

# Obiektywizm subiektywnych pragnień

Transcendencja zmysłowości  
w *Uczcie Babette* Gabriela Axela

WALDEMAR FRĄC

Zmysłowość – domena estetyki – w ostatnich latach zdaje się podstawową wykładnią sensu. Wszystko przecież, co ponad nią bądź obok, jest wcześniej czy później właśnie do sfery *aisthesis* sprowadzane – jako ostatecznej płaszczyzny uzasadnienia i weryfikacji. Widzialność, słyszalność czy dotykalność urastają do miana bodaj najdoskonalszych kryteriów – na ludzki sposób skrojonych – teleologii. Dlatego też estetyka, w swym pierwotnym znaczeniu zaprojektowana jako nauka o zmysłowości, urasta do miana filozofii pierwszej, zastępując tym samym etykę, która po doświadczeniach dwudziestowiecznych totalitaryzmów, wydawało się, trwale dzierży palmę pierwszeństwa. Kino ten kult zmysłowości nie tylko utwierdza, ale objawia się jako jedno z głównych jego źródeł.

Zmysłowość staje się więc pierwszą i najważniejszą kategorią organizującą ludzkie działania, wszystko musi się do niej odnieść, a może nawet jej się podporządkować. Kształtując podstawowe uniwersum ludzkiego doświadczenia, implikuje jednocześnie jego totalność; cokolwiek wykracza poza to uniwersum zdaje się już tylko niesprawdzalną projekcją. Wszelkie zatem dążenia są nastawione na namacalność konkretnego, przejawiającą się w wyrazistości celu, wymierności kształtu, dotykalności charakteru albo przynajmniej w dobrze słyszalnym echu. Wczesna filozoficzna intuicja Fryderyka Nietzschego, wyrażona w *Narodzinach tragedii*, nabiera po latach profetycznej trafności: *bo tylko jako zjawisko estetyczne jest istnienie i świat usprawiedliwione na wieki (...)*<sup>1</sup>. Jedyne sens, jaki jeszcze pozostał światu, ma charakter estetyczny, a sam człowiek ma stanowić jego immanentną cząstkę, dla której podstawowym celem jest stać się dziełem sztuki.

Urzekający w swej prostocie film Gabriela Axela *Uczta Babette* z 1987 r. (poza geografią wiernie odtwarzający ducha i prawie wszystkie myśli opowiadania Karen Blixen) prowokuje refleksję, dla której punkt wyjścia stanowi namysł nad statusem i podstawowymi sensami ludzkiej zmysłowości. Ten ascetyczny formalnie obraz jest w zewnętrznym ujęciu jej afirmacją, a przy głębszym wejściu – sprobmatyzowaniem przekonania o jej prymacie. Dokonuje tego w specyficzny dla siebie, paradoksalny sposób. Ujawniając fundamentalną rolę zmysłowości w konstruowaniu sensu, jednocześnie wskazuje dla niej wewnętrzne granice. Prowadzi do wniosku, że prawdziwe zmysłowe spełnienie zawsze wyznacza limes – próbuje ono przekroczyć samo siebie. Czy zatem cel zmysłowości lokuje się w tym, co stanowi dla niej transcendencję?

Wspaniała uczta przygotowywana przez Babette, dokładnie tak samo jak przed laty w Café Anglais, ma być przeżyta przez członków ascetycznej kongregacji du-

chownej w zmysłowej ślepcie. Marcina i Filipa, dwie wiekowe już panie, mieszkanki małej wioski rybackiej na Półwyspie Jutlandzkim (autorka opowiadania pisze o norweskim fiordzie), przewodzące religijnej sekcje od śmierci swego ojca, podczas tego wieczoru nie będą więc doświadczać niczego wyjątkowego. Ich codzienność, przynajmniej w zamiarze, ma zdeterminować także te, zupełnie niezwykłe chwile. Skąd tak dalekosiężna w swej antyestetyczności postawa? Kobiety z garstką współwyznawców pozostają wierne ideowym założeniom swego ojca, który prawdziwe dobro upatrywał w życiu surowym i prostym, rozumiejąc, iż każde doczesne spełnienie może być jedynie połowiczne, a więc stanowi jedynie pozór szczęścia, jednak nie jest ono w stanie przekroczyć w swej skończoności nieuchronności czasu. Niemożliwość ziemskiej eudajmonii prowadzi więc do zanegowania wszystkiego, co skończone, a więc zmysłowe, w oczekiwaniu osiągnięcia dóbr nadzmysłowych i prawdziwego, nieskończonego szczęścia. Karen Blixen pisze, że członkowie tej religijnej grupy: *wyrzekali się rozkoszy tego świata, bo ziemia i wszystko co ziemskie było dla nich rodzajem utudy, a rzeczywistość prawdziwą stanowiła upragniona Nowa Jeruzalem*<sup>2</sup>. Niesmakowanie świata miało być namiastką i zapowiedzią szczęścia, które przychodzi wraz z tchnieniem ostatnim, stanowiącym kres wszelkiej zmysłowości.

Marcina, Filipa i ich współwyznawcy nie oczekiwali więc niczego niezwyklego po tym wieczorze. Nawet jeśli składniki (przepiórki, zółw, łeb wołu) mogły budzić obawy czy wręcz przerażenie, to samo spożywanie miało się dokonać poza smakiem, poza odczuciem i poza jakimkolwiek słowem, które mogłoby choć minimalnie zaświadczać o przeżywaniu przyjemności. Zaprzeczenie zmysłowości miało być przejawem najlepszej życiowej postawy, najlepszej formuły „smakowania” świata. Czy wobec takiej postawy uzasadnione jest w ogóle rozróżnienie dobrego i złego smaku? W sensie ścisłym jest ono z pewnością wtórne i mało znaczące. Warto jednak dostrzec tu sens inny, głębszy, zasadniczy. Samo różnicowanie w kwestii smaku ma być znaczącym przejawem obiektywistycznej aksjologii. Prowadzi ono bowiem w konsekwencji do odrzucenia relatywizmu ufundowanego na subiektywności indywidualnych wrażeń. Smak jest indywidualny dopóty, dopóki się go nie waloryzuje, nie ocenia. Potwierdza się zatem przywołana już aksjologiczna konsekwencja: każdy, kto dokonuje takiej oceny, nawet przy przekonaniu o subiektywności własnego sądu, ociera się o absolutyzację własnego przekonania. Świadomie czy nie, obiektywizuje miarę swoich pragnień, według niej przecież rozstrzyga, że to jest dobre, a to – przejaw złego smaku.

Ten mechanizm przybliży postawę życiową protagonistek, które wierzyły w obiektywny charakter aksjologicznego uniwersum. Całym swym życiem potwierdzały, że wartości się odkrywa, że życie ludzkie jest ich ciągłym poszukiwaniem, a nie indywidualnym tworzeniem. Ojciec ten świat zhierarchizowanych, drogocennych ocen i postaw życiowych im przekazał, a one go przyjęły i uznały za konstytutywny. Wierne temu przekonaniu dokonały w swoim życiu zasadniczych wyborów, które całkowicie zdeterminowały ich egzystencję. Są to wybory paradoksalne, uczynione na drodze negacji, odrzucenia szans, które życie przed nimi postawiło.

Starsza o rok Marcina spotkała przed laty w swej nadmorskiej wiosce młodego porucznika Lorensa Loewenhielma. Młodzieniec trafił do odciętej od świata rzeczywistości za karę. Ale los bywa przewrotny, to co pozornie przykre i odstręczające ukazuje swą skrywaną skrzętnie tajemnicę, swój drogocenny skarb. Za-

uroczony Marcina oficer próbuje zdobyć jej uczucia. Młoda dziewczyna objawia mu się jednak jako na wpół rzeczywista, anielska wręcz istota, której można jedynie pragnąć, nie mając żadnej możliwości przekroczenia zasadniczej ontologicznej różnicy w osiągnięciu czegoś idealnego. Na czym polega wybór na drodze negacji, którego dokonała dziewczyna? Jej zachowanie, gesty i milczenie nie przekazały żadnego znaku obnażającego realność w zidealizowanym przez młodzieńczą miłość obrazie kobiety. Dziewczęce uchylenie wyboru, samo przecież będące wyborem, to znacząca nieobecność tego, co mogło Lorensa przekonać, że pokochał prawdziwą osobę, tak samo podległą trudom istnienia i uporczywości czasu jak on sam. Loewenhiehl opuszcza dziewczynę przekonany o jej nadrzeczywistości: *Pojąłem tu, że życie bywa ciężkie i okrutne. I że są na świecie rzeczy nie do zdobycia. (...) Nie mogę wymazać z pamięci tej boskiej istoty*<sup>3</sup>.

Filipa dokonała bardziej wyraźnego, choć także na drodze negatywnej, wyboru. W niej zakochuje się wybitny śpiewak operowy, Francuz Achille Papin. Przybywa na jutlandzkie wybrzeże dla jego ciszy i spokoju; tu pragnie odpocząć od zgiełku uwielbienia, rozważając, czy wiek czterdziestu lat jest już znakiem utraczonych szans i zapowiedzią nadchodzącego końca, czy początkiem tego, co dopiero teraz można zrealizować. Zachwycony cudownym głosem Filipy, który usłyszał przypadkiem w wiejskim kościółku, wkrótce uległ fascynacji całą jej osobą. Zapragnął uczyć ją śpiewu i po przedstawieniu tej propozycji ojcu, uzyskał zgodę. Poddany edukacji głos jeszcze bardziej przybliży wytrawnego słuchacza do przecucia doskonałości: *Będziesz niczym gwiazda na firmamencie. Nikt dotąd nie śpiewał tak dobrze, jak ty będziesz. Zrobię z ciebie gwiazdę. Inne zbledną przy tobie. Podziwiać cię będzie zarówno cesarz, jak i prosta szwaczka. Masz dość talentu, by wzruszyć bogatych, jak i zachwycić biednych*<sup>4</sup>. W filmie wciąż przejawia się sposób myślenia, objawiający aksjologiczny obiektywizm: prawdziwa sztuka nie zależy od indywidualnych upodobań czy gustów, przekracza to, co subiektywne i osiąga taki rejestr artystycznej doskonałości, że zachwyca wszystkich. Autentyczny artyzm nie pozostawia nikogo głuchym, każdy może go zrozumieć i to właśnie staje się miarą jego wielkości. W taki ideał estetyczny wierzył u progu XX wieku Lew Tołstoj. W swym traktacie *Co to jest sztuka?* zapowiadał, że prawdziwa sztuka przyszłości osiągnie poziom doskonałości, który przekroczy partykularyzm indywidualnych upodobań, wskazując to, co zachwyty estetyczny zobiektywizuje, przyczyniając się do jednoczenia wszystkich ludzi: *zupełnie odmienna od tego, co teraz uchodzi za sztukę, będzie sztuka przyszłości i pod względem treści, i formy. Treścią sztuki przyszłości będą tylko uczucia skłaniające ludzi do jednoczenia się lub jednoczące ich w danej chwili, forma natomiast będzie taka, żeby zawsze była dostępna dla wszystkich ludzi. I dlatego ideałem doskonałości nie będzie wyjątkowość uczucia, dostępnego tylko nielicznym, lecz przeciwnie, jego powszechność. I nie ociążałość, niejasność i zawilgość formalna, tak dzisiaj cenione, ale przeciwnie, zwięzłość, jasność i prostota wyrazu*<sup>5</sup>. Bo rzeczywistym celem tak rozumianej sztuki miało być dobro. Czy dziś ktoś jeszcze w to wierzy? Warto jednak zauważyć, iż film Axela wyraźnie do tego Tołstojowskiego ideału się przybliży.

Autentyczna miłość, której wreszcie doświadczył Achille, każe mu przyjąć, że jego życie wciąż jeszcze jest otwarte, że wciąż jest w nim bardziej widoczny początek niż koniec. Ale ta wiara wkrótce musi się skończyć. Wraz z ukochaną Filipą ćwiczy piękny duet Zerliny i Don Giovanniego *La ci darem la mano* (w wersji

francuskiej) z pierwszego aktu opery Mozarta (Blixen pisze w opowiadaniu o duecie uwodzenia z drugiego aktu). Oryginalne słowa libretta wyrażają – jak się zdaje – to, co przepelniało serce śpiewaka (*Tam podamy sobie ręce, tam powiesz mi „tak”... – I chciałabym i nie chcę. Serce mi drży. Mogę znaleźć szczęście albo się ośmieszyć – Chodź, mój skarbie..., Odmienię twój los, – Prędko, już nie mam sił, – Chodź, chodź... – Chodźmy, szczęście moje, ulżyć cierpieniom niewinnej miłości*<sup>6</sup>). Zachwycająca interpretacja muzyczna dziewczyny wywołała tak wielkie emocje u mężczyzny, że namiętnie ucałował jej czoło, powtarzając to, co sam jeszcze przed chwilą śpiewał: miłość ich połączy. Filipa po skończonej lekcji poprosiła ojca, by napisał list, w którym zakomunikuje śpiewakowi koniec muzycznej i miłosnej edukacji. *Żegnaj moje życie, moje serce, ma nadziejo*<sup>7</sup> – śpiewem podsumowuje tę wiadomość Achille. Wkrótce opuści miejsce, do którego nigdy już nie przybędzie, ale z którym, tak naprawdę, nigdy się nie rozstanie.

Obie siostry wyrzekają się miłości erotycznej, pozostając wierne przekonaniom ojca, dla którego *ziemska miłość, a także małżeństwo, były sprawami trywialnymi, były same w sobie iluzją tylko*<sup>8</sup>. Życie, którym się razem dzielą, jest pozbawione wszelkich zmysłowych przyjemności, nastawione na ascetyczną służbę ubogim. Wszystko, co zmysłowe, jest przecież rodzajem pozoru, jakiegoś przyjemnego złudzenia. Czy dla prostego zadowolenia warto pogrążyć się w nierzeczywistości? Ten sposób myślenia, paradoksalnie, coraz bardziej z upływem czasu oddala kobiety od rzeczywistości, od wszelkich jej smaków, przytłaczając natomiast wszystkimi związanymi z nią trudami i uciążliwościami. Zanegowanie zmysłowości, która wiąże się z przyjemnościami, prowadzi do maksymalizacji sensualności bólu, wysiłku i zmęczenia. Szczególnie widać to u współwyznawców, którym siostry przewodzą. Pojawiają się między nimi nieporozumienia, kłótnie, wyrzuty, resentymenty. Słowa, którymi się karmią podczas spotkań, przestają wystarczać. Braciom i siostram brakuje prawdziwego poczucia wspólnoty, by mogli stać się takimi, jakimi siebie określają. Poczucie niechęci jest konsekwencją sensualnego znieczulenia na wszystko, co przyjemne.

Czy można opisać ten fenomen zmysłowej redukcji za pomocą kategorii anestetyki Wolfganga Welscha? *„Anestetyka” to stan, w którym zniesieniu ulega elementarny warunek estetyki – zdolność doznawania. Estetyka wyróżnia doznawanie, anestetyka tematyzuje brak doznań, w sensie utraty, ograniczenia albo wykluczenia zdolności doznawania (...)* *Anestetyka to, jednym słowem, druga strona estetyki*<sup>9</sup>. Pojęcie to ma oddawać współczesną formułę kultury dobrobytu (wraz ze wszystkimi związanymi z nią psycho- i socjopatologiami), która jest przesycona mnogością bodźców estetycznych. Warto podkreślić, że relacja między estetyką i anestetyką, wbrew pozorom, nie jest odwrotnie, lecz wprost proporcjonalna. Im więcej bowiem zmysłowych doświadczeń, tym więcej także znieczuleń, by móc jeszcze percypować cokolwiek.

Świat reprezentowany przez bohaterów filmu Axela jest odwrotnością tego, który opisuje Welsch. Tu raczej należy mówić o znaczącym niedoborze pozytywnych doznań estetycznych, którego konsekwencją, jak już wspomniałem, jest rozrost doświadczeń negatywnych. Przywołany mechanizm działa więc w drugą stronę: im więcej anestetyki, tym większa presja płynąca z nieobecności doświadczeń estetycznych. Tym większa ich potrzeba, tym wyraźniejsze żądanie uwolnienia zanegowanego wymiaru.



Taki jest podstawowy kontekst myślowy dla uczyty przygotowywanej przez francuską emigrantkę Babette Hersant, uciekinierkę z rodzinnego kraju, którego burzliwe dzieje pozbawiają ją najbliższych: męża i syna. Kobieta trafiła do duńskiej wioski za sprawą Achille'a, którego list przyczynił się do tego, by wygnanke przyjęły do swego domu Marcina i Filipa. Przez wiele lat służyła im swymi niezwykle umiejętnościami kulinarnymi i gospodarczymi, zapewniając doskonałą opiekę podopiecznym obu, wyraźnie starzejących się już sióstr. Wygrana na loterii, stanowiąca jedyny łącznik Babette z dawną ojczyzną, umożliwia przygotowanie wystawnej uczyty, jak przed laty, w bardzo cenionej restauracji Café Anglais, w której była kuchmistrzynią, uznaną za wybitny geniusz kulinarny.

Siostry wraz z dziesięciorgiem przyjaciół zasiadają do stołu po to, by raczej spełnić pewną konieczność, podyktowaną zaangażowaniem ich wiernej służącej. Próba zamknięcia się na doznania smakowe, nawet jeśli może się nie powieść, nie powinna przynajmniej zdominować wyrażanych słowami idei. Wszelka zmysłowa przyjemność jest przecież, jak twierdzą pouczone przez ojca siostry, jedynie iluzją. I tak rozpoczyna się misterium smaku. O wiele pełniej wyraża się ono w filmowym obrazie niż literackim słowie. Axel celebrytuje każdą potrawę, pokazuje proces przygotowań, w zbliżeniach ujawnia bogactwo kolorów i perfekcyjność formy. Spokojny, niespieszny rytm skłania do kontemplowania smaków, które jedynie sugeruje widzialność obrazów. Zmysły odkrywają niepoznawalne dotychczas tajemnice, ujawniają swą potencję i siłę. Jednoczą dwanaścioro biesiadników, których sama liczba symbolizuje pełnię i doskonałość. Tak silne jeszcze przed chwilą resentymy, tak wyraźnie manifestowana niechęć znikają zupełnie, pozostawiając po sobie jedynie komiczny ślad. Prawdziwa sztuka prowadzi do jedności, jak pouczał Tolstoj.

*Uczyta Babette* przywołuje jeszcze jeden, może najważniejszy kontekst myślowy. Na poziomie ideowym przypomina *Uczkę* Platona, szczególnie drogę transcendencji, jaka dokonuje się za pośrednictwem zmysłów. Ta zachwycająca w swej prostocie historia, sfilmowana bez udziwnień i niepotrzebnych zabiegów formalnych, podporządkowana nadrzędnemu celowi – wizualizacji misterium perfekcji



smaku, naśladuje Platońską drogę przekraczania piękna zmysłowego ku pięknu obiektywnemu. Subiektywne smaki odnajdują w sobie pewną tożsamość, która wypływa z pragnienia doskonałości.

Platon rozpoczyna drogę rozpoznania piękna od tego, co zmysłowe. Warto podkreślić, że jest to droga nie tyle sztuki, ile miłości. Babette realizuje się jako artystka smaku także na tej drodze: jej ucztę można potraktować jako ofiarę, którą się składa ukochanym osobom. Platon pisze, że pierwszym etapem ukochania piękna jest fascynacja zmysłowa, zachwyty wywołany przez jakieś ciało, które tak przyciąga, iż zdaje się samo absolutyzować. Jednak ta fascynacja nie jest zamknięta w sobie. Piękno cielesne nie stanowi wartości autotelicznej, wskazuje na coś, co je przekracza. Filozof zaraz podpowie, iż to samo piękno jest obecne także w innych fascynujących ciałach i że nie tyle one są piękne w swej różnorodności, ile to ona właśnie jest przejawem różnych aspektów tego samego ideału. Umiłowanie piękna zmysłowego w ogóle nie jest kresem tej drogi, stanowi dopiero jej początek. Wkrótce bowiem zafascynowany widz dostrzeże, że istnieje jeszcze coś więcej, że prawdziwa droga miłości piękna właśnie się otwiera. Piękno zmysłowe zakrywa bowiem to, które jest ukryte pod jego zewnętrznymi kształtami – duchowe. W Platońskiej drodze jest ono znacznie bardziej fascynujące. Trudniejsze do uchwycenia, przejawia się w czynach, prawach, nauce. Kto doszedł tak daleko w szkole Erosa wreszcie może zobaczyć prawdziwy cud: *...piękno samo w sobie, ono samo w swojej istocie. (...) piękno wieczne, które nie powstaje i nie ginie, i nie rozwija się ani nie wędnie, ani nie jest z jednej strony piękne, a z drugiej szpetne, ani raz tylko takie, a drugi raz odmienne, ani takie w porównaniu z czymkolwiek, a z czym innym inne, ani też dla jednego piękne, a dla drugiego szpetne. I nie ukaże mu się piękno niby twarz albo ręce jakie, lub jakakolwiek cząstka cielesna, ani jako słowo, ni wiedza jakakolwiek, ani jako cecha jakiegoś, powiedzmy, stworzenia, ni ziemi, ni nieba, ani czegokolwiek innego, tylko piękno samo w sobie niezmiennie i wieczne, a wszystkie inne przedmioty piękne uczestniczą w nim jakoś w ten sposób, że podczas gdy same powstają i giną, ono ani się pełniejszym nie staje, ani uboższym, ani go żadna w ogóle zmiana nie dotyka*<sup>10</sup>. Idea jest doskonałością, ale dlatego też abstrakcją. Zmysłowy konkret nie jest w stanie jej wyrazić, jest jedynie jej odbiciem, echem.

W ten sposób Platon wskazuje możliwość przewyciężenia relatywizmu, który dziś wydaje się szczególnie istotnym wyznacznikiem kultury.

To, że każdy, być może, jakoś inaczej postrzega i rozumie piękno, nie wynika z jego względności i podległości subiektywnym wrażeniom. Jest to wynik głębokiej przenikliwości, która podpowiada, iż każdy rodzaj zmysłowego piękna swoim, specyficznym, na swój sposób to doskonałe piękno odzwierciedla. Właśnie dlatego idea musi pozostawać abstrakcją. W przywołanym fragmencie nie ma żadnych pozytywnych deskrypcji piękna samego w sobie; filozof nieprzypadkowo wybiera drogę negacji, przekonując, czym ono nie jest. Może właśnie dlatego dziś już tylko nieliczni w nie wierzą, pogrążeni w namacalności zmysłowego konkrety, zrażeni niemożliwością jakichkolwiek bliższych przedstawień. W *Uczcie Babette* dokonuje się taka sama transcendencja zmysłowości. Właśnie dlatego, że przedstawiciele kongregacji wyrzekali się zmysłowości, tak bardzo silnie ona na nich oddziaływała, zmieniając zupełnie odniesienie do współwyznawców i świata. W spełnieniu tych doznań dokonał się ruch transcendencji, przekroczenia sen-

sualności. To niezwykle paradoks, iż cel, jaki sobie ci ludzie stawiali, osiągnęli zupełnie innymi środkami niż te, które wybrali. Dążyli do doskonałości, ale jej namiastkę osiągnęli tu, gdzie jej nie szukali. Być może to zasługa Babette, która podążyła nie tyle drogą sztuki, ile miłości. To w niej objawia się przecież obiektywizm subiektywnych pragnień: każdy jej szuka, dla każdego jest tym, co najważniejsze.

Po latach generał Loewenhiehl spotyka na uczcie Marcinę i wyznaje jej, że tak naprawdę ich miłość jest wciąż żywa, nic nie jest skończone, nawet jeśli zmysły mogą temu zaprzeczać. Świadomość transcendencji tego, co namacalne, utwierdza w przekonaniu, że także to, co człowiek odrzuca, będzie mu oddane. Tak jak uczta pouczyła biesiadników, że to, z czego zrezygnowali, zostało im przywrócone.

Ofiara podjęta przez Babette, będąc przejawem miłości, w której wszystko zostaje ocalone, objawia się także jako wola tworzenia. Prawdziwy artysta musi stworzyć, to podstawowy imperatyw jego istnienia. Celem kreacji jest ona sama, nawet jeśli z czasem może przyjść wypalenie i zapomnienie. Babette wypowiada przed Filipą słowa Achille'a: *Na całym świecie rozbrzmiewa wołanie artysty. Pozwólcie mi dać z siebie wszystko*. Wola tworzenia jest tak samo silna jak chęć istnienia, a determinacja, z jaką się objawia, wypływa z pragnienia smakowania doskonałości. Potrzeba sztuki jawi się więc jako konstytutywna zasada antropologiczna.

\*\*\*

Wielokrotnie zastanawiałem się nad siłą przyciągania tego obrazu. Wciąż nie mogę sobie w pełni odpowiedzieć na to pytanie. Wśród wielu pojawiła się i ta uporczywa myśl, że filmowa wizja Axela wydaje się dziś tak odległa od tych, które nieustannie zapełniają naszą codzienność.

WALDEMAR FRĄC

<sup>1</sup> F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907, s. 46.

<sup>2</sup> K. Blixen, *Uczta Babette i inne opowieści o przeznaczeniu*, tłum. W. Juszcak, Poznań 2007, s. 27.

<sup>3</sup> Fragmenty listy dialogowej.

<sup>4</sup> Fragment listy dialogowej.

<sup>5</sup> L. Tołstoj, *Co to jest sztuka?*, tłum. M. Leśniewska, Kraków 1980, s. 317n.

<sup>6</sup> Fragmenty libretta L. da Ponte do opery *Don Giovanni* W. A. Mozarta.

<sup>7</sup> Fragment listy dialogowej.

<sup>8</sup> K. Blixen, dz.cyt., s. 29.

<sup>9</sup> W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, tłum. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s.522.

<sup>10</sup> Platon, *Uczta*, w: tegoż, *Dialogi*, t. 2, tłum. W. Witwicki, Kęty 2005, s. 77 (210E-211B).