

Dzieło a „granica sensu”

Wiesław Juszcak

W pierwszym tomie huculskiej epopei Stanisława Vincenza, tam gdzie się opowiada o zdobyciu Złotej Bani przez rozbójników pod wodzą młodego Dobosza, zawarty jest opis pewnego dzieła sztuki, przy którym to opisie warto się zatrzymać:

„Lecz Dobosz był zajęty szukaniem wymarzonych gołąbków brylantowych, o których wieść doszła aż na Czarnohorę. Mistrzowie słynni przygotowywali je tutaj w Złotej Bani na podarki dla cesarza czy też dla papieża. Prowadzony przez obznajomionego ze wszystkim dziada, Dobosz odnalazł je w jakimś małym domku w obrębie twierdzy. Był szczęśliwy. Czegoś tak pięknego nie widział jeszcze w swoim życiu. Matowo-złote skrzydła gołębi, zrywające się do lotu, [...] a także piersi złotych ptaków usypane były brylantowym pyłem, naśladującym połysk piór. Dziób i oczy szlifowane z czarnych lub jasnych diamentów, oddawały po mistrzowsku rzeczywistość, ale zarazem czyniły ją podobną do snu.”

*

„Sztuka jest bardzo małą sprawą w porównaniu ze złożonością i bogactwem świata widzialnego” – powiada Miłosz w *Podróżnym świecie*. Ale, jeśli to pole odniesień rozszerzymy tak, że będzie obejmować nie tylko widzialność samą, sztuka – choć brzmi to paradoksalnie – wzrośnie w swoich funkcjach i swoich znaczeniach.

*

„Mieć zawsze mocne poczucie rzeczywistości i konkretności” – notuje Paul Claudel w *Dzienniku* z roku 1910. Można odnieść to do rozmaitych sytuacji życiowych. Lecz Claudel ma tutaj na uwadze sytuację szczególną: postawę artysty, zadanie artysty. Słowo „rzeczywistość” musi bowiem w tym miejscu przypomnieć o innej notatce poety, wcześniejszej o lat cztery: „Rzeczywistość, nie tylko rzeczywistość dostępna naszym zmysłom, ale totalna rzeczywistość rzeczy 'widzialnych i niewidzialnych'. Poezja naprawdę uniwersalna, katolicka.”

Do myśli tej powraca Claudel w wielu miejscach, między innymi w wydanych w 1928 roku *Positions et propositions*: „Przedmiotem poezji nie są więc, jak się to często mówi, sny, złudzenia czy myśli. Przedmiotem jej jest święta rzeczywistość, w środku której raz na zawsze tkwimy. Wszechświat rzeczy widzialnych, któremu Wiara przydaje wszechświat rzeczy niewidzialnych. To wszystko co na nas patrzy i na co my patrzymy. Wszystko to jest dziełem Boga, którego opiewają zarówno pieśni i wiersze największych poetów, jak śpiewy najskromniejszych ptaków. [...] istnieje *poesis perennis*, która nie wymyśla swych tematów, tylko nieustannie powraca do tych, które poddaje jej Stworzenie, na sposób naszej liturgii, która jak pory roku nigdy nas nie nuży. Celem poezji nie jest, jak pisał Baudelaire, sięganie 'do dna Nieskończoności aby znaleźć nowość', lecz wręcz przeciwnie, sięganie do dna skończoności by dotrzeć do tego, co niewyczerpane.” I trawestując logion Jezusa: „Kto nie jest ze mną, jest przeciwko mnie. I kto nie zbiera ze mną, rozprasza” (Mt 12,30; Łk 11,23), Claudel dodaje: „Tylko prawda wszystko scala i łączy, a wszystko, co nie jest nią, rozprasza.”

*

Przyjmujemy, że autentyczne dzieło sztuki odsłania lub ma przynajmniej na celu odsłonięcie albo przybliżenie tego, co w dziedzinie innej niż dziedzina refleksji o sztuce nazwane zostało granicą sensu. Nazwa ta pochodzi z filozofii religii, z nauki o religii, mówiąc najogólniej. *Fenomenologia religii* Gerarda van der Leeuw rozpowszechniła ten termin, biorąc go

z dziś już mniej znanej pracy, mianowicie z wydanych w 1914 roku *Lebensformen* Eduarda Sprangera, który tak wyrażenie objaśniał:

„Religijny sens rzeczy to taki sens, za którym nie może się już kryć żaden sens dalszy czy głębszy. Jest to bowiem sens całości. Jest to ostatnie słowo. Ale sens ten nigdy nie będzie zrozumiany, a słowo to nigdy nie zostanie wypowiedziane. Pozostaną zawsze czymś nas przewyższającym. Sens ostateczny jest tajemnicą, która ciągle się objawia, aby mimo to zawsze pozostać ukryta. Oznacza drogę aż do ostatniej granicy, gdzie już rozumie się tylko jedno: że wszelkie rozumienie znajduje się 'po tamtej stronie'. Sens ostateczny jest zarazem granicą sensu.”

*

Karen Blixen umarła w roku 1962. Tuż przed śmiercią, w wywiadzie dla duńskiego radia, mówiła między innymi: „W moim pojęciu na inspirację składają się wszystkie przeżycia i doświadczenia tworząc jedność, dzięki której to, co zwykle przychodzi nam zrozumieć z trudem, staje się nagle jasne, jakby zostało nam ofiarowane w darze.”

Dobrym komentarzem do tego może być fragment z biografii pisarki, pióra Judith Thurman: „Zdanie 'rozumiałam wszystko' albo 'nagle rozumiałam wszystko' pojawia się jak niemal liturgiczna formuła w pisarstwie Karen Blixen. Oznacza ono poznanie wielkiej tajemnicy, którą każdy nosi w sobie od dawna pogrzebaną i nagle ją na nowo odkrywa. Opisuje chwile odsłaniające [...] szkielet naszej tożsamości.”

*

Niniejszy szkic powstał z prób skomentowania filmu Gabriela Axela *Uczta Babette* (*Babettes gaestebud*, 1987), stanowiącego adaptację noweli Karen Blixen z roku 1950. Napisana po angielsku, nowela ta weszła do wydanego w 1953 roku zbioru opowiadań *Anecdotes of Destiny*.

W twórczości Karen Blixen *Babette's Feast* zajmuje miejsce wyjątkowe: jest jej arcydziełem, albo należy do grupy paru takich jej kreacji najpełniejszych. Film Axela, bardzo wiernie transponując pierwowzór, osiąga ten sam, niezwykle, rzadki w filmowej sztuce poziom i ton. Jest i bez wątplenia pozostanie jednym z arcydzieł kina. Lecz skoro (co do natury arcydzieł należy) znany jest on w dość wąskim kręgu, konieczne staje się na samym wstępie najprostsze – i niestety bardzo upraszczające – wprowadzenie przynajmniej w sam jego temat.

Akcja toczy się w opowiadaniu w małym norweskim miasteczku portowym, Berlevaag. W filmie przeniesiona jest do Danii – do nadmorskiej wioski na północy półwyspu. Żył w miejscu takim pewien pastor, który, zapewne w początku lat dwudziestych ubiegłego stulecia, zaczął skupiać wokół siebie grono wyznawców albo uczniów, wywodzących się spośród prostych rybaków i żeglarzy. Pewne cechy tej kongregacji duchowej mogłyby wskazywać na wpływy Swedenborga. Tu jednak wystarczy stwierdzić, że zapoczątkowany przez pastora ruch odnowy religijnego życia rozprzestrzenił się na cały kraj, zyskując zwolenników w wysokich sferach szlachty i u królewskiego dworu.

Pastor ożenił się późno i rychło owdował. Sam zajmował się przeto wychowaniem dwóch córek, Marcyny i Filipy, tak ochrzczonych na cześć Lutra i Melanchtona. Wychowanie było na pewno surowe, a nadto pastor sobie nie życzył, aby dziewczęta opuściły dom. Mówił, że przy jego powołaniu ich pomoc zawsze mu będzie niezbędna. Córki nie sprzeciwiały się. Jednak ich niezwykła uroda i piękny głos młodszej siostry sprawiły, że dwukrotnie naruszony został na moment spokojny bieg ich życia.

Najpierw zjawił się w domu pastora zakochany w Marcynie młody oficer wysokiego rodu, Lorens Loewenhielem. Uzyskał tutaj wstęp dzięki swej pobożnej ciotce, która od dawna wspierała działalność pastora, i której wiejska rezydencja znajdowała się nieopodal. Ale młodzieniec szybko zrozumiał, że nie uda mu się wyrwać stąd dziewczyny, i mówiąc jej, że tu właśnie po raz pierwszy się dowiedział, że los jest nieubłagany, i że są na tym świecie rzeczy niemożliwe, odjechał na zawsze – jak mu się zdawało.

Następnie przybył tu, w celach krajoznawczych, a po występach w Królewskiej Operze w Sztokholmie, znakomity francuski śpiewak, Achille Papin. Zobaczył Filipę i usłyszał nadzwyczajny jej głos w kościele, i postanowił związać z nią swoją karierę i swoje życie. Udało mu się tylko tyle, że pastor wyraził zgodę, by udzielił pannie kilku lekcji śpiewu. Ale sama Filipa szybko z nich zrezygnowała, widocznie niepewna własnego uczucia do nauczyciela.

Po wielu latach Achille napisał list do siostr. Prosił w nim, żeby jego oddawczynie, panią Babette Hersant, zechciały wziąć pod opiekę. Było to w okresie Komuny Paryskiej. Babette straciła męża i syna, i sama musiała uciekać z Francji. Siostrzeniec jej, pracujący na statku, który należał do skandynawskiej floty, mógł ją zabrać. Achille Papin przypomniał sobie o domu pastora i dał jej polecający list. Informował w nim, że Babette umie gotować. Ale panie, żyjące bardzo skromnie (ojca już dawno na świecie nie było), poświęcały wszystkie środki na charytatywne cele. Uznały że nie stać ich na zatrudnienie gospodyni. Babette jednak błagała, by pozwoliły jej zostać i pracować za darmo. Mówiła, że to dla niej ostatnia szansa w życiu. Siostry musiały ulec.

Babette powiedziała kiedyś, że jedyną jej więzią z ojczyzną jest loteryjny los, dawno wykupiony i odnawiany co rok przez kogoś z paryskich przyjaciół. W kilkanaście lat po jej osiedleniu się w nowym miejscu dostała wiadomość, że na ten los padła główna wygrana: dziesięć tysięcy franków. Zbiegło się to z setną rocznicą urodzin pastora, którą jego córki pragnęły jakoś uczcić. Babette uprosiła je, żeby jej pozwoliły przygotować na ten dzień kolację w stylu francuskim, za którą ona zapłaci z wygranych właśnie pieniędzy. Po wielu wahaniach Marcina i Filipa przystały na to, tym bardziej, że była to pierwsza prośba Babette od jej przybycia i – jak sądziły – z pewnością ostatnia przed, teraz już możliwym, jej powrotem do Francji. Babette jest bogata, myślały poza tym, i koszt jednego przyjęcia nie uczyni większej różnicy w jej zasobach.

Mimo licznych niepokojów, wywołanych skalą i rodzajem zakupów, które kolację poprzedzały, wieczór udał się bardzo. Tym bardziej, że wywarł szczególne wrażenie i uznanie w oczach gościa zupełnie niespodziewanego, którego zaanonsowano w ostatniej niemal chwili. Był nim Lorens Loewenhielem obecnie emerytowany już generał, który zrobił wielką karierę i przez szereg lat reprezentował swój kraj na dworach Petersburga i Paryża.

*

Uderzającą cechą opowiadania zarówno, jak filmu, jest niebywała zwięzłość narracji i prostota wszystkich w nich użytych środków. Owa prostota i celność służą tutaj, już w czysto zewnętrznym planie, temu co stanowi zasadniczy ekspresyjny efekt całej konstrukcji dramatycznej, w obu dziełach zasadniczo takiej samej. Służą nadaniu pozorów oczywistości rzeczom i zdarzeniom bynajmniej nie oczywistym, zagadkowym, niezwykłym. To, co trzeba by uznać za otwarcie nieprawdopodobne, jest uprawdopodobnianie na różne sposoby, z których jednym jest najściślej określona historyczność faktów. Wiemy, na przykład, że końcowe i główne zarazem ogniwo akcji ma miejsce 15 grudnia 1885 roku. Wiemy zatem, że pastor urodził się w roku 1785. Wiemy, że Marcina przyszła na świat w roku 1836, a Filipa w 1837. Że w roku 1854 Lorens po raz pierwszy odwiedził dom Pastora, i że Achille Papin gościł tam w roku następnym. Że Babette przybyła tutaj w 1871, itd.

Cała ta siatka dat, podawanych wprost lub łatwo dających się odtworzyć, ma jakby przede wszystkim na celu urealnienie

owych niepojętych zbiegów okoliczności, które nasuwają myśl o ingerencji sił nadprzyrodzonych, i które w porządku racjonalnym albo winny być uznane za zmyślenie, albo powinny stanowić wyzwanie dla wiary.

Z drugiej strony los, albo Opatrzność, ujawnia tu swą władzę poprzez nieprawdopodobną symetrię zdarzeń. Wszystkie ich sekwencje bieżą do jednego punktu, jaki wyznacza kolacja wydana przez Babette. Niespełnione uczucia i pokrzyżowane plany spełniają się, ukazując swój ukryty ład i sens, będąc ostatecznie powodem i wy tłumaczeniem owego wydarzenia centralnego, i w nim zarazem swoje wytłumaczenie znajdując. Tym sposobem despotyzm pastora, jego egocentryzm tylko pozornie usprawiedliwiany szlachetnym powołaniem, teraz zostaje niby pokonany, przewyżczony, ale równocześnie objawia się też w niespodziewanej prawdzie swoich istotnych skutków. Miłość Lorensa do Marciny i Achille'a do Filipy, odwzajemniana nieśmiało lecz natychmiast udaremniana i tłumiona, triumfuje teraz w zupełnie innym niejako rejestrze. Dzięki śpiewakowi Babette trafia do domu córek pastora. Dzięki z pozoru przypadkowej, a koniecznej obecności generała na przyjęciu, i dzięki jego doświadczeniom, w które się rzucił za sprawą doznanego zawodu, poznana w pełni i oceniona właścicielce może być wielkość dzieła Babette – bo kolacja jest wielkim dziełem sztuki, a Babette – wielką artystką. I tym samym odkryte też zostają karty losu. Nagle odczytujemy zatajony dotąd plan. Dowiadujemy się na czym polegała gra. Poprzez dzieło, w miejscu przez dzieło stworzonym, objawić się wreszcie może działanie łaski.

Generał Loewenhielem wstaje wówczas, by wypowiedzieć to jedno w zasadzie zdanie: „But the moment comes when our eyes are opened, and we see and realize that grace is infinite.”

Dowiadujemy się tym samym, o czym jest *Uczta Babette*, co stanowi jej temat i treść najgłębszą. Jest to opowieść właśnie o dziele sztuki i o objawieniu się łaski – o czymś, co określić by można jako *coup de grâce*, gdyby wyrażenie to uwolnić od właściwego mu sensu idiomatycznego.

*

Powtórzmy: według *Uczty Babette* dzieło sztuki określa i jak gdyby odsłania to miejsce, w które uderzyć ma i w które uderzyć może „grom łaski”.

Każdy z tych dwu wątków opowiadania (i filmu oczywiście), tylko w analitycznym planie wyraźniej dających się rozdzielić, wątek „religijny” więc i „artystyczny”, ma do pewnego stopnia osobne rozpoznawcze znaki, i do pewnego stopnia kontrastuje z drugim.

Tekst *Uczty Babette* pełen jest jawnych albo utajonych – trawestowanych niekiedy – biblijnych cytatów. Członkowie zgromadzenia pastora mówią czasem słowami *Biblii* (np. opowieść o gronie winnym pochodzi z *Księgi Liczb*, rzecz o zdradliwości języka – z *Listu św. Jakuba*). Kilkakrotnie powraca tu fragment z *Psalmu LXXXV*: „Miłosierdzie i prawda spotkają się z sobą; sprawiedliwość i pokój pocałują się” (wg *Biblii Gdańskiej*). Jeden z hymnów śpiewanych w kongregacji, a skomponowanych – jak czytamy – przez samego pastora, zawiera aluzję do zdań, które powtarza Mateusz (7,9–10) i Łukasz (11,11): „A któryż jest z was ojciec, którego gdyby prosił syn o chleb, izali da mu kamień? Albo prosiłby o rybę, izali ma zamiast ryby da węża?” Powiada się, że Babette była ciemną Martą w domu dwu jasnych Marii. A sama uczta jest wiązana w tekście z dwoma nowotestamentowymi wydarzeniami – z godami w Kanie i z Zesłaniem Ducha św. To drugie tak jest w noweli przywołane:

„O tym, co się wydarzyło później tego wieczora, nic pewnego nie da się powiedzieć. Żaden z gości nie przypominał sobie potem tego jasno. Wiedzieli tylko, że pokoje wypełniły się niebiańskim światłem, tak jakby wiele małych promiennych aureoli zespoliło się w jeden wspaniały blask. Milczący starcy otrzymali dar języków. A uszy, całymi latami niemal glucho, otworzyły się nań. Sam czas połączył się z wiecznością. Długo po północy okna domu lśniły jak złoto i złocista pieśń płynęła w zimowe powietrze.”

*

Postać Babette i niesiony przez nią temat artystycznego tworzenia nacechowane są na początku mroczną atmosferą. Karen Blixen (a za nią Axel i znakomita w tej roli Stéphane Audran) w mistrzowski sposób rysuje wizerunek bohaterki: jednocześnie prosty i oczywisty, i zagadkowy, nieokreślony, wciąż pełen nieoczekiwanych możliwości, które się bezustannie odsłaniają i urzeczywistniają. W uformowany przez pastora świat, Babette wnosi wielostronną obcość: biograficzną, obyczajową, językową, wyznaniową. Nie demonstruje jej, ale się jej nie wyrzeka. Zarazem wchodzi w nowe otoczenie zupełnie, niemal wtapia się w nie, i pozostaje w istocie kimś tajemniczym, nikomu właściwie nie znanym. Kiedy zaś okoliczności pozwalają jej ujawnić to, co w niej i dla niej najważniejsze – jej powołanie i talent, ujawnia się równocześnie to także, co jej obcość do końca określa: jakiś rys pogański, który zawiera w sobie jej idea i forma ofiary.

Mgliste zrazu zarysy tej formy budzą lęk i zgorzniecie u wszystkich. W jednym momencie przekreślone zostaje całe zaufanie, którym przez czternaście lat Babette darzono. Ktoś wpada nawet na pomysł, by podejrzanego i niewątpliwie grzesznego podarunku Babette w ogóle nie zauważyć, by wszystko zbyć milczeniem i obojętnością. Nikt wtedy, a i do ostatniego momentu prawie nikt, nie domyśla się w owym kaprysie Francuzki ofiary i nikt nie jest w stanie ogarnąć jej rozmiarów.

W przeciwieństwie do oczywistego dzieła miłosierdzia, w którym wypełnia się treść życia córki pastora, ofiara Babette jest – nie tylko z pozorów – ciemna, nieprzenikniona, gwałtowna i okrutna. Przy całym wyrafinowaniu, objawiającym się ostatecznie w skutkach, u jej źródeł czai się coś pierwotnego. I najpierw przez to i w tym jest „pogańska”. Tutaj film Gabriela Axela dopowiada coś, co u Karen Blixen jest tylko zasugerowane i nieuchwytnie w pierwszym spojrzeniu. W sekwencji przygotowania uczyty, reżyser pokazuje nam stopy zabitych zwierząt. Obok tego zaś mamy jeszcze wiele innych naocznych dowodów niepoahamowanej rozrzućności, tak że wszystko ta składa się na obraz szaleńczego trwonienia i niszczenia dóbr, obraz „potłaczku”, w którym – jak się na koniec okazuje – ginie ogromna na owe czasy suma dziesięciu tysięcy franków francuskich.

Ten, ujawniający się raczej przed nią – jak wspomniano – niż w niej samej, „pogański” charakter uczyty, każe myśleć o ofierze Babette w kategoriach religijnych. „Pogański” bowiem znaczy w takim kontekście przede wszystkim „kultowy”, „religijny” właśnie, a tylko należący do innego religijnego porządku niż ten, który w danym otoczeniu powszechnie panuje.

*

W samym opowiadaniu obraz uczyty jest skromniejszy niż w filmie i poza historią o ogromnym żółwiu, który zjawia się w kuchni ku przerażeniu Marcyny, niewiele się mówi o kulisach przyjęcia. Generał rozpoznaje i podziwia gatunki i roczniki win. Rozpoznaje kolejne dania: zupeł żółwiową, bliny *à la Demidoff* i *cailles en sarcophage*. Te ostatnie są znakiem rozpoznawczym Babette Hersant, jej kunsztu słynącej nim paryskiej restauracji „Café Anglais”. W opowiadaniu Lorens Loewenhielm myśli o tym, ale prawie nie uwewnętrznia swych wspomnień. W filmie zaś o tym opowiada, lecz nic z tego nie znajduje oddźwięku i zrozumienia u słuchaczy. W obu wypadkach nie dochodzi zatem do skojarzenia danych, które by pozwoliły ostatecznie odsłonić tajemnicę tej uczyty, czyli zidentyfikować Babette. Generał nie widział jej w Paryżu, i tutaj też jej nie zobaczy. Poznaje dzieło, z którym zetknął się już kiedyś. Ale nie próbuje dociec, jakim cudem dzieło to zawędrowało do domu pastora. Reaguje w jakim sensie prawidłowo: traci zaufanie do zmysłowych świadectw, poddaje się temu, co uznaje za nieprawdopodobne, co w rygorach potocznych za „rzeczywiste” uznane być nie może. Akceptuje zatem porządek, w jaki został wprowadzony, chociaż porządku tego żadnym sposobem wyjaśnić nie jest w stanie.

„Generał Loewenhielm przestał jeść i siedział nieruchomo. Raz jeszcze powrócił do tej kolacji w Paryżu, o której myślał

w saniach. Zjawilo się tam danie niewiarygodnie wyszukane i smakowite, a on zapytał swego współbiedniaka, pułkownika Galliffet, o nazwę tego. Uśmiechając się, pułkownik odpowiedział mu, że są to *cailles en sarcophage*. Następnie dodał, że to danie zostało stworzone przez szefa tej właśnie restauracji, w której byli teraz, osobę uznaną przez cały Paryż za największego kulinarnego geniusza epoki. Osobę, co najdziwniejsze, którą była kobieta.

– Bo prawdziwie – rzekł pułkownik Galliffet – ta kobieta przeobraża kolację w Café Anglais w rodzaj miłosnej intrygi – miłosnej intrygi szlachetnego i romantycznego gatunku, gdzie już się zatracają różnice między cielesnym i duchowym pragnieniem i spełnieniem.”

Określenie „romantyczny” jest tutaj ze wszech miar uzasadnione. Cytowany dialog umiejscowić wypada gdzieś na przełomie piątej dekady ubiegłego wieku. Romantyzm, jako prąd artystyczny, trwa jeszcze, i choć w głównym nurcie jego fala słabnie i rozprasza się, dzięki temu właśnie zyskuje on na powszechności. Przez nazwę *cailles en sarcophage* Karen Blixen określa stylowe niejako cechy dzieła Babette. Przywołuje historyczno-archeologiczne upodobania tamtego czasu i może jeszcze groteskowo-makabryczną jego skłonność w „urabianiu atmosfery”. Jest w nazwie tej wszystko: od ulegania modzie, po wykorzystywanie w sztuce kulinarnej inspiracji płynących z wielkich duchowych odkryć epoki. Poza tym, dodajmy, nazwa owego dania każe myśleć znowu o jakiejś ceremonii kultowej, o rytuale, o ofierze.

*

Mowa generała Loewenhielma, w której odsłonięty zostaje religijny i moralny sens uczyty Babette, poprzedzona jest krótką uwagą o działaniu wina. Tu raz jeszcze odnajdujemy echo *Dziejów apostołskich*. Cud glosolalii, który wydarzył się w dniu Pięćdziesiąticy, dwójako jest komentowany przez zgromadzonych wokół wieczernika ludzi (2,12–13); „I zdumiewali się wszyscy, i dziwowali się, mówiąc jeden do drugiego: cóż to wżdy ma być? Lecz drudzy naśmiewając się, mówili: ci się młodym winem popili.”

W noweli podobnie usprawiedliwia się i jakby przesłania racjonalnymi argumentami irracjonalne zachowanie generała. W gruncie rzeczy można tu dostrzec działanie jakiejś, z nieodgadzionych źródeł płynącej inspiracji. Lecz, jak wspomnieliśmy już, narratorka woli trzymać się ziemi.

„Wtedy generał poczuł, że nadszedł moment aby przemówić. Podniósł się i stał bardzo prosto.

Nikt inny przy stole nie wstał żeby mówić. Starcy więc zwrócili nań oczy w podniosłym i radosnym oczekiwaniu. Nawykli do oglądania żeglarzy i włóczęgów, pijanych na umór tęgą jałowcówką swego kraju, u żołnierza i dworzanina nie rozpoznali upojenia wywołanego najszlachetniejszym winem świata.

– Miłosierdzie i prawda, przyjaciele moi, spotkały się ze sobą – powiedział generał. – Sprawiedliwość i szczęśliwość ucałują się wzajem.

Mówił głosem czystym, wycwiczonym na polach musztry i rozbrzmiewającym miłym echem w królewskich komnatach, a jednak mówił w sposób tak dla siebie samego nowy i tak dziwnie poruszający, że po pierwszym zdaniu musiał zrobić pauzę. Miał bowiem w zwyczaju troskliwie kształtować swe przemówienia, zawsze świadom swego celu. Lecz tu, przed tym prostym zgromadzeniem pastora, działał się coś takiego, jakby cała postać generała Loewenhielma, razem z jego udekorowaną piersią, stanowiła tylko środek do przekazania pewnego orędzia, które miało być ogłoszone.

– Człowiek, przyjaciele moi – mówił generał Loewenhielm – jest słaby i głupi. Powiedziano nam, że łaska należy szukać na tym świecie. Ale w ludzkiej naszej głupocie i krótkowzroczności wyobrażamy sobie, że łaska boska jest ograniczona. Z tego powodu drżymy...

Nigdy dotąd generał nie stwierdził, że drży. Był zdumiony do głębi, był wręcz zaszokowany słysząc, jak jego własny głos ogłasza ten fakt.

– Drżymy przed dokonaniem w naszym życiu wyboru,

a dokonawszy go, drżymy znowu z lęku, że wybraliśmy źle. Lecz nadchodzi chwila, gdy otwierają się nasze oczy i widzimy, przekonujemy się, że łaska jest nieskończona. Łaska, drodzy przyjaciele, nie żąda od nas niczego, tylko byśmy oczekiwali jej z ufnością i przyjmowali ją z wdzięcznością. Łaska, bracia, nie stawia żadnych warunków i nikogo z nas nie wyróżnia. Łaska bierze nas wszystkich na swe łono i obwieszcza powszechne przebaczenie. Spójrzcie! to, co wybraliśmy, jest nam dane, i to, czego nie przyjęliśmy, jest nam też zarazem udzielone. Tak! to, co odrzuciliśmy, jest wylane na nas w obfitości. Bo miłosierdzie i prawda spotkały się ze sobą, a sprawiedliwość i szczęśliwość pocałowały się wzajem.”

*

Ten moment olśnienia, w którym wszystko to, czego generał doświadczył w życiu, objawia się jako „logiczna całość”, nabiera nagle sensu, ukazuje swój głęboki sens – ta chwila otwiera się dzięki dziełu Babette. Owa uczta, będąca kreacją artystyczną, wyznacza, jak mówiliśmy, przestrzeń umożliwiającą widzenie, odczuwanie i pojmowanie całkowicie różne od „zwykłego”, potocznego czy pragmatycznego. Uczta, jako dzieło sztuki, stawia swych uczestników wobec rzeczywistości pełnej, odsłaniającej się we wszystkich swoich wymiarach. Zgęszczenie, intensyfikacja tego, co zmysłowe, jest tu taka, że doznaje jak gdyby przesilenia. Na co dzień szczelna spoiście tego, co naoczne, rozstępuje się tutaj, pęka, a w powstających szczelinach otwierają się niewidzialne perspektywy rzeczy, obszary „rzeczy niewidzialnych”.

Takie dzieło możliwe się staje dzięki ofierze. Każde wielkie dzieło ma w sobie coś z ofiary. Jest nią, albo z niej wyrasta. I, podobnie jak ofiara, dzieło nie „komunikuje” niczego tym, którzy z nim obcuje. Lub inaczej: którzy dostają się w okrąg jego działania.

Najważniejsze może przesłanie *Ucztę Babette* zawiera się w odkrywaniu i uzmysławianiu nam tego, że dzieło sztuki, zarazem jako skupienie i wyzwolenie pewnej siły, energii, którą tu właściwie wypada określić jako siłę prawdy – że więc dzieło takie bierze nas w posiadanie, ogarnia nas sobą, zmusza do uczestniczenia w nim. Nie sposób zatem mówić tutaj o odbiorze i odbiorcach tego, co dokonało się, co powstało w akcie tworzenia. *Uczta Babette* pokazuje jak, bez względu na „kompetencje”, a nawet niezależnie od woli, wbrew chęciom i postanowieniom dzieło zniewala tych, którzy zostają wciągnięci w jego orbitę. I jak, bez względu na doświadczenie, wiedzę, stan świadomości nawet, pozwala ono i każe ujrzyć to, na co nawet pośrednio może nie wskazywać, albo nie wskazuje z pozoru: ujrzyć „rzeczywistość totalną”, „sens całości”. Dostrzeć do „granicy sensu”. Gdy bowiem Lorens Loewenhielm mówi o łasce, i gdy Babette wyznaje, że jeśli dawała z siebie wszystko, potrafiła dać innym szczęście doskonałe – oboje mówią o tym samym: o doznaniu nieskończonej, bezgranicznej pełni.

„To, co wybraliśmy, jest nam dane, i to, czego nie przyjęliśmy, jest nam też zarazem udzielone.”

*

Powtórzmy: wielka sztuka sprawia, że stajemy się jej twórczym, „materią” jej dzieł.

*

Opowiadanie, tak jak i film, kończy się rozmową, w której zawarte jest osobliwe i ważne artystyczne *credo*. Tekst noweli jest w tym wypadku znacznie bardziej rozbudowany niż filmowa wersja dialogu.

Marcina mówi:

„– Wszyscy zachowamy w pamięci ten wieczór, gdy już powrócisz do Paryża, Babette.

Babette rzekła:

– Nie wracam do Paryża.

– Nie wracasz do Paryża? – wykrzyknęła Marcina.

– Nie – powiedziała Babette. – Co bym robiła w Paryżu? Oni wszyscy odeszli. Utraciłam ich wszystkich, Mesdames.

Myśl siostr zwróciła się ku panu Hersant oraz jego synowi, i westchnęły:

– O, biedna Babette.

– Tak, wszyscy odeszli – mówiła Babette. – Diuk de Morny, diuk Decazes, książę Naryszkin, generał Galliffet, Aurélien Scholl, Paul Daru, księżna Paulina! Wszyscy!

Dziwne nazwiska i tytuły osób, dla Babette utraconych, nieco zmieszają obie panie. Lecz w jej wyznaniu była tak nieskończona perspektywa tragedii, że współczując jej, obie doznały jej strat jak własnych i ich oczy napełniły się łzami.

I znowu, po długim milczeniu, Babette nagle lekko uśmiechnęła się do nich i rzekła:

– Jakże bym zresztą miała wracać do Paryża, Mesdames? Nie mam przecież pieniędzy.

– Nie masz pieniędzy? – krzyknęły siostry równocześnie.

– Nie – powiedziała Babette.

– Ale te dziesięć tysięcy franków? – spytały siostry łamiącym się z przerażenia głosem.

– Te dziesięć tysięcy franków zostało wydane, Mesdames – powiedziała Babette. [...]

Panie wciąż nie miały słów. Ta nowina była dla nich niepojęta. Ale w końcu dzisiejszej nocy wiele rzeczy, w ten lub inny sposób, przekraczało granice rozumienia. [...]

– Babette kochana – powiedziała łagodnie Filipa – nie powinnaś być wydawać dla nas wszystkiego, co masz.

Babette posłała swej pani głębokie spojrzenie, dziwne spojrzenie. Czy nie było litości, może nawet pogardy na jego dzień?

– Dla pań? – odrzekła. – Nie. Dla siebie.

Podniosła się i stała przed siostrami.

– Jestem wielką artystką! – powiedziała.

Odczekała chwilę i powtórzyła:

– Jestem wielką artystką, Mesdames.

Znowu głęboka cisza długo panowała w kuchni.

Wreszcie odezwała się Marcina:

– Więc teraz już przez resztę życia będziesz biedna, Babette?

– Biedna? – rzekła Babette. Uśmiechnęła się jakby do siebie

– Nie. Nigdy nie będę biedna. Powiedziałam paniom, że jestem wielką artystką. Wielki artysta, Mesdames, nigdy nie jest biedny. My mamy coś, Mesdames, o czym inni ludzie nic nie wiedzą. [...]

– Lecz ci wszyscy, o których mówiłaś – rzekła Filipa – ci książęta i wielcy ludzie Paryża, których wymieniłaś, Babette? Przecież walczyłaś przeciw nim. Byłaś z komunardami! Ten generał, o którym wspomniałaś, rozstrzelał twego męża i syna! Jak możesz boleć nad nimi?

Ciemne oczy Babette napotkały wzrok Filipy.

– Tak powiedziała – byłam z komunardami. [...] A ci, o których mówiłam, Mesdames, byli źli i okrutni [...] Ale, wszystko jedno, nie wrócę do Paryża, kiedy tamtych tam już nie ma. [...] Bo oni, Mesdames, tamci ludzie należeli do mnie. Byli moi. Moje biedne panie! panie nie mogą sobie w ogóle wyobrazić, panie nie mogłyby uwierzyć, jak ogromnym kosztem wychowano ich i kształcono, żeby potrafili pojąć, jak wielką jestem artystką. Mogłam uszczęśliwiać ich. Jeśli dawałam z siebie wszystko, im mogłam dawać szczęście doskonałe. [...] Tak samo to czuł Monsieur Papin. [...] On sam mi tak powiedział: 'To straszne, to dla artysty nie do zniesienia, powiedział, kiedy się go popycha od tego, kiedy się go oklaskuje za to, co poniżej jego możliwości'. Powiedział: 'Przez cały świat idzie jedno wielkie wołanie artysty: Pozwólcie mi przejść samego siebie!'"

Czerwiec–listopad 1992

Nota:

Cytaty z Claudela za: P. Claudel, *Dziennik 1904–1955*. Tłum. J. Rogoziński, Warszawa 1977; oraz G. Picon, *Panorama myśli współczesnej*, Paryż 1966.

Fragment z E. Sprangera wg: G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*. Tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s.721.

Wypowiedź Karen Blixen oraz cytat z biografii J. Thurman za: "Literatura na Świecie" nr 11 (208), 1988.

Wszystkie cytaty z *Ucztę Babette* w moim przekładzie za wydaniem: Isak Dinesen, *Anecdotes of Destiny*, London 1958, s. 21–68.