

Siedem, czyli wszystko to, do czego jesteśmy zdolni

AUTOR: MAŁGORZATA GRZEGORZEWSKA

■ Sir Philip Sidney, renesansowy poeta, żołnierz i dworzanin, w swej *Obronie poezji* powołał się na starożytną formułę pokrewieństwa pomiędzy słowem i obrazem. Mówiący obraz, zdaniem Sidneya, skuteczniej uczy cnoty niż suche dywagacje filozofów. W swojej najnowszej – niestety ostatniej – książce pod tytułem *Szekspir. Siedem grzechów głównych (z zarazą w tle)* Jerzy Limon udziela głosu sztukom plastycznym, odwołując się do formuły emblematów, których zadaniem było wciągnięcie odbiorcy w fascynującą zabawę intelektualną polegającą na poszukiwaniu znaczenia na styku słowa i obrazu. Na początek autor zaprasza nas do chwili refleksji nad czasem, pamięcią i przemijaniem. Jej kanwą są konstelacje przedmiotów zawieszonych w bezczasie martwych natur. Nieruchome, upozowane, niezmiennie, wydają się szydzić z ludzi, których przeznaczeniem jest przemijanie. Po aktorach, którzy zeszli ze sceny, pozostają księgi, instrumenty muzyczne, sakiewki, globusy. Porzucone przez właścicieli i użytkowników, stają się ich epitafiami.

Jednak na przekór śmierci, u Limona nawet obrazy próbują – niestety na próżno – przeciwstawiać się rozpacz. Jak zauważa autor, ich przesłanie daje jedynie warunkową i skończoną nadzieję. Widać to dobrze na przykładzie omówionego we *Wprowadzeniu* do książki płótna angielskiego malarza Everetta Colliera, na którym ukazano martwą naturę z (lustrzanym) obrazem w tle: „Nagromadzenie elementów wanitatywnych, podkreślających marność i ulotność życia, skonstrastowane jest z jego utrwaleniem w obrazie, prze-

dłużającym to życie, a przynajmniej dającym nadzieję na jego przedłużenie. Złudne wrażenie może być takie, że paląca się świeczka na obrazie (w obrazie) nigdy nie zgaśnie, w przeciwieństwie do tej na pierwszym planie, niby »poza obrazem«, która w końcu się wypali. Po człowieku zostają przedmioty, ale pozostaje też pamięć w nich zapisana. Dzięki nim żyje on jeszcze jakiś czas, jeśli znajdzie się ktoś, kto umie owe zapisy pamięci odczytać, kto może nawiązać dialog. Potem i pamięć zanika, zostają przedmioty, rzeczywiście już martwe, odarte z pierwotnych znaczeń” (s. 63). W tym fragmencie Limon zdaje się podsuwać czytelnikowi załączek myśli arcyważnej, chociaż niestety jej nie rozwija (ten mały „grzech” przeciw czytelnikowi popełnia zresztą nie raz). Sugeruje, że odbiorca może ożywiać martwe przedmioty, odkrywając przypisane im wcześniej symboliczne znaczenia; z drugiej zaś strony wskazuje na utratę pamięci kulturowej jako wyrok (drugiej) śmierci wydany na twórców minionych epok. Symbol nieodczytany umiera; obraz zamknięty na strychu, opleciony pajęczyną więcej mówi o przemijaniu i śmierci niż czaszka i klepsydra na obrazie.

Analiza obrazu Colliera to jednak nie koniec refleksji autora o związku malarstwa z pamięcią. Inaczej niż z martwą naturą – mówi Limon – rzecz ma się z portretem. Twarz ukazana na płótnie „patrzy na nas w oczekiwaniu [...] chce coś o sobie powiedzieć. Liczy na zrównanie czasu, wskrzeszenie życia, zapisanie się w czyjejs pamięci” (s. 64). Najważniejszą rolę w tym wywodzie odgrywa odpowiedź obserwatora na bezgłośnie wezwa-

nie, które dociera do niego z drugiego brzegu rzeki czasu. Interpretacja, według Limona, jest bowiem sztuką dialogu z nieobecny, lecz zawsze realnym interlokutorem, któremu zależy na naszym zrozumieniu. Słowo i obraz mają wyrazić myśl i ocalić ją od zapomnienia. Z kolei konwencja dramatu zakłada, że to nie postacie mówią do nas ze sceny, lecz sam ich twórca chce nam coś zakomunikować.

Ta teza ma znaczenie nie tylko metodologiczne – Limon jest przede wszystkim semiotykiem, który odkodowuje sensy dzieła – ale także egzystencjalne i metafizyczne. Zawiera jakiś rodzaj wyznania wiary krytyka. Jeśli nie w Stwórcę, to przynajmniej w obdarzonych boską iskrą twórców i tworzone przez nich artefakty. Stąd też fascynacja historią; tym, co było, co jest i co będzie „aż po ostatnią zgłoskę dziejów czasu” (*Makbet* 5.5). Metaforę czasu jako języka, zaczerpniętą z *Tragedii Makbeta*, Profesor szczególnie sobie upodobał. Objasniał ją i rozwijał w następujący sposób: „To język, nawet pojedyncze słowo, każdy tekst wprowadza do Historii, do innego – zapewniającego żywot pośmiertny – zapisanego wymiaru pamięci. [...] Czas jest językiem, przeszłość mówi. Dopóki mówimy, myślimy, dopóty żyjemy. Dlatego *Makbet* mówi o śmierci jako ostatniej sylabie czasu” (s. 57). Zastanawiam się tylko, czy taka doczesna wiara nie jest jakąś formą kapitulacji. Zgodnie ze swoją wolą, bohater tragedii szkockiej utknął przecież „na tej krawędzi i mieliźnie czasu” (1.7), gdzie dokonała się jego zbrodnia.

Swoje rozważania o naturze ludzkiej Limon rozpoczyna od wypowiedzi, która łatwo mo-

Limon dotknął w swoim eseju niezwykle ważnego i wciąż aktualnego tematu. Z Szekspira wzięło to, co najcenniejsze: zrozumienie (upadłej) natury ludzkiej. A wyniesione z lektury sztuk wnioski przedstawił z imponującym rozmachem.

głaby przydać mu miano mizantropa. Przy najmniej zdradza kogoś, kto z czystej przekory przyjmie rolę adwokata diabła: „Bez grzechu nie ma dramatu. Trudno stworzyć fabułę, w której ktoś kogoś nie oszuka, nie dotrzyma słowa albo przyrzeczenia, nie opuści w potrzebie, nie obmówi i pomówi, nie skrzywdzi, nie okradnie, nie okłamie, nie oskarży bezpodstawnie, nie zdradzi, nie uwiedzie żony albo męża, nie okłamie, zbałamuci córki czy syna, nie upije, aby wykorzystać, nie sprowadzi na złą drogę, a w ciężkich wypadkach – nie zgwałci lub nie zamorduje. [...] Od grzechu wszystko się zaczyna, także biblijne dzieje ludzkości. [...] Bez grzechu nie byłoby historii. Nie byłaby dobra. [...] Przepowiedź oparta wyłącznie na dobru jest nijaka. Nawet gospodarcze dzieje ludzkości to historia grzechu chciwości. Taki widocznie jest genom człowieka” (s. 35). Swoją preambułę autor podsumowuje stwierdzeniem, że świat bez grzechu byłby nieznośnie „nudny”. Myliłby się jednak ten, kto myślałby, że obszerny esej Limona ma na celu jedynie ukazanie marności świata, albo że wynika z fascynacji złem. Przeciwnieństwem nudy, która sprawia, że nasz świat płowieje, jest bowiem dobrze pojmowana ciekawość, dzięki której przedmiot badań nabiera blasku, ożywa.

Zakochany w Szekspirze i w Gdańsku, w którym zbudował Teatr Szekspirowski, Limon uzupełnia tezę swojej książki o drugie ważne założenie: tak samo jak bez grzechu nie ma dramatu, „bez miasta nie ma teatru”. W Anglii, tak jak w średniowiecznej Europie, pierwsze sztuki wystawiano w katedrach, jako fragment obchodów Święta Zmartwychwstania Pańskiego, potem na przykościelnych placach, na koniec przyszedł czas na misteria organizowane w przestrzeni miejskiej przez cechy rzemieślników. Pierwsza stała publiczna scena, nazwana po prostu The Theatre, powstała w Shoreditch, na północno-wschodnim skraju Londynu. Miasto nie jest (rajskim) ogrodem, ale opowieść o grzechu nie miała być przeciwsielanką (sielanki wydają się bezgrzeszne

i przez to bywają mdłe). W przeludnionych dzielnicach miast najlepiej widać ludzką nędzę: brud, ubóstwo, choroby, występki, lecz to właśnie w mieście (*polis*) zrodził się teatr. Nic zatem dziwnego, że prowadzona przez Limona narracja tętni wielkomiejskim życiem: począwszy od barwnej panoramy siedemnastowiecznych Niderlandów i elżbietańskiego Londynu, przez erudycyjne odczytania sztuk Mistrza ze Stratfordu, po namysł nad światem oszpeconym, lecz nie unicestwionym przez ludzkie przywary pychy, gniewu, rozpusty, chciwości czy pospolitego lenistwa.

Drugim fundamentalnym pratekstem w tej książce, obok biblijnej Księgi Rodzaju, jest poetyka Arystotelesa. Przypomina, że pojęcie „przewiny tragicznej” w rozprawie Stagiryty denotuje to samo greckie słowo, *hamartia*, co grzech w Nowym Testamencie. O ile jednak literaturoznawca powie, że *hamartia* to błędna ocena sytuacji, o tyle katechizm definiuje grzech jako „wykroczenie przeciw rozumowi, prawdzie, prawemu sumieniu” oraz kwestię niewłaściwego wyboru. Jest bowiem grzech „brakiem prawdziwej miłości względem Boga i bliźniego z powodu niewłaściwego przywiązania do pewnych dóbr”. Grzech jest zatem nie tylko zabronionym czynem (występkiem przeciw Prawu), lecz przede wszystkim nastawieniem, które zwykle jest jakąś odmianą bałwochwalstwa: pyszałek ubóstwia samego siebie (w przestąpieniu społecznej pychy objawiać się będzie w postaci nepotyzmu, nacjonalizmu lub mentalności korporacyjnej), chciwiec oddaje cześć Mamonie, obzartuch i pijak mają brzuch za bożka, fetyszem lubieżnika jest rozkosz erotyczna... Niegodziwe nastawienie prowadzi z kolei do złych czynów: kto się gniewa, już dopuszcza się zabójstwa; kto pożądliwie patrzy na kobietę, już dopuszcza się cudzołóstwa; zawistnik kradnie cudze dobro. Jak pisał Joseph Ratzinger w *Na początku Bóg stworzył...*, biblijna opowieść o upadku pierwszych ludzi była jakby początkiem wielkiej symfonii zawierającym temat, który będzie odtąd nie-

stannie w niej powracał (s. 68). Limon wyraża to samo przekonanie, ponownie odwołując się do medycznej metafory: „Wszędzie tam, gdzie pojawia się człowiek, pojawiają się wirusy grzechu” (s. 43). Od czasów Adama i Ewy wszyscy jesteśmy niczym Europejczycy w Nowym Świecie roznoszący śmiertelną chorobę, gdziekolwiek się udamy. Czy zatem mamy prawo spodziewać się w tej opowieści choćby promienia światła? Otóż autorowi udaje się przekonać czytelnika, że rozpoznanie zła wcale nie musi prowadzić do rozpacz; wręcz przeciwnie, jest warunkiem rozwoju człowieka. Przesłanie książki diametralnie różni się więc od wymowy wybitnego i bardzo przez Limona cenionego, lecz jakże mrocznego filmu Davida Finchera *Siedem* (1995).

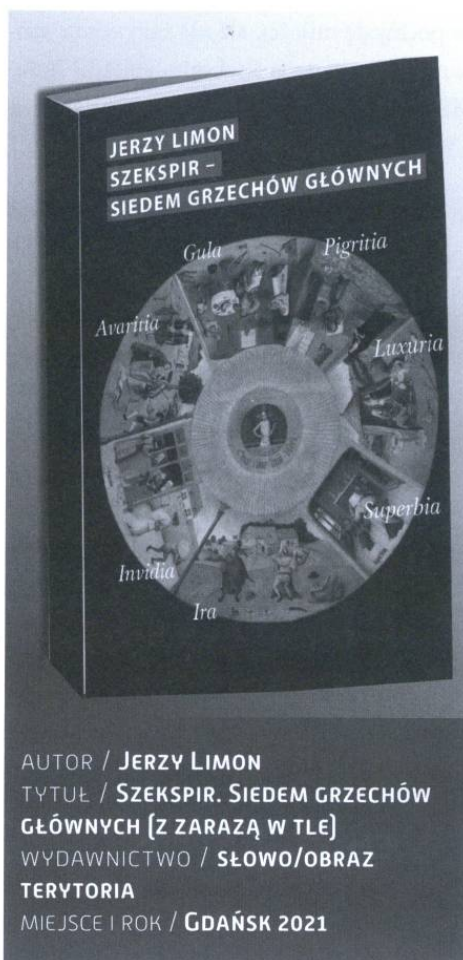
Zarówno w koncepcję winy tragicznej, jak i w chrześcijańskie pojęcie grzechu wpisane jest najbardziej podstawowe znaczenie słowa *hamartia*, czyli błąd (ang. *mis-take*), skutek którego chybiamy celu. Nie są to jednak pojęcia tożsame. Limon przerzuca między nimi niewidzialny most, jakby chciał sprowokować czytelnika do stawiania mu niewygodnych pytań. Dlaczego wybrał zużyty – zdaniem wielu – język chrześcijaństwa, by mówić o Szekspirze? Czemu, zamiast szukać nowych dróg, tkwi w przebrzmiałej, sięgającej wieków średnich teologicznej formule Siedmiu Grzechów Głównych? Czemu nic z listy św. Tomasa nie usunął ani nic do niej nie dodał? Ta wyjątkowa książka zatem nie tylko wciąga, lecz także – a może przede wszystkim – zaprasza do polemiki. Może za dużo w niej szczegółów (przysłowie mówi, że od przybytku głowa nie boli, ale ta erudycyjna opowieść aż zapiera dech w piersi); a może wolelibyśmy, by autor odstąpił czasem od szukania w malarstwie alegorii i pozwolił nacieszyć oczy kształtem, barwą, kompozycją obrazu? Może chcielibyśmy usłyszeć więcej o jego odczytaniu pojęcia *hamartia* w tragediach Szekspira? I o tym, jak (czy w ogóle?) powinno się mówić o grzechu w świecie postchrześcijańskim? Jeśli nawet po-

dzielamy te wątpliwości, to najlepszy dowód, że Limon dotknął w swoim eseju niezwykle ważnego i wciąż aktualnego tematu. Z Szekspira wziął to, co najcenniejsze: zrozumienie (upadłej) natury ludzkiej. A wyniesione z lektury sztuk wnioski przedstawił z imponującym rozmachem.

Współczesna refleksja krytycznoliteracka jest tym bardziej ceniona, im bardziej uwrażliwia odbiorcę na krzywdę ludzi, ból zwierząt, wreszcie na rany, jakie egoistyczna ludzkość zadaje swojej zielonej planecie. Myśląc o złu, w sposób nieunikniony docieramy do skandalu cierpienia, które, w dobie kryzysu (może śmierci?) chrześcijaństwa i odrzucenia Krzyża jako znaku miłości Boga wobec człowieka, staje się nieznośnie niezrozumiałe. Zwracając się ku religiom Wschodu, próbujemy dostrzec w cierpieniu drogę do otaczającej nas rzeczywistości. Mówimy, że przez cierpienie uczymy się współodczuwania. Serce, poszerzone przez dobrze przeżyte, choć wciąż bezsensowne cierpienie, wydaje się zdolne pomieścić więcej świata. Jan Kott, który dopatrzył się w sztukach Szekspira uderzających podobieństw z Teatrem Absurdu, zdefiniował człowieka jako istotę cierpiącą. W pamiętnym eseju „*Lear*” albo *Końcówka* Kott jednym gestem odrzucił dawny porządek religijny i jego współczesną, zeświecczoną karykaturę w formie komunistycznej utopii. W wielkiej tragedii Szekspira Kott wyróżnił dwa plany, jakby sztukę tę rozpisano na dwie sceny. Jedną z nich nazwał sceną Makbeta; drugą sceną Hioba. Na tej pierwszej rozgrywa się zbrodnia; na tej drugiej, głównej, wystawiany jest „szyderczy i błazeński moralitet o doli ludzkiej”. Kott pisał: „*Król Lear* jest tragicznym szyderstwem ze wszystkich eschatologii, z nieba, które obiecują na ziemi i z Nieba, które obiecują po śmierci, z teodycei chrześcijańskiej i z teodycei laickiej, z kosmogonii i rozumnej historii, z bogów, z dobrej natury i z człowieka stworzonego »na obraz i podobieństwo«... Upadek jest cierpieniem i torturą... Ślepiec jest człowiekiem, wariat jest człowiekiem, zidiociały starzec jest człowiekiem. Tylko człowiekiem. Tym »nic«, które cierpi, próbuje nadać cierpieniu sens albo godność, buntuje się, albo godzi ze swoim cierpieniem i musi umrzeć” (*Szekspir współczesny*, s. 179). W ostatecznym rachunku cierpiący Lear/Hiob dokonuje sądu nad sceną Makbeta. Tak oto, zdaniem Kotta, cierpienie przekreśla wiarę w porządek moralny, a jedynym celem sztuki staje się bunt

lub cicha rozpacz. Jego odczytanie Szekspira wypada uznać za kontynuację oświeceniowej myśli Jeana-Jacques’a Rousseau, który zastąpił koncepcję Grzechu Pierworodnego mitem „dobrego dzikusa”. Francuski filozof przekonywał, że człowiek z natury jest dobry, a jeśli czyni zło, to wynika ono z uwarunkowania strukturami społecznymi. Śladem Rousseau podążali ojcowie Wielkiej Rewolucji Francuskiej, romantyczni poeci, wreszcie Hegel i Marks. Nie bez racji Harold Bloom nazwał Nowy Historyzm i pokrewne mu współczesne teorie zakorzenione w tej tradycji „szkołą resentymetu”, gdyż ich wspólnym tematem jest uraza wobec świata, w którym człowiek skazany jest na cierpienie. Zanegowanie zła prowadzi do zrzucenia na innych odpowiedzialności za nasze błędy i wynikające z nich nieszczęścia.

Limon od tematu cierpienia nie ucieka, ale się na nim nie zatrzymuje. W swojej książce odwołuje się do chrześcijańskiej antropologii, zgodnie z którą, jak mówił poeta, „owoc / Z zakazanego drzewa, co śmiertelny / Miał smak, [...] na świat przyniósł śmierć / I wszystkie cierpienia nasze” (*Raj utracony* I, 3-4). Z rozmysłem używa języka, który wielu jego czytelnikom może wydać się anachroniczny, lecz pozwala – jego zdaniem – trafniej opisać kondycję człowieka. W jego lekturze Szekspira na pierwszy plan wysuwa się zło, które prowadzi do cierpienia. Goneryla i Regana, niczym nienasycone pisklęta pelikana, grzeszą chciwością: „Obdarowane hojnie przez ojca córki Króla Leara natychmiast knują, by go wszystkiego pozbawić” (s. 43). Ojciec też nie jest bez winy, choć, wygnany przez córki, przedstawiać się będzie jako ofiara ich złości: „[...] biedny, osłabły / Znienawidzony, chory, stary człowiek”. Nawet kiedy przyznaje się do błędu, zamiast po prostu uderzyć się w piersi, skarży się na niesprawiedliwy los: „Gdy o mnie chodzi, grzeszyłem, lecz bardziej / Grzeszono przeciw mnie” (3.2). Tymczasem to jego własna, bezgraniczna pycha sprowadza na starca niedolę. Lear jest człowiekiem wyalienowanym przez własną historię. Jak pamiętamy, samo ujawnienie i potępienie jego grzechu nie wystarczy, by przejrzał na oczy. Dopiero ofiara Kordelii przywróci nieszczęsnemu ojcu wzrok i pozwoli mu pogodzić się z ludźmi, ze światem i wybaczyć sobie samemu. Ponowiony w geście przebaczenia (ang. *for-giveness*) dar bezwarunkowej miłości wydobędzie Leara z otchłani: odziany na powrót w królewskie



AUTOR / JERZY LIMON
TYTUŁ / SZEKSPIR. SIEDEM GRZECHÓW
GŁÓWNYCH (Z ZARAZĄ W TLE)
WYDAWNICTWO / SŁOWO/OBRAZ
TERYTORIA
MIEJSCE I ROK / GDAŃSK 2021

Dzięki przyjętej przez autora perspektywie język Stratfordczyka przemawia do wszystkich zmysłów. Limon pozwala nam oglądać słowa, dotykać ich, smakować je i nimi się delectować, lub odczuwać wydzielany przez nie odór zepsucia.

szaty starzec przez chwilę krótką jak mgienie oka zakosztuje niewysłowionej radości „nowego stworzenia”, zanim jego świat znów legnie w gruzach, tym razem bezpowrotnie. Limon jednak nie omawia tego zakończenia, rozpiętego jak żagiel pomiędzy (eschatologiczną?) nadzieją Leara i na wskroś ziemskim, a mimo to niewyobrażalnym bólem ukazany w finale tragedii. Jego uwagę przykuwa natomiast fakt, że z pychy bohatera wypływają jego inne grzechy: „Kiedy Kordelia odmawia posłuszeństwa i nie chce brać udziału w absurdalnym konkursie pochlebstw, [...] Lear ją wydziedzicza w wybuchu niepohamowanego gniewu. Ponownie widzimy, jak pycha rodzi gniew. A także zaślepią, pozbawia trzeźwości w oglądzie i w ocenie ludzi i sytuacji” (s. 192). *Tragedię Leara* krytyk nazwie więc w końcu „przejmującą”, chociaż nie tyle ze względu na bezmiar cierpienia, jakiego doświadczają jej bohaterowie, ile z powodu zawartego w sztuce rozpoznania, że odbierając nam rozum, grzech doprowadza nas do ruiny.

Jednakże to nie owa „piramida nieszczęścia”, jak pisał o *Learze* przywołany przez Kotta Słowacki, lecz historia wielkiego zbrodniarza, Makbeta, nadaje ton całej książce. Analizę Szekspirowskiej anatomii zła Limon kończy znamiennym przesłaniem: „Przykład *Makbeta* pokazuje wyraźnie, że według Szekspira system wartości nie został ustanowiony arbitralnie przez człowieka czy instytucję, lecz jest wpisany w naturę naszego świata. Żeby być człowiekiem, nie wystarczy chodzić wyprostowanym na dwóch nogach, myśleć i mówić – to coś więcej, to przestrzegać wartości. Kto tego nie robi – powtórzę – staje się bydlęciem. Człowieka w sobie musimy dopiero wymodelować, a potem pielęgnować. Uleganie grzechom, szczególnie głównym, czyni to niemożliwym. [...] W gruncie rzeczy cała twórczość Williama Szekspira sprowadza się do spostrzeżenia, iż bycie człowiekiem nie jest dane, trzeba o nie nieustannie i nieustępliwie walczyć” (s. 112).

Z przytoczonych fragmentów analizy *Leara* i *Makbeta* wyraźnie wynika, że Limon nie czyta Szekspira w kluczu religijnym. Teologia go nie interesuje. Omawiane sztuki interpretuje w kluczu etyki i estetyki. Chce pokazać różnice między pięknem i szpetotą; dobrem i złem. W rozdziale poświęconym zawistnikom wtrąca pochwałę miłości, ale nie zaryzykuje szukania w dramatach Szekspira epifanii Bożej Miłości. Z rzeczy ostatecznych pisze jedynie o śmierci (Sąd, Niebo ani Piekło wydają się dla niego nie istnieć, choć nawet Hamlet agnostyk nie był pewien, czy śmierć to jedynie sen nieprzespany i wolny wszelkich snów), a z Dekalogu wybiera tylko tę tablicę, na której zapisano zasady regulujące relacje między ludźmi: zakaz kradzieży, cudzołóstwa, zabójstwa. To jednak wystarczy, by narazić się na zarzut staroświeckiego moralizatorstwa. Mówienie o grzechu, w przeciwieństwie do straszenia złem, nie jest dziś bowiem w modzie. Od tematu tego uciekają nawet chrześcijańscy teolodzy, jakby zakłopotani koniecznością uznania konsekwencji grzechu, choć z drugiej strony można wskazać autorów dalekich od pełnej akceptacji chrześcijaństwa, jak choćby Leszek Kołakowski, którzy mierzyli się z problemem ludzkiej odpowiedzialności za zło.

Oczywiście Limon nie jest moralizatorem, tylko nie godzi się na świat zawieszony w aksjologicznej próżni. Pisze o Szekspirowskim dramacie, nie stroniąc od pikantnych aluzji (w końcu sam wcześniej przedstawił czytelnikom *Szekspira bez cenzury*, odszyfrowując erotyczne żarty Mistrza ze Stratfordu). Pełno w jego książce smakowitych anegdot, erudycyjnych szczegółów, celnych paraleli i wnikliwych obserwacji, które przykuwają uwagę widza, dając impuls do nowego odczytania Szekspirowskich dramatów. Dzięki przyjętej przez autora perspektywie język Stratfordczyka przemawia do wszystkich zmysłów. Limon pozwala nam oglądać słowa, dotykać ich, smakować je i nimi się delectować, lub odczuwać wydzielany przez nie odór zepsucia. W tle tej fascynującej opowieści dowiaduje-

my się o nękających elżbietańską metropolię epidemiami dżumy i pladze syfilisu, o sposobach zapobiegania szerzącej się zarazie, przepisach kwarantanny, medykamentach, zaboronach, przesądach. Tak oto autor przypomina nam, że przeznaczeniem sztuki jest, jak mówił Książę Hamlet, „służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnotcie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno” (3.2).

Niestety przeróżne oblicza złości – tak trafnie sportretowanej w dziełach Szekspira – wydają się dziś coraz bardziej znajome. Co prawda tekst ukazał się drukiem, gdy obecne w tle opowieści złowrogie widmo (zaraza) zblakło, lecz przyszłość wcale nie rysuje się w jasnych barwach. Powrócił lęk przed zagładą atomową. Kolejna wojna znów stwarza sposobność do gwałtów, grabieży, mordów i niewyobrażalnej obłudy. Chciałoby się wręcz powtórzyć za Jeremiaszem: „Gdy wyjdę na pole, / oto pobici mieczem! / Jeśli pójdę do miasta, / oto męski głodu! / Nawet prorok i kapłan / błędzą się po kraju niczego nie rozumiejąc / [...] / Spodziewaliśmy się pokoju, / ale nie ma nic dobrego; / czasu uleczenia, a tu przerażenie” (14,18-19). Mimo to książka Limona pokazuje, że nie jesteśmy skazani na zło. Pokusę od grzechu oddziela świadoma decyzja. Dopóki ludzie nie przestaną się nad sobą nieustannie użalać – przestrzega Profesor w zakończeniu – i nie odkryją prawd oczywistych, jak choćby tej, „że nogi służą do chodzenia”, dopóty „w uwięzionym w bezruchu, nurzającym się w grzechu świecie wszystko nadal będzie stać na głowie, jak na obrazach ukazujących niderlandzkie burdele. A wielkie sprawy owego świata rozpląną się w czeluści czasu i co najwyżej – zniekształcone – trafią do podrzędnej literatury lub lichego teatru” (s. 564). Możemy zapuścić korzenie w przydrożnym rowie, jak groteskowi bohaterowie sztuki Becketta czekający na przyście Godota. Możliwy jest jednak także wybór, który pozwoli nam żyć „po ludzku”, zmierzać do pełni człowieczeństwa i nadać życiu szlachetną formę. ■