

Olga M. Freidenberg, Jadwiga Jagiełło

Ślepiec nad urwiskiem

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (42), 179-190

1978

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Świadectwa

Olga M. Freidenberg*

Ślepiec nad urwiskiem

1

Jedna z komedii Arystofanesa nosi tytuł *Plutos* — to znaczy bogactwo. Pewien z jej epizodów przedstawia nam bohatera, którego dopada stary ślepy żebrak i nie chce się odeń odczepić. Wówczas sługa proponuje panu pozbyć się natrętnego włóczęgi w następujący sposób: „Zgładzę — mówi — tego łajdaka. Postawię go nad przepaścią i odejdę stamtąd, ów spadnie i skręci sobie kark”. Absurdalna i bezsensowna groźba! A jednak spełnia swoje zadanie. Oto starzec odkrywa *incognito* — i okazuje się, że to sam Plutos, bóstwo bogactwa i pomyślności. A więc stary, ślepy nędzarcz w brudnych łachmanach — to wcielenie Bogactwa, Plutosa... Oczywiście teraz zmienia się stosunek pana i niewolnika do ślepca: nie stawiają go na skale, nie porzucają nad bezdenną przepaścią i nie spada on w dół, i nie rozbija się na śmierć.

* Olga Michajłowna Freidenberg (1890—1955) należy do tych przedstawicieli radzieckiej humanistyki, których dorobek budzi dziś jak najżywsze zainteresowanie. Twórczość jej, bogata i różnorodna, pozostała w większości w rękopisach, które są publikowane dopiero obecnie. W pracach swoich wychodziła daleko poza obszar macierzystej dyscypliny — filologii klasycznej, rozwijając problemy ważne dla folklorystyki, etnologii i teorii kultury. Jej idee, formowane w latach dwudziestych i trzydziestych, krzyżują się w wielu punktach z ideami M. Bachtina, choć powstawały od nich niezależnie. Dociekaniem nad typologią i historią elementarnych jednostek narracji mitologicznych wyprzedziła o lat z górą dwadzieścia problematykę mitoznawstwa strukturalnego (C. Lévi-Strauss i jego szkoła). Tekst tłumaczony wg O. M. Freidenberg: *Ślepiec nad obrywem (L'avengle au bord du gouffre)*. „Język i Literatura” Vol. VIII Leningrad 1932 Nauczno-Issledowatielskij Institut Kultury, s. 229—244. Ze względów technicznych nie mogliśmy uwzględnić obszernych przypisów erudycyjnych uzupełniających wywody autorki (przyp. red.).

A więc u Arystofanesa dana jest tylko groźba — bez spełnienia; dany jest sposób — bez rozwinięcia w działanie; dany obraz strącenia ze skały ślepego nędzarza — lecz obraz rzekomy. Jakżeż nie wspomnieć tu epizodu z *Króla Lira*? U Szekspira Gloucester, stary ślepiec w żebraczych łachmanach, prosi Edgara, by ów postawił go na brzegu skały i poszedł sobie, pozwalając mu spaść; potem następuje scena, gdzie Edgar tak stawia starca na równinie, jak gdyby to było na brzegu przepaści. Edgar, oszukując ślepca, maluje przed nim: pieniające się morze, lot w dół drapieźnych ptaków, a nad tym wszystkim skałę, zawrotne urwisko w głębię zapadliska, w rozwartą przestrzeń; stąd Gloucester, jakoby, rzuci się w dół, gdy Edgar pełen grozy go porzuci. Gloucester, pomodliwszy się do bogów, całą siłą rzuca się w przód... i pada nagle na to samo miejsce. Wówczas Edgar znów zwraca się do niego, lecz już w postaci mieszkańca równiny, na którą tylko co upadł starzec; zapewnia on ślepca, że ów spadł rzeczywiście z najwyższej skały, i że ten, kto go postawił nad przepaścią, jest szatanem. Po tej scenie akcja dramatu rozwija się dalej, a cały epizod pozornego upadku ze skały nie ma żadnego związku ani z poprzednimi, ani z następnym epizodem sztuki. Możliwe — jak przyjęto sądzić — że Szekspira zafascynowała analogiczna scena z *Arkadii*, pasterskiego romansu Filipa Sidneya. Tam również w księdze II ślepy, stary żebrak — król Paflagonii, szuka śmierci w upadku ze stromego urwiska. Lecz nie to jest ważne, że w pierwszym przypadku mamy nie spełnioną groźbę, w drugim zaś — mistyfikację, pozorny upadek. Ważna jest sama niezbędność obrazu. I choć w danym utworze obraz ten nie ma aktualnej motywacji, jego obecność jest właśnie tym istotniejsza, im mniej usprawiedliwiona.

I dlatego ważny jest jeszcze jeden przykład, z *genero picaresco*, hiszpańskiej powieści łotrzykowskiej. Bohater Diego de Mendozy, Łazik z Tormesu (słynny prototyp złodziejasków i łotrzyków), również doprowadza ślepego żebraka jakoby do brzegu strumienia, każe mu skoczyć na drugą stronę, a sam się ukrywa. Starzec skacze z całego rozpędu, wpada na słup i śmiertelnie rozbija sobie głowę.

Tutaj również spotykamy ten sam motyw, tyle tylko, że w wulgarnej formie, i z zamianą wysokiej skały na słup. I tu motyw ten jest potrzebny, i tu jest nieuzasadniony, i tu autor związał go ze sprawą oszustwa...

2

A teraz przejdę do czegoś innego.

Dlaczego Plutos, uosobienie bogactwa, pojawia się u Arystofanesa jako żebrak, stary i ślepy, i dlaczego z towarzyszeniem motywów

obcych utworowi — oderwanych? rodzajowo różnych?; dlaczego upadek ze skały związane z nędzą, ślepotą i starością?

Postawię pytanie w ten sposób: jak literatura zwykła traktować temat ślepych żebraków i jakie motywy im przydaje?

Wypada przede wszystkim przywołać — nieco prowokacyjnie — przykład słynnego cyklu *fabliaux* (jedno z podstawowych źródeł włoskiej noweli), w którym występuje opowieść *Les trois avengles* obudowana wokół następującego tematu: oszust wyprowadza w pole trzech ślepych żebraków, stwarzając pozory, że wręcza jednemu z nich ogromną sumę pieniędzy.

A oto inny cykl o temacie ślepych żebraków, w którym pierwsze miejsce zajmuje nowela Franco Saccetti o takiej treści: ślepy żebrak, bojąc się kradzieży, chowa swoje pieniądze w kaplicy, lecz niestety, nie zauważa, że pewien szubrawiec podpatrzył jego działania; wkrótce ślepiec odkrywa kradzież swego skarbu; wtedy za pomocą chytrej pułapki on, z kolei, dybie na rabusia, podchodzi do niego, udając prostaczka i drogą obietnic zmyślanej korzyści, większej niż skradzione pieniądze, zniewala złodzieja do ich zwrotu.

U hiszpańskiego pisarza XVI w. Juana Timonedy spotykamy scenkę, w której występuje ślepy żebrak, przed chwilą obrabowany przez chłopca-przewodnika. Pojawia się następnie drugi ślepiec, który poucza tamtego, że pieniądze należy zawsze nosić przy sobie, zaszyte w czapkę: wtedy nikt ich nie ukradnie. Chłopiec-*picaro*, nie zauważony świadek tej sceny, podbiega wtedy z tyłu do drugiego żebraka, zrywa z niego czapkę i ucieka.

W powieści łotrykowskiej występuje nie tylko temat ślepego żebraka w połączeniu z motywem pozornego upadku z góry, lecz także motywy podstępu i kradzieży. Kombinacja tych wszystkich motywów występuje na przykład w historyjce o chłopcu, który podpatrzył swego pana, ślepego żebraka, gdy ten chował pieniądze w poduszkę; podpatrzył i okradł go. Liczne opowiadania, biegnące poprzez *fabliaux* i nowelę do powieści, wiążą stereotyp żebraków-ślepców z motywem pieniędzy i skrywanego bogactwa; nie wszędzie jednak ciąg perypetii jest jednakowy — nędza czasami okazuje się prawdziwa, czasami zaś przejściowa, a bogactwo zostaje przywrócone. Tylko motyw pieniędzy jest stały.

Zapytajmy więc teraz: czy istnieje jakaś więź semantyczna między ślepym żebrakiem padającym z urwiska a ślepym żebrakiem tracącym i odzyskującym bogactwo? Zaraz się o tym przekonamy. Najpierw jednak przypomnijmy 31 bajkę *1001 nocy*: złodziej okrada trzech ślepych żebraków, udając czwartego ślepcę (czym również oszukuje policję); jeden z trzech żebraków, Bakbak, okazuje się bohaterem bajki — złodziej bowiem, okradłszy trzech ślepców, jego to właśnie wyprowadza na najwyższy taras i z tego miejsca strąca w dół, mało go nie zabijając. Bajka ta łączy w pewną całość

tragiczny temat z Szekspira z wulgarnym tematem *fabliaux* i tematem łotrzykowskiej powieści; kombinacja ta pokazuje, że motyw strącenia z góry ślepego nędzarza i motyw zabrania pieniędzy ślepemu żebrakowi — są związane semantycznie. Teraz już wiemy, że to nie przypadek, iż Lazarillo, bohater hiszpańskiej powieści łotrzykowskiej, zmusza ślepego żebraka, by ten rozbił się o słup. Wszak przedtem go okradł...

3

A więc żebrak — to posiadacz bogactwa!

To właśnie jest obraz, który leży u podstaw Plutosa i wszystkich trzech tematów o oszukanych ślepcach. Choć występują oni w nędznej odzieży lub z wyciągniętą ręką, każdy z nich skrywa gdzieś kiesę lub, jak w przypadku Plutosa, sam stanowi największą moc i wcielenie bogactwa. Lecz jeśli żebrak jest w istocie rzeczy bogaczem i jeśli jego perypetie to utrata lub odzyskanie bogactwa, to równocześnie i nierozdzielnie jest to bogacz w masce nędzarza. A więc Plutos — to nędzarz, uosabiający bogactwo, i równocześnie bogactwo, wcielone w nędzę.

Jeśli tak, to co zrobić z klasycznym przeciwstawieniem nędzy i bogactwa, jakie przynosi jedna z opowieści ewangelicznych według Łukasza? Najpierw mamy nędzarza, który na próżno błaga o pomoc bogacza; potem bogacza — już w funkcji nędzarza, który na próżno błaga o wsparcie nędzarza... w funkcji bogacza. Sytuacja, w której Łazarz prosi bogacza o pomoc — to sytuacja, w której ten się posila, ucztą; a sytuacja metamorfozy Łazarza i jego potęgi — to śmierć. Łazarz bowiem tryumfuje w śmierci, wtedy, kiedy bogacz zostaje poniżony. I odwrotnie: największe poniżenie Łazarza a zarazem tryumf bogacza wiążą się z ucztą i jedzeniem. Na te dwa momenty pada główny akcent znaczeniowy w późniejszym traktowaniu tego obrazu w folklorze. Czy będą to dramaty o bogaczu i Łazarzu w średniowiecznych wersjach staroniemieckich i szwajcarskich, czy w moralitetach starofrancuskich, czy w ruskim teatrze przekładowym, gdzie jeden z utworów nosi znamienny tytuł: *Straszna przemiana rozpustnego życia w nędzne i żebractwo*, wszędzie sprężyną pierwszej części akcji jest ucztą, a sprężyną drugiej — śmierć. Natomiast centrum dramatu stanowi przejście z obfitości do braku, z uctowania do śmierci, z biedy do bogactwa.

Na pytanie: na czym polega samo przejście z jednego położenia w drugie? — historia ewangeliczna odpowiedzi nie daje. Tę odpowiedź przynoszą za to liczne reprodukcje jej fabuły, ustna tradycja oraz iknografia łubka. Na obrazkach lub w grze scenicznej za bogaczem pojawia się diabeł, by go wtrącić do piekieł, a za Łazarzem anioł, by go wprowadzić do raj. Zarówno raj, jak i piekło są także

przedstawione na obrazkach. Obok bogacza, którego — co charakterystyczne — określa się tu jako biesiadnika, znajduje się wyobrażenie jego duszy, którą diabeł znosi w dół. Jeszcze bardziej bezpośrednio rozwijają ten temat ruskie wiersze duchowne; wśród ich wykonawców utrzymuje się trwała tradycja przedstawienia Łazarza jako ślepego żebraka. Duchowne wiersze rysują szczegółowo właśnie te scenki perypetii, które dotyczą choroby bogacza, przybycia diabła i strącenia grzesznika pod ziemię; rozumie się, że równoległe przedstawiana jest pozytywna przemiana Łazarza. Lecz szczególnie ciekawe w tradycyjnym przekazie oralnym jest to, że bogacz i nędzarz okazują się rodzonymi braćmi. Ich natura, istota jest na tyle jednakowa, że również jednakowe są ich imiona! Wbrew dydaktycznym celom duchownej pieśni, Łazarzem nazywa się i nędzarza, i jego rodzonego brata — bogacza...

4

A czy pod maską bogatego lub biednego nie skrywa się ten sam Plutos? Najpierw wyjaśnijmy metaforyczność uczt i jedzenia: przecież to właśnie ziemia, podziemie, śmierć rozdziły zboża i wszelką roślinność, dostarczały chleba i żywności.

Przypomnijmy, kim jest Plutos i dlaczego odnoszą się doń epitetu: „dawca bogactwa”, plutodawca, „obficie darzący”. Przecież nie dlatego, że jest abstrakcyjnym wcieleniem bogactwa, ale dlatego, że rolniczy byt, stawiając w centrum społecznej uwagi życie ziemi, tylko w niej mógł widzieć główne źródło gospodarczego dostatku. Dlatego wspólnoty rolnicze właśnie ziemi przypisały i „dary”, i „bogactwa”.

Z kolei ziemia znaczy tyle samo co matka rodzicielka i podziemie, w którym ziarno umiera i z którego się rodzi. I właśnie to: „co się rodzi”, jest rolniczym bogactwem, tj. bogactwem podniesionym do rangi kultu. Demeter, matka-ziemia, rodziła Bogactwo-Plutosa na trzykrotnie zoranej roli.

Lecz Plutos jest także nieodłączny od Plutona — boga śmierci; a bogowie podziemnego świata: zwłaszcza tenże Pluton, Wszehdarząca Ziemia, Demeter — Chlebobawczyni i inni, nazywają się przecież „bogatymi”. „Dawcy bogactwa”, plutodawcy, to także bogowie podziemia, w których przemienili się po śmierci ludzie złotego wieku.

Zrozumiałe więc, że w kulturze rolniczej, zgodnie z gospodarczą semantyką produktów ziemi — bogactwo-Plutos ujmowane jest w kategoriach płodów ziemnych, zasobu zbóż, obfitości plonów. I rzeczywiście. Wiemy przecież ze źródeł antycznych, że „plutosem” nazywa się obrzędowy koszyk zbożowy napełniony chlebami lub zbiorem zbóż, jęczmieniem i pszenicą. Samego Plutosa jako bóstwo płodów, bogatego urodzaju, przedstawia się z koszem chleba i ro-

giem obfitości. Jako bóstwo podziemia zlewa się on z bogiem śmierci. U Sofoklesa zestawia się Plutosa z boginią Nocy i pozagrobowymi Kerami, a u Arystofanesa z Ziemią-Rodzicielką, Żywicielką, jak również z szeregiem bóstw śmierci.

Jednym z aspektów Plutosa jest bogactwo pożywienia — stół pełen jadła. W wiosennym obrzędzie rolniczym obnosi się Plutosa po wsi i domach; daje on wspaniałą urodzaj i obfite plony. Drugim aspektem Plutosa jest głód i bieda; od kogo się Plutos odwróci, tego dom pozostaje pusty. Traktując rzecz ogólnie, mamy tu do czynienia z paralelizmem śmierci i ożywiania ziarna, paralelizmem, który nie nabrał jeszcze klasowej treści. Na razie jeden Łazarz w bogatych szatach siedzi przy uczcie, drugi Łazarz w łachmanach błaga o okruszynę chleba. Właśnie o to idzie. Nędzarcz przybiera znaczenie Bogactwa, Plutosa, gdy umiera i dostaje się pod ziemię; a równocześnie jego sobowtór pomniejsza się i przybiera rolę Biedy, wcielonego ubóstwa, tj. po grecku Pienia.

Plutos pojawia się w greckim folklorze razem z Pienią, swoim semantycznym odpowiednikiem. Przy sprzedaży rolniczych płodów odbywało się symboliczne wyganianie głodu, któremu towarzyszyła formuła: „Precz głodzie, niech wejdzie dostatek (Plutos) i zdrowie”. W ogóle Plutos w postaci dostatku, właśnie jedzenia, a Bieda w postaci głodu — to zwykle wyobrażenia greckiego folkloru. Paralelne wyobrażenia owe pojawiają się także w literaturze, prowadząc do tej samej semantyki bogactwa. W przywoływanej już sztuce Arystofanesa i w *Tymonie* Lukiana Plutos, Bogactwo, pojawia się w parze z — Biedą lub Pienią. W centralnej scenie komedii Arystofanesa Bieda i Bogactwo (w którego roli występuje Chremil) wiodą spór, w którym Bieda dowodzi swej wyższości nad Bogactwem. Lecz jeśli tutaj jej cnoty nie są jeszcze bezpośrednio nazwane, to w *Tymonie* Lukiana jest już wyposażona w epitet „najlepszej” i towarzyszą jej Mądrość, Cierpliwość, Praca i Męstwo. Dokładnie taka sama jest interpretacja ewangeliczna: Bogactwo pozbawia się cnót, by oddać je Biedzie. Oczywiście takie przeformułowanie Plutosa zostało spowodowane ekonomicznymi i klasowymi warunkami okresu, kiedy formował się epizod o Łazarzu, opowieść o Tymonie lub, wcześniej, komedia o ślepcie Bogactwa.

A w ogóle, nie należy tu mieszać dwóch historycznych momentów i dwóch naukowych problemów; nie mówię tu o literackich ujęciach w V w. p.n.e., lecz o folklorystycznym motywie, który powstał w związku z ideologią epoki rolnictwa. W tym okresie Bieda (Pienia) była jeszcze równa Plutosowi jako bóstwo, uosabiając jedynie jego drugą stronę. To nie znaczy, że więź Plutosa z Pienią, podobnie jak bogacza z Łazarzem, jest u Lukiana przypadkowa i nieuzasadniona. Przeciwnie. Jest ona tak samo usprawiedliwiona jak u Arystofanesa. Tam i tu tę dwoistą odpowiedniość par bóstw wzięto w zwyczajowej, podwójnej roli z tradycyjnego światopo-

głędu, który przedłużył swój byt w obrzędzie i ustnym folklorze. Dlaczego ta para występuje u Arystofanesa, jest w pełni zrozumiała; wszak cała komedia została poświęcona Plutosowi i, jak można przypuszczać, jej podstawę stanowiło obrzędowe wygnanie Pieni, Biedy i wprowadzenie na jej miejsce Plutosa, Bogactwa. Plutos, zgodnie z kompozycyjnym kanonem greckim komedii, przedradzał się z Biedaka w Bogacza, co było równoznaczne z obrzędem regeneracji i ożywiania. Sama sztuka wskazuje na to, że jej csią jest wygnanie Biedy i wprowadzenie Bogactwa; lecz, oprócz tego, u podstawy fabuły leży perypetia bohatera komedii, Chremila, tj. jego przemiana z biedaka w bogacza.

No dobrze. Lecz dlaczego Lukian w swoim *Tymonie* powinien był przedstawić Plutosa i Pienię? A właśnie dlatego, że jak się okazuje, Tymon — jest to sam Plutos, jego epitetowa hipostaza w takim znaczeniu, jak: „czczony”, „wartościowy”, „ceniony”. Lecz to znaczenie greckiego imienia „Tymon”, imienia-epitetu Plutosa, odnosi się do późniejszego okresu niż jego konkretna istota. W każdym razie, gdy mowa o Tymonie tylko z punktu widzenia fabuły, to okazuje się on niczym więcej jak rozwinięciem obrazu bogacza, który traci cały swój majątek i odzyskuje go na nowo. Lecz jako nosiciel motywu folklorystycznego Tymon ma swój analogon w sztuce Arystofanesa; jak to zaraz zobaczymy, Lukian, poświęcając opowieść Tymonowi, musiał wprowadzić i Plutosa. Arystofanes zaś, uczyniwszy bohaterem swojej komedii Plutosa, powinien był zostawić miejsce i dla Tymona. I rzeczywiście, w Plutosie mamy kogoś takiego jak — Sprawiedliwy. Jakaż jest jego historia? Otóż mówi on o sobie, że kiedyś otrzymał bogate dziedzictwo, ale rozdał je przyjaciołom, którzy byli w potrzebie, sam zaś stał się biedakiem. Wówczas oni wzgardzili nim. „Myślałem” — mówił — „że ci, którym pomagałem w potrzebie, okażą się wiernymi przyjaciółmi wtedy, gdy ja będę w biedzie. Oni jednak odwrócili się ode mnie, co więcej, nawet nie chcieli mnie widzieć”. Tak więc, wedle przebiegu fabuły u Arystofanesa, nędzarz — Sprawiedliwy znowu się wzbogaci, lecz zarazem zmieni swój stosunek do przyjaciół. Teraz już im niczego nie da. Jak widać, mamy tu do czynienia z czysto folklorystycznym motywem przemiany bogacza w żebraka i żebraka w bogacza. U Lukiana motyw ten realizuje się poprzez postać Tymona, u Arystofanesa poprzez postać Sprawiedliwego.

Następna sprawa. Nie znając *Tymona* Lukiana, nie moglibyśmy pokazać mitu o Plutosie — w tym charakterystycznym dlań motywie, w którym nadmiar płodów rolnych zaczyna być równoznaczny z zasobami złota i pieniędzy. Pierwsze zdarzenie mitu przedstawia Tymona jako uosobienie hojności: Tymon — wzbogacający ludzi, Tymon — wydający uczyty. Drugie zdarzenie przedstawia go jako brudnego, oberwanego nędzarza, który żyje w skalistej okolicy

i motyką uprawia ziemię. Dalej — złoto wykopane z głębi ziemi, i wreszcie Tymon — wróg ludzi, pragnący ich śmierci. Jeśli w pierwszym obrazie Tymon staje przed nami jako „dawca bogactwa”, „plutodawca”, „wielcedarzący” jak sam Plutos, a lubiący uczyć jak ewangeliczny bogacz, to drugi obraz rysuje Tymona jako bezdomnego, głodnego nędzarza, który żywi się wątłymi roślinami tak samo, jak Łazarz okruciami ze stołu. Trzeci obraz pokazuje Tymona, który znów się wzbogaca, i podobnie jak bogacz Łukasza, już nic nikomu nie daje. Tu znów obraz Tymona zlewa się z obrazem Łazarza, gdy ów w błogiej śmierci brutalnie odtrąca proszącego bogacza.

Ciekawe, że u Lukiana Tymon motyką wykopuje z ziemi złoto: to mit stawia znak semantycznej równości między podziemnymi darami, tj. między roślinnością a metalem, dając obraz jawnego żywienia się z ziemi. Tymon Lukiana prezentuje sobą „bogacza” już we współczesnym pojęciu, bogacza przepojonego ostrą klasową nienawiścią, pięknego bogacza, który rozwija piękną moralność i piękne cnoty.

I jeszcze jeden szczegół, z którym już zetknęliśmy się, a który u Lukiana zyskuje mocne oparcie: tym szczegółem jest fakt, że Tymon — nędzarz żyje w odosobnionym miejscu, i że na skale kopie motyką kamienistą ziemię. A więc znowu skała...

A oto co wiemy o śmierci Tymona: umiera on i zostaje pochowany nad morzem, a wysoki brzeg, podmywany falami, czyni jego mogiłę niedostępną dla śmiertelnych. A więc znów morze, znowu wysokie, strone urwisko; a tam, wśród morskich fal, ciało biednego bogacza...

5

A może by tak, nabrawszy odwagi, przeczytać mit dosłownie, przeczytać w językach właśnie tych obrazów, którymi mówi?

Wtedy okaże się, że nasz biedny bogacz ma dwie biografie. Jedna z nich — zdarzeniowa — pozostaje w tematyce i fabule; druga — metaforyczna — jest niezmiennie obecna w sytuacji i miejscu działania. Według pierwszej biografii jest on nędzarzem, który staje się bogaczem, i następnie znów traci bogactwo. Według drugiej — nędzarz związany jest ze skałą, morzem i urwiskiem. Tam żyje, tam znajduje się jego martwe ciało: tam jest za życia i po śmierci. Lecz tam widzimy go tylko przez mgnienie oka, epizodycznie, na moment przed upadkiem w dół.

Semantyczna jedność dwóch różnych motywów wyjaśni się, gdy na tym miejscu, na moment przed upadkiem, postawimy jeszcze jednego „starego biednego ślepcę”, Edypa. Jego urwisko — to spadająca w dół droga śmierci, przepaść, wiodąca w mroczne schro-

nienie podziemia. Taki jest koniec Edypa. Z króla stał się bezsilnym i bezdomnym nędzarzem, starym, bezradnym ślepcem, nagle znikającym z urwistej skały — umierającym. „Kiedy tu dotarł, do drogi spadającej w dół, umocnionej w ziemi miedzianymi stopniami” — mówi się o nim, że zniknął tak tajemniczo, jak zniknął Gloucester w mistyfikacji Edgara. Albo inaczej: „Gdy już odeszliśmy” — zwiastuje zwiastun — „i po chwili obejrzeni się, Edypa już nigdzie nie było widać”. A więc cała różnica między Edypem a późniejszymi ślepcami w tym, że runął on rzeczywiście... nie, właśnie w tym, że on nie spadał.

Wysokie, odludne miejsce — to przepaść śmierci; zniknąć z niego — to śmierć; przestrzeń rozpostarta pod stopami, rozwartą ziemią, prowadzące w górę miedziane stopnie — to podziemie. I czy na górze stoi Edgar w postaci szatana, czy diabeł niesie w dół duszę biesiadnika, a Lucyfer do piekła złego bogacza, czy hiszpański Łazarz, Lasaro, popycha biednego ślepcę — metafora jest ta sama: ich upadek — to ich śmierć, ich strącenie — to także ich śmierć. A sami nasi bohaterowie, żyjący na urwiskach, stojący na skraju przepaści, zrzućeni ze skały, to metaforyczne przedstawienie śmierci, personifikacja jej samej. Edyp, przez którego Sfinks spadł ze skały do morza, lub nasz Plutos — mogli nie spadać, lecz pozostać na skalnych urwiskach, jak diabeł Edgar; lecz kiedyś stali oni na skraju przepaści rzeczywiście, i stąd spadali do wody, sobą właśnie uosabiając śmierć. Oto dlaczego fale z pluskiem uderzyły o niedostępny brzeg mogiły Tymona, i dlaczego w posępnej samotności sterczała z morza skała...

6

Jak powszechny jest w folklorze nasz motyw, tak samo powszechny jest paralelny wobec niego obrzęd.

Wiemy to, z międzynarodowego obiegu, że o pewnej porze roku z wysokiego miejsca lub ze skały zrzucano do wody starca, staruchę, nędzarzy, potwory itp., wyobrażających upersonifikowaną śmierć. Wiele ludów — mówi Usener — przedstawiało walkę zimy i lata w formie widowiska, przy czym śmierć przedstawiali w postaci starca lub staruchy, których zrzucali do wody. W takich obrzędach często posługiwali się kukłą „Totenmann” („człowiek-śmierć”), którą bili, topili, zakopywali do ziemi, palili itp. Równie często wybierali skałę i strącali z niej śmierć do wody. Zrzućenie ze skały — mówi on w innym miejscu — pierwotnie oznaczało śmierć. W Grecji dotąd jeszcze utrzymał się zwyczaj zrzucania ze skały „starców” jako przeżytkowa forma nowogreckich obrzędów. Jedni myślą, że znany licznym narodom zwyczaj strącania ze „skały śmierci” lub skok ze skały w wodę jest obrazowym przedstawieniem procesu umierania czy drogą duszy na tamten świat. Inni

w skokach i upadkach widzą akt odnowy i odrodzenia. Trzeci mówią, że skok ze skały — to skok samego umarłego do kraju szczęśliwości, wiążąc górę i morze ze śmiercią.

Ciekawe, że wraz z obrazem strącania starców szedł w parze obrzęd ich wyganiania. Takim zabijanym i wyganianym bóstwem, na równi ze śmiercią, zimą, suszą itp., była i Bieda, Pienia, korelat Plutosa. W świetle tego obrzędu, o którym mówimy, w epizodzie zrzucenia starego żebraka, Plutosa, należy widzieć ekwiwalent wyganiania starej żebraczki, Pieni, tj. moment pełnego zespolenia się dwóch przeciwstawnych rysów natury Plutosa jako bóstwa obfitości i urodzaju.

Taka sama jedność w dwoistości występuje w innym jeszcze płodotwórczym pierwiastku greckim, w bóstwie miłości, które, według Platona, okazuje się synem Porosa, bogactwa, i Pieni, biedy. Bóstwo to w jednym aspekcie jest istotą półnągą, brudną, bezdomną, która wie dzie nędzne życie pełne braków. W drugim — istotą żyjącą w pełni powodzenia i kwitnącego dostatku. Bóstwo miłości przeżywa samo siebie w dwoistej fazie: w dniu, w którym umiera w naturze swej matki — biedzie, w tym samym dniu zmartwychwstaje w naturze swego ojca — bogactwie. Tak samo i Łazarz; u Łukasza przedstawia się go w przejściu z biedy w bogactwo, u Jana — ze śmierci w zmartwychwstanie. Z kolei jedno i drugie istnieje semantycznie zespolone w rolniczym folklorze obrzędowym, gdzie za ewangelicznym Łazarzem skrywa się bóstwo urodzaju i życiodajnego deszczu.

Oczywiście, że w komedii Arystofanesa, której cała fabuła zbudowana jest na przeistoczeniu się Plutosa i na jego przejściu z fazy nędzy w fazę dostatku, obecność dwoistej roli bogactwa i biedy jest niezbędna. Widzimy je tu i w jedności, i oddzielnie: w pierwszym przypadku Bogactwo występuje w roli żebraka, w drugim — obok Bogactwa na scenie pojawia się Bieda. W takim razie do kogo z nich odnosi się obrzęd zrzucania i wyganiania? Do Biedy, oczywiście; do potwornego nędzarza i starej istoty, która uosabia śmierć, i odpowiada „naturze matki”, umieraniu, do Plutosa w funkcji umierającego Łazarza, w funkcji Pieni.

Platon, streszczając mit o narodzinach bóstwa miłości, rysuje taką scenę: Bogactwo, Poros, siedzi wśród bogów i ucztuje, a Bieda, żebraczka Pienia, stoi u wrót i błaga o cokolwiek ze stołu. Tu, w greckim mieście, bogowie ucztują w ogrodach Zeusa, tj. w raj, i ucztujący Bogacz — to bóg, Bieda zaś proszona o jałmużnę — to bogini; w ten sposób mit demaskuje ewangeliczny realizm i pokazuje, że epizod u Łukasza jest czysto mityczny, że raj wprowadzony przez niego w celach pouczania został przeniesiony wprost z mitu, będącego pierwotnym scenariuszem.

Widzimy więc, że ten sam mit przekazywany był w kilku wiąż-

kach metafor: jako zrzucenie ze skały i uśmiercenie, jako prosta śmierć i proste zmartwychwstanie, jako przejście z bogactwa w nędzę lub z nędzy w bogactwo. Lecz motywy, które rozwijały te metafory w akcję, mogły się koncentrować tylko w bohaterze, w postaci bóstwa rolniczych płodów. Plutos, widziany poza fabułą, pozostawał niezmienny jako przedmiot kultu, bóg agrarny. Lecz gdy tylko powstawało o nim opowiadanie, zaczynał albo umierać, albo spadał ze skały, albo stawał się żebrakiem...

7

Plutos w epoce rolnictwa — to bóg urodzaju zbóż, tj. bogactwa.

Lecz oprócz tego Plutos zachowuje także cechy bóstwa śmierci, Plutona, i jak bóstwo śmierci powinien się uśmiercać. Jego ślepotą — to pozostałość słonecznej, niebieskiej natury; skała, i w ogóle wzniesienie, morze i podziemie — to metafory, które na etapie kosmicznego światopoglądu są z nimi tożsame. W owym okresie jest on bardziej jeszcze Plutonem niż Plutosem. Z kolei wiemy z historii religii, że „Plutos” był epitetem Aresa, ognio-słonecznego bóstwa, i w tym epitecie można widzieć samodzielną naturę Plutosa, gdy w kosmicznej świadomości obrazu nieba i jego pochodnych spełniał jeszcze rolę dawcy słonecznego światła i bogactwa. Do tego stadium odnosi się także potencjał motywów o okradzionych ślepcach i biednych bagaczach, lecz z ich szczególną semantyką; liczne mity mówią o bogactwie rozumianym jako skarb niebieski, i o porwaniu tego niebieskiego skarbu, tj. słońca. Porwanie słońca jest odpowiednikiem jego zaćmienia, zniknięcia; słońce przedstawia się także jako oślepie, umarłe. Pierwotna semantyka okradania Plutosów, i biednych bogaczy (z nowel i *fabliaux*), wyprzedza obrazowość epoki rolniczej. Zarówno motyw „kradzieży” (uformowany, gdy powstaje własność), jak i motyw „zrzucania ze skały” w swojej głównej podstawie należą niewątpliwie do tamtego okresu. Dopiero potem dołącza się do nich wiązka rolniczych obrazów: bogactwo — jako dostatek plonów zbóż, perypetia urodzaju i suszy, nędzy i zbytku, uczyty i głodu.

Następnie, w okresie wspólnoty pierwotnej, kiedy Plutos staje się bóstwem bogactwa już nie pola, lecz metalu, z kolei ów metal wchłania w siebie semantykę rolniczą, i bogactwo w dalszym ciągu rozumie się w sensie podziemnym, pozagrobowym. Semantyka złota idzie po linii słonecznej, niebieskiej; „złoty” staje się epitetem świetlnych bóstw, a same ciała niebieskie przedstawiają się jako złote, złote promienie, złoty skarb.

Okres gospodarki pieniężnej i bezwzględny charakter walki klasowej włączają Plutosa w zupełnie inną świadomość. Ślepy —

jest on tylko dlatego, że nie widzi niegodziwców, których bogaci kosztem uczciwych, pracujących ludzi; jego natura składa się tylko z wad i prowadzi prosto do zguby. Bieda przeciwnie, jest pełna cnót, i towarzyszy jej trud i męstwo.

W społeczeństwie klasowym pojawia się idealizacja biedy i przeciwstawianie jej rozpustnemu bogactwu. Ta potrzeba, oczywiście, nie jest potrzebą biedaków, wiedzących, ile ona kosztuje, lecz jest potrzebą „inteligencji burżuazyjnej”, wykształconej góry, dla celów pouczania i celów satyrycznych. W okresie rozkładu hellenizmu, w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, satyra społeczna i moralność religijna podają sobie ręce, i Łazarz staje się tak samo cnotliwy jak Pienia u Lukiana.

U Platona zaś w okresie rozkwitu niewolnictwa, Pienia stała u drzwi Bogactwa, oczekując pokornie na resztki z biesiadnego stołu. Tutaj wpadła na myśl, by urodzić mu syna i podporządkować sobie pijane Bogactwo. Oto wszystko — czego dokonała Bieda w platonowskiej ideologii. Oto wszystko — co osiągnęła! Bogactwo uctwowało jak dawniej, a Bieda jak dawniej głodowała... Poros przesiadywał w ogrodach Zeusa, w raju, Pienia zaś łaknęła na brudnej ziemi...

Lecz sprawa nie w tym. I także nie w tym, co się kolejno stawało z motywem. Przedłużał on swój proces starzenia się i odmładzania. Stawał się tym, czym był, i czymś nowym.

Lecz Arystofanes? Szekspir? Na cóż im były potrzebne te nieuzasadnione motywy? I u Szekspira, i u Arystofanesa temat jeszcze się nie przerodził w swobodną fabułę, lecz opierał się na tradycyjnym kompleksie motywów, semantyzowanych takim światopoglądem, jaki powołał je do życia. U Arystofanesa ten dawno wynaturzony semantyzm pozostał tylko w formie pogroźki. U Szekspira zaś w formie mistyfikacji. A więc nie występował w treści, ale za to nadal rządził formą.

Lecz jeśli nawet jest to tylko pogroźka, tylko mistyfikacja, istniejące jako tzw. gotowa fabuła lub choćby mało ważna fraza, formuła, to przy znaczeniowej analizie one właśnie odkrywają głębokie prawidłowości i związki. Związki całych stadiów społeczności ludzkiej, prawidłowości społecznego światopoglądu i jego nieuchronnych odbić.

przełożyła *Jadwiga Jagiełło*