuławski odniósł się, poprzez postać Jacques'a, do magii, jaką emanowały

kino oraz postacie bohaterów i gwiazd filmowych w okresie kina klasycznego, a później także w czasie rozwoju Nowej Fali. Zwrócił się do widzów i koneserów kina, którzy przez lata współtworzyli francuskie zjawisko kinofilii. Po prostu uczynił swojego bohatera jednym z nich.

W latach, kiedy powstawało *Najważniejsze to kochać* i jeszcze trochę potem, kino było wciąż rozległym polem ucieczki dla różnego rodzaju nieszczęśliwych ludzi, frustratów, intelektualistów czy studentów, którzy nie znaleźli po swoim kierunku roboty. [...] W owym czasie kino funkcjonowało jako azyl, a ilość ludzi żyjących tak, jak Dutronc była ogromna. Oni żyli poza rzeczywistością, która im się nie podobała i nie sprzyjała im. Kolekcjonowali fotosty filmowe, znali historię kina [...] To jest właśnie dokładny portret tego rodzaju ludzi, gdyż widziałem ich w owym czasie na własne oczy<sup>[33]</sup>

– tłumaczył reżyser.

[31] P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 209.

[32] Jak choćby cytat z poematu Artura Rimbauda czy pewne dalekie podobieństwa tematu zdrady małżeńskiej i „trójkąta miłosego” z filmu do sytuacji i bohaterów powieści Lwa Tołstoja *Anna Karenina*.

[33] P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 199–201.

Kontekst kinofilii, w który wpisane jest *Najważniejsze to kochać* pojawia się już wraz z odniesieniem do sytuacji panującej w kinie francuskim w pierwszej połowie lat 70. XX wieku i dotyczy w pewnym sensie okoliczności związanych z produkcją tego dzieła. „Nie chciałem robić filmu turystycznego, jako przybysz, tylko – jeśli we Francji – to film francuski, żeby był osadzony w tym, co ludzi, których mogę znać i rozumieć, nęka naprawdę[34]” – mówił reżyser.

Niewątpliwie ważnym punktem odniesienia jest w *Najważniejsze to kochać* formuła kla-

[34] Ibidem, s. 190.

[35] Zob. np. Ł. Demby, *Kinofilia szerokokątna. Wybrane aspekty „nowej kinofilii” w piśmiennictwie francuskim – diagnozy i definicje*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 120, s. 190–205.

[36] Ibidem, s. 192.

[37] Interesujące jest to, jakie plakaty, książki filmowe i czyje wizerunki otaczają bohaterów w ich domu. Na ścianach ich sypialni można rozpoznać francuskie plakaty popularnych rozrywkowych filmów amerykańskich, m.in.: *Les fils de Zorro* (*Son of Zorro*), czyli serialu z 1946 roku w reżyserii Spencera Gordona Benneta i Freda C. Bannona, z George'em Turnerem i Peggy Stewart w rolach głównych, *Les plaisirs de l'enfer* (*Peyton Place*) – dramatu Marka Robsona z 1957 roku, *Na wschód od edenu* (*East of Eden*) Elii Kazana, *Fort invincible* (*Only the Valiant*) – westernu z 1951 roku w reżyserii Gordona Douglasa z Gregorym Peckiem w roli głównej, *Love among the Millionaires* Franka Tuttle'a z 1930 roku z Clarą Bow, a także plakat do filmu Martina Ritta z 1958 roku *Długie gorące lato* (*The Long Hot Summer*; *Les feaux l'ete*), zrealizowanego według opowiadań Williama Faulknera z Paul'em Newmanem, Joanne Woodward i Orsonem Wellesem w obsadzie aktorskiej. Natomiast ściany przestronnego salonu willi zdobią m.in.: awangardowy rosyjski plakat do filmu *Ziemia* Aleksandra Dowżenki, plakaty do filmów *Cień Zorro* (western francusko-hiszpańsko-włoski z 1962 roku w reżyserii Joaquina Romero Marchenta), oraz filmu o włoskim superbohaterze Maciste, zatytułowanego *Maciste alle corte dello zar* z 1964 roku (reż. Tonio Boccia). To właśnie w tym salonie Jacques dokonuje zakupu fotosu przedstawiającego wizerunek Miriam Hopkins, amerykańskiej gwiazdy filmowej z lat 30., który z pietyzmem chowa w specjalnym sejfie. Są też

sycznej kinofilii, która rozwinęła się w okresie najsilniejszego wpływu André Bazina, współzałożyciela „Cahiers du cinéma”, a później podczas narodzin nurtu Nowej Fali. Jej głównymi wyznacznikami były: wspólnotowy charakter, nacisk na kontekst historycznofilmowy, obrona filmów marginalizowanych i oczywiście koncepcja autora-reżysera, oraz idąca za tym wszystkim gotowość tworzenia dzieł własnych przez niektórych kinofilów[35]. Klasyczna, francuska kinofilia była oczywiście zjawiskiem doskonale znanym Andrzejowi Żuławskiemu z okresu jego nauki licealnej i studiów w paryskiej szkole filmowej IDHEC, na przełomie lat 50. i 60. Ważny był jednak fakt, że reżyser realizował swój film w pierwszej połowie lat 70. XX wieku, w której etos klasycznej kinofilii został już mocno nadszarpnięty politycznymi wydarzeniami 1968 roku i nasilającą się inwazją kultury popularnej. To właśnie w 1968 roku kinofile paryscy utracili, w sensie „duchowym”, swoją główną siedzibę, czyli Cinémathèque française, wraz ze zwolnieniem z funkcji dyrektora jej patrona Henri Langlois. W następnych latach zmiany zachodzące w kinematografii francuskiej, rozwój telewizji oraz inne czynniki spowodowały, że w 1978 roku znany krytyk filmowy (i kinofil), Louis Skorecki, obwieścił, iż „nie ma już prawdziwej kinofilii, bo nie ma już prawdziwego kina”[36]. Andrzej Żuławski pokazał zatem swoich bohaterów w momencie zmian, a nawet pewnej degradacji dawnej formuły kinofilii. Nic dziwnego zatem, że filmowy Jacques jawi się nie tylko jako niefortunny mąż, lecz również jako „osierocony” kinofil, egzystujący poza wspólnotą, wyalienowany w swojej pasji do kina i manii kolekcjonerskiej. Jest niczym „zombie”, przeniesiony z wyidealizowanej epoki kina klasycznego i Nowej Fali wprost w brudny świat współczesnego, filmowego pornobiznesu. Jest to jeszcze jeden czynnik, który naznacza go piętnem swoistej melancholii i „looserstwa”. Może właśnie dlatego czyni on obiektem swojej adoracji głównie filmy mniej znane, rozrywkowe i klasy B[37].

Tak wygląda sytuacja bohaterów filmu. Natomiast Andrzej Żuławski uczynił wiele, aby



otoczyć swój film aurą kinofilii, dając prawdziwym miłośnikom kina możliwość odnajdywania wielu filmowych kontekstów. Przede wszystkim jednak podjął najtrudniejsze wyzwanie, przeznaczone tylko dla nielicznych kinofików – autorstwo.

*Najważniejsze to kochać* powstało po okresie silnego fermentu politycznego i ideologicznego we francuskiej kinematografii, spowodowanego właśnie wydarzeniami 1968 roku. Było to związane z poluzowaniem cenzury obyczajowej i politycznej oraz z nowymi strategiami autorskimi lansowanymi na przykład przez wpływowe czasopismo „Cahiers du cinéma”. W postulatach przedstawianych na jego łamach chodziło m.in. o kwestię, na ile film artystyczny może być jednocześnie filmem *mainstreamowym*, po to by w kostiumie kina gatunkowego nieść wywrotowe treści obyczajowe i polityczne<sup>[38]</sup>. Intensywne debaty na ten i inne tematy trwały bardzo długo (nie tylko w „Cahiers...”, ale także w innych czasopismach, np. „Cinématique”), bo od połowy 1968 roku aż do połowy 1974 roku, czyli do momentu, w którym realizowano *Najważniejsze to kochać*. Debaty te doprowadziły do „gwałtownej zmiany myślenia o filmie”<sup>[39]</sup>, która przyniosła przeistoczenie

francuskiej twórczości filmowej w pierwszej połowie lat 70.

Pojawiły się cztery zasadnicze przejawy tej „odmiany” filmu francuskiego. Pierwszy dotyczył odważnego kina politycznego i historycznego, rewidującego mitologię narodową, czego znaczącym przykładem był m.in. film Louisa Malla *Lacombe Lucien* (1973). Drugi wiązał się z autorskim kinem kobiet (np. filmy Marguerite Duras i Agnes Varda). Trzeci przyniósł filmy gatunkowe, policyjne, psychologiczne, które otwierały się na rzeczywistość i łamały tabu obyczajowe. Bardzo dużą popularność zyskały filmy Constantina Costy-Gavrasa (*Z*, 1969; *Stan obłączenia*, 1972) i Claude’a Sauteta (*Max i ferajna*, 1971; *Cezar i Rozalia*, 1972; *Vincent, Francois, Paul i inni*, 1974). Łączyły one elementy

książki i albumy o kinie, które bohater przegląda, leżąc w łóżku przed snem, m.in. albumy *The Films of Marlon Brando* oraz *Silent Screen*.

[38] Zob. T. Gołuński, *Change sans risque? Kino francuskie po Nowej fali (1968–1984)*, [w:] *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015, s. 971.

[39] Ibidem, s. 972.

filmu psychologiczno-obyczajowego z elementami *noir* i sensacyjnymi. Natomiast czwarty przejaw pojawił się stosunkowo najpóźniej, bo w 1974 roku<sup>[40]</sup>, i związany był z nowym stosunkiem do cielesności i seksu oraz wprowadzeniem do kin nurtu filmu erotycznego i soft porno, czego najgłośniejszym przykładem była słynna *Emmanuelle* (reż. Just Jaeckin), najpopularniejszy francuski film dekady lat 70.

Wpływ dwóch z czterech powyższych tendencji można dostrzec w filmie Andrzeja Żuławskiego. Po pierwsze, melodramatyczny, obyczajowy i quasi-sensacyjny temat filmu oraz udział w nim Romy Schneider przywołuje kontekst dzieł Claude'a Sauteta z początku lat 70., w których aktorka ta stworzyła wybitne kreacje. Jeśli jednak *Najważniejsze to kochać* można w jakimś sensie kojarzyć z filmami Sauteta, to niejako *à rebours*. Francuski reżyser pokazywał w swoich filmach bohaterów ustabilizowanej klasy średniej przeżywających kryzys wieku średniego. Czynił to w konwencji realistycznej lub mocno do niej zbliżonej. Żuławski odwrotnie – dramat egzystencjalny i miłosny kobiety w średnim wieku umieścił na dnie społecznym, za nic mając zasady tak zwanego realizmu.

„Prawdopodobnie nie byłbym zdolny zrobić filmu realistycznego w stylu, który nazywam szkołą francuską lat 1960–1970. Postacie w tych filmach (np. u Claude'a Sauteta) wyglądają tak, jak gdyby czarowały wszystkich swoją drobno-mieszcząską prawdziwością...”<sup>[41]</sup> – wyznawał reżyser. Mimo to obecność Romy Schneider w pierwszoplanowej roli oraz wątek melodramatyczny musiały przyciągnąć do kin również widzów filmów Sauteta, a z pewnością musiały magnetyzować wielbicieli talentu i urody tej aktorki.

Po drugie, Andrzej Żuławski kręcąc swój film w 1974 roku, a więc w momencie przeło-

mu obyczajowego, jaki przechodził wtedy przez kino francuskie, skorzystał w pewnym sensie z dobrej koniunktury na przekraczanie konwencji obyczajowych. I to jednak uczynił, jak gdyby „na odwrót”. Wprowadził wprawdzie do filmu bardzo drastyczną scenę orgii oraz elementy przemocy, ale zarazem zdystansował się do tego typu motywów pewną umownością zastosowanych środków wyrazu (inscenizacja, aktorstwo), jak również wysublimowanymi odniesieniami literackimi i filmowymi skierowanymi bez wątpienia do ambitnego widza-kinofila.

A zatem, można ująć to tak, że reżyser przeniósł niejako wizerunek kobiet granych przez Romy Schneider z filmów Claude'a Sauteta i zdecydowanie odmienił oblicze aktorki, umieszczając w zupełnie innej scenerii, a film nasycił motywami obyczajowymi i emocjonalnymi znacznie przekraczającymi poziom stereotypowej mieszczańskiej poprawności. Usytuował jednak swoje dzieło w pewnej opozycji w stosunku zarówno do konwencji francuskiego dramatu obyczajowego czy psychologicznego, jak również do konwencji soft porno.

Ta strategia, którą można nazwać „miękką prowokacją” artystyczną, polegająca na zaskakującym odwracaniu konwencji, nie udałaby się, gdyby nie było odpowiednich warunków produkcyjnych dla takiego przedsięwzięcia oraz ludzi, którzy się na nie zdecydowali. Realizacji *Najważniejsze to kochać* nie należy jednoznacznie identyfikować z mrocznym tematem i ponurą scenerią, w jakiej rozgrywa się akcja tego filmu. Nie była to produkcja nisko budżetowa, realizowana *ad hoc* i przypadkowo, tak jak spektakl teatralny według *Ryszarda III* w filmie, lecz dzieło z gwiazdorską obsadą aktorską przygotowane przez znanych europejskich producentów filmowych. Fakt ten również współtworzy kinofilski kontekst *Najważniejsze to kochać*.

Wprawdzie Andrzej Żuławski w wywiadzie rzece udzielonym Piotrowi Mareckiemu i Piotrowi Kletowskiemu określił producenta filmu jako pewnego „Amerykanina z nizin”<sup>[42]</sup>, ale w tym przypadku nie należy wspomnieć reżysera traktować zbyt dosłownie. W rzeczywistości głównym producentem filmu była firma Albina

[40] Zmiany te związane były m.in. ze zniesieniem cenzury obyczajowej wynikającym z dojścia do władzy, właśnie w 1974 roku, nowej ekipy politycznej pod kierunkiem Valéry'ego Giscarda d'Estainga.

[41] *Kino musi niepokoić...*, s. 16–17.

[42] P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 196.



Productions działająca na rynku od 1969 roku. Jej właścicielką była Albina du Boisrouvray, młoda arystokratka pochodzenia boliwijskiego, blisko spokrewniona m.in. z rodziną księcia Monako, a zarazem dziennikarka po studiach na Sorbonie, która badała np. sprawę śmierci Che Guevary<sup>[43]</sup>. Drugim partnerem produkcyjnym była słynna firma Rizzoli Film, należąca do włoskiego klanu Rizzoli, właścicieli wielkiego koncernu prasowego i producentów filmowych. Jej założycielem w 1965 roku był magnat prasowy Angelo Rizzoli, a na początku lat 70. firmę przejęli jego syn, również Angelo, i wnuk Andrea<sup>[44]</sup>. Od początku lat 70. firma Rizzoli zaangażowała się zwłaszcza w koprodukcje włosko-francuskie, czego efektem stało się również *Najważniejsze to kochać*. Trzecim koproducentem filmu była monachijska firma TIT Film Production, która w pierwszej połowie lat 70. również specjalizowała się w koprodukcjach włosko-francuskich, a ich wynikiem były takie filmy, jak m.in. *Borsalino* (1970) Jacques'a Deraya z Alainem Delonem w roli głównej i *Piekielne trio* (1974) Francis Giroda z Michelelem Piccolim i Romy Schneider.

Były to zatem odpowiednie warunki produkcyjne, które pozwoliły na sfinansowanie

adaptacji filmowej głośnej wtedy powieści Christophera Franka (nagrodzonej w 1973 roku prestiżową nagrodą Prix Renaudot), według której powstał film Andrzeja Żuławskiego. Umożliwiły również skompletowanie gwiazdorskiej obsady aktorskiej. *Najważniejsze to kochać* jest

[43] Była ona również żoną Georges'a Casati producenta, który przy filmie Żuławskiego pełnił funkcję głównego kierownika produkcji, a w latach 80. zasłynęła z intensywnej działalności filantropijnej, głównie na rzecz ofiar HIV. Zob. wywiad z Albiną du Boisrouvray – R. Dain, *Interview with Ms. Albina Du Boisrouvray*, „The UN Women's Newsletter” October, November, December 2005, vol. 9, no. 4, [https://www.un.org/womenwatch/osagi/network/network\\_vol9no4.pdf](https://www.un.org/womenwatch/osagi/network/network_vol9no4.pdf) (dostęp: 6.05.2022).

[44] W latach 60. najpierw sam Rizzoli-dziadek a potem firma założona przez niego, byli producentami wielu znanych i wybitnych filmów jak m.in.: *Mamma Roma* (reż. P.P. Pasolini, 1962), *Zaćmienie* (reż. M. Antonioni, 1962), *Pieski świat* (reż. G. Jacopetti, 1962), *8 ½* (reż. F. Fellini, 1963), *Przed rewolucją* (reż. B. Bertolucci, 1964) i innych. Zob. M. Scollo Lavizzari, *Rizzoli Film*, *Enciclopedia del Cinema* (2004), [https://www.treccani.it/enciclopedia/rizzoli-film\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rizzoli-film_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) (dostęp: 6.05.2022).

dzisiaj dziełem prawdziwie kinofilskim dzięki wielu kontekstom filmowym, jakie się w nim pojawiają, ale przede wszystkim ze względu na obecność legendarnych aktorów.

Z pewnością kluczowe dla sukcesu filmu było zaangażowanie Romy Schneider. Aktorka ta w 1974 roku sięgała szczytu popularności dzięki udziałowi w ambitnych artystycznie filmach, głównie francuskich (m.in. wspomnianego Claude'a Sauteta). Tworzyła wybitne kreacje kobiet dojrzałych, ale rozdartych emocjonalnie między potrzebą miłości a potrzebą wolności. Osiągnęła status najpopularniejszej, obok Marleny Dietrich, aktorki niemieckojęzycznej w Europie. Andrzej Żuławski zmienił i pogłębił ten wizerunek w swoim filmie.

Zaproponowałem warunki Romy Schneider: powiedziałem jej, że ryzykuje, bo jest bardzo piękną mieszczańską gwiazdą, a tu będzie bez makijażu, odkryje swój wiek, swoje doświadczenie[45]

– mówił reżyser.

Odniesienie do postaci Marleny Dietrich jako gwiazdy o wielkiej charyzmie, a zarazem do stworzonych przez nią postaci kobiet fatalnych, miało pojawić się również w *Najważniejsze to kochać*. Do filmu nie trafiły jednak sceny, w których Schneider występuje w kabarecie jako aktorka-Nadine wystylizowana na podobieństwo Marleny Dietrich. Ślad tych scen (o których reżyser wspominał w cytowanym tu wywiadzie rzece[46]) pozostał jednak w archiwach w postaci fotosów przedstawiających Schneider na scenie kabaretu, okrytą czerwonym woalem boa i z fryzurą à la Dietrich[47]. Stylizacja ta przywodzi oczywiście na myśl kolejny kontekst

filmowy – odniesienie do słynnego filmu Josefa von Sternberga *Błękitny anioł* (1930), który ugruntował wielką karierę Marleny Dietrich i stworzył jeden z modelowych wizerunków kobiety fatalnej w kinie klasycznym.

Nie jest to jedyna aluzja do *Błękitnego anioła*. Druga, już obecna w filmie Żuławskiego, pojawia się w momencie, kiedy Jacques Chevalier, siedząc przed lustrem w garderobie teatralnej, maluje swoją twarz jak maskę klauna, podsłuchując jednocześnie Servaisa i Nadine. Jest to czytelna aluzja do wizerunku Profesora Unrata, głównego bohatera filmu von Sternberga, który w jego finale pokazuje się właśnie z twarzą umalowaną jak klaun, co symbolizowało ostateczną klęskę jego miłosnych złudzeń, ale również coś ważniejszego – krach mieszczańskich wartości symbolizowany przez upadek Unrata ze stabilnej pozycji niemieckiego profesora liceum na miejsce klauna w podrzędnym objazdowym kabarecie.

Równie spektakularne, choć z pewnością bardziej ekstrawaganckie, były pomysły obsadzenia Klausea Kinskiego w roli Zimmera i Jacques'a Dutronca w roli Jacques'a Chevaliera. Kinski – słynny skandalista, aktor, szaleniec, był już wtedy postacią legendarną i miał na swoim koncie wiele ról teatralnych i filmowych. Na początku lat 70. w teatrze zasłynął m.in. skandalem, jaki w 1971 roku wywołało przedstawienie *Jezus Chrystus Zbawiciel*, grane przez niego w berlińskiej Deutschlandhalle[48]. Natomiast w kinie znany był głównie z charakterystycznych ról drugoplanowych w filmach rozrywkowych, ale zagrał już również swoją pierwszą wielką rolę w filmie Wenera Herzoga *Aguirre, gniew boży* (1972). Natomiast Dutronc – odwrotnie, zagrał do tej pory tylko w jednym filmie, ale był za to bardzo popularny we Francji jako kompozytor i piosenkarz. I wreszcie, nie można zapomnieć – Claude Dauphin w roli demonicznego Mazellego – wielka legenda filmu francuskiego, aktor pamiętający (i pamiętany) jeszcze złotą epokę klasycznego kina lat 30.

W takim doborowym towarzystwie główna rola męska przypadła Fabio Testiemu. Był on wtedy wschodzącą gwiazdą kina włoskiego. Zaczynał karierę jako kaskader i wystąpił do

[45] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, oprac. red. wersji pol. K. Merta, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2004, s. 21.

[46] P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 219.

[47] <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/romy-schneider-sur-le-tournage-du-film-limportant-cest-news-photo/1270420969> (dostęp: 6.05.2022).

[48] K. Stanisławski, *Werner Herzog*, Stowarzyszenie Kampania Artystyczna, Warszawa 2012, s. 64–65.



tego momentu m.in. w *Pewnego razu na Dzikim Zachodzie* (1968) Sergio Leone i *Barbarelli* (1968) Rogera Vadima. W filmie Andrzeja Żuławskiego jest, następnym po Leszku Teleszyńskim (grającym w *Trzeciej części nocy* i *Diable*), pięknym młodzieńcem uwikłanym w zło i namiętności.

Wizualnym zwieńczeniem wątków intertekstualnych i kinofilskich jest w filmie Andrzeja Żuławskiego ujęcie w jednej z ostatnich scen filmu. Nadine i Servais, już po śmierci jej męża, leżą na podłodze salonu willi, pokrytej rozsypanymi na niej fotosami filmowymi i stronami gazet filmowych. Kamera pokazuje ich twarze, z góry, w półzbliżeniu, tak że kadr ten może kojarzyć się ze słynnym ujęciem sceny miłosnej z *Popiołu i diamentu* Andrzeja Wajdy, z udziałem Zbigniewa Cybulskiego i Ewy Krzyżewskiej. I jest to być może dyskretny ukłon reżysera złożony nie tylko francuskiej kinofilii, lecz również kinu polskiemu, które w nie mniejszym stopniu kształtowało jego filmowe preferencje.

Pośród wielu odniesień intertekstualnych i kinofilskich, z jakimi kojarzy się *Najważniejsze to kochać*, jest jednak jedno, z pozoru mało oczywiste, ale, jeśli dobrze się zastanowimy, zasadnicze. W jednej z najbardziej poruszających

scen tego filmu, rozgrywającej się w kawiarni, Jacques rozmawia po raz ostatni (jak się okaże) z żoną. Tłumaczy jej, dlaczego ich związek, mimo łączącego ich przywiązania, nie ma już szans na przetrwanie. Jacques mówi wtedy o pogardzie (franc. *mepris*), jaką Nadine zaczyna odczuwać wobec niego. Scena ta nasycona jest bardzo silnymi emocjami. Sytuacja małżeńska, w jakiej znajdują się bohaterowie, mocno kojarzy się z tą, którą ponad dziesięć lat wcześniej przedstawił Jean Luc Godard w słynnym filmie *Pogarda* (*Le mepris*, 1963) z Brigitte Bardot i Michelem Piccolim w rolach głównych (zrealizowanym według powieści Alberto Moravii).

W filmie Andrzeja Żuławskiego jednym z głównych problemów, podobnie jak u Godarda, jest „wypalanie” związku uczuciowego między mężczyzną a kobietą. W *Pogardzie* Paul Javal, grany przez Piccoliego, pisarz poprawiający, w celach finansowych i na życzenie demonicznego producenta filmowego, scenariusz filmowej *Odysei* autorstwa wielkiego reżysera (Fritz Lang), próbuje dociec, dlaczego jego piękna żona, Camille, przestaje go kochać. Paul pozostaje przy tym bierny i niezdecydowany, co z biegiem czasu pogłębia jeszcze utajony konflikt między nim a żoną. Zachowuje się cy-



nicznie, choć sam przed sobą nie przyznaje się do tego – dbając o własny interes finansowy, popycha żonę w ramiona prymitywnego producenta. W efekcie jego zachowanie prowadzi w finale filmu do rozstania i śmierci dziewczyny.

Sytuacja małżeńska w filmie Andrzeja Żuławskiego jest bardzo podobna; świadczy o wypaleniu uczuć i końcu związku. I choć przyczyny są nieco inne, efekt jest ten sam – śmierć jednego z partnerów. Mamy tu również do czynienia z podobną dwuznacznością intencji: są pozory wspólnego życia, utrata spontaniczności, niejasna postawa męża, zawiedzione nadzieje żony oraz motyw „prostyтуowania się” artystów dla pieniędzy. W filmie Żuławskiego sytuacja ta i postacie biorące w niej udział są jednak pokazywane z innej perspektywy i zdecydowanie bardziej pogłębione psychologicznie. Jacques grany przez Dutronca jest w pewnym sensie odwrotnością męża z *Pogardy*. Będąc człowiekiem wypalonym emocjonalnie, zachowuje człowieczeństwo, ponosząc ofiarę (samobójstwo), rezygnując z litości, unika ostatecznie pogardy...

To odwrócenie znaczeń i jednocześnie ich pogłębienie dotyczy również postaci kobiecych. Tak jak w *Pogardzie* „śmierć Camille wydaje się wyzwoleniem dla Paula”[49], po to by bohater mógł poświęcić się sztuce (gdyż ostatecznie Paul zrywa kontrakt z producentem), tak w *Najważniejsze to kochać* śmierć Jacques’a wiąże się z wyzwoleniem dla Nadine, po to aby mogła oddać się miłości. Tak jak sytuacje obu kobiet stanowią niejako lustrzane odbicie (są podobne, ale w pewnym sensie odwrócone), tak też postaci te różni skala emocji. Camille-Bardot jest zdystansowana i chłodna, natomiast Nadine-Schneider to wulkan sprzecznych uczuć, wybuchających i gasnących na przemian.

[49] J.-P. Esquenazi, *Konstrukcja genealogii artystycznej. Pogarda Jean-Luca Godarda i społeczeństwo lat sześćdziesiątych*, tłum. E. Lubelska, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 267.

[50] Ibidem, s. 252.

[51] *Opętanie...*, s. 16.

Podobieństwa obu filmów nie kończą się jednak na wątku małżeńskim. Podobny jest również moralny stan świata. Chodzi przede wszystkim o zależność artystów od pieniędzy i ludzi posiadających te pieniądze. W przypadku obu filmów korupcja finansowa, jakiej ulegają ich bohaterowie, wskazuje oczywiście na głębszy problem, czyli degenerację kultury współczesnej. W filmie Godarda uosobieniem tego zjawiska jest amerykański producent filmowy Prokosch, osobnik wulgarny i brutalny, który próbuje dostosować do swoich prymitywnych wyobrażeń klasyczne dzieło sztuki, czyli *Odyseję*, i który gra „diabelską rolę korumpującego i skorumpowanego”[50]. W filmie Żuławskiego jeszcze bardziej demoniczną postacią jest oczywiście Mazelli, który – niejako dziesięć lat po Prokoschu – zajmuje się już nie korumpowaniem artystów, lecz po prostu pornografią, po to, by – jak sam mówi – zmusić ludzi „do przyjrzenia się temu, co wstrętne”.

*Pogarda* i *Najważniejsze to kochać* mają zatem podobny temat, inaczej jednak ujęty. W obu filmach chodzi o działanie pewnej „siły fatalnej” w życiu ludzi oraz o związane z tym pytania o wolność i możliwość autentycznej miłości. Chodzi również o stan kultury, o jej degradację, ale również o tkwiące w niej trwałe i inspirujące wartości. Mimo że Andrzej Żuławski raczej dystansował się do filmów francuskiej Nowej Fali, uważając je w gruncie rzeczy za mieszczańskie i minoderyjne, to jednak doświadczenia francuskich reżyserów nie mogły być przecież dla niego zupełnie obojętne. Wśród filmów, które uważał za istotne, były zwłaszcza dzieła Jeana Luca Godarda, w tym właśnie *Pogarda*. „Jedynie dwa dla mnie istotne filmy *nouvelle vague* to *Le mepris* (*Pograda*) i *Pierot le fou* (*Szalony Piotruś*), oba Godarda”[51] – mówił reżyser.

W przypadku dzieł Godarda i Żuławskiego, mimo dzielącej ich różnicy ponad dziesięć lat, można dostrzec pewne podobieństwa realizacyjne oraz te dotyczące sytuacji, w jakiej znajdowali się ich autorzy. Dla obu twórców był to niejako „drugi debiut”. *Pogarda* była pierwszym filmem wysokobudżetowym Godarda, z którym wiązano nadzieje na duży zysk komercyj-

ny[52]. Natomiast dla Andrzeja Żuławskiego był to pierwszy film pełnometrażowy zrealizowany we Francji. Sukces frekwencyjny obu dzieł uzależniony był w dużej mierze od zaangażowania znanych aktorek, gwiazd filmowych o magnetyzującym *emploi*. Brigitte Bardot była w pierwszej połowie lat 60. najsłynniejszą aktorką w Europie, podobnie jak Romy Schneider w momencie realizacji *Najważniejsze to kochać*. Oba filmy współprodukowali znani włoscy producenci (w przypadku *Pogardy* było to Carlo Ponti) i – co ważne – w obu filmach charakterystyczna muzyka autorstwa Georges'a Delerue współtworzy ich melodramatyczny nastrój.

Jest między tymi filmami jeszcze jedno, głębsze powinowactwo, a mianowicie manifestujący się w nich specyficzny stosunek do kina. Dla Jeana-Luca Godarda realizacja *Pogardy* wiązała się z próbą (pozornego) porzucenia zasad kinofilii i związanej z nią fascynacji kulturą popularną na rzecz stworzenia własnej polityki autorskiej, ambitnej i odnoszącej się do kultury klasycznej. W przypadku *Pogardy* tę szerszą perspektywę kulturową wnosi przede wszystkim postać reżysera, Fritza Langa. Jest on uosobieniem mitu kina klasycznego. Realizując filmową *Odyseję* posługuje się cytatami zaczerpniętymi z klasycznej poezji europejskiej, Dantego, Hoelderlina i innych. Filmowy Lang jest więc niejako strażnikiem kultury klasycznej, kontynuatorem mitu Homera[53]. Jego dążenia artystyczne polegają „na ukazaniu walki ludzi z obcymi siłami”[54], czyli uwarunkowaniami naturalnym (niezależnymi od ludzkiej woli) personifikowanymi pod postacią bogów, tak jak w mitologii greckiej i *Odysei* Homera. Ale w *Pogardzie* „równocześnie nie brakuje też cytatów filmowych: w kamerze pojawiają się plakaty filmowe, liczne są aluzje do przeszłości aktorów, powtarzanie kwestii i tak dalej. Tak, jakby życie filmowe karmiło życie codzienne postaci”[55].

W filmie Andrzeja Żuławskiego z jednej strony również chodzi o ukazanie pierwotnych sił, instynktownych, naturalnych, wpływających na los ludzi, a z drugiej – o stworzenie perspektywy kulturowej, która pozwalałaby diagnozować uwarunkowania kondycji człowieka.

W *Najważniejsze to kochać* taką perspektywę, już bardziej „nowożytną”, współtworzy przede wszystkim odniesienie do dramatu Williama Szekspira *Ryszard III*. Jednak ważną funkcję spełniają również inne odniesienia literackie i filmowe.

Stosunek do kina obu reżyserów różnił się bez wątpienia, jeśli chodzi o cele artystyczne, do jakich dążyli. Ich filmy, w tym przypadku *Pogarda* i *Najważniejsze to kochać*, różnią się zdecydowanie sposobem reżyserii aktorów, metodą inscenizacji i realizacji zdjęć oraz scenerią. A mimo to istnieje wiele czynników, dzięki którym można je ze sobą kojarzyć.

Być może najważniejszym z nich było przekonanie obu reżyserów o fundamentalnym znaczeniu kina oraz filmowych mitów dla całości kultury i życia ludzi. Jak zauważył Konrad Eberhardt, dla Godarda kino „to pewien klimat moralny, pewien rytuał, pewna mitologia”[56]. Podobnie chyba było w przypadku Andrzeja Żuławskiego, który w kinie poszukiwał epifanicznych prawd, przebłykających przez blichtr filmowego spektaklu[57].

#### BIBLIOGRAFIA

- Bierdiajew Mikołaj, *Światopogląd Dostojewskiego*, tłum. i oprac. Henryk Paprocki, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2013.
- Dain Rebeca, *Interview with Ms. Albina Du Boisrouvray*, „The UN Women's Newsletter” October, November, December 2005, vol. 9, no. 4, [https://www.un.org/womenwatch/osagi/network/network\\_vol9no4.pdf](https://www.un.org/womenwatch/osagi/network/network_vol9no4.pdf) (dostęp: 6.05.2022).
- Demby Łucja, *Kinofilia szerokokątna. Wybrane aspekty „nowej kinofilii” w piśmiennictwie francuskim – diagnozy i definicje*, „Kwartalnik Filmowy” 2022, nr 120, s. 190–205. <https://doi.org/10.36744/kf.1377>

[52] J.-P. Esquenazi, op. cit., s. 249.

[53] Ibidem, s. 266.

[54] Ibidem, s. 260.

[55] Ibidem, s. 266.

[56] K. Eberhardt, *Jean-Luc Godard*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970, s. 59.

[57] Zob. A. Żuławski, *Zaułek pokory*, op. cit., s. 197.

- Eberhardt Konrad, *Jean-Luc Godard*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970.
- Esquenazi Jean-Pierre, *Konstrukcja genealogii artystycznej. Pogarda Jean-Luca Godarda i społeczeństwo lat sześćdziesiątych*, tłum. E. Lubelska, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 245–277.
- Evdokimov Paul, *Gogol i Dostojewski, czyli Zstąpienie do otchłani*, tłum. Adriana Kunka, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 2002.
- Ghyka Matila C., *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, tłum. Ireneusz Kania, Universitas, Kraków 2006.
- Gołubiński Tycjan, *Change sans risque? Kino francuskie po nowej fali (1968–1984)*, [w:] *Historia kina*, t. 3: *Kino epoki nowofalowej*, red. Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, Rafał Syska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2015, s. 963–1054.
- Halperin David M., *Ironia miłości. Sześć uwag na temat platońskiego Erosa*, tłum. G. Czemieli, [w:] *Platon, Uczta*, tłum. Andrzej Serafin, wybór tekstów i red. nauk. Piotr Nowak, komentarze Benjamin et al., Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2012.
- Katafiasz Olga, *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Laurence'a Oliviera i Kennetha Branagha*, Societas Vistulana, Kraków 2005.
- Kino musi niepokoić. Z Andrzejem Żuławskim rozmawia Jacques Grant*, tłum. J. Słodowski, „Film na Świecie” 1991, nr 383.
- Kott Jan, *Szekspir współczesny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.
- Kletowski Piotr, Marecki Piotr, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej [wywiad-rzeka]*, Wydawnictwo „Krytyki Politycznej”, Warszawa 2008.
- Michalski Krzysztof, *Płomień wieczności. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. Sergio Naitza, oprac. red. wersji pol. Katarzyna Merta, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2004.
- Platon, *Fajdros*, tłum. i komentarze Władysław Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Marek Derewiecki, Kęty 2002.
- Platon, *Uczta*, [w:] *Platon, Uczta, Eutryfon, Obrona Sokratesa, Kriton, Fedon*, tłum., wstęp i objaśnienia Władysław Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 49–164.
- Rietbergen Peter, *Europa. Dzieje kultury*, tłum. Robert Bartoń, Książka i Wiedza, Warszawa 2001.
- de Rougemont Denis, *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. Lesław Eustachiewicz, PAX, Warszawa 1968.
- Scollo Lavizzari Marco, *Rizzoli Film*, Enciclopedia del Cinema (2004), [https://www.treccani.it/enciclopedia/rizzoli-film\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rizzoli-film_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/) (dostęp: 6.05.2022).
- Stanisławski Krzysztof, *Werner Herzog*, Stowarzyszenie Kampania Artystyczna, Warszawa 2012.
- Żuławski Andrzej, *Juki podróże*, Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1994.
- Żuławski Andrzej, *Zaulek pokory*, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2000.
- <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/romy-schneider-sur-le-tourage-du-film-limportant-cest-news-photo/1270420969> (dostęp: 6.05.2022).