

SZYMON KOSTEK

Instytut Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach  
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice  
Polska – Poland

„RETURN OF THE RIGHTFUL GODS”?  
KOLONIZACJA, WŁADZA I UTOPIA W *PTAKACH*  
ARYSTOFANESA<sup>1</sup>

ABSTRACT. Kostek Szymon, „Return of the rightful gods”? Kolonizacja, władza i utopia w *Ptakach* Arystofanesa („Return of the rightful gods”? Colonization, Violence, and Utopia in Aristophanes’ *Birds*).

The article titled „Return of the rightful gods”? *Colonization, Violence, and Utopia in Aristophanes’ “Birds”* is an interdisciplinary project which was placed in the scope of research of classical studies, drama and theatre studies, and cultural studies. The book *Aristophanes. Myth, Ritual, and Comedy* written by Angus M. Bowie was used in this paper as a principal inspiration of inquiry and interpretation.

Keywords: Aristophanes, *Birds*, Greek comedy, relations between nature and culture, Jean-Jacques Rousseau, Angus M. Bowie, utopia, cosmogonic act, Prometheus, cultural studies.

Z *Ptakami* Arystofanesa (Ὀρνιθεὶς) – wbrew pozorom – niełatwo się uporać i zaprezentować je w sposób dostatecznie satysfakcjonujący. *Ptaki* są jednym z najważniejszych i najlepszych, a przynajmniej najbardziej znanych

---

<sup>1</sup>Cytat umieszczony w tytule artykułu można przetłumaczyć jako „powrót prawowitych bogów”. Pochodzi on z kulturoznawczej interpretacji *Ptaków* Arystofanesa, którą przedstawił A.M. Bowie w książce *Aristophanes. Myth, Ritual, and Comedy*, Cambridge 1993, s. 162. „Powrót prawowitych bogów” – zdaje się – jest jedną z kluczowych kwestii w dziele greckiego autora, jej bowiem podporządkowany został przebieg fabularny *Ptaków*. Jednak przede wszystkim fraza A.M. Bowiego organizuje moje myślenie o komedii Arystofanesa.

Zaznaczę również, że przygotowując artykuł, wykorzystywałem głównie przekład *Ptaków*, dokonany przez Janinę Ławińską-Tyszkowską. W razie potrzeby (to znaczy o ile może nastąpić zmiana w perspektywie analityczno-interpretacyjnej) – i dla porządku – przywołuję także przekłady, które zaproponowali Stefan Srebrny, Artur Sandauer i Józef Jedlicz. Zob. Arystofanes, *Ptaki*, [w:] idem, *Komedie*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła J. Ławińska-Tyszkowska, t. 2, Warszawa 2003, s. 8–100; Arystofanes, *Ptaki*, [w:] idem, *Wybór komedii*, przeł. i oprac. S. Srebrny, Warszawa 1955, s. 242–359; Arystofanes, *Ptaki*, przeł. i oprac. A. Sandauer, Warszawa 1965; Arystofanes, *Ptaki*, przeł. i objaśnił J. Jedlicz, wstęp K. Kumaniecki, Warszawa 1954. Komedie Arystofanesa w oryginale i w przekładzie na język angielski podają za wydaniem: *APIΣTOΦΑΝΟΥΣ ΟΡΝΙΘΕΙΣ/The Birds of Aristophanes*, the Greek text revised, introduction and commentary by B.B. Rogers, London 1906.

utworów staroattyckiego komediopisarza<sup>2</sup>. W opinii ogólnospołecznej funkcjonują chyba jako jego utwór podstawowy, zaś w literaturze światowej zajmują pozycję trwałą i wyeksponowaną. Gregory W. Dobrov stwierdza, że „*Ptaki* są »artystyczną kulminacją wcześniejszej techniki Arystofanesa«, polegającej na niezwykle zrównoważonej syntezie problemów politycznych, literacko-teatralnych i intelektualnych”<sup>3</sup>. W niniejszym szkicu, dla którego punktem wyjścia i oparcia jest rozprawa *Aristophanes. Myth, Ritual, and Comedy* autorstwa Angus M. Bowiego (*notabene* często przywoływana – obok monograficznych publikacji Kennetha J. Dovera, Thomasa K. Hubbarda, Michaela S. Silka i Nialla W. Slatera<sup>4</sup> – w anglojęzycznych publikacjach problematyzujących spuściznę Arystofanesa), zamierzam podążyć w kierunku przybliżenia i rozpatrzenia fundamentalnych dla Arystofanejskiej komedii tematów i problemów, osadzając je w porządku społeczno-politycznym (jednak nie w rozumieniu współczesnej autorowi ateńskiej sytuacji społeczno-kulturowej, ponieważ takie zagadnienie wymaga odrębnego studium), co oznacza, że kwestie estetyki oraz rozwiązań lingwistycznych i kompozycyjnych pozostaną na marginesie wywodu, a nawiązania do nich wystąpią tylko sporadycznie.

Spółeczeństwo i polityka (albo raczej – skonkretyzowane idee społeczno-polityczne) są podstawowym przedmiotem postępowania analityczno-interpretacyjnego, choć sama komedia – mimo uwyrażnionego motywu kształtowania nowego świata – nie sprowadza się wyłącznie do tych aspektów. Ponadto, na przykład, istotnym i poznawczo wartościowym dokonaniem byłaby lektura *Ptaków* w perspektywie antropologicznej, a nawet historiozoficznej, skoro jednym z głównych problemów utworu jest proces dziejowy, czy konkretniej – rozrost cywilizacyjny będący konsekwencją procesu kwestionowania natury. Z *Ptaków* wyłania się pewna określona wizja świata i człowieka, co jest znaczącym argumentem przemawiającym za przyjęciem perspektywy antropologicznej. Zasygnalizuję również inne ważne kwestie, uwypuklając wielopropblemowość Arystofanejskiej komedii. Stale trzeba bowiem pamiętać, że *Ptaki* stanowią wariacyjne przepracowanie motywów ze staroattyckiego mitu o królu Tereusie, który został przeistoczony w ptaka za gwałt i okaleczenie szwagierki. Mit ten mimo jego radykalnego osłabienia jest przecież jednym z komponentów komedii Arystofanesa, zaś jego elementy są odczuwalne i zauważalne. Co istotne – zaproponowane w niniejszym szkicu objaśnienia nie przekreślają i raczej

<sup>2</sup>Por. K. Kumaniecki, *Wstęp*, [w:] Arystofanes, *Ptaki*, przeł. i objaśnił J. Jedlicz, op. cit., s. 13; S. Srebrny, *Wstęp*, [w:] Arystofanes, *Wybór komedii*, op. cit., s. 18; A. Sandauer, *Słowo wstępne*, [w:] Arystofanes, *Ptaki*, przeł. i oprac. A. Sandauer, op. cit., s. 8.

<sup>3</sup>G.W. Dobrov, *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford 2001, s. 107.

<sup>4</sup>Zob. K.J. Dover, *Aristophanic Comedy*, London 1972; T.K. Hubbard, *The Mask of Comedy: Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca 1991; M.S. Silk, *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000; N.W. Slater, *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia 2002.

nie przełamują dotychczasowych ustaleń i rozpoznań, lecz mają funkcjonować na zasadzie ich uzupełnień i rozszerzeń.

*Ptaki* przedstawiają historię narodzin nowego państwa-miasta, utwór syci się mitami założycielskimi, wyznaczaniem i rozpoczynaniem nowej drogi, kreowaniem świata od podstaw i ustanawianiem prawa. Angus M. Bowie zaznacza, że Arystofanes nie tyle wykorzystuje elementy mitów założycielskich, ile je zniekształca, podważa i parodiuje (*persistently distorting them*)<sup>5</sup>. W wypadku *Ptaków* można mówić o poszukiwaniu raj, ziemi obiecanej, krainy szczęśliwości, a przede wszystkim o tym, że w momencie powstawania Chmurokukulczyna (Νεφέλοκοκκυγία), tworu o wyraźnym aspekcie symbolicznym, dochodzi do powtórzenia aktu kosmogonicznego<sup>6</sup> (wiadomo bowiem, że „każda budowla, wszystko, co gotowe, ma za pierwowzór kosmogonię”<sup>7</sup>). Dodam także, że stwierdzano, iż „*Ptaki* są satyrą na projektowanie ateńską nie cofającą się przed najśmielszymi i ryzykownymi pomysłami”<sup>8</sup>. Pejsthetajros

buduje idealne państwo pozbawione sykofantów-donosicieli i wszelkiego rodzaju łgarzy przybranych w szaty wróżbitów, komisarzy, handlarzy statutów oraz wyrodnym synów wprowadzających w życie zdrożne w opinii Arystofanesa nauki sofistów. Jeśli takie państwo powstanie, w nagrodę za to otrzyma Radzidruh (Pejsthetajros/Pistetajros/Radodaj – S.K.) władzę Zeusową i Bazyleję, gdyż twórca takiego państwa w pełni na to zasłuży<sup>9</sup>.

W istocie jest tak, że w rozwiązaniu akcji *Ptaków* obserwujemy Pejsthetajrosa nie tyle w roli pana w Chmurokukulczynie, dysponującego władzą ustawodawczą i sądowniczą, który smaży inne ptaki w akcie kanibalistycznym, aby potwierdzić swe jednowładztwo w nowo powstałym państwie, ile właśnie przypatrujemy się mu w funkcji „nowego Zeusa”, króla błyskawic, któremu towarzyszy „Królowa Nieba” – Basileja<sup>10</sup> (lecz zbrodnie, jakie Pejsthetajros popełnia, zostają przyćmione przez akt jego sakralizacji i deifikacji).

Warto także wspomnieć, że w utworze Arystofanesa toczy się gra na poziomie tożsamości i samoidentyfikacji. Problemem staje się metamorfoza i tożsamość (przymusowe i dobrowolne przeistoczenie się w ptaka), kolonizacja, utopia i przemoc, dążenie do udoskonalenia jednostki, jak również miejsca, w którym ona funkcjonuje. Można dostrzec, że *Ptaki* w znacznej mierze opierają się na tym, co będzie przedmiotem rozważań Jeana-Jacques’a Rousseau:

<sup>5</sup> Por. A.M. Bowie, op. cit., s. 151.

<sup>6</sup> Por. ibidem, s. 158.

<sup>7</sup> M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1999, s. 36 (w publikacji zdanie zapisane spacją).

<sup>8</sup> K. Kumaniecki, op. cit., s. 18. Zob. także S. Srebrny, op. cit., s. 19.

<sup>9</sup> K. Kumaniecki, op. cit., s. 21–22.

<sup>10</sup> Por. F. Cornford, *The Origin of Attic Comedy*, London 1914, s. 22.

poruszają zagadnienia konfliktu między naturą (czy stanem natury, przyrodą) a kulturą, kwestię ujarzmiania natury przez człowieka i kształtowania się świata opartego na tyranii i interesie własnym. A nie jest to hipoteza bezpodstawna, skoro już Kenneth S. Rothwell przyjął, że *Ptaki* można rozpoznawać jako parodię takich teorii, które śledziły przebieg (*traced*) procesu wychodzenia cywilizacji ze stanu barbarzyństwa<sup>11</sup>. Mówiąc krótko, istotne są tu zarówno metamorfozy, jakim poddawana jest natura z inicjatywy człowieka, jak i metamorfozy, którym podlega człowiek w zależności od celów, które sobie wyznacza.

*Ptaki* Arystofanesa, podobnie jak inne jego komedie, uwypuklają swój aspekt metateatralny (albo raczej a s p e k t y – ze względu na wielość poziomów ujawniania czy tematyzowania sytuacji teatralnej w utworze dramatycznym<sup>12</sup>). Wystarczy zaznaczyć, że mamy tu do czynienia – poza metateatralną parabazą – z postaciami, które wykazują świadomość istnienia „zewnętrznego” odbiorcy (widza), będącego nierzadko przedmiotem ich wypowiedzi. Na przykład w *Prologu* Euelpides zwraca się do widzów zasiadających w teatrze (*ad spectatores*) z informacjami o celach odbywanej wędrowki. Jednak w wypadku tej komedii istotniejszy jest metateatralny charakter zabiegów intertekstualnych, wprowadzanie dyskursu na temat innych tekstów dramatycznych i ich autorów do tekstu Arystofanesa. Jak stwierdza Gregory W. Dobrov, *Ptaki* są „komiczną *extravaganzą*”, unaoczniającą aluzje do *Tereusa* Sofoklesa (konstrukcja postaci Tereusa-Dudka), aby „przedstawić alternatywę dla wizji tragicznej”<sup>13</sup>. Staroatyczna komedia Arystofanesa funkcjonuje zatem wśród innych tekstów literackich i teatralnych i jest z nimi ściśle związana. W *Ptakach* – tak jak w *Żabach* (Βάτραχοι) – można więc prześledzić aluzje do twórczości poetyckiej czasów greckiego komediopisarza: Tereus-Dudek powraca w swoich wypowiedziach do postaci Sofoklesa i jego tragedii, której element oczywiście stanowi, żeby zwrócić uwagę na własną sytuację i pozycję w obu formach (tragedia i komedia) i utworach (dzieło Sofoklesa i Arystofanesa) dramatycznych.

Centralnymi postaciami *Ptaków* są Pejsthetajros i Euelpides<sup>14</sup>, sytuujący się – w założeniu – w opozycji do porządku ateńskiego, struktury społecz-

<sup>11</sup> Por. K.S. Rothwell, *Aristophanes' „Birds” and the Rise of Civilization*, [w:] idem, *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*, Cambridge 2007, s. 151.

<sup>12</sup> Na temat ujawniania sytuacji teatralnej w dramacie zob. S. Świontek, *Dialog – Dramat – Metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa 1999, s. 122–123. Zob. również artykuł: E. Wąchocka, *Od teatru świata do przestrzeni deziluzji*, [w:] *Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genieżjuszu-aktorze*, pod red. M. Leyko i I. Jajte-Lewkiewicz, Łódź 2005, s. 239–250.

<sup>13</sup> Por. G.W. Dobrov, op. cit., s. 105.

<sup>14</sup> W przekładzie Stefana Srebrnego – Radodaj i Dobromysł, w przekładzie Józefa Jedlicza – Radzidruh i Dobromysł, w przekładzie Artura Sandauera – Pistetajros i Euelpides, w oryginale – Πεισθέταιρος i Εὐελπίδης.

nej i działań obywateli Aten (choć przekonują, że „samo miasto wcale nam nie zbrzydło” – w. 36). Wyruszają w wędrowkę w poszukiwaniu takiego miejsca, gdzie będą mogli się osiedlić i gdzie uda im się zyskać możliwość spokojnej egzystencji. W ucieczce ze zdemoralizowanej cywilizacji ma im pomóc człowiek natury, człowiek-ptak, Tereus-Dudek, dzięki któremu rozpoczęte zostaną „założycielskie akty cywilizacyjne”<sup>15</sup>. Miejsce, którego Pejsthetajros i Euelpides poszukują, miałyby im zagwarantować odnowę, nie wywoływać trosk i kłopotów. Przy czym bohaterowie Arystofanesa mają na względzie miejsce, które istnieje realnie<sup>16</sup>: poszukiwania Pejsthetajrosa i Euelpidesa to poszukiwania rzeczywiście istniejącej Arkadii, co oznacza, że na początku ich projekt nie ma charakteru przedsięwzięcia architektonicznego. Z perspektywy protagonistów – można zakładać – w Atenach panuje chaos, a przynajmniej miasto znajduje się w takim porządku, którego stabilność jest pozorna, dlatego nie zamierzają w nim przebywać: życie prywatne jest kłopotliwe, zmorą są podatki, stale toczą się rozprawy sądowe (w przekładzie Janiny Ławińskiej-Tyszkowskiej Pejsthetajros i Euelpides prezentują się jako „antysędziowie” – w. 110<sup>17</sup>). Opuszczają oni świat rzeczywisty i zmierzają w stronę świata wyobrazonego, zaprojektowanego najpierw w wyobraźni.

Mówiąc najogólniej, *Ptaki* tematyzują proces wykraczania człowieka z przestrzeni kulturowej (z konkretnych miejsc) i powtórnego wkraczania do przestrzeni natury, żeby później znowu ukonstytuować przestrzeń kultury: stale następuje tutaj proces tworzenia i przetwarzania. Mamy zatem do czynienia z redefiniowaniem własnej tożsamości, z próbą radykalnej zmiany modelu identyfikacji lub punktu odniesienia, która to próba zostaje obudowana istotnymi rozważaniami topograficznymi. Pejsthetajros i Euelpides wycofują się z ateńskiej społeczności, do której przecież przynależą, dążąc do zlikwidowania więzi z macierzą (rozumianą jako ich państwo-miasto, jak również jako cała cywilizacja), co w komedii Arystofanesa staje się nie tyle procesem psychicznym, ile biologicznym. A więc w *Ptakach* kierunek ruchu i zmian jest następujący: z dołu do środka oraz z człowieka w ptaka. Można zarazem dostrzec, że peregrynacje Pejsthetajrosa i Euelpidesa przywołują na myśl wędrowki kolonizatorów<sup>18</sup> lub konkwistadorów, co oczywiście pozostaje bez jakichś ogólnie dobroczynnych konsekwencji. Generalnie – można przyjąć – Arystofanes dokonuje pewnej krytyki porządku społeczno-politycznego i cywilizacyjnego, jeżeli Ateńczycy zwracają się ku naturze. Podskórnym występuje tu ruch myśli właściwy Rousseau: „jeśli stan natury jest dobrem, a stan społeczny złem, rodzi się pokusa

<sup>15</sup> Wyrażenie za: M. Eliade, *Mity, sny, misteria*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1999, s. 41.

<sup>16</sup> Por. A.M. Bowie, op. cit., s. 152.

<sup>17</sup> Przekłady Srebrnego, Sandauera i Jedlicza pomijają to słowo, ale sens wypowiedzi postaci pozostaje identyczny. W angielskim przekładzie *Ptaków* dokonany przez Benjamin B. Rogersa słowo ἀπηλιαστά zostaje oddane jako *anti-dicasts*.

<sup>18</sup> Por. ibidem, s. 153.

powrotu do tego wcześniejszego i porzucenia tego późniejszego<sup>19</sup>. Pejsthetajros i Euelpides wychodzą od tego, co fundamentalne, od ponownego przemyślenia relacji między człowiekiem a naturą (wyjście z Aten w celu skontaktowania się z Tereusem-Dudkiem), od metod i środków okiełznywania natury, czyli neutralizacji niebezpieczeństw, jakie ona niesie (oswojenie ptaków i wygłoszenie do nich przemowy, „co ducha ich złamię”<sup>20</sup> – w. 466), ażeby w końcu skonstruować na niej kolejną cywilizację (złożenie ofiary założycielskiej i wybudowanie Chmurokukułczyna).

W *Prologu* komedii Arystofanes prezentuje Pejsthetajrosa i Euelpidesa, znajdujących się w/na drodze (w didaskaliach czytamy: „scena przedstawia bezludne wertepy”), przez co – jak w niejednym swym utworze – komediopisarz prowokuje do refleksji o układach przestrzennych, do traktowania bohaterów w kategoriach elementów usytuowanych w danej przestrzeni. Utraciwszy kierunek, Pejsthetajros i Euelpides znaleźli się w punkcie martwym, na odludziu, obszarze między regionami, to znaczy między cywilizacją (Ateny) a naturą (przestrzeń ptasia), ugrzęźli na rozstaju, gdzie może się zdarzyć wszystko. Postaciom towarzyszą dwa ptaki: wrona jest kompanką i oczami Pejsthetajrosa, a kawka towarzyszką Euelpidesa. Ale ptaki te nie spełniają swojej funkcji, tracąc rangę i symboliczne znaczenie przewodników, skoro dezorientują obu kolonizatorów i gubią kierunek. Angus M. Bowie zwraca uwagę na to, że ważny jest tu problem zwierzęcego przewodnika, dzięki znakom i działaniom którego można wyznaczyć przestrzeń, umożliwiającą potem wybudowanie nowego miasta<sup>21</sup>. Wiadomo, że wrony i kawki nie mogły funkcjonować jako ptaki-przewodniki, bo nie zajmowały dostatecznie wysokiej pozycji w tradycji greckiej<sup>22</sup> (znana jest interesująca historia, w której wrona próbuje naśladować krakanie kruka, zazdroszcząc mu jego reputacji ptaka profetycznego<sup>23</sup>), chociaż taka funkcja zostaje im w *Ptakach* przydzielona; czyli ptaki te otrzymują tu pewien przywilej: możliwość odegrania roli, do której nie mają ani kompetencji, ani praw.

<sup>19</sup>R. Tokarczyk, *Klasyki praw natury*, Lublin 2009, s. 254.

<sup>20</sup>Warto zacytować przekład angielski tego fragmentu komedii, wskazujący na intencję ogromnie wstrząsającego oddziaływania oracji Pejsthetajrosa na ptaki: „’tis a SPEECH that I mean, a stalwart and brawny oration, / Their spirit to batter, and shiver and shatter”.

<sup>21</sup>Por. A.M. Bowie, op. cit., s. 154.

<sup>22</sup>Stwierdzenie to jest o tyle kłopotliwe, że Jack Tresidder wspomina o ambiwalentnym charakterze wrony. W tradycji europejskiej – z jednej strony – ptak ten ma konotacje negatywne, z drugiej strony – może pełnić funkcję przewodnika albo koncentrować w sobie siły prorocze „nawet w Grecji, gdzie była [wrona – S.K.] poświęcona bogu Słońca, Apollinowi, i bogini Ate-nie” – por. J. Tresidder, *Słownik symboli*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2001, s. 246.

<sup>23</sup>„Indeed, the jackdaw and, to a lesser extent, the crow do not occupy a particularly elevated position in Greek tradition generally [...]. Neither bird seems to have been much used in augury (except in weather-prophecy): there is a fable of Aesop in which the crow, jealous of the raven’s reputation among men as a bird of augury, tried to imitate it by croaking loudly when some travelers passed” – A.M. Bowie, op. cit., s. 155.



A zatem w *Ptakach* wrona i kawka jako ptaki-przewodniki deprecjonują same siebie, demaskują – by się tak wyrazić – własną dysfunkcjonalność. W pewnym sensie rola przewodnika po ptasim świecie przypada też „bilingwiście” Tereusowi-Dudkowi, będącemu swego rodzaju kanałem komunikacyjnym między przestrzenią kultury a przestrzenią natury.

\*

*Ptaki* Arystofanesa stanowią ilustrację tego, w jaki sposób współzawodnicstwo oraz własność prywatna kwestionują i przekreślają to, co można by nazwać „pierwotną niewinnością”. Chmurokukułczyn zostaje wybudowany przez ptaki, które występują jako zwolennicy ideologii Pejsthetajrosa, wprowadzając siebie w stan cywilizacyjny<sup>24</sup>. A co ważniejsze – Chmurokukułczyn powstaje w istocie dla idei i dla opozycji, a więc powstaje ze względu na określoną ideologię. Z pierwszego spotkania Pejsthetajrosa i Euelpidesa z Tereusem-Dudkiem można wywnioskować, że egzystowanie wśród ptaków jest równoznaczne z życiem w stanie natury (barbarzyństwa?): nie operuje się tu takimi kategoriami, jak własność prywatna, pieniądz, siła ekonomiczna („nie ma tu żadnych sakiewek” – w. 157), nie zna się podstępów i intryg, nierówności i przewrotności, zachowana zostaje niewinność i świeżość, prostota, wolność, czystość i szczęśliwość („żyjecie niczym nowożeńcy!” – w. 161). Wynika z tego, że świat ptaków to świat, który jest wolny od negatywnych wzorców i elementów właściwych cywilizacji, zamiast o stanie trzeba tu mówić o błogostanie, co sprzyja kształtowaniu się wyobrażeń rajskości, tworzeniu się wartości edeńskich. W znakomitej rozprawie Jeana Starobinskiego na temat biografii i myśli Jeana-Jacques’a Rousseau przeczytamy:

W stanie naturalnym człowiek żyje w bezpośredniości; jego potrzeby nie napotykają przeszkód, lecz jego pragnienia nie wykraczają poza rzeczy, które natychmiast otrzymuje. Nigdy nie stara się o coś, czego nie posiada. A ponieważ słowo może pojawić się dopiero wtedy, kiedy trzeba uzupełnić jakiś brak, człowiek naturalny nie mówi<sup>25</sup>.

Pejsthetajros wygłasza mowę do Tereusa-Dudka, ujawniając przed nim świat kultury i jego prawa (z którymi *notabene* powinien on być zaznajomiony), świat użyteczności, pragmatyzmu i własności prywatnej, co następnie – już w formie

<sup>24</sup> Kenneth S. Rothwell sądzi, że ptaki są *educable*, jeżeli przyswoiły sobie język grecki i przejawiają zdolności architektów, budowniczych, konstruktorów – por. K.S. Rothwell, op. cit., s. 179.

<sup>25</sup> J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzystość i przeszkoda oraz siedem esejów o Rousseau*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 2000, s. 176.

bardziej rozbudowanej oracji – prezentuje przed ptakami, generując w nich potrzeby ideologiczne, czyli takie, które nie są im właściwe, a bez których żyją przecież bezproblemowo. Można zauważyć, że w pewnej mierze Pejsthetajros dokonuje aktualizacji takiego porządku, który został zakwestionowany, gdy razem z Euelpidesem czmychnął z Aten; tyle tylko że tym razem – co ma chyba znaczenie decydujące – architektoniczna inicjatywa należy właśnie do niego.

DUDEK

Przystań? A co to?

PEJSTHETAJROS

To tyle, co „miejsce”.

Ponieważ niebo przystaje do ziemi,  
dlatego można nazwać je „przystanią”.  
Gdy zamieszkacie, ogrodzicie murem,  
tę przystań można będzie nazwać miastem.  
Ludźmi będziecie rządzić jak szarańczą,  
a bogów głodem melijskim zniszczycie.

DUDEK

Jak?

PEJSTHETAJROS

Bo powietrze dzieli ich od ziemi.  
Jak my, gdy chcemy pojechać do Pytho,  
o prawo przejścia prosimy Beotów,  
tak wy, gdy bogom składa się ofiary,  
a ci podatku nie zechcą zapłacić,  
z udźców palonych dymu nie puścicie  
przez swoje miasto ani przez powietrze. (w. 180–193)

Pejsthetajrosa można potraktować jako modelowy przykład jednostki sprytnej i chciwej, dążącej do gromadzenia własności, która to jednostka wyodrębnia wspólnotę, odseparowuje od innych (przez ogrodzenie miasta murem), wyznacza hierarchie (góra, dół, środek), tworzy społeczeństwo, ustalając jego prawa, reguły, sposób funkcjonowania, ażeby skuteczniej działać na rzecz interesu własnego. Z pism Rousseau dowiemy się, że to człowiek pożądamy własności prywatnej sformułował umowę społeczną: „ten, kto pierwszy ogroził kawałek ziemi, powiedział »to moje« i znalazł ludzi dość naiwnych, by mu wierzyć, był prawdziwym założycielem społeczeństwa”<sup>26</sup>. Nie ulega wątpliwości, że sytuację o identycznym wydźwięku zaprezentował Arystofanes. Pejsthetajros przydziela sobie funkcję pośrednika między ludźmi a bogami, co dokonuje się przez autorytarne wydzielenie przestrzeni między śmiertelnikami, przyrodą ożywio-

<sup>26</sup>J.-J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu i podstawach nierówności między ludźmi*, [w:] idem, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, przeł. H. Elzenberg, Warszawa 1956, s. 186. Podaje za: R. Tokarczyk, op. cit., s. 257.



nią i bogami; czyli dokonuje się to w konsekwencji oświadczenia, że neutralny obszar nabiera charakteru własności prywatnej. Akt, jakiego dokonuje Pejsthetajros – spoglądając na to z dzisiejszej perspektywy – można by nazwać przywłaszczeniem czy – posługując się po wtóre słowami Rousseau – ogroźdzeniem skrawka ziemi i zakomunikowaniem innym, że „to moje”, co oznacza, że skrawek ten zostaje włączony w zbiór przedmiotów własnych. Tym samym wydziela się sektor władzy i kontroli: w *Ptakach* owe mury mają przekonywać o tym, że zdefiniowano obszar panowania. Generalnie opisywana tutaj sytuacja ukazuje wymiar dychotomiczny, na który działania Pejsthetajrosa są skierowane: moje i nie moje, podporządkowujący i podporządkowany, opanowujący i opanowany.

Teraz zatrzymajmy się przy postaci Tereusa-Dudka, to znaczy postaci kluczowej dla *Ptaków*, mimo że pozostaje ona na drugim planie. Nietrudno dostrzec, że w komedii Arystofanes rezygnuje z zaprezentowania brutalnej historii Tereusa, jaka stanowi oś fabularną mitu, żeby nie zatracić zabawnego i przyjemnego tonu *Ptaków*, ale pozostawia tu jej ślady, co tym bardziej zmusza do przemyślenia tej historii. Dzieje mitycznego Tereusa sytuują się niejako na zewnątrz opowieści skonstruowanej przez greckiego komediopisarza, lecz tylko pozornie. Gregory W. Dobrov uważa, że zadaniem Tereusa-Dudka jest „katalizować nową komiczną fikcję”<sup>27</sup>. Taka wersja mitu, w której Tereus został przeistoczony w ptaka, jest kanwą tragedii Sofoklesa, z kolei w *Ptakach* transformacja nastąpiła w przedakcji, przy czym Arystofanes pozbawia odbiorców informacji o przyczynach przeistoczenia Tereusa w dudka<sup>28</sup>. Dokonał on fragmentaryzacji mitu, usunął fundamentalne dla niego zdarzenia, zaproponował więc konstytutywne zniekształcenia motywu<sup>29</sup>, chociaż gdzieś zostają wprowadzone rozmaite aluzje i nawiązania do historii o Tereusie (nietrudno to zresztą zrozumieć, ponieważ Arystofanejski ciąg narracyjny dotyczy czego innego). A zatem w *Ptakach* Tereus został wyprowadzony z tragicznego kontekstu, w jakim usytuował go Sofokles i co pewien czas o istnieniu tego kontekstu (się) przypomina: „To ten Sofokles! To on mnie ośmieszył / w swoich tragediach, mnie, króla Tereusa” (w. 100–101). Z tego względu w publikacjach problematyzujących komedię Arystofanesa formułuje się następujące pytania:

<sup>27</sup> „Tereus, an ambassador from the tragic stage whose role is to catalyze a new comic fiction” – G.W. Dobrov, op. cit., s. 105.

<sup>28</sup> „Many versions of his myth exist, but their contexts are uncertain. At Athens, Sophocles had produced a version of the myth in which Tereus was changed into a hoopoe and the fact that Tereus married the daughter of a king of Athens may suggest that he was known in the city and had a role in cult” – A.M. Bowie, op. cit., s. 167. Wspomina o tym również Janina Ławińska-Tyszkowska – zob. eadem, przypis do w. 100 *Ptaków* Arystofanesa, [w:] Arystofanes, *Komedie*, op. cit., s. 477. Problem związków Tereusa Sofoklesa i *Ptaków* Arystofanesa dokładnie rozpatruje G.W. Dobrov, op. cit., s. 105–132.

<sup>29</sup> Por. ibidem, s. 106.

„z jakiego powodu posłużył się Arystofanes Tereusem jako pośrednikiem między ludźmi i ptakami?”, „jakie mogą istnieć relacje pomiędzy legendami o Tereusie, ich literackimi opracowaniami i zamysłem [*design*] *Ptaków*?”<sup>30</sup> Zasadniczo komediopisarz ilustruje to, w jaki sposób „komedia może czytać i (prze)pisać tragiczną metafikcję”<sup>31</sup>, zaś jego Tereus to konstrukcja literacko-teatralna, która znajduje się na granicy tragedii Sofoklesa i komedii staroattyckiej; to postać, która zastąpiła swój wymiar destruktywny wymiarem komicznym i pozytywnym, stając się figurą hybrydyczną. Także poddaje ona samą siebie refleksji: Tereus-Dudek z *Ptaków* ma bowiem świadomość tego, że pochodzi z innego porządku.

W *Ptakach* najpierw dochodzi do konfliktów między rodem ludzkim a ptasim, co można rozumieć, że ludzie i ptaki funkcjonują jako odrębne, nieprzystawalne i wrogie sobie światy (ptasi Chór stwierdza: „Człowiek, gdziekolwiek jest, / to dla mnie wróg!” – w. 334–335). W istocie obserwujemy tu więc typowy konflikt między kolonizatorami a tubylcami<sup>32</sup>. Angus M. Bowie zwraca uwagę na to, że Arystofanes odmalowuje obraz ptasiej armii przygotowanej do natarcia, uzbrojonej w dzioby, szpony i skrzydła, co automatycznie umieszcza Pejsthetajrosa i Euelpidesa w dość niekorzystnym położeniu i zmusza ich do myślenia. Można też przyjąć, że zostaje tu zastosowany chwyt odwrócenia (zawieszenia) porządku w celu wyeksponowania tego, że wojna (czy konflikt między światami) stanowi czas chaosu, przejścia, jest etapem progowym, po którym kształtuje się kolejny porządek – nastaje okres pokoju i współdziałania<sup>33</sup>. Konflikt między ptakami a ludźmi zanika czy raczej zostaje przeniesiony w inne rejony, gdy Pejsthetajros ujawnia swój plan. W konflikt ten wprowadza protagonista tych, którzy dotychczas byli jakby nieobecni, tych, bez których udziału się on rozgrywał (tj. bogów), a którzy zaczynają koncentrować na sobie uwagę ptaków, wywołując kolejny konflikt. Po zgromadzeniu właściwych argumentów i umotywowaniu swojego projektu Pejsthetajros likwiduje przeszkodę w relacji ptaki-ludzie, jak również rozpoczyna działania „pod prąd” dzięki zawarciu swego rodzaju „paktu gatunkowego” przeciw bogom, aby ich zdymisjonować, ograniczyć ich moc i możliwość ruchów. Dlatego też konstatacja A.M. Bowiego musi przekształcić się w pytanie: czy w *Ptakach* rzeczywiście dochodzi do „powrotu prawowitych bogów” i „kosmicznej przemiany, w wyniku której prawowici właściciele biorą niebiosy we władanie”<sup>34</sup>?

Za projektem Pejsthetajrosa przemawia fakt, że „ptaki już raz dysponowały kontrolą nad światem i nadal zdradzają resztki tej siły, mogą pokonać Zeusa,

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> „Comedy can read and (re)write tragic metafiction”, ibidem.

<sup>32</sup> Por. A.M. Bowie, op. cit., s. 156.

<sup>33</sup> Por. ibidem, s. 157–158.

<sup>34</sup> „Return of the rightful gods and accompany a similar ‘cosmic’ change, in which new rightful owners take possession of the heavens” – ibidem, s. 162.

gwarantując korzyści rodzajowi ludzkiemu<sup>35</sup>. Jednak nie posiadają w tym zakresie wiedzy i nie wykazują świadomości procesów, które się dokonywały u zarania świata. Tym samym są one pozbawione poczucia własnej (możliwej lub faktycznej) potęgi, nie wiedzą o tym, kto i co było pierwotne, o tym, kto i co stanowiło o akcie kosmogonicznym („Może powiesz mi coś / dobrego, co obce nam, / potęgę ukazesz ogromną, / co czeka nas, / niedostępną dla ptasich umysłów?” – w. 453–456). Pejsthetajros tworzy więc pewne złudzenia, kiedy wydobywa z ptaków – bądź wmawia im – ich potencjalną wielkość, jednocześnie wmawiając im ich upadek oraz złamanie elementarnych praw, którymi dysponują. Ateńczyk uruchamia w nich „retrospektywę doświadczeń” (dawna i utracona władza i potęga: „nie bogowie rządili ludźmi kiedyś, na samym początku, lecz ptaki, i one były królami” – w. 481–482) i „perspektywę marzeń”<sup>36</sup> (przyszłe dobra i odzyskana potęga). W ten sposób usiłuje zobrazować i zdefiniować niesprawiedliwość świata, ujawnić ciemnych i spiszek, który przede wszystkim dotknął ptasią wspólnotę. Pejsthetajros – przypomnę – wygłasza pobudzającą przemowę, przedmiotem której są nie tyle ludzie-wrogowie, ile wrogowie-bogi, bo obwinia się tu bogów o utratę pierwotnej i właściwej kondycji ptaków (część ta to agon, będący – jak wiadomo – „debata nad centralnym zagadnieniem [...] komedii”<sup>37</sup>). W konsekwencji rozbudzenia w ptakach świadomości i – by się tak wyrazić – po ujawnieniu dyskursu ich wielkości stają się one mu podporządkowane i od niego zależne, aby odzyskać to, co się im – w świetle oracji Pejsthetajrosa – należy („Lecz co trzeba czynić, ty naucz nas dziś, bo żyć się nam dalej nie godzi, / jeżeli się jakimś sposobem nie uda potęgi dawnej odzyskać” – w. 448–449). W *Ptakach* wchodzi Arystofanes w obręb problemu wyzysku, wyzyskiwanych i wyzyskujących, a także porusza kwestię relacji między tymi statusami („więc wszyscy kiedyś uważali was za stworzenia wielkie i święte. / Za niewolników mają was dziś, / gonią was zewsząd jak wściekle psy” – w. 522–524).

W konstytuującej się koalicji ludzi i ptaków zamyka Arystofanes – na poziomie świata przedstawionego – krytykę starogreckich bogów. Można sądzić, że w *Ptakach* to właśnie bogowie podlegają swoistej karze za swą nieskuteczność i zostają poddani pewnemu przewartościowaniu. Ten aspekt zaprezentowanej przez Arystofanesa historii jest interesujący dlatego, że rozpowszechniło się mniemanie o tym, iż grecki komediopisarz odznaczał się poglądami konserwatywnymi<sup>38</sup>, raczej nie występował w roli bogoburcy. W oracji Pejsthetajrosa idealizującej ptasią wspólnotę można znaleźć fragmenty wyrażające krytyczny

<sup>35</sup> „Peisetaerus’ arguments in favour of this plan – that the birds once ruled the world, still have remnants of that power and can defeat Zeus and benefit mankind – lead to a ready acceptance” *ibidem*, s. 158.

<sup>36</sup> Pojęcia za: R. Tokarczyk, *op. cit.*, s. 256.

<sup>37</sup> S. Srebrny, *op. cit.*, s. 10.

<sup>38</sup> Por. *ibidem*, s. 17; J. Łanowski, *Wstęp*, [w:] Arystofanes, *Żaby*, przeł. B. Butrymowicz, oprac. J. Łanowski, Wrocław 1955, s. XLVII.

stosunek do bóstw, zaś sami bogowie i herosi, których Arystofanes wprowadza na scenę: Posejdon, Herakles i Trybal, ujawniają się choćby w misji poselskiej jako głupcy<sup>39</sup>. Wypowiedzi Chóru ptaków i Pejsthetajrosa uświadamiają, że inicjuje się tutaj bezwzględna rywalizacja na rynku bóstw: ptaki zamierzają wystąpić jako konkurencja dla bogów, co, oczywiście, wpisuje się w projekt protagonisty, mający na celu odnowę świata. Skoro bogowie – jako bogowie – się nie sprawdzili, to ktoś inny powinien zająć ich miejsce i przejąć ich funkcję. Ptaki proponują ludziom korzystniejszą ofertę aniżeli dotychczasowi bogowie, na skutek czego spotykają się z entuzjazmem ludzi, o czym informuje Herold: „w ptasią popadli manię, zachwyceni / we wszystkim ptaki pragną naśladować” (w. 1284–1285). Można także założyć, że ptaki rozpoznają obecnych bogów jako pewien punkt odniesienia, model, który wymaga korekt, a jako który same planują funkcjonować. Z takich względów zniekształcenia mitów i postaci mitycznych, jakich dokonuje Arystofanes (a więc owa parodia mitologiczna typowa dla Arystofanejkiej komedii staroattycznej) w przypadku *Ptaków* wydaje się podejrzana. Stefan Srebrny zastrzega co prawda, że elementy parodystyczno-mitologiczne nie mają na celu „satyry antyreligijnej”<sup>40</sup>, ale – z drugiej strony – tak wyrazista deprecjacja bóstw, zakwestionowanie norm i zasad przez nie manifestowanych, a także deifikacja jednostki ludzkiej winny wzbudzić zdziwienie. Tradycjonalizm i konserwatyzm Arystofanesa staje się problemem znaczącym, skoro wyłania się tu ewidentne działanie o charakterze transgresyjnym, a proces zmiany obiektu kultu, jaki rozgrywa się w świecie przedstawionym, ma wyraźny wymiar desakralizacyjny.

Pejsthetajros występuje jako dysponent metod i środków, które umożliwiają mu osiągnięcie władzy nad ptakami, bogami i ludźmi. Można powiedzieć, że w świecie przedstawionym *Ptaków* jego działania mają na celu – by tak rzec – ekspansję bezgraniczną. A – jak się okazuje – jedynie owa ekspansja bezgraniczna stanowi gwarant władzy, możliwości ustanawiania sprawiedliwości, likwidowania antynomii, znoszenia przeciwieństw. Pejsthetajros to „typ zdolnego sofistycznego mówcy na zgromadzeniu ateńskim”<sup>41</sup>, to przeko-

<sup>39</sup> Por. C. Moulton, *Aristophanic Poetry*, Göttingen 1981, s. 38.

<sup>40</sup> „Za typowe uznać by należało [...] wplatanie motywów parodystyczno-mitologicznych w wątki, których osią była aktualna satyra [...]. Parodia mitologiczna wprowadzała na scenę attycką komiczne postacie bogów i herosów, takie jak Hermes w *Pokoju*, Iryda, Prometeusz, Posejdon, Herakles i »bóg barbarzyński« Trybal w *Ptakach*. Rzecz ta nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek satyrą antyreligijną. Wystarczy uświadomić sobie, że widowiska komediowe były częścią uroczystości religijnych, [...] że bóg, którego tymi uroczystościami czczono [...] Dionizos, był [...] ulubionym tematem parodii. [...] Arystofanes, który tych komicznych bogów ukazuje na scenie, jest w sprawach religii konserwatystą, [...] choć wyśmiewa praktyki wieszczbiarskie i rozpowszechnioną zwłaszcza w czasie wojny wiarę w przepowiednie [...]. Ale ani jemu, ani im [widzom – S.K.] nie przychodziło na myśl, że wesołe wybuchy śmiechu na widok komicznych bogów na scenie mogły zawierać w sobie coś zdroźnego” – S. Srebrny, op. cit., s. 16–17.

<sup>41</sup> K. Kumaniecki, op. cit., s. 14. Zob. również G.W. Dobrov, op. cit., s. 107.

nujący i skuteczny demagog<sup>42</sup>, manifestujący moc własnej retoryki i umiejętność odwracający relacje i porządku. Można zauważyć, że Pejsthetajros ma zdolność formułowania wypowiedzi bez racjonalnych fundamentów, co pozwala mu ujawniać czy lepiej – kreować prawdę przed ptakami, odsłaniać przed nimi możliwości, jakie mają w nich tkwić i określać dobra, których powinny pragnąć. Przede wszystkim Ateńczyk traktuje ptasią wspólnotę instrumentalnie: jako środek do zdobycia pozycji decyzyjotwórczej. W wielu nielogicznych wypowiedziach Pejsthetajrosa prezentuje Arystofanes retorykę jako grę językową umożliwiającą fingowanie prawdy, pokazuje manipulacyjny charakter tej gry, a także poddaje ją ośmieszającej krytyce (nie tylko poprzez wprowadzenie postaci Euelpidesa-błazna). W każdym razie Pejsthetajros jest przedsiębiorczy, wykazuje się umiejętnościami organizatorskimi, potrafi oceniać sytuację i usuwać przeszkody (na przykład gdy wraz z Euelpidesem zostają zaatakowani w *Parodosie* przez kształtujący się Chór ptaków, to Pejsthetajros jest stroną decyzyjną i negocjatorem<sup>43</sup>). W końcu narzuca taką sytuację, w której koniecznością jest gest odwajemnienia wykonywany przez ptaki, co ostatecznie pozwala protagoniście usytuować się na szczycie hierarchii, zdobyć funkcję dysponenta woli i rozumu, „siły powszechnej”<sup>44</sup>.

A zatem aby uzyskać kontrolę nad bogami, ludźmi, światem, Pejsthetajros musi zdobyć władzę nad ptakami: uwodzi je pochlebstwami, eksponuje ich potencjał oraz zaszczepia im oczekiwane przekonania. Ważne jest to, że ptaki posługują się językiem ludzkim, co sprawia, że bezproblemowo wpadają w narracyjne sieci utkane przez Pejsthetajrosa. I właśnie to zapewnia mu sukces w procesie ich uwodzenia. Z jednej strony ptaki znają język Ateńczyków, lecz nie są zdolne do krytycznej refleksji, z drugiej strony nadal stanowią część bezrozumnego świata natury. Istotny jest też „silny instynkt stadny”<sup>45</sup> ptaków, są one pozbawione – w przeciwieństwie do ludzi – wymiaru indywidualnego. Składający się z ptaków Chór wskazuje bowiem na ich zorganizowanie i zintegrowanie: ptaki są całością i jednością, „głosem zbiorowym”<sup>46</sup>, lecz to właśnie z tego powodu Pejsthetajrosowi łatwiej ogarnąć je wszystkie swą świadomością oraz poddać różnym zabiegom manipulacyjnym. W trakcie agonu tylko Euelpides-błazen wyraża krytyczno-ironiczny dystans do wygłaszanej do ptaków oracji Pejsthetajrosa, komentując ją i w istocie podważając<sup>47</sup>. Można założyć,

<sup>42</sup> Por. K.S. Rothwell, op. cit., s. 151.

<sup>43</sup> Zauważmy, że zaraz po parabazie (połowa utworu) Euelpides schodzi ze sceny, zaś kierunek rozwoju komedii wyznacza i kontroluje wyłącznie Pejsthetajros. Por. ibidem, s. 180.

<sup>44</sup> Wyrażenie za: R. Tokarczyk, op. cit., s. 257.

<sup>45</sup> Por. F. Fernández-Armesto, *Więc myślisz, że jesteś człowiekiem? Krótka historia ludzkości*, przeł. P. Kruk, Poznań 2006, s. 105.

<sup>46</sup> Zob. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. i oprac. S. Świontek, Wrocław 2002, s. 71.

<sup>47</sup> Na takie rozwiązania kompozycyjne w agonach komedii staroattyckiej wskazuje już Stefan Srebrny. „Oprócz dwóch osób dyskutujących bywa jeszcze w agonie osoba trzecia, wesolek, który

że ptaki jako zbiorowość pierwotna, „pozostając czymś bardzo plastycznym i pozbawionym autorefleksji, nie znają właściwie granic tego, co mogą z samych siebie uczynić”<sup>48</sup>. Nie wykraczają one ze stanu naiwności i nie wchodzi w stan krytycznej refleksji, stanowią łatwy łup sił perswazyjnych, kolonizatorów i uzurpatorów.

Kenneth S. Rothwell przypomina, że zanim założono Chmurokukulczyn, ptaki prowadziły nomadyczny tryb życia, przebywając w bezpośredniości z naturą. Budowały gniazda na polach, w/na drzewach, w górach, w zaroślach i gęstwinach albo na bagnach<sup>49</sup>, czyli generalnie są zespolone z naturą, znajdują się poza cywilizacją, deprawacją lub nierównością, egzystują w dziczy (*in the wild*)<sup>50</sup>, właściwym ich stanem jest – jak podkreślałem – stan pierwotnej naiwności/niewinności. Założenie miasta Chmurokukulczyn jest więc równoznaczne z ruchem od natury do kultury, od zwierzęcia do człowieka. Narodziny kultury i cywilizacji – jak wiadomo – to tyle, co wyjście ze stanu zwierzęcego, a zarazem – jak przekonuje Hans-Georg Gadamer – to występki przeciwko bogom<sup>51</sup>.

Cywilizowane społeczeństwo, rozwijając się zawsze w silnej opozycji do natury, zaciemnia bezpośredni związek między świadomościami: utrata pierwotnej przejrzystości idzie w parze z wyobcowaniem człowieka w rzeczach materialnych. [...] *Rozprawa o źródłach i pochodzeniu nierówności między ludźmi* jest historią cywilizacji jako postępującej negacji naturalnej podstawy, jako postępu, który oznacza degradację pierwotnej niewinności<sup>52</sup>.

Zanim zostanie wybudowany Chmurokukulczyn, Pejsthetajros wyznacza miejsce aktu kreacji i składa „ofiary fundacyjną”<sup>53</sup>. Znakomity interpretator mitologii greckiej, Karl Kerényi zaznacza, że „wynalezienie bądź pierwsze złożenie charakterystycznej dla danej religii ofiary można uważać za akt stworzenia, albo przynajmniej ustanowienia, obowiązującego porządku świata”<sup>54</sup>. Wiemy, że złożenie ofiary (nowym) bogom podczas budowy miasta stanowi typowy element mitu założycielskiego i rytuału ustanawiającego porządek<sup>55</sup>. W *Pta-*

---

nie bierze udziału w dyskusji, lecz tylko komicznie komentuje ją na marginesie w stałym kontakcie z widzami: taką rolę w agonii *Ptaków* pełni Dobromysł [Euelpides – S.K.]” – S. Srebrny, op. cit., s. 13.

<sup>48</sup>R. Tokarczyk, op. cit., s. 255.

<sup>49</sup>Por. K.S. Rothwell, op. cit., s. 152.

<sup>50</sup>Por. ibidem.

<sup>51</sup>Por. H.-G. Gadamer, *Prometeusz i tragedia kultury*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] idem, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, oprac. i wstęp K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, Warszawa 2000, s. 191.

<sup>52</sup>J. Starobinski, op. cit., s. 35.

<sup>53</sup>Wyrażenie za: M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 44–48.

<sup>54</sup>K. Kerényi, *Misteria Kabirów. Prometeusz*, przeł. I. Kania, Warszawa 2000, s. 83.

<sup>55</sup>Por. A.M. Bowie, op. cit., s. 160.



*kach* ma to jednak odmienny charakter i jest inne jakościowo aniżeli w rytuałach modelowych<sup>56</sup>. W komedii Arystofanesa motyw rytualny i rytualne działanie jest pomysłem parodystycznym i ma taki właśnie wymiar, zwłaszcza że tu bogowie są pozbawiani ofiary, stają się obiektem prześladowania i degradacji, są także przyczyną odwracania układów i porządków. Można przyjąć, że kolonizatorzy składają ofiarę nie tyle ptakom, którym oficjalnie przyporządkowuje się rolę bogów, ile czynią ją samym sobie<sup>57</sup>. Pejsthetajros oświadcza co prawda, że po przepędzeniu kruczego kapłana ofiarę składa (się) ptakom-nowym bogom, lecz to on pełni funkcję kreatora i pana kształtującego się ładu, ujawniając i demaskując przy okazji parodystyczny wymiar swych działań rytualnych, co Niall W. Slater rozpoznaje celnie jako metateatralny żart (*metatheatrical joke*)<sup>58</sup>.

W momencie, gdy kształtuje się nowe państwo-miasto, na scenę wstępuje cała parada figur-oszustów, jednostek podejrzanych, dowodzących tego, że Chmurokukulczyn szybko stał się mitem, który – w ich mniemaniu – domaga się (ich) uczestnictwa. Postaci te zabiegają o względy Pejsthetajrosa, usiłują jakby interweniować w Chmurokukulczynie, podporządkować go własnym roszczeniom, mając naturalnie na uwadze tylko interes własny. Są to: Poeta, Wróżbita, geometra Meton, Kontroler, Sprzedawca ustaw, potem Zły Syn, Kinesjas, Sykofanta. W prezentacji tych figur ujawnia Arystofanes aspekt krytyczny swojej sztuki komediopisarskiej, ponieważ mamy tutaj do czynienia z przedstawieniem ośmieszającym i degradującym: Pejsthetajros obją i przepędza z miasta Wróżbitę, Metona, Kontrolera czy Sprzedawcę ustaw. Z jednej strony są to działania, które mają charakter bufonady (element burleskowy, gag), co uwyrażnia funkcję ludyczną rozwiązań kompozycyjnych. Z drugiej strony Arystofanes wskazuje na pewne nadużycia, postępowania niepożądane, mimo że konstruowanie narracji moralnej nie stanowi priorytetu komediopisarza. Warto zwrócić uwagę, że figury-oszuści zjawiające się w Chmurokukulczynie personifikują to, co kilkanaście wieków później Jean-Jacques Rousseau potraktuje jako manifestację zła cywilizacyjnego, przyczynę degradacji, strapienia i kompromitacji jednostek<sup>59</sup>: Poeta może uosabiać sztukę, Wróżbita jest potencjalnie skorelowany z astronomią i przesadami, a matematyk Meton z rachunkami, natomiast Kontroler i Sprzedawca ustaw personifikują jurysprudence. Traktowani całościowo kierują uwagę na zasadniczą przyczynę niewydolności państwa. Stanowią próbę wkroczenia do Chmurokukulczyna tego, od czego Pejsthetajros zamierzał uciec, czyli tego, co chciał zakwestionować, ustanawiając ptasie miasto.

<sup>56</sup>Na temat „boskich wzorców rytuałów” zob.: M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1998, s. 31–39.

<sup>57</sup>Por. A.M. Bowie, op. cit., s. 161.

<sup>58</sup>Por. N.W. Slater, op. cit., s. 140.

<sup>59</sup>Na temat tego zagadnienia zob.: R. Tokarczyk, op. cit., s. 253.

Ważny horyzont interpretacyjny *Ptaków* zostaje zakreślony przez sfunkcjonalizowaną postać Prometeusza, która otwiera się na gry asocjacji i konotacji. Postać ta występuje tylko w krótkiej scenie-sekwencji (*Epejsodion* w. 1495–1552), lecz jest postacią istotną ze względu na czyny wymierzone w bogów. Można dostrzec, że mit o Prometeuszu jest „wnętrzem” utworu greckiego komediopisarza przede wszystkim z racji wyeksponowania problemu relacji między światem, naturą, bogami i człowiekiem. *Ptaki* mogą stać się przedmiotem lektury w kontekście tego mitu i wzorców prometejskich. W komedii nie wykracza Prometeusz poza stereotyp i funkcję określoną w mitologii, czyli pozostaje w ramach wizerunku usankcjonowanego przez tradycję. W najbardziej rozpowszechnionej wersji mitu – przypomnijmy – Prometeusz przyniósł ludziom ogień, umożliwiając im przekształcanie „przyrody w dziedzinę ludzkich zabiegów”<sup>60</sup>, z kolei w *Ptakach* przynosi on Pejsthetajrosowi wiedzę, poszerza jego możliwości poznawcze i decyzyjne, mówiąc o tym, w jaki sposób można zdobyć władzę Zeusa. To tytan-dobroczyńca likwiduje ryzyko niepowodzenia i pozwala Pejsthetajrosowi zrealizować projekt państwa-miasta, wskazuje na najskuteczniejszy wariant działania. Arystofanejski Prometeusz – tak jak w mitologii – jednoczy się ze śmiertelnikami, posiada dar wiedzy, który im przekazuje<sup>61</sup>.

W literaturze problematyzującej komediopisarstwo Arystofanesa można znaleźć wiele innych interesujących spostrzeżeń dotyczących kreacji Prometeusza w *Ptakach*. Po pierwsze – wątpliwości wzbudza dar Prometeusza dla człowieka: ogień, który w komedii jest darem ambiwalentnym, bo Pejsthetajros wykorzystuje go w celach ideologicznych, zamierza rozprawić się z ptakami kwestionującymi jego ideologię i dopełnia zarazem aktu kanibalistycznego<sup>62</sup>. Po drugie – mimo zachowania mitologicznej roli funkcjonuje Prometeusz jako obiekt parodii, skoro prezentuje się go jako donosiciela i tchórza<sup>63</sup>. Goszcząc w mieście Pejsthetajrosa, tytan-dobroczyńca boi się, że Zeus go zauważy i ukarze, więc chowa się pod wielkim parasolem, „na scenę wchodzi chyłkiem” („Zginę, jeżeli Zeus mnie tu zobaczy” – w. 1506), co nie wywołuje napięcia, ale sprzyja jedynie efektom humorystycznym. W *Ptakach* poddano Prometeusza deheroizacji (podobnie jak Dionizosa lub Heraklesa w *Żabach*). Upraszczające prezentacje i przetworzenia wizerunków bogów, dokonywane

<sup>60</sup>H.-G. Gadamer, op. cit., s. 185.

<sup>61</sup>„Él titán Prometeo es la excepción. Él está unido a los mortales, no solo por los vínculos de la generosidad, sino también por poseer ese don que ha querido compartir con nosotros. Él tiene la esperanza depositada en un conocimiento tan poderoso que romperá las cadenas que lo atan” – D. Fernández, *Ley moral y ley política en la mitología griega: el caso Prometeo*, „Areté: Revista de Filosofía” 2, 2006, s. 293. O Prometeuszu jako „orędowniku spraw ludzkości” zob.: K. Kerényi, op. cit., s. 50.

<sup>62</sup>Por. K.S. Rothwell, op. cit., s. 163.

<sup>63</sup>Por. C. Moulton, op. cit., s. 38.

przez Arystofanesa – jak wiadomo – mają głównie intencję komediowo-parodystyczną.

Najważniejsze, że czyny Prometeusza – podobnie jak działania Pejsthetajrosa – stanowią wyzwanie rzucone władzy i autorytetowi Zeusa, który – jak pamiętamy – skazał tytana na tortury, żeby ten zaakceptował obowiązujący porządek teologiczny (*aceptación del orden teológico establecido*)<sup>64</sup>. Prometeusz, zstępując do Chmurokukulczyna i wyjawiając tajemnicę (małżeństwo z Basileją jako gwarant władzy), ponownie podejmuje ryzyko rozniewania Zeusa<sup>65</sup>. Tytan-dobroczynca objaśnia sytuację i wskazuje na najskuteczniejszy ruch nie tyle ze względu na miłość do ludzi, ile z powodu nienawiści do bogów: „wiesz, że ja wszystkich bogów nienawidzę” (w. 1547). Nienawiść do bogów istnieje na zasadzie doświadczenia, które zespala Prometeusza i Pejsthetajrosa, czyniąc ich jakby figurami braterskimi. Nie należałoby więc analizować postaci założyciela Chmurokukulczyna w oderwaniu od mitu i wzorca prometejskiego. Działania i osiągnięcia Pejsthetajrosa mogłyby wskazywać – jak pisze Gadamer o ludzkim losie w świetle mitu o Prometeuszu – na możliwość zdobycia przez człowieka samodzielności i zdolności do kreowania własnego świata<sup>66</sup>. *Ptaki* Arystofanesa stają się realizacją wzorca prometejskiego w tym sensie, że dowodzą potęgi i dominacji ludzkiego intelektu, wyobraźni i techniki nad naturą<sup>67</sup> i bogami, a życiorys protagonisty komedii nie odbiega daleko od życiorysu Prometeusza. W *Ptakach* człowiek otrzymuje – czy „wypracowuje sobie” – rangę istnienia rzędu najwyższego.

Finalnym etapem mitu założycielskiego i wydarzeniem najdonioślejszym jest małżeństwo, ustanowione za pozwoleniem bogów i przeciwko ich pozycji i władzy. Naturalnie w *Ptakach* małżeństwo nie posiada znaczenia indywidualnego lub prywatnego, lecz ma charakter kosmiczny. Wprowadzenie Basilei (najpierw w wymianie replik między Pejsthetajrosem a Prometeuszem, potem jako postaci niemej na scenę) stanowi punkt kulminacyjny zdobywania władzy i uzyskiwania decyzytówczej autonomiczności przez Pejsthetajrosa. Finałowe małżeństwo materializuje sen o utopii, wyznacza nową drogę i nowy porządek we wszechświecie.

W *Ptakach* boska władza uzewnętrznia się i manifestuje za pośrednictwem Basilei, służącej (włodarki/szafarki) Zeusa; czyli owa postać kobieca odgrywa kluczową rolę, stanowi ona – jako berło Zeusowe – gwarant władzy królewskiej<sup>68</sup>. Oznacza to, że Pejsthetajros musi pojąć za żonę Basileę, jeżeli planuje zdobyć i utrzymać tron, okiełznać siły transcendentne, wtrącając bogów w stan

<sup>64</sup> Por. D. Fernández, op. cit., s. 291–292. Zob. także uwagi Hansa-Georga Gadamera o Prometeuszu jako „duchu antyboskości” – H.-G. Gadamer, op. cit., s. 185.

<sup>65</sup> Por. C. Moulton, op. cit., s. 38.

<sup>66</sup> Por. H.-G. Gadamer, op. cit., s. 184.

<sup>67</sup> Por. C. Dougherty, *Prometheus*, London–New York 2006, s. 20.

<sup>68</sup> Por. A.M. Bowie, op. cit., s. 164.

bezradności. W rozprawach antropologicznych można przeczytać, że „w myśleniu mitologicznym [...] kobieta przekazuje królestwo temu mężczyźnie, który ją poślubia”<sup>69</sup>. W *Ptakach* – tak jak w wielu formach narracyjnych – zagarnięcie władzy, uzyskanie niezależności i uczynienie innych zależnymi, czyli zapanowanie nad porządkiem i świadomością świata następuje dzięki kobiecie. Mężczyzna nie jest w stanie ani zdobyć, ani podtrzymać władzy samodzielnie, jako władca nie ma istnienia samowystarczalnego. Wstępując w związek małżeński z Basileą, będącą personifikacją kosmicznej mocy Zeusa, pochłania Pejsthetajros jego siłę (co w gruncie rzeczy osiąga także dzięki własnym umiejętnościom retorycznym, skoro wcześniej uzyskał przyzwolenie od boskiego poselstwa). Ceremonia zaślubin, która ma miejsce w *Eksodosie* (obserwujemy wkraczający orszak weselny), jest ceremoniałem przypieczętowującym kosmiczną władzę Pejsthetajrosa; ceremonia ta stanowi wydarzenie sankcjonujące i integrujące. Pejsthetajros, budując państwo-miasto Chmurokukulczyn, ustanawia nowy porządek<sup>70</sup>, a żona gwarantuje mu zabezpieczenie – berło Zeusa, na skutek czego zdobywa pozycję pana środka, pogranicza, władcy przejścia, stanu „pomiędzy”<sup>71</sup>. Staje się dumnym władcą świata ziemskiego i ponadziemskiego.

Ale zanim nastąpi akt zaślubin, ujawnia się tyrania Pejsthetajrosa jako władcy, który przyjmuje linię działania opartą na przemocy, na „amoralnej manipulacji”<sup>72</sup>, a zakładane przez niego miasto wydaje się dalekie od poszukiwanej Arkadii. Natura ulega zakwestionowaniu wtedy, gdy protagonista zabija i zjada ptaki nie ze względów naturalnych, lecz ideologicznych. Logika *Ptaków* jest następująca: „Tereus, w konsekwencji własnego kanibalizmu, został przeistoczony w ptaka; protagonista komedii, przeistoczony w ptaka, staje się kanibalem”<sup>73</sup>. Pejsthetajros – ubrawszy ptasi kostium – zmierza najwidoczniej do tego, żeby nadać ptakom status niewolników ideologii, definiując Chmurokukulczyn jako precyzyjny mechanizm, co skutkuje polityką tożsamości, prowadzi do kategoryzacji i podziałów ptaków na te, które mają prawo funkcjonować w państwie, oraz na te, które muszą się znaleźć poza jego obrębem. Sprzeczność i nieprawidłowość zwykle wymagają interwencji, tyle tylko że w *Ptakach* sta-

<sup>69</sup> L. Gernet, *The Anthropology of Ancient Greece*, Baltimore–London 1981, s. 300. Podaję za: A.M. Bowie, op. cit., s. 165.

<sup>70</sup> Zob. podrozdział „Miasto-Kosmos” w pracy *Sacrum i profanum* Mircei Eliadego, gdzie można przeczytać, że „osiedlanie się w jakiejś krainie jest równoznaczne ze stworzeniem świata”, a „zburzenie miasta stanowi regresję do stanu chaosu” – M. Eliade, *Sacrum i profanum*, op. cit., s. 38–39 (w publikacji zdanie zapisane rozstrzeloną czcionką).

<sup>71</sup> Por. A.M. Bowie, op. cit., s. 166.

<sup>72</sup> Por. K.S. Rothwell, op. cit., s. 177.

<sup>73</sup> „Tereus, on becoming a cannibal, was transformed into a bird; the hero of the comedy, transformed into a bird, becomes a cannibal” – D. Auger, *Le theatre d'Aristophane: le mythe, l'utopie et les femmes*, „Les cahiers de Fontenay” 17, 1979, s. 84. Podaję za: A.M. Bowie, op. cit., s. 168.

je się ona aktem kanibalistycznym. A tym samym Arystofanejskie *Ptaki* jawią się jako dzieło prekursorskie wobec *Folwarku zwierzęcego* George’a Orwella<sup>74</sup>. I na tym polega ich fenomen.

\*

Chmurokukulczyn stanowi materializację wyobrażeń człowieka, który wyraża przekonanie, że jest bogiem i panem świata, monarchą absolutnym w skali kosmicznej, włączającym wszystkie istnienia w akt własnej świadomości. *Ptaki* stają się pompacyjną apoteozą jednostki ludzkiej, umieszczającą samą siebie w centrum wszechświata. Robert Nozick odnotowuje, że „utopia musi być, w pewnym sprecyzowanym sensie, czymś najlepszym dla nas wszystkich; wyobraźmalnym światem najlepszym dla każdego z nas”<sup>75</sup>. Karl Mannheim zaś przesuwając akcent, rozumiejąc utopię jako „»transcendentną wobec rzeczywistości« orientację, która, przechodząc do działania, jednocześnie częściowo lub całkowicie rozsądza istniejący w danym czasie porządek bytu”<sup>76</sup>. Chmurokukulczyn, będący „aktem agresji wobec bogów”<sup>77</sup>, może być państwem utopijnym nie tyle w tym sensie, że – jak pisał Kazimierz Kumaniecki – wykracza poza obowiązujące porządki i tworzy inne, „pozbawione sykofantów-donosicieli i wszelkiego rodzaju łgarzy”<sup>78</sup>, ile w tym, że jest kreacją człowieka jako pana i władcy, istoty dysponującej władzą absolutną nad tym, co ziemskie i fizyczne, oraz nad tym, co transcendentne. Oznacza to, że utopią jest nie tyle to, co zrobił Pejsthetajros, stający się świadectwem i strażnikiem boskości człowieka, jego „egoistycznego indywidualizmu”<sup>79</sup>, ile utopią jest to, co uczynił Arystofanes.

„RETURN OF THE RIGHTFUL GODS”?  
COLONIZATION, VIOLENCE, AND UTOPIA IN ARISTOPHANES’ *BIRDS*

Summary

The article titled „*Return of the rightful gods*”? *Colonization, Violence, and Utopia in Aristophanes’ “Birds”* is an interdisciplinary project which was placed in the scope of research of classical studies, drama and theatre studies, and cultural studies. The book *Aristophanes. Myth, Ritual, and Comedy* written by Angus M. Bowie was

<sup>74</sup>Por. K.S. Rothwell, op. cit., s. 177.

<sup>75</sup>R. Nozick, *Anarchia, państwo, utopia*, przeł. P. Maciejko, M. Szczubiałka, Warszawa 2010, s. 346.

<sup>76</sup>K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, przeł. J. Miziński, Warszawa 2008, s. 229.

<sup>77</sup>Por. K.S. Rothwell, op. cit., s. 160.

<sup>78</sup>K. Kumaniecki, op. cit., s. 21.

<sup>79</sup>Por. K.S. Rothwell, op. cit., s. 177.

used in this paper as a principal inspiration of inquiry and interpretation. The story line of Aristophanes' comedy is similar to the process of abandonment of nature by individuals and it is of course similar to the process of creating of civilization by them. The questions as relations between nature and culture, cosmogonical acts, colonization, utopia, images of old-Greek gods and demigods are discussed in the article on the basis of Aristophanes' *Birds*. But the most important thing is a vision of man as an absolute ruler of universe who is believing in his power what we can see during reading of Aristophanes' comedy. The main part of the work was intended for analysis of this problem.