

WOJCIECH KACZMAREK

Lublin

BIBLIJNY TEATR NÔ CLAUDELA:
LE FESTIN DE LA SAGESSE

Fascynacja Biblią u Claudela jest powszechnie znana. Ta „umiłowana” przez niego księga była jego największą inspiracją poetycką i dramaturgiczną. Wątki i tematy biblijne znajdziemy niemal w każdym jego dziele. Treści biblijnych nie przenosił nigdy w sposób „mechaniczny”, w formie dosłownego cytatu czy przytoczenia. Zawsze szukał dla nich odpowiedniego „wehikułu”, formy artystycznej zdolnej wyrazić stawiane sobie cele. Wyobraźnia Claudela nie znała ograniczeń: tworzywo artystyczne nawet za cenę pozornego paradoksu musiało być uległe treści, którą poeta zamierzył przekazać. Taki przykład uległości „formy” względem „treści” w dramaturgii Claudela chciałbym w tym miejscu przypomnieć. Chodzi o starotestamentalny motyw Mądrości z Księgi Przysłów, dramaturgicznie przeniesiony przez Claudela przy użyciu struktury opartej o sakralny teatr japoński Nô.

Tytuł tej wypowiedzi odwołuje nas do dwóch tekstów P. Claudela: jednego z 1926 r. pt. *La parabole du Festin* i drugiego z roku 1938 pt. *La Sagesse ou la Parabole du Festin*, dla którego właśnie później utrwali się tytuł: *Biesiada Mądrości* („Le Festin de la Sagesse”)¹. Jak zwykle u Claudela, pierwsza wersja nie zadowoliła pisarza, gdy zaczął myśleć o realizacji teatralnej swego dzieła. W efekcie dokonywanych przeróbek tekstu pierwotnego, w latach 1934 i 1935, powstało dzieło nowe, które Claudel ogłosił dopiero w 1939 r. Ta nowa wersja będzie wyzyskana w formie oratorium w Radio Française i Radio Belge w 1946 r., a także wykonana w Rzymie 15 lutego 1950 r.

Padły już tutaj określenia gatunkowe interesującego nas utworu – oratorium i parabola. Claudel w latach 1926-1938 może zadziwić prawdziwą erupcją teatralnych form wyzyskiwanych dla tworzonych przez siebie tekstów: powstają

¹ *La Sagesse ou la Parabole du Festin. Théâtre*. T. 2. Paris 1971. Bibliothèque de la Pléiade. Z tego wydania, w moim tłumaczeniu, będą pochodziły wszystkie cytaty. W nawiasach zaznaczam strony w tekście francuskim.

bogate w wątki historyczne, religijne i liryczne dramaty: *Le livre de Christophe Colomb* i *Le Soulier de Satin*, nazwane dramatami „kosmicznymi”, a także wielkie oratorium dramatyczne *Jeanne d'Arc au bûcher*, suita plastyczna *Le jet de pierre*, kompozycja baletowa *La Danse des morte*, dramat komiczny oparty na wątku biblijnym *L'Histoire de Tobie et de Sara*, a także interesująca nas tu parabola o Mądrości.

Spośród wymienionych utworów trzy: *Jeanne d'Arc au bûcher*, *L'Histoire de Tobie et de Sara*, *Le Festin de la Sagesse* powstały z myślą o wybitnej artystce tamtych czasów, Idzie Rubinstein. Nie pozostawało to bez wpływu na formę dramatyczną tych utworów. Ida Rubinstein (1885-1960), światowej sławy tancerka, recytatorka i aktorka teatralna, była, zdaniem Arthura Honeggera, „najświetniejszą twórczynią póź, jaką zna dzisiejszy świat”. Claudel szukał więc gatunków dramatycznych, które najlepiej odpowiadałyby artystycznym możliwościom swojej głównej interpretatorki. W wypadku *Jeanne d'Arc au bûcher* próbował rozwiązań oscylujących między dytyrambem a oratorium, w *Le Festin de la Sagesse* (*Biesiada Mądrości*) sięgnął po liturgiczny i obrzędowy dramat japoński Nô:

Gdy pani Ida Rubinstein zwróciła się do mnie, abym ułożył scenariusz sztuki biblijnej, do której muzykę skomponować miał stary mój przyjaciel i wierny współpracownik, Darius Milhaud, nic dziwnego, że moje marzenie w sposób naturalny skierowało się w stronę religijnego dramatu japońskiego, którego uważnym i zachwyconym widzem bywałem przez pięć lat pobytu w tym kraju. Miałem właśnie w tece projektów coś w rodzaju oratorium dramatycznego, którego temat zaczerpnąłem ze sławnej przypowieści o uczcie, opowiedzianej przez ewangelistów, świętego Mateusza i świętego Łukasza².

Mamy więc przed sobą dwa główne elementy, jakie złożyły się na tekst *Le Festin de la Sagesse*: temat zaczerpnięty z Biblii i wpisany w tekst zamysł jego realizacji teatralnej. Przyjrzyjmy się najpierw kompozycji utworu. Jest on podzielony na cztery części – akty, w których Claudel połączył trzy wątki: starotestamentalny motyw Mądrości z Księgi Przysłów (rozd. 8 i 9); ewangeliczną przypowieść o uczcie niebieskiej (Mt 22, 1-14; Łk 14, 16-24); wizję Baranka Paschalnego z Apokalipsy św. Jana (Ap 7, 10-12).

Pierwsza część tekstu Claudela przenosi nas do świątyni. Dwa Głosy, Pierwszy i Drugi, zwołują biesiadników na ucztę. Rozlega się wołanie:

² *Le Festin de la Sagesse (Un essai d'adaptation du nô japonais)*. W: *Théâtre*. T. 2. Tu cytuję tekst za wydaniem polskim *Próba adaptacji teatru nô: „Biesiada Mądrości”*. W: T e n ż e. *Możliwości teatru*. Wybór i wstęp. I. Sławińska. Przekład M. Skibniewska. Warszawa 1971 s. 113-114.

Pierwszy Głos: Izraelu, Izraelu, gdzie jesteś?
 Drugi Głos: Adamie, Adamie, gdzie jesteś? (s. 1199).

To połączenie Izraela i Adama jest znaczące. Izrael jest nowym Adamem, któremu Bóg chce się objawić, podarować mu mądrość i bogactwo nieprzemijające – życie wieczne. Ale ten nowy Adam jest nieobecny. Jest daleki od Boga, dlatego Bóg szuka go.

W tę pustą przestrzeń wejdzie Mądrość. Na początku, tak jak w tekście biblijnym, Mądrość przedstawi się sama, później towarzyszyć jej będzie chór:

Mądrość: – Pamiętam! Pamiętam! Kiedy On przygotowywał niebiosa...
 (Gest słuchania)
 Chór: – Byłam tam!
 Mądrość: – Kiedy otaczał przepaści słupami granicznymi...
 (Gest dosięgania i dotykania)
 Chór: – Byłam tam!
 Mądrość: (z dołu do góry) – Kiedy umacniał firmament, kiedy równoważył
 źródło wód...
 (Obydwa ramiona wyciągnięte)
 Chór: – Byłam tam!
 (s. 1200-1201)

W części drugiej Chór, w imieniu Mądrości, zaprasza wszystkich na ucztę. Przez scenę, z prawej strony na lewą, przejdą trzy grupy ludzkie: ci, którzy koszą, grabią i sieją; nikogo jednak nie uda się zatrzymać przez wychodzącą im naprzeciw Mądrość.

W trzeciej części sztuki Mądrość mówi do swoich posłańców, aby wyszli na opłotki i zapraszali na ucztę wszystkich biednych, wszystkich poszkodowanych: Wymieniani są oni przez Chór A i B:

A. – Chromi!
 B. – Niewidomi!
 A. – Niezgrabni!
 B. – Wstrząsani konwulsjami!
 A. – Otyli!
 B. – Z ciałami okaleczonymi!
 A. – Z martwymi duszami!
 (s. 1208)

W czwartej części Mądrość kończy budowę pałacu wspartego na siedmiu kolumnach. Zagląda do planów, jest południe. Robotnicy przychodzą, by jeść. Oto Mądrość będzie im usługiwała. Ubrania robocze okazują się najwłaściwszą szatą godową. Na stołach pojawiają się wszystkie potrawy, jakie zrodziła ziemia, pośrodku zaś ucztę jest Baranek Paschalny. Chór wychwala Mądrość i wspaniałość ucztę, która staje się ucztą niebieską, aklamując ewangeliczne błogosławieństwa:

Szczęśliwi ubodzy!
 Szczęśliwi łagodni!
 Szczęśliwi strapieni!
 Szczęśliwi ci, którzy są głodni i spragnieni!
 Szczęśliwi miłośni!
 Szczęśliwi o czystych sercach!
 Szczęśliwi wprowadzający pokój!
 Szczęśliwi, którzy cierpią prześladowania dla Sprawiedliwości, ponieważ do nich należy królestwo niebieskie! (s. 1213)

Dramat kończy *Cantique de l'Apocalypse*: „Temu, który był i który jest, i który ma przyjść, chwała, cześć i dziękczynienie, i moc, bogactwo i błogosławieństwo na wieki wieków. Amen!” (s. 1213).

W takiej paraboli zostały zamknięte obrazy dramatu Claudela. W jaki sposób są one ze sobą powiązane, jaka jest ich wewnętrzna struktura? Na te pytania musimy znaleźć odpowiedź, by zrobić pierwszy krok w interpretacji tego niezwykłego tekstu.

Na szczęście Claudel pozostawił bardzo cenny komentarz do *Biesiady Mądrości*, ogłoszony w *Revue de Paris* w 1938 r. pod znamienym tytułem: *Próba adaptacji teatru nô: Biesiada Mądrości*. Zapytajmy więc: jaki jest zasadniczy rys teatru Nô? Claudel przebywając w Japonii w latach 1922-1927 (jako ambasador Francji) należał do gorących wielbicieli teatru Nô i wiele o nim pisał. W związku z adaptacją teatru Nô do *Le Festin de la Sagesse* stwierdzał:

Libretta sztuk nô (jest ich około dwustu pięćdziesięciu) pochodzące z epoki feudalnej, z czasów shōgunów Fujiwara, a więc współczesne sztuce pierwszych Kanō, mają charakter na wskroś narodowy i religijny. [...] Temat tych małych dramatów, dzielących się na dwie części, jest w gruncie rzeczy zawsze ten sam. Jest to konfrontacja i dialog między przedstawicielem świata nadprzyrodzonego a świadkiem, kapłanem, wojownikiem, mężczyzną lub kobietą, ludzkim pionkiem ustawionym w jakimś miejscu sceny. Jakże majestatycznie i uroczyście ta zamaskowana Zjawa, tonąca w obfitych fałdach bogatych, wspaniałych brokatowych szat, kroczy przez długi korytarz i po scenie, nakrytej daszkiem i lśniącej jak odmateriałizowana płaszczyzna. Każdy krok zjawy, to wolniejszy, to bardziej stanowczy sugeruje odległość między jednym a drugim światem, etapy metafizycznego wtajemniczenia, utraty i odzyskiwania równowagi, a pochodowi temu towarzyszy recytacja długiego poematu, rozłożonego na dwa głosy: wkraczającej postaci i chóru, opisującego szlak wędrówki przybysza. Potem następuje, często bardzo przejmująca, wymiana pytań i odpowiedzi, a wynika z niej zawsze gorzki wniosek o znikomości ludzkich uciech i cierpień, wszystko zaś kończy się obrzędową pantomimą, o ile zjawa nie powraca do tajemniczej krainy, z której się wyłoniła³.

³ Tamże s. 109-110.

W zgodzie z tym schematem strukturalnym teatru Nô poprowadzi Claudel swój tekst *Biesiady Mądrości*. Będzie to w istocie dialog między światem nadprzyrodzonym a światem ludzkim, a także konfrontacja wartości istniejących w obu rzeczywistościach. Wniosek o znikomości ludzkich uciesh, jaki przynosi sztuka Nô, jest w dramacie Claudela przypieczętowany obrazem uczyty niebieskiej.

La Festin de la Sagesse wydaje się na pierwszy rzut oka sztuką bardzo statyczną i retoryczną. Zasadniczy tekst rozpisany jest bowiem między kwestie wypowiedziane przez Mądrość i partie wykonywane przez Chór. Zauważmy jednak, że w sztuce tej Chór zachowuje się w sposób niekonwencjonalny: rozdziela się na kilka grup, „podchwytuje” słowa i gesty wykonywane przez Mądrość, jest obecny w różnych miejscach sceny. Rolę chóru przejął Claudel również z teatru Nô. To, co zaskakuje widza europejskiego, mógł francuski poeta zobaczyć w Japonii w zastosowaniu do praktyki scenicznej. Odwołajmy się raz jeszcze do komentarza Claudela dotyczącego chóru w teatrze Nô:

Dramaturg japoński rozumiał, że wielkie ludzkie spory, typowe konfrontacje uczuć i myśli, nie mogą toczyć się tylko między parą rozmówców, mniej lub bardziej ze sobą związanych nicią wydarzeń i słów, choćby nawet ton ich był nastrojony na większą powagę niż codzienna zdawkowa paplanina. Słowo ma moc twórczą, każde słowo, wargami człowieka powołane do życia, coś ewokuje, każda wyrażona w mowie prawda prowokuje w rozległych koncentrycznych kręgach całą serię ech, odpowiedzi, wspomnień, apelów, sprzeciwów, niejako śpiew, wznoszący się z idei, wstrząs wywołany w duszy przez dźwięki, przyjęcie zgotowane ulotnej propozycji przez chwilowych reprezentantów natury i trwania. Chór w japońskich sztukach nô (a mam na myśli chór instrumentów, orkiestrę, nie tylko ludzkie głosy) spełnia rolę podwójną. Przede wszystkim u boku tego, kto mówi, jest tym, kto słucha. Podchwytuje z ust aktora słowa i rozwija je, rozstrzuwa w całą bogatą tkaninę obrazów i sentencji. Przemienia je w medytację. Ale ponadto do poezji i muzyki nô dorzuca trzeci element, a mianowicie okrzyki, powracający do głównej postaci oddźwięk wzruszeń, które wzbudziła. Nazywa się to tam „Ach!” Śmiech, szloch, pomruk, protest, obelga, chłaśnięcie biczem, wszelkie reakcje bezpośrednio zaatakowanej wrażliwości⁴.

Podobną funkcję chóru możemy bez trudu wyśledzić w *Le Festin de la Sagesse*. Dialog Chóru i Mądrości z części pierwszej ilustruje zasadę przejętą przez Claudela z teatru Nô: chór u boku tego, kto mówi (Mądrości), jest tym, kto słucha. Podchwytuje też słowa głównej postaci i rozwija je w obrazy i sentencje. Chór w tekście Claudela wprowadza do sztuki element medytacji, jest także twórcą lirycznego klimatu tego utworu, wspierającego przypowieściowy i paraboliczny charakter całości. Claudel łączy w jednym dziele estetykę dramatu liturgicznego i teatru Nô.

⁴ Tamże s. 111-112.

Trzeba tu ujawnić jeszcze dwie inne zasady wpisane w *Biesiadę Mądrości*, łączące się z teatrem Nô, a współtworzące dynamiczną strukturę tekstu. Są nimi gest i kostium. Dialog między światem nadnaturalnym i ludzkim, jaki ma rozegrać się na scenie, musi być przekonująco wykreowany, szczególnie wtedy, gdy jedynie on jest materiają spektaklu. Jakie więc możliwości dawał w tym względzie Claudelowi teatr Nô? To, co zaskakuje w tym teatrze, to powolność gestu. Sprawy, jakie rozgrywają się na scenie teatru Nô, między delegatem zaświatów a przedstawicielem doczesności ludzkiej, są zawsze bardzo doniosłe. Claudel czyni w tym względzie następujące spostrzeżenia:

Widmo wychyliło się z wieczności nie po to, żeby w spotkaniu ze świadkiem mówić byle co, głosem i ruchami rąk. Każdy z jego gestów ma swój sens, stanowi część posłannictwa, podkreśla doniosłość wydarzenia, które przekazuje uważnemu widzowi, jest objawieniem losu. Gest bierze początek w oddechu i u nasady ramienia, przepływa wzdłuż ręki i dłoni, tam dopiero osiąga pełnię wymowy, a wzrok i dusza świadka śledzą go uważnie od początku aż do końca i mają dość czasu, żeby zrozumieć, przeniknąć, przestudiować przekazany komunikat naszej woli przez wolę cudzą, wyjaśnienie myśli wyrażone całym ciałem, aż po najsubtelniejszy ostatni człon palca. Podobnie też kroki, posuwanie się, zbliżanie istoty ludzkiej, która przenosi ciężar swego ciała to na jedną to na drugą nogę, wywołuje wrażenie tak wielkiego groźnego majestatu, tak nieodwołalnego namaszczenia, że nawet cudzoziemiec nie może obronić się od dreszczu grozy przebiegającego mu po skórze⁵.

Claudel obserwując artystów biorących udział w spektaklach Nô bardzo dokładnie potrafi określić efekt, jaki można osiągnąć przez gest i ruch postaci. Precyzyjne są jego wymagania w tym zakresie w *La Festin de la Sagesse*. Na dowód weźmy kilka przykładów z didaskalii do tego tekstu. W części pierwszej poeta przewidywał następujące rozwiązanie dla interpretatorki głównej postaci:

W tle (scenicznym) widać pojawiający się ogromny glob, który obraca się powoli. Mądrość rozebrała się powoli ze wszystkich swych woali, wznosi się powoli, z oczami zamkniętymi, i przesuwa ręce po całym swym ciele, jak gdyby nabierała świadomości samej siebie. (s. 1200)

W części trzeciej dokładnie zaplanował ruch w scenach zbiorowych dla Chóru i trzech grup ludzi:

Wchodzi Mądrość poprzedzając pierwszą grupę służących, do której przyjdą dołączyć trzy inne (grupy) w ten sposób, że utworzą linię ciągłą. (Mądrość) Jedną rękę pociąga za sobą, podczas gdy drugą zaprasza. (s. 1204)

⁵ Tamże s. 112.

Autor próbował również powiązać mimikę grupy z indywidualną interpretacją sceny przez odtwórczynię roli Mądrości:

Mimika. One przyszły umieścić się z czterech stron pagórka. W tym czasie Mądrość dochodzi go wstępując aż do platformy szczytowej.

i zaraz, po wypowiedzeniu jednej kwestii przez Mądrość, dodał:

Mądrość jest na szczycie góry jak posąg rozpaczy i przygnębienia. (s. 1205)

W cytowanych wyżej didaskaliach widać wyraźnie inspirację, jaką poeta czerpał z obrzędowej gestyki teatru Nô: wyraźnie zaznaczony gest, wystudiowany, precyzyjny, pełen specyficznego sensu, zgrany z innymi gestami i ruchem postaci znajdujących się w tym czasie na scenie.

Musimy wspomnieć tu także o kostiumie. Claudel przewidywał dla interpretatorki Mądrości kostium symboliczny, stwarzający wokół niej określony klimat. Brał pod uwagę ubiór kapłański, stosowny przy sprawowaniu obrzędów ofiarnych. Wymagania Claudela pod adresem realizatorów teatralnych w tym punkcie są jednak bardzo wysokie. W zarysie scenariusza do *La Festin de la Sagesse* czytamy:

[...] nie ma być tak, jakoby Mądrość wypełniała swoją misję w mniej lub bardziej dekoracyjnym przebraniu i pośród malowniczej scenerii, która jej udziela gościny, lecz tak, jakby to sama Mądrość stworzyła wszystko: kostiumy, inne postacie dramatu, nawet scenę. To jej donośne słowa wywołują ze wszystkich stron wyjaśnienia i odpowiedzi, to jej głos pobudza chór. Wszystko wokół Zjawy ma ją wyrażać; służy jako płaszczyzna, materia i kształt dla tego śladu, który Zjawy pozostawia za sobą w świecie rzeczywistym⁶.

W zamyśle Claudela chodziło o integrację wszystkich tworzyw składających się na tę sztukę, a więc kreację wyraźnie sformułowanej idei. Pora więc zbliżyć się do bardziej zasadniczego pytania: jakie jest przesłanie tekstu Claudela? Mądrość, którą Claudel przedstawia w sztuce, jest oczywiście Mądrością Bożą przedstawioną parabolicznie, z wyraźnym odniesieniem do Biblii, a którą Ojcowie Kościoła łączyli z prefiguracją Najświętszej Maryi Panny i samego Kościoła. W ten właśnie sposób rozumie tę figurę biblijną Claudel:

Wszędzie w Piśmie Świętym, gdzie mowa o wstawiennictwie dziewicy, uważne serce egzegety wyczuwa tę rosę, zapowiadającą pośród namiętności ludzkich i doczesnej pustyni zbliżanie się tej, która jest łaską i która jest także Mądrością. Mądrość to znaczy prawda dostępna nie tylko naszej inteligencji, jak każda ab-

⁶ Tamże s. 118.

strakcyjna teza, lecz całkowitemu poznaniu, jak fakt: nie tylko umysłowi, lecz także duszy, całej osobie, w tym głębokim sensie tego słowa, który streszcza wszystkie zmysły i potrzeby naszej natury, zarówno fizycznej, jak duchowej⁷.

Odkrycie takiej Mądrości jest równoznaczne z odkryciem największej wartości, owej drogocennej perły i skarbu ukrytego w roli, z którymi Jezus porównuje Królestwo niebieskie (zob. Mt 13, 44-46). Odkryć Mądrość oznacza wejść w rzeczywistość Boga, w rzeczywistość Jego łaski, to także oznacza być uczestnikiem uczyty niebieskiej. Posiadanie Mądrości sprawia, że wszystkie inne wartości relatywizują się. Oto dlaczego zaproszeni nie przychodzą na ucztę, którą w tekście Claudela wyprawia Mądrość: goście wymawiają się, bo są przekonani, że szczęście, a więc pełnię życia, da im dokonany właśnie zakup pola i wołów, poślubiona żona etc. Ostatecznie w ucztę tej wezmą udział ubodzy, cierpiący i różnorako pokrzywdzeni. Oni są znakiem ludzi, którzy nie są przywiązani do dóbr tego świata, ale traktują swoje życie jako pielgrzymowanie ku tej ojczyźnie, jaką jest niebo.

Motyw pielgrzymki, pokonywania konkretnej przestrzeni, jest stale obecny w sztuce Claudela. Dramat rozwija się bowiem od obietnicy do jej spełnienia, od zapowiedzi królestwa niebieskiego do jego realizacji w scenie finalnej. Dokonuje się to wszystko w perspektywie drogi, którą należy przebiec, która jest realizacją misji Mądrości. Claudel wpisał ten zabieg nie tylko w treść dzieła, ale także w jego formę plastyczną:

[...] zasadniczym motywem realizacji plastycznej jest Droga. Ona to, w formie długiej stuły zapisanej greckimi literami, przypominającym filakteria biblijne, jest na ramionach Mądrości godłem jej powołania. Spojrzenie w daleką perspektywę usprawiedliwia jej wysoki strój na głowie, podobny do posterunku czatownika. Droga, uosobiona i dążąca w Dal, rozwija wokół niewidzialnej szpuli kilometry i otacza miejscowości, prowadzi grupę Pielgrzymów coraz dalej, od jednego widnokągu do następnego. Droga też, jej niezliczone pręgi, mieniające się złotem i czernią niby wiersze tajemniczego pisma, stroją wysłanniczkę Wszecpotężnego i spowijają nie kończącą się spiralą ciała jej Sług. Droga wreszcie, w ostatnim akcie, zostaje w swym pochodzie zatrzymana. Ucina się i w końcu staje się stołem, na który słudzy przynoszą wszystkie owoce świata, przyznaczone na powszechną Komunię, na wspaniałą Biesiadę pod okiem Boga, Biesiadę Mądrości i zaproszonych przez nią ludzi⁸.

Ostatecznie więc Claudel oznajmia nam, że kresem, do którego wszyscy zmierzamy, jest Uczta Mądrości, ponieważ kto znajdzie Mądrość, znajdzie życie.

⁷ Tamże s. 115.

⁸ Tamże s. 118-119.

LE THÉÂTRE BIBLIQUE NÔ DE CLAUDEL

R é s u m é

La Bible était pour Claudel le plus grande inspiration poétique et dramaturgique, mais il ne transférait le contenu biblique d'une manière mécanique à ses oeuvres, en cherchant une nouvelle forme artistique que pouvait exprimer ses buts. Le Festin de la Segesse était un exemple de la soumission de la „forme” au „contenu”. Dans cette pièce Claudel remonta au drame liturgique et rituel du théâtre japonais Nô. Conformément au plan structural du théâtre Nô le poète introduisit trois motifs dans le texte du drame: le motif de la Sagesse du Livre des Proverbes de l'Ancien Testament; le parable des noces dans les Évangiles selon Matthieu et Luc; la vision des noces de la pâque de l'Agneau dans l'Apocalypse. C'était pour dire à la fin que le but que nous poursuivons est le Festin de la Sagesse, parce que celui qui trouvera la Sagesse, il trouvera la vie.

Traduit par Jan Kłos