

# Moment wieczny O „Uczcie Babette”

Dariusz Czaja

Wszystko w dziele Gabriela Axela wydaje się z pozoru proste, jednoznaczne, nie wymagające dopowiedzeń, komentarzy, a już tym bardziej analitycznych zabiegów. Łudząc swą prostotą, ta opowieść o życiu protestanckiej sekty religijnej, rozpoczyna się czytelnym dla każdego motywem bajkowym: „Żyły sobie kiedyś w tym odludnym miejscu dwie siostry, które pierwszą młodość miały już za sobą. Na imię miały Martina i Filipa.”<sup>1</sup> Historia opowiedziana w filmie da się dość łatwo i precyzyjnie streścić. I w tym momencie zaczynają się schody: okazuje się bowiem, że to co istotne, co być może jest najistotniejszą jego treścią kryje się „pod” zewnętrznym kształtem, „pod” fabularną akcją. Czujemy, że spod warstwy anegdotycznej przeziiera jakiś naddatek sensu, coś co nie poddaje się ujednoznaczniającym formułom. Zdarzają się jednak wypowiedzi zaskakująco infantylne, jak owa konstatacja pewnego brytyjskiego krytyka, który z rozbrajającą szczerością ogłosił, iż jest to film o kuchni francuskiej.<sup>2</sup> I choć zaprzeczyć nie sposób, że tytułowa uczta jest fabularną dominantą filmu, potraktowanie jej, wyłącznie jako wizualnego aneksu do *Fizjologii smaku albo Medytacji o gastronomii doskonałej* Anthelma Brillat-Savarina<sup>3</sup> jest czymś więcej niż zwykłym nieporozumieniem. Taki sposób lektury bazuje na czysto zewnętrznym, powierzchniowym widzeniu rzeczy, co w efekcie powoduje całkowite sprzeniewierzenie się intencji tekstu filmowego.

Wspominam scenę uczty, bowiem na niej właśnie chciałbym przede wszystkim skupić dalej swoją uwagę. Z kilku wątków, które zasługiwałyby na osobne omówienie (spotkanie odmiennych kultur, mentalności, ekspresji religijnej; temat łaski i przeznaczenia; powołanie i rola artysty, sens sztuki) wybieram długą, rozłożoną w czasie sekwencję uczty, gdyż na jej przykładzie, może najbardziej wyraźnie, będzie można pokazać anonsowaną wielowarstwowość, niejednoznaczność, semantyczną nieprzejrzystość filmu, będzie można wydobyć jego wymiar symboliczny. Do sensów zawartych w scenie uczty chcę przybliżyć się poprzez przywoływanie innych, bliskich jej semantycznie, choć niekoniecznie tylko filmowych tekstów i obrazów, aby tym sposobem uniknąć wspomnianych interpretacyjnych symplicyfikacji i redukcji. Oświetlenie obrazu filmowego przez inne, jemu podobne, daje i ten zysk poznawczy, że nie naruszając jego autonomii pozwala dostrzec związki, pokrewieństwa i korespondencje zachodzące pomiędzy różnorodnymi, szeroko pojętymi „tekstami” kultury. Przy innym nastawieniu uchwycenie tego rodzaju podobieństw i analogii byłoby utrudnione, jeśli nie wręcz niemożliwe. Dodać może trzeba jeszcze i to, że wydzielane tu dla analitycznej jasności warstwy znaczeniowej, tworzą w istocie jedną niepodzielną całość w strukturze dzieła.

\* \* \*

Zanim okaże się, że Babette wygrała na loterii los opiewający na 10 tysięcy franków, zanim przeznaczy wszystkie te pieniądze na przygotowanie francuskiej kolacji, która uświetni spotkanie z okazji setnej rocznicy urodzin pastora, założyciela sekty, ów dzień miał być początkowo przede

wszystkim skromną, par excellence religijną uroczystością, odnowieniem konfesji. Rozpocznijmy zatem interpretację od tego najbardziej narzucającego się kontekstu. Po śmierci pastora, jego uczniowie pod organizacyjnym i duchowym przywództwem dwóch córek spotykali się co roku „by czytać i komentować Słowo Boże oraz by czcić ducha swojego mistrza, który — jak to wciąż odczuwali — był pośród nich”. Z roku na rok założona przez niego wspólnota zmniejszała się coraz bardziej, narastały kłótnie i spory pomiędzy jej członkami. W dzień setnej rocznicy urodzin pastora, do stołu zasiadło d w u n a s t u najwierniejszych jego uczniów. Wspominano słowa pastora często przezeń powtarzane: „Moje dzieci kochajcie się”, „Łaska i prawda spotkają się, sprawiedliwość i pokój złożą sobie pocałunek”, przypominano cudowne wydarzenia z jego życia: „Pamiętam jak pastor obiecał wygłosić kazanie we wsi po drugiej stronie fiordu. To był cud. Od dwóch tygodni utrzymywała się fatalna pogoda i żaden rybak nie ośmielał się przepłynąć fiordu. Mieszkańcy wioski już prawie stracili nadzieję, ale pastor obiecał, że jeśli zabraknie łodzi przyjdzie do nich nawet po falach. Trzy dni przed Bożym Narodzeniem szturm ustał a mróz był tak silny, że cały fiord pokrył się lodem. Taka rzecz nie zdarzyła się nigdy przedtem.” (Por. Mt 14,22—33; Mk 6,45—52; J 6,16—21). Ta część uczty, wypełniona pamięcią uczniów o swoim nauczycielu tworzy coś na kształt obrzędu kommemoratywnego. Pamięć przydaje bytu, ma moc uobecniania nieobecnego. Sprawia, że ten, który z zawieszzonego na ścianie portretu spogląda na swoich uczniów, jest tego wieczoru naprawdę między nimi. Przez cały ten fragment „przebija” znajomy, jakże podobny obraz: stół, wspólnie spożywany posiłek, dwunastu, Mistrz i Nauczyciel pośród nich. Ostatnia Wieczerza jest prawdziwą prefiguracją tej sceny. Czyż trzeba dopowiadać jeszcze i rozwijać jawnie narzucające się typologiczne równanie:

Chrystus i pastor, Mistrz i mistrz. Ten, który nakazał swej wspólnocie spotykać się i *rozpamiętywać* ewangeliczne przesłanie i Ten, który powiedział: „To czyńcie na moją *pamiętkę*”. (Łk 22,19) *Uczta Babette* jest jednym z niewielu filmów (może jednym), w którym tak dokładnie, werystycznie nieomal dokonuje się imitacja, w głębokim, etymologicznym sensie tego słowa (łac. *imitare* — naśladować, odtwarzać) Ostatniej Wieczerzy. Jest to dokładne odwrócenie pamiętnej sceny z *Viridiany* Buñuela, gdzie tytułowa bohaterka, pozostając wierna ewangelicznemu zaleceniu — „Lecz kiedy urządzasz przyjęcie, zaprosz ubogich, ułomnych, chromych i niewidomych.” (Łk 14,13) — zaprasza do siebie biedaków z okolicy, którzy w liczbie dwunastu zasiadają za stołem zastawionym jedzeniem i winem (pierwowzorem ikonograficznym tej sceny jest *Ostatnia Wieczerza* Leonarda). Przyjęcie kończy się ogólnym pijaństwem i bijatyką — parodystycznym, bluźnierczym odwzorowaniem uczty ewangelicznej. To Ostatnia Wieczerza à rebours.

Sugerując symboliczną ekwiwalencję pomiędzy Ostatnią Wieczerzą a uroczystą kolacją wspólnoty religijnej, nie wspominałem o słowach wieńczących wielkoczwartkowe spotkanie uczniów i Mistrza — „Bierzcie to jest Ciało moje” oraz „To jest moja Krew Przymierza, która za wielu będzie

wylana” (Mk 14,22, 14,24) — słowach ustanawiających sakrament Eucharystii, antycypujących ofiarę Krzyża. Gdzie w filmie mamy jakiegokolwiek nawiązanie do ofiary z ciała i krwi? Jakąkolwiek sugestią przywołującą motyw poświęcenia życia dla innych, ofiary z życia? Aluzją do tego tematu pojawia się w scenie zdającej się mieć jedynie anegdotyczne znaczenie. Przypomnijmy moment, kiedy Babette, zgromadziwszy potrzebne do przygotowania kolacji ingredencje, zabiera się do gotowania. Odwiedza ją w kuchni jedna z siostr, która po chwili wycofuje się z przerażeniem. W nocy ma sen, w którym pojawia się głowa wołu w ogniu, żółw w oparach czerwonego dymu, Babette podająca jej z uśmiechem kubek z winem (krwią?), którego zawartość rozlewa się czerwoną plamą na białym obrusie i wreszcie sztych przedstawiający czarownicę-śmierć z kosą na spienionym koniu. Ta cała sekwencja utrzymana w tonacji raczej buffo (oniryczny obraz wzmacnia tylko groteskowość sytuacji) wydaje się bez większego znaczenia. Jest jednak coś, co każe zatrzymać się przy niej dłużej: śmierć i krew. Ścisłej rzecz biorąc: śmierć i krew tego, co żywe, tego, co jest z ciała, z mięsa, tego, co zostanie zabite i zjedzone.

W jakim sensie można tu mówić o ofierze? Czy nie nadużywamy tego pojęcia odnosząc je do zjawiska tak oczywistego, zwyczajnego, trywialnego wręcz jak spożywanie mięsa? W tekście, do którego chcę się odwołać ów problem, owo pytanie staje, by tak rzec, na ostrzu noża. Jolanta Brach-Czaina w niezwykle, przejmującym, egzystencjalnym eseju podejmuje pytanie o znaczenie aktu zjedzenia przez nas tego co żywe, odnajduje również zupełnie nową perspektywę spojrzenia na elementarny (i przez to zapoznawany) fakt naszej mięsności.<sup>4</sup> Oddajmy głos autorce: „Charakter naszej wspólnoty determinuje fakt mięsności. Bo pokarmem może być prawie wszystko, ale mięso to jest ciało i krew. Pełne ofiarowanie. W tym sensie należymy do wspólnoty krwi, że w zjednoczeniu zachowane zostaje życie, gdy jakieś życie uchodzi. Istnienie — zdając się być wartością nadrzędną — trwa dzięki ofierze ostatecznej, która jest raczej pobierana niż dobrowolnie składana przez ofiarowującego się. Ta krwawa komunia rozбивa złudę wyróżników jako cech, na których można by się oprzeć w rozważaniach o kondycji naszej czy losie. Los jest wspólny i w płaszczyźnie egzystencjalnej sprawiedliwie wyrównany. Ofiara zostaje złożona bez względu na to, czy to, co uważane jest za niższe, zostaje poświęcone temu co wyższe, czy też odwrotnie, to, co uważa się za wyższe, zostaje złożone w ofierze temu, czym pogardza. Człowiek robakowi. Nie możemy istnieć bez siebie, nie możemy nie niszczyć siebie, nie możemy nie ofiarowywać się sobie wzajemnie (...) Gdy nadchodzi śmierć, powinniśmy z wdzięcznością pomyśleć o tych wszystkich stworzeniach, które w ciągu życia zjedliśmy, bo były ofiarą służącą naszemu istnieniu. I powinniśmy się modlić do tych stworzeń. A następnym powiedzieć: jedzcie! To jest moje ciało i moja krew.”<sup>5</sup>

Tak zostaje usprawiedliwione, nieustanne, wciąż powtarzające się, zwielokrotnione zjawisko zjedzenia przez nas istoty cielesnej, innych istnień. Zostaje ustanowiona teodycea mięsa. W kolejnym akapicie, równie zdumiewającym i odkrywczym jak fragmenty już przytoczone, dochodzi do głosu wątek przewijający się w całym tekście: metafizyczny wymiar naszej mięsności. „Metafizyka mięsa zmusza nas do zmiany tradycyjnego stosunku do wartości tego, co wieczne, i tego, co chwilowe. Zwykliśmy bowiem uznawać wieczne trwanie za szczególnie upragnioną, szczególnie wysoką wartość. Zazwyczaj było ono atrybutem przypisywanym Absolutowi, a więc temu, co najcenniejsze. Tymczasem obserwacja mięsności przekonuje nas, że najpowszechniej dane i najcodziennej banalne jest niekończące się trwanie istnienia. Nie można się go pozbyć. Wieczne trwanie jest przyklejone do istnienia chytrze i przewrotnie w postaci zmiany. Pod-

trzymywane przez wszechpotężną moc ambiwalencji, i nie o to tu chodzi, czy istnienie istnienia może się kiedyś urwać, skończyć, czy nie może. Tego nie wiemy. Chodzi tylko o to, co mówi nam sama mięsność istnienia. Nic się nie kończy. Więc być może, cokolwiek robimy trwa w jakiś sposób. I być może, to nic nie szkodzi, że trwa. Tym, co jest niezbywalnie dane wraz z mięsnością, jest trwanie nieskończone. Zatem nie o nie należy walczyć, starać się, zabiegać, bo z perspektywy mięsności jest to jej cecha niezaprzeczalna. *Zabiegać warto o każdy bezcenny moment, o niezwykłą chwilę, o ostateczną wartość każdego mijającego naszego kształtu istnienia.* Z perspektywy mięsności najwyższą, absolutną wartość przypisać należy chwilowej indywidualnej formie, przez którą właśnie przeistacza się mięsność, a na wieczność nie warto się nawet oglądać, ona w mięsności jest. Przyjrzyjmy się chwili, której kształt nadaje czyjaś obecność z nami. (Dlaczego tak rzadko to robimy?) Jest bezcenna. I chwili, której kształt wyznacza czyjeś nieistnienie. I ona jest bezcennym momentem bólu. Więc mięsność kieruje naszą uwagę ku absolutowi ukrytemu w poszczególnych momentach, w niepowtarzalnie oryginalnych kształtach, przez które ona przesuwa się i przeistacza. *Nasze zadanie — jak można stąd wnosić — polegałoby zatem na umiejętności przeżycia wartości ostatecznej każdej chwili, a z drugiej strony, na nadawaniu jej wartości absolutnej, przez nas samych ustalonej. Obiektem naszej szczególnej troski i największych tęsknot nie powinna więc być wieczność, lecz zaprzeczająca jej chwila.*”<sup>6</sup> (Wszystkie podkreślenia moje — DC.)

Przytaczam długie fragmenty tego eseju i zestawiam je z *Uctą Babette* z dwóch powodów. Po pierwsze ze względu na obecny w nim motyw o f i a r y, przejawiający się w filmie w różnych odsłonach i opalizujący różnymi znaczeniami. Po drugie, ze względu na poruszoną tam, w tak zaskakującym świetle dialektykę c h w i l i i w i e c z n o ś c i, motyw, który przyjdzie rozwinąć w odniesieniu do filmu w innym jeszcze planie. Sądzę, że te właśnie dwa „tematy” przenikają całość filmowej opowieści, organizują materię zdarzeń, są ich „ukrytym” sensem.

Powróćmy zatem, ale tylko na moment, do filmu. Do tych, jakże zmysłowych, jakże smakowitych kadrów, w których pojawiają się: patera z owocami obok butelki wina, surowe, drgające plastry świeżego mięsa, zastawiony stół, biały obrus, a na nim skrzące światłem srebra. Niejasne poczucie déjà vu, które towarzyszy oglądaniu, czy też precyzyjniej mówiąc, smakowaniu tych niemalże autonomicznych obrazków, zmienia się za moment w pewność wobec tego co podano nam przed oczy: przywodzą one na myśl obrazy martwych natur. Przywołuję je w tym miejscu nie tylko z powodu odruchowej, samonarzucającej się asocjacji. Przy ich pomocy (na wybranym przykładzie) chciałbym już teraz, zanim przejdziemy ponownie do interpretacji sceny uczy, pokazać jak rozumiem zasugerowaną na wstępie jej symboliczność. Co miałby tu znaczyć symboliczny charakter uczy? Co znaczy tu symbol? O jakiego rodzaju symbolu mówimy?

Od razu warto zaznaczyć, że mówiąc o martwej naturze, nie mam na myśli tych jej realizacji, których symboliczne znaczenie odczytywał z ikonologiczną rafinadą Ingvar Bergström, jeden z najwybitniejszych znawców tematu.<sup>7</sup> Chcąc zrozumieć jak ujmują tu symboliczność martwej natury (ściślej pewnego jej rodzaju) i symboliczność w ogóle, trzeba będzie na moment zawiesić — co nie znaczy porzucić — najczęstsze przyzwyczajenie etnologa i historyka sztuki, zgodnie z którym symbolem jest to, co odnosi do jakiejś rzeczy, osoby, pojęcia, idei na mocy utrwalonej społecznie konwencji. Dobrym przykładem tak pojętej symboliki są martwe natury typu „vanitas”: powtarzające się w nich czaszki, klepsydry, mydlane bańki, zgaszone świece, motyle, muchy, robaki były czytelnymi w chwili powstania (obecnie

nie zawsze rozumiemy ich symboliczny sens — potrzeba pomocy ikonologa) symbolami nieuchronnego przemijania, marności, śmierci.<sup>8</sup> Podobnie rzecz dzieje się w deszyfrowanych przez Bergströma przykładach ukrytej symboliki („disguised symbolism”) w martwej naturze, zjawiska tak precyzyjnie analizowanego przez Panofskiego w odniesieniu do XV-wiecznego malarstwa niderlandzkiego.<sup>9</sup> W interpretacji jednego z obrazów Jacoba van Es, przekonująco udowadnia Bergström, że przedstawione w nim elementy naturalnego świata — gałązka winorośli, jabłko, dwa goździki — są w istocie malarską opowieścią, ikonograficznym skrótem biblijnej historii zbawienia. Obrazują one przejście od grzechu pierworodnego (jabłko), przez Wcielenie Chrystusa (goździk — w swej wieloznaczności oznaczać mógł Wcielenie i/lub mękę Chrystusa; winne grono — odnosiło się do samej osoby Chrystusa bądź do Eucharystii) do odkupienia człowieka przez ofiarę Krzyża.<sup>10</sup> Przedstawiony poniżej opis obrazu dość daleko odwodzi nas od tak pojętej symboliczności, zwracając uwagę na możliwość innego jej rozumienia. Chodzi o jeden z obrazów Juana Sanchez Cotana (1561—1627), hiszpańskiego malarza kontynuującego lokalną, rdzennie hiszpańską tradycję tak zwanych „bodegones” (hiszp. *bodega* — gospoda lub spiżarnia). Nazywano tym określeniem obrazy przedstawiające rzeczy jadalne: zbiory owoców i warzyw ułożone w szczególny sposób, podług uprzednio obmyślanej koncepcji. Opis dotyczy jednego z arcydzieł martwej natury hiszpańskiej (i martwej natury w ogóle), obrazu zatytułowanego *Pigwa, kapusta, arbuz i ogórek* (w zbiorach San Diego Museum of Art, Kalifornia): „Ten nieduży obraz cały otwarty jest na prostokątną niszę w grubym murze, która mogłaby być otworem bez framug i szyb, ale w takim razie byłoby to okno wychodzące na ciemność. Światło mocne, badawcze, pada trochę z góry, z lewej strony. W jego blasku trwają rozmieszczone w wyliczonym rytmie po hiperbolicznej krzywej: owoc pigwy z dwoma rozłożonymi listkami, głowa kapusty, szeroko do pestek nadkrojony melon, streficzna jego cząstka i ogórek swoim cienistym końcem wystający przed krawędź parapetu. (...) Jest w tym obrazie harmonia umysłem uporządkowanych rzeczy, opłynięta tajemnicą i nocą. I wyczuwalna jest wiara, że tajemnicza noc, noc tamtej strony okna nie przeciwstawia się harmonii rzeczy, ale z siebie ją właśnie wyłania.”<sup>11</sup> W podobnym duchu wypowiada się o obrazie Cotana wybitny znawca dzieł martwej natury Charles Sterling: „Wszystko tutaj oddycha sztuką bardzo intelektualną oraz zapachem mistycznym.”<sup>12</sup> W obrazie hiszpańskiego malarza, poruszające nas wewnętrzne napięcie w nim obecne zbudowane jest na zderzeniu w jednej przestrzeni iluzjonistycznie oddanej, dojmująco realnej, zmysłowej powłoki przedstawionych warzyw i owoców oraz nierzeczywistej, jakby „nie z tego świata” aury znieruchomienia i beczasowości. Uczestniczymy w zatrzymanej chwili. W milczącej, a jakże pełnej treści mowie obrazu.<sup>13</sup> Obserwowane jest to, co zmysłowe, widoczne, widzialne, czasowe. Przeczucwane, domniemywane to, co duchowe, niewidoczne, niewidzialne, wieczne. Obydwie przytoczone tu wypowiedzi o obrazie Cotana, zdają sprawę z istnienia w tym dziele pewnej nadwyżki, owego „czegoś”, co jak odczuwamy realnie istnieje, ale czego nie udaje się dyskursywnie wyrazić. Odślania ono jakąś rzeczywistość, która zostaje poprzez nie przywołana, zasugerowana a jednocześnie samo jest przegrodą na drodze do jej pełnego uobecnienia. W podobny sposób, akcentując te same właściwości, które wydobywaliśmy w obrazie Cotana, wypowiadają się o symbolu, o dziele symbolicznym niektórzy badacze sztuki i myśli symbolicznej: „Dzieło uznane za symboliczne (...) dzięki swojemu bogactwu odniesień woła do nas: Chcę powiedzieć więcej, niż faktycznie mówię, wskazuję na coś więcej niż na siebie! Tu możemy uchwycić sam symbol, nawet jeśli nie udaje się go

zadowalająco wyjaśnić. Symbol jest nieustannym wyrzutem naszego myślenia i odczuwania. Stąd też bierze się fakt, że dzieło symboliczne bardziej nas porusza, bardziej — jeśli tak można powiedzieć — draży, i dlatego rzadko tylko pozwala nam osiągnąć rozkosz czysto estetyczną.”<sup>14</sup> „Powszechnie rozumienie symbolu jako czegoś samoistnego, częściowo względnie prawdziwego, jest w istocie fałszywe, nie wystarcza nam, symbol bowiem albo jest czymś więcej albo czymś mniej. Jeśli symbol jako coś celowego osiąga swój cel, to jest naprawdę nieodłączny od owego celu — od wyższej rzeczywistości, którą ukazuje. Jeśli takiej rzeczywistości nie ukazuje, to znaczy nie osiąga celu, a więc w ogóle nie można dopatrywać się w nim żadnej celowej organizacji, formy, a jako pozbawiony takowych nie jest symbolem, nie jest narzędziem ducha, lecz tylko materiałem zmysłowo uchwytym.”<sup>15</sup>

Możliwa jest więc sztuka symboliczna bez symboli z przyporządkowanymi im znaczeniami, które można rozszyfrować. Cóż znaczą w obrazie Cotana kapusta czy melon? Do jakich znaczeń odnoszą? Co obrazują, przedstawiają, symbolizują, jak zwykliśmy w takim przypadku pytać. Z pewnością nie oznaczają one, nie symbolizują w ten sposób jak jabłko czy winogrona na obrazie Jacoba van Es.<sup>16</sup> Nie da się ich pojęciowo zanalizować, wyjaśnić. Tego rodzaju symboli nie znajdziemy w słownikach symbolicznych. O ile w przedstawionej wcześniej koncepcji symbolu akcentowaliśmy rolę kulturowej konwencji, o tyle w proponowanej tu perspektywie ujmowania symbolu, nacisk należałoby położyć na jego zdolność do sugerowania treści zmysłowo nieuchwytnych, niepojęciowych, na realność sfery duchowej, do której odsyła, na fakt, że zawiera on w sobie również aspekt niesemantyczny.<sup>17</sup> Ostatecznie więc, powiedzieć można, że symbol w znaczeniu, o którym chcemy dalej mówić, jest w swych najgłębszych podstawach rzeczywistością natury mistycznej.

Podano już do stołu, powróćmy zatem na ucztę. Na stole zjawiają się: delikatna zupa zółwiowa, bliny Demidoff, amontillado, szampan oraz arcywina — „Veuve Clicquot” (rocznik 1845) i „Clos Veugeot” (rocznik 1845), a na deser wypełnione światłem, soczyste winne grona, jakby zdjęte na tę okazję z płócien mistrzów martwych natur holenderskich. I pośród tej zachwycającej wzrok i smak wystawności, jako clou całego przyjęcia specjal szczególnie, rezultat twórczej inwencji Babette, jej znak rozpoznawczy, jej sygnatura, olśniewające dzieło sztuki kulinarnej — „Cailles en sarcophage”. (Zauważmy w tym momencie, nawiązując do uwag o mięsie i ofierze, że w nazwie tej potrawy ponownie śmierć daje znać o sobie, choć tym razem dyskretnie, jakby osłabiona przez metaforyczny cudzysłów. Por. *sarks* – mięso, *sarcophagos* – mięsożerny). Już raz w historii kina mieliśmy podobną wystawność stołu, podobnie wyszukane menu: cynaderki po burgundzku, kaczka ze słoniną i kasztanami, wołowina ze śmietaną i grzybami, ostrygi, langusta à la Mozart z ryżem w sosie „Jutrzenka” itd.<sup>18</sup> To tylko drobna część zestawu dań z *Wielkiego żarcia* Ferreriego. Na tym tle *Uczta Babette* przedstawiałaby się jako coś w rodzaju „anty-żarcia”. Gdy tam — pochłanianie pokarmów z gargaucznym apetytem, zakończone śmiercią bohaterów, tu — smakowanie, delektacja w skupieniu potraw i trunków. U Ferreriego wykwentne dania są czystą zewnętrżnością, „znaczą” tylko siebie. Mięso jest mięsem, wino winem, są, by tak powiedzieć, pozbawioną wszelkich odniesień gastronomiczną tautologią. W *Uczcie Babette* potrawy, jak i sam akt jedzenia, odnoszą poza siebie, poza czysto smakowe i zapachowe doznania. Nie sposób wyobrazić sobie coś bardziej zmysłowego, bardziej zmysły pobudzającego nad chrupkie, dobrze przyprawione mięso, aromatyczne wino, musujący szampan i ociekające sokiem owoce. A jednak podczas przyjęcia dochodzi do przeduchowienia zmysłowo-

ści. Na naszych oczach odbywa się jej transmutacja, toczy się gra zmysłowego i duchowego, widzialnego i niewidzialnego. Generał, największy smakosz w całym towarzystwie, przytacza słowa swojego przyjaciela, który o Babette, dawnej szefowej kuchni w paryskiej Café Anglais, powiedział, że ta „kobieta zdolna jest zamienić posiłek w rodzaj romansu, w pełen namiętności stan, w którym cielesnej i duchowej żądzę nie sposób oddzielić od siebie.”

Babette wydaje na przygotowanie kolacji wszystkie wygrane na loterii pieniądze. Jej czyn nie znajduje wytłumaczenia w porządku przyczynowym, logicznym, racjonalnym. To gest najzupełniej bezinteresowny, rodzący się z bezgranicznego oddania, nie oczekujący niczego w zamian. To jest jej dar. To jej ofiara. „Wydaje się jednak, że 'dar', mający spoczywać u podłoża ofiary, rozumieliśmy zbyt po europejsku i nowocześnie. Daliśmy się zwieść Owidiuszowi i zapomnieliśmy, co właściwie znaczy 'dawać'. (...) 'Więcej szczęścia jest w dawaniu aniżeli braniu' (Dz 20,35). Teoria *do-ut-des* nie pozostawia miejsca na to sformułowanie. Zakłada ono bowiem zupełnie inne rozumienie dawania, a raczej zupełnie inne znaczenie *do-ut-des*. Nie ulega zaś wątpliwości, że ta argumentacja nader często stanowi podstawę ofiary. *Dare* nie znaczy jednak oddawać dowolny przedmiot w jakimś nieokreślonym zamiarze. *Dare* znaczy nawiązywać stosunek, a więc 'brać udział' w innej osobie za pomocą jakiegoś przedmiotu, który nie jest właściwie 'przedmiotem', lecz częścią własnego 'ja' człowieka. 'Dawać' to przenosić cząstkę samego siebie w cudze istnienie, tak że powstaje trwała więź.”<sup>19</sup> Babette oddaje, o f i a r o w u j e innym najlepszą cząstkę samej siebie — swój geniusz kulinarny, swój arcyzm, swoją sztukę. Wszystko co posiada. Czym jest owa ofiara, jak ją rozumieć? Posłuchajmy fragmentu literackiego, dziwnie przystającego do opisywanej tu sytuacji: „Dlaczego robię moje przyjęcia — powiedziała na głos zwracając się do życia. (...) Są ofiarą; składam je jako ofiarę — co oczywiście brzmi strasznie mętnie. (...) czymże jest dla niej ta rzecz zwana życiem? Och, to bardzo osobliwe. Ktoś taki a taki mieszka w South Kensington, ktoś inny w Bayswater, jeszcze ktoś inny, powiedzmy, w Mayfair. A ona bezustannie jest świadoma ich istnienia; i mówi sobie: co za marnotrawstwo, jaka niepowetowana strata. I mówi sobie: żeby tak można ich zebrać wszystkich! No i zbiera ich u siebie. I właśnie to jest jej ofiara — tworzenie, obmyślanie; ale komu składa tę ofiarę?

Ofiara w imię samej ofiary — może. Tak czy inaczej, jest to jej dar. Nie posiada przecież żadnych innych wartości.”<sup>20</sup> Cytowany fragment pochodzi z książki Virginii Woolf *Pani Dalloway*. Obraz kolacji przedstawiony w niej, jak i wielu miejscach, podobna do niego scena przyjęcia z *Do latarni morskiej* tej pisarki, wydają się kongenialnym komentarzem literackim do filmowego obrazu uczyty.<sup>21</sup> Przy ich pomocy może uda się odsłonić inne jeszcze pokłady znaczeń zawartych w filmie Axela. Obraz przyjęcia w *Pani Dalloway* jest nie tylko fabularnym zwieńczeniem akcji, tym punktem, do którego „zmierzają” zdarzenia, ale jest kulminacją sensu wyższego rzędu. Podobnie cały siedemnasty rozdział *Do latarni morskiej* obejmujący scenę kolacji, emanuje znaczeniami, bliskimi w swej wymowie odpowiadającym mu fragmentowi z *Pani Dalloway*.

Powróćmy do sensu ofiary złożonej przez Babette. Czym jest ten gest, czy podobnie jak w przypadku pani Dalloway „ofiara dla samej ofiary”? Co to bliżej znaczy? Wiesław Juszcak, widzący *Panią Dalloway*, w jednym z jej planów znaczeniowych, jako opowieść, parabolę o artyście, a scenę przyjęcia jako opis aktu twórczego, jako opis przeżycia formy tak puentuje wywód poświęcony ofierze Klarysy Dalloway: „Słowo 'ofiara' nabiera może właściwej wagi

dopiero wtedy, gdy przyjęcie potraktujemy jako całopalenie, gdy zobaczymy w nim ofiarę samospalania — dokładniej. To, co Klarysa wkłada w ten gest, który ktoś weźmie za objaw snobizmu, a ktoś inny za nierozsądny wysiłek, zbędny powód podniecenia, niepotrzebny (...), to jest wszystko, co posiada i co dać może, co razem z sobą rzuca na stos.”<sup>22</sup> Ofiarny gest Babette ma moc, która zdolna jest odmienić na moment rzeczywistość, dokonać tego, co nie mogło dokonać się za sprawą religii, „przy pomocy” religijnych spotkań kongregacji. Arcyzm Babette sprawił, że ci, którzy byli sobie niechętni, stali się sobie bliscy, złączyli się w jedną wspólnotę.

Trwająca uczyta staje się z minuty na minutę doświadczeniem niezwykłym, co z wolna zaczynają uświadamiać sobie jej uczestnicy. Nabiera mocy obrzędu. Czas, zwykły dotąd czas jedzenia, spożywania, uległ zagęszczeniu, zmienił się w czas odświętny. Przestrzeń ubogiego domu sióstr staje się nagle „całkiem inną” przestrzenią pozostając tą samą, nie była już taką samą. Realny, prawdziwie istniejący, „mocny” staje się obszar zamknięty ścianami jadalni. O ile początek uczyty upływał wśród kłótni, oskarżeń i wzajemnych podejrzeń, o tyle z czasem napięta sytuacja łagodnieje, ustępując na końcu misterium przebaczenia i pojednania. Ponownie ustanowiona zostaje wspólnota.

W *Do latarni morskiej* pani Ramsay zaprasza na kolację swoich znajomych i przyjaciół. Podobnie jak jej bliźniacze odbicie pani Dalloway cały czas żyje ona obawą czy przyjęcie się uda: „Rozejrzała się — pokój jadalny wyglądał przynębiająco (...) każdy siedział zajęty jedynie sobą.”<sup>23</sup> I kiedy już wydawało się, że tych monadycznych istnień nie sposób ze sobą połączyć, związać w całość, nagle dochodzi do radykalnej odmiany sytuacji: „Teraz, kiedy zapalone były wszystkie świece i twarze po obu stronach stołu zbliżyły się przez to światło świec, i współtworzyły — czego nie było o zmierzchu — jedną grupę wokół stołu, bo teraz noc została odcięta przez szyby, które, bynajmniej nie dając wiernego widoku zewnętrznego świata, marszczyły go tak dziwnie, że tu, we wnętrzu pokoju, zdawał się być ład i suchy ład, a tam, na zewnątrz, jakieś odbicie, w którym rzeczy rozchwiewały się i nikięły, wodniście. *Wszyscy oni ulegli jakiejś przemianie, która się jakby naprawdę dokonała, i wszyscy byli świadomi, iż tworzą razem jedną grupę w jakimś miejscu pustym, na jakiejś wyspie, i wspólnie przeciwstawiają się owej płynności tam, na zewnątrz.*”<sup>24</sup> (Podkr. moje – DC).

Kulminacyjnym punktem uczyty jest przemówienie generała. Ten, który jako młody człowiek uczestniczył kiedyś w spotkaniach wspólnoty opuścił ją przed wieloma laty. Zachował jednak w pamięci nauki pastora. Jego słowami rozpoczyna swoją przemowę: „Łaska i prawda spotkają się. Sprawiedliwość i pokój złożą sobie pocałunek. Człowiek w swej słabości i krótkowzroczności wierzy, że musi wybierać tu w życiu i obawia się ryzyka, które podejmuje. Drżymy. Ale nie ma o co, nasz wybór jest bez znaczenia. Nadejdzie czas, kiedy oczy nam się otworzą i wtedy zobaczymy, że łaska jest nieskończona. Będziemy czekać na nią z ufnością i odbierać z wdzięcznością. Łaska nie stawia warunków. I zobaczymy, że wszystko to, co wybraliśmy jest nam darowane. Wszystko, co odrzuciliśmy jest dozwolone. Otrzymamy również wszystko to, co odrzuciliśmy.” Wybór, którego przed kilkudziesięcioma laty dokonał generał (wtedy w stopniu porucznika) decydując się na karierę wojskową jest odwróceniem decyzji Filipy, która rezygnuje z kariery wielkiej śpiewaczki i odrzuca rękę Achilla Papin. Gest wyrzeczenia Filipy, poświęcenia się służbie dla wspólnoty jest o f i a r ą ze szczęścia skończonego w imię wartości nieskończonej. Kariera generała, będąca spełnieniem w znaczeniu doczesnym, wywołuje w nim u kresu życia refleksję o znikomości swych sukcesów.

Po skończonej uczcie, generał, wychodząc już zwraca się do Martiny, swojej miłości: „Byłem z panią przez każdy dzień mojego życia. Proszę powiedzieć, że wiedziała pani o tym. — Tak. — A zatem wie pani, że będę z panią każdego dnia, który zostanie mi jeszcze подарowany. Każdego wieczoru będę zasiadał do stołu z panią, nie ciałem, ono jest bez znaczenia, ale duszą, ponieważ nauczyłem się tego wieczoru, że w naszym pięknym świecie wszystko jest możliwe.” Ten tekst jest rewersem słów, które wypowiedział on kiedyś, przed wieloma laty, opuszczając dom pastora: „Odchodzę na zawsze i nigdy już pani nie zobaczę. Ponieważ nauczyłem się tutaj, że życie jest twarde i bezlitosne oraz że istnieją rzeczy niemożliwe.”

Dziwny i niezwykły to wieczór, czas pełen paradoksów. Kiedy ci co nie rozumieli zaczynają rozumieć. Kiedy to, co niemożliwe staje się możliwe. Kiedy ci, którzy modlą się słowami „nie dbajmy o strawę i odzienie”, w kontemplacyjnej zadumie delektują się przyjemnościami stołu. Kiedy ze skłóconej sekty, z wyosobnionych istnień rodzi się wspólnota. Czym jest ta rzeczywistość będąca zaskoczeniem dla wszystkich biesiadników? Poczekajmy jeszcze z odpowiedzią, sięgając ponownie do fragmentu z Virginii Woolf, do tej chwili olśnienia, która nawiedziła panią Ramsay: „Wszystko wydawało się możliwe. Wszystko wydawało się właściwe. Właśnie teraz (...), właśnie teraz osiągnęła poczucie bezpieczeństwa (...) Nic nie trzeba mówić; nic nie można powiedzieć. To było tutaj, wokół nich. Uczestniczyło to, jak

czuła, uważnie nakładając panu Bankes szczególnie miękki kawałek, w wieczności, tak jak czuła to już przedtem, w związku z czymś innym, przed tym popołudniem; jest w rzeczach jakaś łączność, jakaś trwałość; coś, jak to rozumiała, co jest niepodatne na zmianę i rozpościera blask (...) jak rubin przeciw temu, co płynne, przemijające, znikliwe.”<sup>25</sup>

Doświadczenie pani Ramsay, ale i to, które stało się udziałem uczestników uczyty wydanej przez Babette, najlepiej oddaje piękny oksymoron zapożyczony od Czesława Miłosza: „moment wieczny”<sup>26</sup>. Ale wciąż nie wiemy o czym tu bliżej mowa. Przypomnijmy zatem motywy uprzednio już akcentowane: odczucie spokoju, ładu, harmonii, poczucie jedności i pełni, połączenie przeciwieństw, wreszcie obfitość jadła i napojów. Wszystko to pozwala nam na stwierdzenie, że przed uczestnikami tego wieczoru cudów, uchyliły się na moment bramy Raju.

Biesiadnicy wychodzą przed dom. Biorą się za ręce i tańczą pod rozgwieżdżonym niebem wokół studni (źródła życia?), nie całkiem świadomi tego, że tyle razy odmawiana przez nich modlitwa — „Panie, niech Twoje królestwo zstąpi na ziemię” — właśnie się ziściła. I może tylko słowa młodego Kanta z *Traktatu o niebie* są na miarę tej chwili szczęścia, pełni i ukojenia: „W ciszy, w powszechnej ciszy nocy oraz w spokoju zmysłów duch nieśmiertelny mówi nienazwanym językiem o pojęciach, które można wprawdzie zrozumieć, lecz nie opisać... tak rozumiem niepojęte.”<sup>27</sup>

#### PRZYPISY:

<sup>1</sup> Wszystkie, cytowane dalej fragmenty z *Ucchy Babette* są tłumaczeniem z angielskiej wersji językowej.

<sup>2</sup> Informację tę uzyskałem od Pana Zbigniewa Basary. Że nie są to wyjątki, świadczyć może rażący powierzchownością i naiwnością fragment poświęcony *Ucchy Babette* z artykułu Philippe Niel'a, *Obrazy ucztowania na ekranach. Ze światowego repertuaru roku 1988*, „Kino” nr 11, 1989, s. 40—41

<sup>3</sup> Por. A. Brillat-Savarin, *Fizjologia smaku albo Medytacja o gastronomii doskonałej*, Warszawa 1977

<sup>4</sup> J. Brach-Czaina, *Metafizyka mięsa*, „Twórczość” nr 10, 1986, s. 81—91

<sup>5</sup> Tamże, s. 86, 85

<sup>6</sup> Tamże, s. 88

<sup>7</sup> I. Bergström, *Dutch Still-Life. Painting in the Seventeenth Century*, London, b.d.

<sup>8</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1979, s. 257; N. Schneider, *The Art of the Still Life. Still Life Painting in the Early Modern Period*, Köln 1990, s. 76—87

<sup>9</sup> E. Panofsky, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku. „Spiritualia sub metaphoris corporalium”*, (w:) tegoż, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 122—150

<sup>10</sup> I. Bergström, *Disguised Symbolism in „Madonna” Pictures and Still Life*, „The Burlington Magazine”, vol. XCVII, 1955, nr 631 (cz.I), s. 307

<sup>11</sup> J. Pollakówna, *Rozważania o trzech obrazach*, „Więź” nr 23, 1984, s. 71

<sup>12</sup> Ch. Sterling, *Le nature morte de l'antiquite a nos jours*, Paris 1952, s. 62. O malarstwie Cotana zob. M. Rzepińska, op.cit., s. 295—296; Schneider, op.cit., s. 122—124; J. Wiercińska, *Hiszpańscy malarze martwych natur I połowy XVII wieku*. Wystawa w Kimbell Art Museum w Forth Worth, „Biuletyn Historii Sztuki”, R.LI, nr 3—4, 1989, s. 308—310

<sup>13</sup> „Zamilknąć nie znaczy nie mieć nic do powiedzenia. Przeciwnie: zamilknięcie jest pewnym sposobem mówienia. W języku niemieckim słowo 'milczący', 'stumm', wiąże się ze słowem 'stammeln', które oznacza 'zająknąć się'. Przejmująca konieczność zająknięcia polega w rzeczywistości nie na tym, że nie ma się nic do

powiedzenia, lecz raczej na tym, że chce się powiedzieć na raz za dużo i nie znajduje słów wobec napierającej pełni tego, co jest do powiedzenia. Tak też, gdy mówimy, że ktoś zamilkł, nie mamy na myśli tylko tego, że przestał mówić. W zamilknięciu to, co jest do powiedzenia, zwraca się ku nam jako coś dla czego poszukujemy słowa.” H-G. Gadamer, *O zamilknięciu obrazu*, (w:) *Estetyka w świecie*, wybór tekstów pod red. M. Gołaszewskiej, Kraków 1986, t.2, s. 55

<sup>14</sup> C.G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa 1981, s. 391

<sup>15</sup> P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, Warszawa 1981, s. 82

<sup>16</sup> O podejmowanych na siłę, próbach interpretacji w duchu symboliki konwencjonalnej jednego z obrazów Cotana wspomina M. Rzepińska, op.cit., s. 296

<sup>17</sup> Por. P. Ricoeur, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, Warszawa 1989, s. 139—147

<sup>18</sup> Zob. R. Marszałek, *Kamień w wodę*, Warszawa 1980, s. 124

<sup>19</sup> G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, Warszawa 1978, s. 399—400

<sup>20</sup> V. Woolf, *Pani Dalloway*, przekł. K. Tarnowska, Warszawa 1961, s. 143

<sup>21</sup> Twórczość Virginii Woolf odkryłem dla siebie dzięki znakomitej książce Wiesława Juszcza, *Zaslona w rajskie ptaki albo o granicach „okresu powieści”*, Warszawa 1981

<sup>22</sup> Tamże, s. 71—72

<sup>23</sup> V. Woolf, *Do latarni morskiej*, Warszawa 1962, przeł. K. Klinger, s. 124—125

<sup>24</sup> Ze względu na istotne odstępstwa od oryginału, cytuję w tym miejscu filologiczny przekład Ewy Gieysztor zamieszczony w pracy W. Juszcza, op.cit., s. 44

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> „Godzisz się co jest / Niszczy i z ruchu podjąć moment wieczny” Cz. Miłosz, *Notatnik: Bon nad Lemanem*, (w:) *Wiersze*, Kraków 1984, t.1, s. 292

<sup>27</sup> Cytuję za B. Hrabal, *Zbyt głośna samotność*, Warszawa 1989, s. 36