

Maria Maślanka-Soro

TRAGIZM W *KOMEDII* DANTEGO



universitas

TRAGIZM W *KOMEDII*

DANTEGO

Maria Maślanka-Soro

TRAGIZM W *KOMEDII*
DANTEGO

KRAKÓW

© Copyright by Maria Maślanka-Soro and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010,
wydanie II zmienione

ISBN 97883-242-1525-6
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Paweł Bik – Script

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

www.universitas.com.pl

*pamięci mojej Matki
mojemu Ojcu*

Verum est bonum intellectus
(Prawda jest dobrem umysłu)

(Tomasz z Akwinu, *Exp. Eth.*, VI, lect. 3, 1143)

Ēthos anthrōpōi daimōn
(Charakter kieruje ludzkim losem)

(Heraklit z Efezu, u Stobajosa, *Anth.*, IV, 40, 23)

Spis treści

Wprowadzenie	s. 9
Wykaz ważniejszych skrótów	s. 15

Część pierwsza: Poetyka tragizmu w *Komedii*

I. Tytuł dzieła a pierwiastek tragiczny	s. 19
II. <i>Mimēsis</i> w <i>Komedii</i>	s. 35
III. <i>Mimēsis</i> tragiczna w <i>Piekle</i>	s. 59
IV. Tragedia i tragizm przed Dantem jako podstawa dialogu interdyskursywnego w <i>Piekle</i>	s. 72
V. <i>Katharsis</i> tragiczna i <i>katharsis</i> dantejska	s. 86

Część druga: Semantyka tragizmu w *Piekle*

I. <i>Theodycea</i> a rzeczywistość tragiczna w <i>Piekle</i>	s. 99
II. <i>Magnanimi</i> i ich tragedia	s. 121
Uwagi wstępne	s. 121
1. Farinata i Cavalcante: tragiczna pogarda „epikurejczyków”	s. 126
2. Poznanie tragiczne Ulissesa	s. 153
2.1. Kryzys intelektualny Dantego i jego znaczenie dla epizodu Ulissesa	s. 153
2.2. Sens dosłowny epizodu Ulissesa i jego tragiczny wydźwięk	s. 157
2.3. Sens alegoryczny epizodu Ulissesa i jego tragiczna wymowa	s. 171
3. Błąd tragiczny „szlachetnych” mieszkańców Limbo	s. 178
III. Winni „niewinni”	s. 200
1. Francesca da Rimini: tragedia miłości	s. 200
2. Pier della Vigna: tragiczna metamorfoza	s. 227
3. Brunetto Latini: tragiczne zaślepienie	s. 256
IV. Granice człowieczeństwa i kryzys tragizmu	s. 279
1. Polemika antytragiczna w czeluści wróżbitów	s. 279
2. Mistrz Adam i zwycięstwo komizmu	s. 300
3. Ugolino i jego antytragedia	s. 317
Zakończenie	s. 345
Bibliografia literatury cytowanej	s. 348
Indeks nazwisk i imion	s. 367
Riassunto (Streszczenie)	s. 379

Indice

Introduzione	p. 9
Elenco delle abbreviazioni più significative	p. 15

Parte prima: La poetica del tragico nella *Commedia*

I. Il titolo dell'opera e la componente tragica	p. 19
II. <i>Mimēsis</i> nella <i>Commedia</i>	p. 35
III. <i>Mimēsis</i> tragica nell' <i>Inferno</i>	p. 59
IV. La tragedia e il tragico prima di Dante come base del dialogo interdiscorsivo nell' <i>Inferno</i>	p. 72
V. <i>Katharsis</i> tragica e <i>katharsis</i> dantesca	p. 86

Parte seconda: La semantica del tragico nell'*Inferno*

I. <i>Teodicea</i> e realtà tragica nell' <i>Inferno</i>	p. 99
II. <i>Magnanimi</i> e la loro tragedia	p. 121
Questioni preliminari	p. 121
1. Farinata e Cavalcante: Il tragico disdegno degli „epicurei”	p. 126
2. La conoscenza tragica di Ulisse	p. 153
2.1. La crisi intellettuale di Dante e il suo valore per l'episodio di Ulisse	p. 153
2.2. Il senso letterale dell'episodio di Ulisse e il suo significato tragico	p. 157
2.3. Il senso allegorico dell'episodio di Ulisse e la sua connotazione tragica	p. 171
3. L'errore tragico dei “nobili” abitanti del Limbo	p. 178
III. „Giusti” ingiusti	p. 200
1. Francesca da Rimini: la tragedia d'amore	p. 200
2. Pier della Vigna: la metamorfosi tragica	p. 227
3. Brunetto Latini: la cecità tragica	p. 256
IV. I limiti dell'umano e la crisi del tragico	p. 279
1. La polemica antitragica nella bolgia degli indovini	p. 279
2. Maestro Adamo e la vittoria del comico	p. 300
3. Ugolino e la sua antitragedia	p. 317
Conclusioni	p. 345
Bibliografia delle opere citate	p. 348
Indice dei nomi	p. 367
Riassunto	p. 379

Wprowadzenie

U podstaw tej pracy leży pytanie, jak wytłumaczyć fakt, że w dziele tak nietragicznym jak *Boska Komedia*, gdyż prezentującym chrześcijańską wizję rzeczywistości (w nieskontaminowanej postaci) w jej wymiarze zarówno historycznym, jak i eschatologicznym, gdzie każdy epizod pełni określoną funkcję w realizacji głównego celu, jakim jest – zgodnie z twierdzeniem samego poety – wskazanie zagubionej ludzkości drogi do szczęścia – występują epizody, które można określić mianem tragicznych. Ponieważ znajdują się one w *Piekle* i dotyczą postaci posiadających pewne cechy pozytywne oraz określoną wielkość, mogłoby to oznaczać, że przyczyniają się tym samym do osłabienia całej konstrukcji myślowej.

Istotnie, pewne głosy z przeszłości, a mam tu na myśli przede wszystkim badaczy tej miary, co Benedetto Croce i Francesco De Sanctis¹, których echa pobrzmiwają w niektórych współczesnych interpretacjach, albo skłonni są czynić rozróżnienie w tym dziele między „strukturą” (konstrukcją ideową) a „poezją” (Croce), dając tym samym do zrozumienia, że tak naprawdę dla oceny arcyzmu Dantego liczy się tylko ta ostatnia, albo analizują te epizody w ideowym wyizolowaniu z kontekstu poematu, jak również z kontekstu kulturowego, skupiając się przede wszystkim na podkreślaniu wielkości poetyckiej Franceski da Rimini, Piera della Vigna, Ulisesa i paru innych postaci pierwszej części Dantejskich zaświatów, kreując ich na bohaterów tragicznych. Epitet „tragiczny” (*tragico*) w odniesieniu do nich pojawia się zresztą często także w bardziej zo-

¹ Zob. B. Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1958⁹ (1921); F. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, [w:] idem, *Opere*, t. 5, a cura di S. Romagnoli, Einaudi, Torino 1967².

biektywizowanych analizach, ale na ogół i tu brak rozwinięcia „wątku tragicznego”².

Ta właśnie sytuacja skłoniła mnie do podjęcia próby poszukania odpowiedzi na wyżej postawione pytanie, a ta z kolei przerodziła się w pragnienie zbadania istoty i charakteru tragizmu stojącego u podstaw sześciu epizodów, które wydały mi się najbardziej interesujące pod tym względem. Dodam od razu, że tragizm w arcydziele Dantego postrzegam zarówno jako kategorię filozoficzną, czy raczej filozoficzno-antropologiczną, jak i estetyczną. W pierwszym znaczeniu odnosi się on do charakteru i funkcji konfliktów, u których podłoża stoi fakt, że jednostki kierujące się w życiu określonymi wartościami wklajają się w sytuację niemającą dobrego rozwiązania – i dla samego fenomenu tragizmu (ale nie dla jego istoty) jest bez znaczenia to, że klęska ta dotyczy przede wszystkim ich obecnego losu pośmiertnego. Drugi aspekt jest obecny w ocenie przeżyć odbiorcy danej sytuacji, w pierwszym rzędzie samego Dantego-pielgrzyma, czyli sposobu, w jaki odpowiada on na bolesne doświadczenie, którego jest świadkiem, jak również w ukazaniu strategii językowych i retorycznych, jakimi posługują się owe postacie w momencie, gdy „odgrywają” przed nim swoje dramaty.

Ponieważ obydwa rodzaje tragizmu są ze sobą ściśle sprzężone i wzajemnie się warunkują, w analizach stanowiących zasadniczy trzon pracy (a skupionych w drugim, trzecim i czwartym rozdziale jej drugiej części) nie posługuję się *explicite* tymi rozróżnieniami, gdyż to rozbijałoby niepotrzebnie tok wywodów, natomiast staram się możliwie szczegółowo zbadać ich różne, powiązane ze sobą, aspekty.

² Z bogatej literatury na temat *Boskiej Komedii* mogę wymienić przede wszystkim dwie monografie, związane w większym stopniu z problematyką tragizmu w tym dziele: pracę R. Hollandera, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, L.S. Olschki, Firenze 1983, oraz F. Masciandaro, *Dante as Dramatist. The Myth of Early Paradise and Tragic Vision in the «Divine Comedy»*, Philadelphia Univ. Press, Philadelphia 1991. W pierwszym wypadku autor skupia się na pewnych aspektach tragizmu postaci Wergiliusza, który wiąże z nim jako z autorem „tragedii” (*Eneidy*); poemat Dantego przeciwstawiony jest jej na poziomie treści i formy; w drugim wypadku uwaga autora skupia się na analizie w kluczu tragicznym „mitu Raju Ziemskiego” w *Boskiej Komedii* i ukazaniu tragicznego rytmu, w jaki wpisuje się wędrówka Dantego-pielgrzyma (symbolizującego ludzkość), rozdartego pomiędzy poszukiwaniem utraconej niewinności a niemożnością osiągnięcia tego stanu. Moja próba analizy i interpretacji tragizmu w dziele Dantego, o ile korzysta w niewielkim stopniu z niektórych wniosków Hollandera o charakterze ogólnym, o tyle postrzega tragizm w innych kategoriach niż czyni to Masciandaro.

Część analityczna (którą otwiera rozdział poświęcony ustaleniom dotyczącym porządku moralnego w *Piekle* oraz relacji wina/kara, fundamentalnej w tragedii w jej archetypicznej postaci) poprzedzona jest teoretycznym nakreśleniem poetyki tragizmu w *Boskiej Komedii*. Celowe wydało mi się w pierwszym rzędzie ukazanie ewentualnych relacji pomiędzy tytułem dzieła, a *priori* zniechęcającym jakby do tego rodzaju badań, a występowaniem w nim elementów tragicznych. Korzystając z niektórych wyników, do jakich doszli dantolodzy zajmujący się wyjaśnianiem *intitulatio* (*Comedia*), pochodzącej od samego autora, tych mianowicie, które w sposób przekonujący ukazują jej średniowieczne konotacje w szerszym kontekście kulturowym i intertekstualnym, odnalazłam w nich podstawę do twierdzenia, że już samo pojęcie „komedia” nie wystarczyło dla Dantego obecności pierwiastka tragicznego w jego poemacie.

Kolejną, nie mniej ważną kwestią było przyjrzenie się charakterowi *mimēsis* w *Komedii*, a zatem naturze świata przedstawionego, wynikającej z określonej wizji rzeczywistości. Synteza ta, obejmująca dwa rozdziały, z których drugi, odnoszący się do *mimēsis* tragicznej w *Piekle*, stanowi rozwinięcie niektórych wniosków pierwszego w kluczu tragicznym, pozwoliła wprowadzić fundamentalne rozróżnienia, pojęcia i koncepcje, na których opierają się kolejne analizy. Przy tym nie zabieram głosu w dość nasilonej nie tak dawno dyskusji nad tą arystotelesowską kategorią, która wzbudza tyle kontrowersji co do istoty i samego sposobu naśladowania rzeczywistości, czyli odnośnie do tego, co i jak tak naprawdę się naśladuje³. Wychodzę mianowicie z założenia, w którym nawiązuję *implicite* do ustaleń poczynionych przez niektórych teoretyków tego zagadnienia, że *mimēsis* jest twórczą reprezentacją wyobrażonego modelu świata, w której transpozycja znaków należących do jednej rzeczywistości (w tym przypadku istniejącej w świadomości twórcy dzieła) na znaki językowe dokonuje się dzięki analogii rozumianej jako określona technika umożliwiająca zbudowanie więzi pomiędzy dwiema różnymi płaszczyznami. Dzieje się tak dzięki zastosowaniu odpowiednich strategii językowo-stylistycznych i technik retorycznych. Odwołanie się do analogii nie jest przypadkowe, ponieważ właśnie ona była w średniowieczu (z jego bogactwem symboliki) kluczem do zrozumienia rzeczywistości

³ Zob. na przykład *Mimesis w dyskursie literackim*, pod red. C. Niedzielskiego i J. Speiny, Wyd. Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika, Toruń 1996; Z. Mitosek, *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997; R. Nycz, *Tekstowy świat*, Universitas, Kraków 2000² (tam dalsza bibliografia).

nadprzyrodzonej, a także historycznej. Bowiem panował wówczas pogląd, że świat zmysłowy stanowi odbicie ponadzmysłowego, co, *nota bene*, nie przyczyniało się do deklasacji (na wzór platońskiej) tego pierwszego, ale przeciwnie, zachwyt nad jego pięknem prowadził do domyślenia się jego zwielokrotnionej formy w drugim. Jak wiadomo, dość powszechny był *topos* świata jako „księgi zapisanej przez Stwórcę”, która to metafora – uciekając się do sfery symbolicznej – „neutralizowała” bariery pomiędzy interesującymi nas sferami znaków.

Fundamentalny wniosek, jaki nasuwa się po prześledzeniu charakteru *mimēsis* w *Komedii*, a w szczególności w *Piekle*, prowadzi do stwierdzenia, że fenomen tragizmu można tam wyjaśnić w oparciu o szczególną metodę naśladownictwa, jaką jest metoda figuralna, sformułowana w odniesieniu do dzieła Dantego przez Auerbacha⁴, ale sięgająca swoimi korzeniami czasów pierwszych Ojców Kościoła, przede wszystkim św. Augustyna. Najważniejszym bowiem konfliktem tragicznym, generującym wszystkie pozostałe, jest, jak sądzę, ten zachodzący pomiędzy figurą (ziemskim życiem potępionych) a jej spełnieniem (formą, która symbolizuje jej istotę w zaświatach). Rzecz w tym, że tragiczny wymiar tego konfliktu przedstawia się jako taki jedynie w oczach samych „zainteresowanych”, czyli postaci potępionych, natomiast jest on nieobecny w perspektywie Dantego-autora. Wysiłki Franceski, Piera, Ulissesa, „ser Brunetta” i innych, by narzucić swój pogląd Dantemu-pielgrzymowi (stąd ważna rola różnych strategii retorycznych dochodzących do głosu w ich wypowiedziach), rozbijają się o dyskurs prowadzony przez Dantego-autora, który poprzez odpowiednie ukształtowanie ich wypowiedzi ilustrujących – wbrew nim samym – świat wartości, którym podporządkowali swoje życie, dokonuje stopniowego „demontażu” tego, co tragiczne. Prowadzi to do przewartościowania owych wartości, do zanegowania, jakoby były one wewnętrzną koniecznością, której nie sposób się oprzeć.

Przeprowadzone analizy prowadzą do jeszcze innych wniosków. Szczególnie ważny, jak sądzę, jest ten, który ustanawia więź pomiędzy „tragicznymi” grzesznikami a bohaterami greckich tragedii. Okazuje się, że mamy tu do czynienia z podobnymi mechanizmami postrzegania i przeżywania własnej egzystencji, co wynika z jej antropocentrycznego ukierunkowania u jednych i drugich. Bóstwo czy siły wyższe dla jednych, a Bóg dla drugich nie stanowią pozytywnego punktu odniesienia. I tu, i tam dominuje etyka konieczności, fatalizmu, obiektywna koncep-

⁴ Zob. zwłaszcza jego pracę *Studi su Dante*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2007³.

cja winy, której się nie popełnia, ale w którą się popada. Zbyteczne jest stwierdzenie, że Dante nie znał greckiej twórczości tragicznej; wiadomo jednak, że znał doskonale *Etykę Nikomachejską* Arystotelesa, *Eneidę* Wergiliusza czy poematy „tragiczne” innych autorów starożytnych, u których ta tradycja jest silnie obecna, a poza tym któż mógłby powiedzieć, że podobny rodzaj twórczej intuicji u poetów, zwłaszcza tych największych, żyjących w różnych epokach, jest sprzeczny z arystotelesowską zasadą prawdopodobieństwa...

Podobne ukształtowanie świadomości bohaterów Dantego i postaci greckiej tragedii pociąga za sobą inne podobieństwa, a nie ostatnie są te, które dotyczą analogicznych – opisanych przez Arystotelesa – struktur, w jakich uwidacznia się sytuacja tragiczna, takich, jak *pathos*, *anagnōrisis*, *peripeteia*. Dlatego celowe wydało mi się umieszczenie (w części teoretycznej) syntetycznego rysu historycznego na temat ewolucji pojęć związanych z tragizmem od starożytności do czasów Dantego.

Ponieważ w odniesieniu do odbiorcy można mówić też o *katharsis*, chociaż różni się ona zdecydowanie od *katharsis* klasycznej, uwypukleniu tego, co wspólne i odmienne, służy z kolei rozdział poświęcony tej tematyce.

„Demontaż” ze strony Dantego-autora, o którym była powyżej mowa, w najbardziej przejrzystej formie widoczny jest w odniesieniu do postaci, które pretendując do rangi tragicznych spotykają się z „odmową”, zanim jeszcze zdołały się w tę rolę wcielić. Taki kryzys tragizmu ma miejsce, w moim przekonaniu, w przypadku Mistrza Adama, wróżbitów czy Ugolina della Gherardesca. Ten ostatni przypadek jest szczególnie ciekawy, ponieważ jego epizod ma najwięcej cech strukturalnych i semantycznych nawiązujących do greckiej tragedii, mimo iż sama postać przedstawia się jako antytragiczna.

To skrótowe przedstawienie zawartości niniejszej monografii oraz nasuwających się wniosków muszę zakończyć refleksją, jaka towarzyszy często pracy badawczej zakrojonej na większą skalę: mam świadomość, że wiele kwestii szczegółowych można by jeszcze rozwinąć i pogłębić i jednocześnie wyrażam nadzieję, że w jakimś, choćby niewielkim stopniu, mogła się ona stać tą przysłowiową cegiełką w imponującym gmachu badań światowych nad Dantem⁵.

⁵ Dantologia rozwinęła się jako odrębna dziedzina nauki zwłaszcza na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci i zaowocowała ogromną ilością monografii, artykułów (między innymi w cieszącymi się dobrą kondycją i wysokim poziomem

Wszystkie cytaty z *Boskiej Komedii* w tłumaczeniu pochodzą – o ile nie zaznaczono inaczej⁶ – z przekładu Edwarda Porębowicza (zob. *Bibliografia literatury cytowanej*, II). W przypisach i *Bibliografii* pominęto nazwiska tłumaczy opracowań (z wyjątkiem sytuacji, gdy fragment tłumaczenia jest cytowany), natomiast figurują tam nazwiska tłumaczy dzieł literackich. Jeśli przy przekładach tekstów innych niż *Boska Komedia* nie zaznaczono nazwiska tłumacza, to znaczy, że pochodzą od autorki tej książki.

Lista osób, których życzliwe zainteresowanie towarzyszyło kolejnym etapom tej książki jest długa. Pragnę wszystkim wyrazić moją wdzięczność.

Szczególne podziękowanie kieruję pod adresem prof. Laury Casarsa z Uniwersytetu w Trieście za zaoferowaną mi *sua sponte* pomoc w uzyskaniu niektórych cennych materiałów. Wyrażam wdzięczność również prof. Paoli Rigo z Uniwersytetu w Padwie za owocne rozmowy o Dan-tem, a prof. Piotrowi Salwie z Uniwersytetu Warszawskiego za cenne uwagi przed oddaniem tekstu do druku.

Składam także podziękowanie Fundacji z Brzezia Lanckorońskich oraz Rektorskiemu Funduszowi Stypendialnemu Uniwersytetu Jagiellońskiego: dzięki uzyskanym stypendiom naukowym mogłam przeprowadzić kwerendy w bibliotekach włoskich.

czasopismach poświęconych twórczości Poety, takich, jak włoskie „Studi Danteschi”, „L’Alighieri”, „Letture classensi”, „Dante” czy amerykańskie „Dante Studies”), bibliografii, słowników. Poemat doczekał się kilku konkordancji, a wszystkie utwory imponującej rozmiarami sześciotomowej encyklopedii (*Enciclopedia Dantesca*, Roma, 1970-1978). Do dziś prowadzone są na całym świecie (zwłaszcza we Włoszech, w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii, ale też na przykład w odległej Australii) *Lecturae Dantis*. W ostatnich latach powstało kilkanaście portali internetowych, mieszczących na swoich stronach szeroko zakrojone projekty o charakterze naukowym, na przykład 70 najbardziej wartościowych komentarzy do *Boskiej Komedii*, powstałych na przestrzeni 670 lat czy obszerne bibliografie elektroniczne.

⁶ Zob. Cz. pierwsza, I, przyp. 6.

Wykaz ważniejszych skrótów *

<i>Aen.</i>	–	<i>Aeneis</i> (Wergiliusz, <i>Eneida</i>)
<i>Anth.</i>	–	<i>Anthologia</i> (Stobajos)
<i>Cont. Gent.</i>	–	<i>Summa contra Gentiles</i> (Tomasz z Akwinu)
<i>Cv</i>	–	<i>Convivio</i> (Dante, <i>Biesiada</i>)
<i>De civ. Dei</i>	–	<i>De civitate Dei</i> (św. Augustyn, <i>Państwo Boże</i>)
<i>De cons. phil.</i>	–	<i>De consolatione philosophiae</i> (Boecjusz, <i>O pocieszeniu, jakie daje filozofia</i>)
<i>De finibus</i>	–	<i>De finibus bonorum et malorum</i> (Cyceron, <i>O granicach dobra i zła</i>)
<i>Ecl.</i>	–	<i>Eclogae</i> (Wergiliusz, <i>Sielanki</i>)
<i>ED</i>	–	<i>Enciclopedia Dantesca</i>
<i>Ep.</i>	–	<i>Epistula(e)</i> (np. Horacy, Seneka, Dante)
<i>Eth. Nic.</i>	–	<i>Ethica Nicomachea</i> (Arystoteles, <i>Etyka</i> <i>Nikomachejska</i>)
<i>Exp. Eth.</i>	–	<i>In decem libros Ethicorum Aristotelis</i> <i>ad Nicomachean expositio</i> (Tomasz z Akwinu)
<i>Hist.</i>	–	<i>Historiarum adversus paganos libri VII</i> (Orozjusz)
<i>If</i>	–	<i>Inferno</i> (Dante, <i>Piekło</i>)
<i>Il.</i>	–	<i>Ilias</i> (Homer, <i>Iliada</i>)

* Skróty biblijne w tej monografii podano według Biblii Tysiąclecia (zob. *Bibliografia literatury cytowanej*, VI). W niniejszym wykazie podano w nawiasach (w spolszczonej formie) nazwiska autorów i te tytuły dzieł (lub ich części), które są zakorzenione w polskiej tradycji.

<i>In Sent.</i>	–	<i>Scriptum super IV libros Sententiarum Petri Lombardi</i> (Tomasz z Akwinu)
<i>Met.</i>	–	<i>Metamorphoseōn libri XV</i> (Owidiusz, <i>Metamorfozy</i>)
<i>Metaph.</i>	–	<i>Metaphysica</i> (Arystoteles, <i>Metafizyka</i>)
<i>Mn</i>	–	<i>Monarchia</i> (Dante)
<i>Nem.</i>	–	<i>Nemeonikōn libri I-XI</i> (Pindar, <i>Ody Nemejskie</i>)
<i>Quaest. Quodlibet.</i>	–	<i>Quaestiones Quodlibetales</i> (Tomasz z Akwinu)
<i>Pd</i>	–	<i>Paradiso</i> (Dante, <i>Raj</i>)
<i>Pg</i>	–	<i>Purgatorio</i> (Dante, <i>Czyściec</i>)
<i>Phars.</i>	–	<i>Pharsalia</i> (Lukan, <i>Wojna domowa</i>)
<i>PL</i>	–	<i>Patrologiae cursus completus, series latina</i> (ed. J.P. Migne)
<i>Poet.</i>	–	<i>Ars Poetica</i> (Arystoteles, <i>Poetyka</i>)
<i>Septem</i>	–	<i>Septem contra Thebas</i> (Ajschylos, <i>Siedmiu przeciw Tebom</i>)
<i>Serm. in Cant.</i>	–	<i>Sermones in Cantica Canticorum</i> (św. Bernard z Clairvaux)
<i>S. T.</i>	–	<i>Summa Theologiae</i> (Tomasz z Akwinu, <i>Suma Teologiczna</i>)
<i>Theb.</i>	–	<i>Thebais</i> (Stacjusz, <i>Tebaida</i>)
<i>VE</i>	–	<i>De vulgari eloquentia</i> (Dante, <i>O języku pospolitym</i>)
<i>VN</i>	–	<i>Vita Nuova</i> (Dante, <i>Życie Nowe</i>)

Część pierwsza

Poetyka tragizmu w *Komedii*

I. Tytuł dzieła a pierwiastek tragiczny

1. Dlaczego *Komedia*? Już czternastowieczni komentatorzy¹ zastanawiali się nad tym tytułem (*Comedia*), nie mogąc w nim dostrzec wystarczającego uzasadnienia w świetle średniowiecznych *Poetrie* i koncepcji retorycznych, dla dzieła rozsadzającego ramy wszelkich przyporządkowań rodzajowych i gatunkowych swoją tematyką, strukturą stylistyczno-językową oraz myślową i olbrzymim zróżnicowaniem w zakresie poetyckiej ekspresji. Wyjaśnienie, jakie daje w tej kwestii sam Dante w liście dedykacyjnym skierowanym do Cangrande della Scala (*Ep. XIII*), wraz z którym posłał księciu Werony ostatnią z trzech części, *Raj*, nie mogły i nadal nie mogą trafić całkowicie do przekonania krytyków i, co więcej, są nawet jedną z przyczyn kwestionowania autentyczności tego pisma².

¹ Zob. na przykład Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, t. 1, a cura di I.Ph. Lacaita, Barbèra, Florentiae 1887, s. 19; G. Boccaccio, *Il commento sopra la Commedia*, preceduto della *Vita di Dante Allighieri*, per cura di G. Milanese, t. 1, Le Monnier, Firenze 1863, s. 85-87. – Sądy dawnych komentatorów Dantego na temat tytułu *Komedii* omawia H.A. Kelly, *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*, Univ. of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1988, s. 19 n.; idem, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1993, s. 144-157.

² Zob. H.A. Kelly, *Tragedy and Comedy...*, op.cit., s. 1 n.; A.A. Iannucci, *Dante's Theory of Genres and the «Divina Commedia»*, „Dante Studies”, XCI (1973), s. 23, przyp. 1; Z. Baranski, *Notes on Dante, the Epistle to Cangrande and Medieval Comedy*, „Lectura Dantis”, 7 (1990), s. 72-95. – Wśród ważniejszych publikacji dot. tytułu głównego dzieła Dantego zob. na przykład P. Rajna, *Il titolo del poema dantesco*, „Studi Danteschi”, IV (1921), s. 5-37; M. Porena, *Il titolo della «Divina Commedia»*, „Rendiconti dell'Accademia dei Lincei”, IX (1933), serie VI, s. 114-141; A.A. Iannucci, op.cit., s. 1-25; G. Agamben, *Comedia. La svolta comica di Dante e la concezione della colpa*, „Paragone”, XXIX (1978), z. 346, s. 3-27; A. Rossi, *Il „serio-*

Dla podkreślenia czy to wymiaru duchowego *Komedii*, czy też niezwykłości talentu poety Giovanni Boccaccio w swoim *Trattatello in laude di Dante* (*Rozprawce ku czci Dantego*) określił ją jako *Divina* (*Boska*) i ten epitet pojawił się w tytule wydania weneckiego Giovanniego Gabriele Giolito de' Ferrari, opracowanego przez Lodovica Dolce w roku 1555³ oraz w kolejnych edycjach, choć dziś zaczyna przeważać tendencja powrotu do brzmienia oryginalnego.

Dante mówi o swoim utworze jako o k o m e d i i dwukrotnie w *Piekle*, a obydwie te metatekstualne wypowiedzi autora-narratora⁴, skierowane do czytelnika wirtualnego, pojawiają się w niewielkim odstępie od siebie – w Pieśni XVI i XXI – co jest o tyle istotne, że pomiędzy jedną i drugą wypowiedzią pada jeszcze termin t r a g e d i a na określenie *Eneidy* Wergiliusza, którą tak właśnie nazywa jej autor:

[...] e per le note
di questa comedia, lettor, ti giuro (If, XVI, 127-128)⁵

[...] i klnę się,
Słuchaczu, na tę *Komedię* [...]

Così di ponte in ponte, altro parlando
che la mia comedia cantar non cura (If, XXI, 1-2)

-comico" dantesco, „Paragone”, XXX (1979), z. 352, s. 32-48; R. D'Alfonso, «Comico» e «commedia»: appunti sul titolo del poema dantesco, „Filologia e critica”, VII (1982), s. 3-41; Z. Baranski, „Primo tra cotanto senno”: Dante and the Latin Comic Tradition, „Italian Studies”, 46 (1991), s. 1-36; idem, *Dante and Medieval Poetics*, [w:] *Dante. Contemporary Perspectives*, ed. by A.A. Iannucci, Univ. of Toronto Press, Toronto–Buffalo–London 1997, s. 13 n.; M. Tavoni, *Il titolo della «Commedia» di Dante*, „Nuova Rivista di Letteratura Italiana”, I (1998), z. 1, s. 9-34; S. Conte, *Le finalità del comico: una nuova proposta per l'interpretazione della intitolatio della «Commedia»*, „Critica del testo”, IV/3 (2001), s. 559-574.

³ Zob. E. Malato, *Dante*, Salerno Editrice, Roma 1999, s. 249.

⁴ We współczesnej narratologii kategorii autora i narratora należą do dwóch różnych poziomów komunikacji, niekiedy jednak tzw. autor wewnętrzny utożsamia się z narratorem i ten przypadek ma miejsce w *Komedii*; zob. A. Marchese, *L'Officina del racconto*, Mondadori, Milano 1998 (1983), s. 76-80.

⁵ Wszystkie cytaty tekstu oryginalnego *Komedii* w tej monografii pochodzą z wyd.: Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana, Mondadori, Milano 1966-1967.

(Tak z mostu na most, mówiąc rzeczy wiele,
które *Komedia* moja tu pominie) (przeł. A. K.)⁶

[...] e così 'l canta
l'alta mia tragedia in alcun loco:
ben lo sai tu che la sai tutta quanta (If, XX, 112-114)

([...] co o nim nie mało
prawdy we wzniosłą mą tragedię kładę,
wiesz gdzie, rzecz jasna, ty, co znasz ją całą) (przeł. A. K.)

Takie przeciwstawienie przez Dantego swojej *Komedii* „tragedii” Wergiliusza jest nacechowane określonym znaczeniem, jak zobaczymy w toku dalszych wywodów, zwłaszcza jeśli rozważyć rolę, jaką odegrała ta ostatnia jako najważniejsze źródło inspiracji dla tematyki podróży przez zaświaty.

Powyższe fragmenty, w powiązaniu z Dantejską teorią genologiczną nakreśloną w traktacie *De vulgari eloquentia*⁷ (*O języku pospolitym*) oraz w wymienionym liście, były przedmiotem rozważań dawnych komentatorów oraz późniejszych krytyków, starających się znaleźć klucz do rozwiązania i uporządkowania trudnej kwestii przynależności gatunkowej dzieła. Niektóre ich wnioski mają o tyle znaczenie dla naszych rozważań, że pozwalają sformułować hipotezę na temat świadomej obecności w nim elementu tragicznego, a nawet intencji (*sic!*) uwzględnienia go w tytule. Ta ostatnia kwestia znajdzie swoje sprecyzowanie w analizie charakteru *mimēsis* w *Komedii*. Można w niej zauważyć, jak sądzimy, pewne analogie – zgodnie z intencją ukrytą w dziele – z *mimēsis* arystotelesowską, w szczególności z tą, która odnosi się do teorii tragedii, a przez to również z samą tragedią jako fenomenem literackim i antropologiczno-filozoficznym (w jego autentycznym, greckim, wydaniu), który oprócz konkretnego wymiaru historycznego posiada również wymiar uniwersalny,

⁶ Skrót A. K. odnosi się do wyd.: Dante Alighieri, *Piekło* (*Boskiej Komedii* część pierwsza), przeł. A. Kuciak, Klub Książki Katolickiej, Poznań 2002; natomiast skrót A. Ś. będzie się odnosił do wyd.: Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. A. Świdorska, Antyk, Kęty 1999. Pojawia się również tłumaczenia poszczególnych wersów lub ich części, pochodzące od autorki tej książki tam, gdzie będzie zachodziła potrzeba bardziej wyrazistego oddania sensu określonego wyrazu lub wyrażenia.

⁷ Napisanym prawdopodobnie w latach 1303-1305. – Na temat jego datowania zob. E. Malato, *op.cit.*, s. 163.

wpisujący się w ponadczasowy nurt europejskiej tradycji kulturowej. Jest to tym bardziej zdumiewające i tym bardziej świadczy o niezwyklej intuicji twórczej naszego poety, że nie znał on *Poetyki* Arystotelesa, przetłumaczonej z greki na łacinę przez Wilhelma z Moerbecke w 1278 roku. Zresztą ani to tłumaczenie, ani wcześniejszy, przełożony z arabskiego na łacinę w roku 1256 przez mnicha z Toledo, Hermannusa Alemannusa, komentarz Awerroesa do *Poetyki*, nie wywarły wpływu na rozumienie pojęcia tragedii w łacińskim średniowieczu⁸.

Gdy Paul Valéry wypowiadał słowa „rien de plus original, rien de plus *soi* que se nourrir des autres”⁹, nie przypuszczał zapewne, jak ta myśl jest trafna w odniesieniu do Dantego. Jednak wymagałaby ona dodatkowego uzupełnienia. Dzieło Dantego jest jak wielki palimpsest pamięci, w którym znaki różnych kultur nakładają się jedno na drugie, autor zaś zdaje się je odczytywać w kodzie, który równocześnie tworzy i który sprawia, że „stare” uzyskuje „nową” jakość, zachowującą wdzięczne wspomnienie o tym, z czego wyrosła.

Stwierdzenie Zygmunta Barańskiego, że komiczność (*comicità*) poematu „sembra avvolta in una nebbia di mistero”¹⁰ jest w pełni zrozumiałe w świetle próby definicji komedii, jaką daje Dante w odniesieniu do swojego „boskiego poematu”. W *De vulgari eloquentia* głównym kryterium rozróżnienia tragedii i komedii jest styl każdej z nich: „Per tragediam superiore stilum inducimus, per comediam inferiore, per elegiam stilum intelligimus miserorum” (II, IV, 5-6)¹¹. Ten trójdzielny podział głównych rodzajów literackich, w którym styl elegii wyróżniony został na podstawie kryterium semantycznego¹², nawiązuje do przejętej z literatury staro-

⁸ Zob. H.A. Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy...*, op.cit., s. 117.

⁹ *Cahiers*, t. 2, Gallimard, „Pléiade”, Paris 1945, s. 1002-1003 („Nic bardziej oryginalnego, nic bardziej *własnego* niż żywić się innymi”).

¹⁰ *Dante e la tradizione comica latina*, [w:] *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di A.A. Iannucci, Longo, Ravenna 1993, s. 228 („wydaje się być osnuta mgłą tajemniczy”).

¹¹ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* (testo latino a fronte), introd., trad. e note di V. Coletti, Garzanti, Milano 2000⁴ (1991), s. 64 („Przez tragedię rozumiemy styl wyższy, przez komedię – niższy, przez elegię styl ludzi nieszczęśliwych”: Dante, *O języku pospolitym*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył W. Olszaniec, Antyk, Kęty 2002, s. 50).

¹² Definicja elegii jako *stilus miserorum* nawiązuje prawdopodobnie do dziełka *Elegia sive miseria* autorstwa Arrigo da Settimello, napisanego ok. 1190 r. Na powyższy podział miała niewątpliwie wpływ tzw. *rota Vergilii*, przyporządkowująca dziełom Wergiliusza różne style: *Bukolikom* – *stilus humilis*, *Georgikom* – *stilus mediocris*, *Eneidzie* – *stilus gravis*.

żytnej teorii trzech stylów. Następujące zaraz potem uściślenie podkreśla wymiar formalny komedii, a w nim oscylowanie pomiędzy stylem średnim i niskim: „Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur [...] Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere” (II, IV, 6)¹³. Każdemu stylowi odpowiada określona materia semantyczna, jak wynika z następnych rozważań odnoszących się jedynie do jego odmiany tragicznej: „Stilo equidem tragico tunc uti videmur quando cum gravitate sententie tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat¹⁴ [...] isto solo sunt stilo canenda [...] salus, amor et virtus” (II, IV, 7-8)¹⁵. Te rozważania wpisują się w szerszy dyskurs, w którym chodzi o przekonanie odbiorców, że *vulgare illustre* (literacki język włoski) może być wyniesiony do rangi, jaką dotąd zajmowała łacina, jedyny „szlachetny” język, godny poruszania powyższych tematów. Termin *tragedia* Dante stosuje ponadto, jak wynika z przytoczonego powyżej fragmentu (II, IV, 6) oraz dalszych refleksji (II, VIII, 8; II, XII, 3), gdzie cytuje *incipit* swojej pieśni (*canzone*) z młodzieńczego dziełka *Vita Nuova* (*Życie Nowe*), „Donne ch'avete intelletto d'amore” („Niewiasty, które miłość pojmujecie”), także do tego gatunku lirycznego. Ten ostatni fakt nie pozostaje bez znaczenia dla problematyki tragizmu w *Piekle*. Mianowicie na początku Pieśni XX pojęcie *canzone* odnosi się *explicite* do całej pierwszej części *Komedii*:

Di nova pena mi conven far versi
E dar materia al ventesimo canto
De la prima canzon, ch' è d'i sommersi. (If, XX, 1-3)

¹³ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, op.cit., s. 64 („Jeśli temat powinien być potraktowany w stylu tragicznym, należy posłużyć się *vulgare* świątym i, co za tym idzie, ułożyć kanconę. Jeśli w stylu komicznym, wówczas należy użyć *vulgare* średniego, czasem niskiego [...]. Jeśli w stylu elegijnym, winniśmy posługiwać się tylko *vulgare* niskim”: Dante, *O języku pospolitym*, op.cit., s. 50).

¹⁴ Definicja ta jest zapożyczona ze znanej szeroko w średniowieczu *Rhetorica ad Herennium*.

¹⁵ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, op.cit., s. 64-66 („Jest jasne, że stylem tragicznym posługujemy się wówczas, kiedy ważkość myśli towarzyszy zarówno wspaniałość wierszy, jak doskonałość budowy i wybornosc słów. [...] tylko w tym stylu należy podejmować tematy, które uznaliśmy za godne najwznioślejszego opiewania, mianowicie zachowanie w istnieniu, miłość i cnotę”: Dante, *O języku pospolitym*, op.cit., s. 50).

(O nowej kaźni rym ułożyć muszę
W pierwszego śpiewu tej dwudziestej pieśni:
Śpiewu, co głosi potępięcze dusze.)

Mogłoby z tego wynikać, że na tym etapie twórczym poeta nie znalazł bardziej odpowiedniego pojęcia na określenie *Piekła*, a posłuszenie się nim właśnie w tym miejscu można by tłumaczyć obecnością elementu tragicznego w stopniu wyższym niż gdzie indziej w narracji odnoszącej się do *Malebolge* (dosł. Złych Dołów, czyli dziesięciu czeluści ósmego kręgu) – na poziomie tematycznym, stylistycznym i intertekstualnym. To z kolei mogłoby sugerować, że Dante-autor miał świadomość takiego właśnie charakteru pierwszej części dzieła, ale ze względu na dwie pozostałe nosi ono tytuł *Komedia*. O ile jednak teoria stylów w traktacie łacińskim nie całkiem pozwala na takie wyjaśnienie, o tyle powyższe rozumowanie nie pozostaje w sprzeczności z definicją zawartą we wspomnianym, o kilkanaście lat późniejszym *Liście XIII*, gdzie rozważania „teoretyczno-literackie” (5-16) poprzedzają uwagi o charakterze analityczno-egzegetycznym (17-33), z których zdecydowana większość dotyczy *Raju*. Kryterium rozróżnienia tragedii i komedii, odzwierciedlające panujący w średniowieczu pogląd na ten temat, rozpowszechniony w dziełach o charakterze leksykograficznym¹⁶, stanowi tu tok wydarzeń. Tragedia jest zdefiniowana jako rodzaj poetyckiej narracji, która rozpoczyna się od spokojnego i pełnego szlachetności początku i zmierza do strasznego końca, „jak to ma miejsce w tragediach Seneki”; w komedii, przeciwnie, od początku pełnego goryczy do szczęśliwego zakończenia, „jak się to objawia w komediach Terencjusza”¹⁷. Dochodzą do tego po-

¹⁶ Chodzi o dwa dwunastowieczne słowniki: autorem *Liber derivationum sive Panormia* jest Osbern z Gloucester, natomiast *Magnae derivationes* napisał Ugucione z Pizy; ten ostatni był najprawdopodobniej bezpośrednim źródłem dla Dantego: jego definicję tragedii i komedii cytuje (z Oxford Bodleian MS Laud Misc. 626, fol. 124) P. Toynbee, *Dante's Latin Dictionary*, [w:] idem, *Dante. Studies and Researches*, London 1902, s. 103-104; zob. H.A. Kelly, *Tragedy and Comedy...*, op.cit., s. 6-7; S. Locati, *La rinascita del genere tragico nel Medioevo: L'Ecerinis di Albertino Mussato*, Cesati, Firenze 2006, s. 60 n.

¹⁷ Zob. *Ep. XIII*, 10: „Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis [...] ut patet per Senecam in suis tragediis. Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius miseria prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis” (Dante

nadto różnice w *modus dicendi*, które są jednak zdefiniowane inaczej niż w *De vulgari eloquentia*:

Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter [...]. Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant (*Ep. XIII*, 10)¹⁸.

W świetle tych opinii brzmi przekonująco stwierdzenie Gianfranca Continiego, że „*L’Inferno* è tematicamente la parte tragica della *Commedia*”¹⁹.

2. Dla współczesnego odbiorcy nie jest natomiast całkiem zrozumiałe zaliczenie zarówno komedii, jak i tragedii do form narracyjnych. Średnio-wieczne rozumienie tragedii zakładało istotnie „a narrative component and a disaster factor”²⁰. Oba gatunki dramatyczne utraciły swój wymiar sceniczny jeszcze w późnym antyku i zostały zastąpione przez *declamationes*, publiczne recytacje, co przyczyniło się ostatecznie do zaniku ich formy teatralnej²¹. Tak więc sposób „przedstawiania” tragedii i epiki był podobny, co w połączeniu z faktem, że zarówno jedna, jak i druga traktowały o wielkich postaciach i znakomitych czynach, miały często nie-

Alighieri, *Tutte le opere*, a cura di L. Blasucci, Sansoni, Milano 1993, s. 344-345). – Na temat głębszych źródeł tych definicji, wywodzących się za pośrednictwem Ugucione z Pizy od gramatyków rzymskich z IV w., Diomedesa i Euanthiusa, szerzej pisze S. Prete, *Dante e gli excerpta «De Comoedia»*, [w:] AA. VV., *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, L.S. Olschki, Firenze 1975, s. 127-136; zob. też R. D’Alfonso, op.cit., s. 11 n.

¹⁸ Dante Alighieri, *Tutte le opere*, op.cit., s. 345 („Podobnie różnią się w sposobie wyrażania: jest on szlachetny i wysoki w tragedii, natomiast swobodny i niski w komedii [...]. I dlatego jest jasne, że obecne dzieło nosi tytuł *Komedia*. Albowiem, jeśli zważymy na materię, to na początku jest przerażająca i odpychająca, ponieważ [ta część to] *Piekło*, na końcu zaś pełna szczęścia, pociągająca i przyjemna, ponieważ [ta część to] *Raj*; natomiast sposób wyrażania jest swobodny i niski, jako że dotyczy mowy pospolitej, w której porozumiewają się także proste kobiety”).

¹⁹ *Un’idea di Dante*, Einaudi, Torino 1976, s. 126 („*Piekło* jest ze względu na tematykę częścią tragiczną *Komedii*”).

²⁰ H.A. Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy...*, op.cit., s. 146 („element narracyjny i czynnik nieszczęścia”).

²¹ Zob. P. Rajna, op.cit., s. 15-16, 25 n.

pomyślne zakończenie oraz pisane były w stylu wysokim, sprawiało, że trudno było odróżnić jedną od drugiej i sprzyjało uważaniu takich dzieł, jak *Eneida* Wergiliusza, *Farsalia* (Wojna domowa) Lukana czy *Tebaida* Stacjusza za tragedie. Tym należy tłumaczyć fakt, że Guido da Pisa, czternastowieczny komentator *Komedii*, uznał za najlepsze tragedie dzieła Homera i Wergiliusza²², a podobne myślenie cechowało Andrea Lancia, prawdopodobnie autora *Ottimo Commento* (poł. XIV w.), który uważał, że materia tak rozumianych tragedii może być wielka tak w dobrym, jak i w złym²³.

W przypadku *Eneidy* decydujące dla Dantego-autora (i narratora), który nazwał ją tragedią w Pieśni XX, było prawdopodobnie kryterium stylistyczne, ważniejsze od kryterium odnoszącego się do struktury narracyjnej, sformułowanego w *Liście XIII*; w tym bowiem piśmie epos Wergiliusza powinien być raczej zostać nazwany komedią ze względu na smutny początek (opowiadanie Eneasza u Dydony o upadku Troi oraz tragiczną śmierć królowej kartagińskiej) i szczęśliwe zakończenie (zwycięstwo Eneasza w Lacjum). Byłaby to jedna z tych rozbieżności, które zachodzą pomiędzy Dantem-autorem i Dantem-egzegetą własnego dzieła, chyba że przyjmie się tezę Roberta Hollandera, który opierając się na opinii takich czternastowiecznych komentatorów *Komedii*, jak Jacopo della Lana czy Francesco da Buti oraz na poglądzie wyrażonym w *Ottimo Commento* twierdzi, że *Eneidę* nazwał Dante tragedią zarówno ze względu na styl, jak i na tok narracji, kończący się śmiercią Turnusa, a także ze względu na rozpowszechnione w jego czasach rozumienie tego poematu jako dzieła o upadku Troi²⁴.

Kwestia stylu *Komedii*, jednego z głównych argumentów przemawiających za takim tytułem, wzbudza nadal dyskusje krytyków; niektóre ich wnioski dotyczą rodzaju *mimēsis*, jaką ona prezentuje, a to z kolei posiada istotne znaczenie dla uzasadnienia obecności w niej elementów tragicznych. Traktat *De vulgari eloquentia* wykluczał kontaminację stylów odpowiednich dla różnych rodzajów poezji (tragedii, komedii, elegii), w czym Dante okazał się jeszcze „ucznieniem” Godfryda z Vinsauf, Jana z Garlandii czy Konrada z Hirschau, spadkobierców antycznego podzia-

²² Zob. Guido da Pisa, *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, a cura di V. Cioffari, State Univ. Press of New York, Albany, NY 1974, s. 6.

²³ Zob. G. Vandelli, *Una nuova edizione dell'Ottimo*, „Studi Danteschi”, XIV (1930), s. 144.

²⁴ Zob. R. Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, L.S. Olschki, Firenze 1983, s. 130.

łu wypowiedzi według trzech stylów, przejętego z poetyk starożytnych, który odzyska swoją aktualność w okresie humanizmu, a właściwie już w twórczości jego prekursora – Petrarki. Mogło to być jednym z powodów, dla których w *Piekle*, powstałym w tym samym mniej więcej okresie (1304-1308)²⁵, w cytowanych fragmentach Pieśni XX i XXI dochodzi do przeciwstawienia – niezależnie od innych względów – tragedii i komedii. *List XIII* dopuszcza pewną *licentia stilistica* (10), powołując się na autorytet Horacego i cytując kilka wersów z jego *Ars poetica* (*Sztuki poetyckiej*), gdzie poeta rzymski, po stwierdzeniu, że „przedmiot komiczny nie chce tragedii języka” i odwrotnie, że „uczta Tyestesza ze zgrozą unika / zwrotów godnych komedii czy codziennej gwary” zezwala, żeby ta ostatnia przybrała czasem ton wysoki i odwrotnie:

Interdum tamen et vocem commedia tollit
 iratusque Chremes tumido delitigat ore,
 et tragicus plerumque dolet sermone pedestri,
 Telephus et Peleus cum pauper et exsul uterque (w. 93-96)

(Lecz czasem i komedia ma nieco wzniosłości,
 I Chremes wydętymi ustami się złości.
 I w tragedii wyraża się ból w zwykłej mowie:
 Tam biedny Telef, Peleus wygnany coś powie.)²⁶

Ale to, co dla Horacego jest wyjątkiem, dla Dantego staje się regułą, która każe mówić wręcz o pluralizmie stylistycznym²⁷. Nie chodzi tu jednak o bezkrytyczne pomieszanie różnych rejestrów języka, ale o świadome ich dostosowanie do tematyki danego epizodu czy charakteru postaci, o nacechowanie etycznie-duchowe szeroko rozumianej przestrzeni.

²⁵ Zob. G. Petrocchi, *Intorno alla pubblicazione dell'«Inferno» e del «Purgatorio»*, [w:] idem, *Itinerari danteschi*, Adriatica, Bari 1969, s. 85.

²⁶ Horacy, *Dzieła wszystkie* (*Opera omnia*), t. 2: *Gawędy, Listy, Sztuka poetycka* (*Sermones, Epistulae, Ars Poetica*), tekst łaciński do druku przygotował, wyboru przekładów dokonał, komentarzem opatrzył O. Jurewicz, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 430-431 (przeł. J. Sękowski).

²⁷ Termin ten zapożyczam [z:] G. Contini, *Varianti e altra stilistica. Una raccolta di saggi* (1938-1968), Einaudi, Torino 1970, s. 171. – Na temat stylu Dantego w *Boskiej Komedii* zob. M. Maślanka-Soro, *Pluralizm stylistyczny u Dantego*, [w:] *Prace Komisji Neofilologicznej PAU*, t. VII, pod red. M. Gibińskiej-Marzec i S. Widłaka, PAU, Kraków 2008, s. 47-70.

Z tej racji, uwzględniając ogromne zróżnicowanie tych aspektów w każdej z trzech części poematu, które sprawia, że przeważa w nich odmienny ton, niekiedy wyróżnia się w nich dominujące *substratum* stylistyczne²⁸. Współtworzy ono odpowiedni kontekst mający ułatwić czytelnikowi moralną i teologiczną ocenę nawet tych epizodów, które odbiegają od owej językowej i stylistycznej „normy” poszczególnych części zaświatów. W myśl tej koncepcji, która, choć sugeruje pewne uproszczenia, jest trafna w założeniach, *Piekło* cechowałby ton „komiczny” (*remissus et humilis*); przyczynia się on do uwydatnienia wizji moralnego chaosu i duchowego upadku²⁹ potępionych i jest, poza tym, wyrazem pogardy i dystansu narratora do określonych postaci³⁰. Najbardziej sugestywnie wyraża się to w porównaniach, a mianowicie w ostrym, ironicznym nieraz realizmie obrazu lub scenki stanowiącej jądro członu, do którego się porównuje³¹. Jednak w epizodach, które oscylują wokół „wielkich” postaci, niepozbowionych rysów szlachetności (Piera della Vigna, Brunetta Latiniego, Ulissesa), pewnego dostojenstwa (postaci z Limbo, Farinaty degli Uberti) czy delikatności (Franceski da Rimini), również i styl „naśladuje” ową rzeczywistość, stając się nieraz wzniosły, a nawet patetyczny (w znaczeniu arystotelesowskim, a więc podkreślającym cierpienie) w doborze form leksykalnych, struktur syntaktyczno-stylistycznych, w sposobie obrazowania, co przyczynia się do stworzenia atmosfery autentycznego

²⁸ Zob. A.A. Iannucci, op.cit., s. 12.

²⁹ Zob. *ibidem*.

³⁰ Taką samą funkcję pełni styl niski w *Raju* (gdzie dochodzi niekiedy do „szokującego” wręcz połączenia tonacji niskich i podniosłych, jak na przykład w Pieśni XXVII), w stosunkowo nielicznych epizodach piętnujących zepsucie występujące w ówczesnej kurii rzymskiej i w niektórych klasztorach czy niezdrową sytuację polityczną panującą w cesarstwie, czy w Italii. Ciekawym i trafiającym do przekonania czytelnika zabiegiem retorycznym jest to, że Dante wkłada owe gwałtowne inwektywy w usta postaci świętych albo wybitnych władców, a więc „autorytetów” mających do nich całkowite prawo; zob. na przykład *Raj*, XVII, 127-129; XXII, 76-78; XXVII, 19-27.

³¹ Zob. na przykład *If*, XIX, 28-30: „Qual suole il fiammeggiar de le cose unte / muoversi pur su per la strema buccia, / tal era lì dai calcagni a le punte” („Jako to pęta puszczony na smalce / Ogień, że tylko po powierzchni liże, / Tak chodził płomień od pięty po palce”); *If*, XXX, 100-103: „E l’un di lor, che si recò a noia / forse d’esser nomato sì oscuro, / col pugno li percosse l’epa croia. / Quella sonò come fosse un tamburo” („Tu zgnilec, który słuchał nieochotnie, / Że go wspomniano z takim obrzydzeniem, / W brzuch wypuczony mówcę pięścią grzmotnie. / Jak bęben zabrzmiał brzuch pod uderzeniem”).

tragizmu i czyni bardziej przekonujące wypowiedzi protagonistów, którzy czują się bohaterami tragedii. To sprawia, że odczytanie głębszego sensu danego epizodu jest trudniejsze, tak dla Dantego-pielgrzyma, jak i czytelnika, i wymaga spojrzenia nań z szerszej perspektywy „komicznej”, obejmującej *Czyścić* i *Raj*. Na planie metaforycznym można by to porównać do postaci Geriona, jednego z monstrów piekielnych o rodowodzie mitologicznym, na którego grzbiecie Dante z Wergiliuszem przebywają (z rozkazu niebios) przepaść oddzielającą dwa ostatnie kręgi od pozostałych siedmiu. U Dantego-autora byłby on symbolem hipokryzji, którego twarz, pod maską „uczciwego człowieka”, ukrywa zupełnie inną prawdę³², a według niektórych krytyków należałoby go uznać za symbol całego Piekła, będącego *par excellence* królestwem fałszu i kłamstwa³³.

Za „tragiczny” natomiast uznaje styl *Piekła* Robert Hollander, mając na myśli ogólną tendencję językową, tak tu, jak w większym jeszcze stopniu w całej *Komedii*, pisanej zasadniczo w *volgare illustre*, którego statusu poeta bronił mniej lub bardziej *explicite* w poprzednich swoich utworach (*Vita Nuova*, *De vulgari eloquentia*, *Convivio*). Ponieważ dla Dantego „l’eloquenza in volgare è connessa con il sublime classico quale esso è espresso nella tragedia”³⁴, dlatego *sublimitas* *Komedii*, dopuszczająca czasem zwroty „niskie”, ma swój znaczący udział również w *Piekle*.

Choć byłoby ryzykowne uznanie „tragizmu stylistycznego”, nawiązującego do poglądów epoki, która oceniła jako tragiczne poematy

³² Jego opis obejmuje 27 wersów rozpoczynających Pieśń XVII *Piekła*; zob. na przykład w. 7-12: „E quella sozza imagine di froda / sen venne, e arrivò la testa e ’l busto, / ma ’n su la riva non trasse la coda. / La faccia sua era faccia d’uom giusto, / tanto benigna avea di fuor la pelle, / e d’un serpente tutto l’altro fusto” („A owy zdrady pierwowzór obrzydły / Do brzegów tułów i głowę wypręży, / W dół opuszczając ogoniaste widły. / Twarz jego niby twarz zacnego męża, / Ufność budziła składając się szczerze, / Lecz resztą cielska przypominał węży”).

³³ Zob. J.C. Nohrnberg, *The Descent of Geryon: The Moral System of «Inferno» XVI-XXXI*, „Dante Studies”, CXIV (1996), s. 137; uczony ten zauważa, że epizod Geriona zajmuje centralne miejsce w strukturze *Piekła* i że szczegółowy opis tej postaci symbolizuje wszystkie aspekty Górnego i Dolnego Piekła, będąc „a multi-layered image of hell from top to bottom” („wielopoziomowym obrazem piekła od punktu najwyższego do najniższego”).

³⁴ R. Hollander, op.cit., s. 121 („Wymowa w *volgare* łączy się z klasyczną wzniosłością, typową dla tragedii”).

epickie Wergiliusza, Lukana czy Stacjusza, za typową cechę *Komedii* (czemu przeczą przecież przytoczone na początku naszych rozważań cytaty z Pieśni XVI i XXI *Piekła*), trudno nie zgodzić się z innym stwierdzeniem Hollandera, a mianowicie, że pewne epizody jej pierwszej części są „tragiczne” również w warstwie semantycznej³⁵. Uczony ten ma na myśli przede wszystkim narrację niektórych postaci, na przykład Franceski czy Ugolina (nie rozwijając zresztą tej myśli), ale postaramy się ukazać w części analitycznej, że pojęcie tragizmu daje się rozciągnąć również na elementy struktury, czy to samych postaci, czy też epizodów jako takich, co nie jest sprzeczne z faktem, że znajdują one ostateczne rozwiązanie w makrostrukturze „komicznej”. Uzasadnianie jednak tytułu poematu rodzajem użytego w nim języka (*volgare* zamiast łaciny), a nie stylu (jako że *volgare illustre* jest stylem wysokim) prowadzi do sztucznego ustanawiania cezury pomiędzy jednym i drugim, co w przypadku dzieła literackiego jest trudne do zaakceptowania. Nawiasem mówiąc, tego rodzaju próby pojawiły się u niektórych czternastowiecznych komentatorów Dantego: Boccaccia³⁶ i Benvenuta da Imola. Ten ostatni pisał: „Dico quod auctor potius voluit vocare librum Comediam a stylo infimo et vulgari, quia de rei veritate est humilis respectu literalis, quamvis in genere suo sit sublimis et excellens”³⁷. Niewątpliwie bardziej stymulujące są jego rozważania dotyczące przyporządkowania materii poetyckiej *Komedii* jednemu z trzech głównych rodzajów poezji, za które uważa tragedię, komedię i satyrę, podobnie jak Guizzardo da Bologna³⁸, autor komentarza do tragedii *Ecerinis* pióra Albertina Mussato oraz komentarza do *Poetria nova*, poetyki napisanej przez Godfryda z Vinsauf.

Przyznając mianowicie, że w *Komedii* można odnaleźć każdy rodzaj „filozofii”, że jej *spectrum* semantyczne jest bardzo rozległe, Benvenuto stwier-

³⁵ Zob. *ibidem*, s. 122-123.

³⁶ Zob. *op.cit.*, s. 85.

³⁷ *Op.cit.*, t. 1, s. 19 („Twierdzę, że autor chciał nazwać swój utwór *Komedią* ze względu na styl niski i pospolity, ponieważ w rzeczy samej jest on niski w stosunku do stylu literackiego, chociaż ze względu na rodzaj, jaki reprezentuje, jest wzniosły i wspaniały”). – Komentator ten tłumaczy znacząco wyrażenie metatekstualne „la mia comedia” w Pieśni XXI *Piekła* jako „moja księga w *volgare*” (*ibidem*, t. 2, s. 95).

³⁸ Pod tymi terminami rozumie on jednak przede wszystkim rodzaje stylów: poważny, wysoki w przypadku tragedii i satyry oraz niższy w odniesieniu do komedii; zob. na ten temat H.A. Kelly, *Tragedy and Comedy...*, *op.cit.*, s. 2, przyp. 5.

dza, że mogłaby być nazwana zarówno komedią, jak i tragedią czy satyrą³⁹, przy czym uważa za najbardziej odpowiednie to ostatnie określenie:

Sicut in isto libro est omnis pars philosophie, ut dictum est, ita est omnis pars poetrie. Unde si quis velit subtiliter investigare, hic est tragedia, satyra, et comedia. Tragedia quidem, quia describit gesta pontificum, principum, regum, baronum, et aliorum magnatum et nobilium, sicut patet in toto libro. Satyra, idest reprehensoria; reprehendit enim mirabiliter et audacter omnia genera viciorum, nec parcit dignitati, potestati, vel nobilitati alicuius. Ideo convenientius possit intitulari *Satyra* quam *Tragedia* vel *Comedia*⁴⁰.

Preferencja dana satyrze wynikałaby więc z jej charakteru, którego istotą jest *vituperatio*, napiętnowanie ludzkich wad i błędów. Mirko Tavoni, poszedłszy tym tropem⁴¹, doszedł do interesujących wniosków, które pozwalałyby twierdzić, że element tragiczny jest obecny w dziele Dantego nie pomimo jego wymiaru „komicznego”, ale ponieważ ze względu na ten właśnie wymiar. Nie tylko eliminują one pozorną sprzeczność, ale pozwalają dostrzec nową wartość terminu komedia.

3. W świetle wywodów tego uczonego *Komedia* nie tylko nie ma nic wspólnego z komedią łacińską (co jest raczej oczywiste), ale – biorąc za punkt wyjścia jej tytuł – mieć nie może choćby z tego względu, że nasz poeta nie posiadał prawdopodobnie jej znajomości bezpośredniej. W definicji komedii z *Listu XIII* powołuje się, jak widzieliśmy, na Terencjusza, ale znajomość jego utworów z autopsji wydaje się raczej wątpliwa⁴².

³⁹ Zob. także Guido da Pisa (op.cit., s. 5), który nazywa Dantego – przypuszczalnie ze względu na występujące w *Komedii* elementy różnych gatunków literackich – „poeta comicus, necnon satiricus et lyricus atque tragoedus”.

⁴⁰ Op.cit., t. 1, s. 19 („Jak w tej książce jest każdy rodzaj filozofii, co już zostało powiedziane, tak też znajduje się w niej każdy rodzaj poetyki. Dlatego, jeśli ktoś chciałby ją wnikliwie zbadać, to znajdzie w niej tragedię, satyrę i komedię. Tragedię, ponieważ opisuje czyny kapłanów, książąt, królów, baronów oraz innych wielmożów i szlachetnie urodzonych, jak to widać w całym utworze. Satyrę, czyli naganę, ponieważ w sposób niezwykły i śmiały piętnuje wszystkie rodzaje wad, nie bacząc na czyjąś wysoką pozycję, władzę czy szlachectwo. Dlatego bardziej odpowiedni byłby dla niej tytuł *Satyra* niż *Tragedia* czy *Komedia*”).

⁴¹ Zob. op.cit., s. 17-34.

⁴² Zob. *ibidem*, s. 12-17; także H.A. Kelly, *Tragedy and Comedy...*, op.cit., s. 1 oraz przyp. 2. Równie wątpliwy wydaje się być fakt znajomości tragedii Seneki przez Dantego: zob. H.A. Kelly, *Tragedy and Comedy...*, op.cit., s. 1 i 2, przyp. 3;

Podawanie przez krytyków epizodu z heterą Taidą z Pieśni XVIII *Pieśń* (127-136) jako dowodu zależności intertekstualnej od tamtego autora (a konkretnie od sceny w *Eunuchu*) opiera się na bardzo kruchych podstawach, jako że koncepcja postaci obydwu heter jest diametralnie różna⁴³.

Istotny natomiast byłby inny fakt, a mianowicie to, że w średniowieczu za jeden z dwóch wymienionych w *Etymologiach* Izydora z Sewilli rodzajów komedii uchodziła właśnie satyra. Ten wybitny encyklopedysta z VII w. wymienia w księdze ósmej (VII, 6-7) obok „dawnych” (*veteres*) poetów komicznych, takich jak Plaut i Terencjusz, również „nowych” (*novi*), w poczet których zalicza najwybitniejszych twórców satyry, Horacego, Persjusza i Juwenalisa, którzy piętnują w swoich utworach błędy, zbrodnie i grzechy ludzkie („*vitia [...] delicta [...] peccata*”). Nie jest więc wykluczone, zwłaszcza gdy się odrzuci autentyczność *Listu XIII*, jak to czyni Tavoni, że w tym właśnie kierunku winny iść badania nad szukaniem odpowiedzi co do sensu, jaki w sobie kryje tytuł *Komedii*. Horacy jako pierwszy przedstawiciel poezji satyrycznej („*Orazio satiro*”: *If*, IV, 89) znajduje się w Limbo obok czwórki poetów „tragicznych”: Homera, Wergiliusza, Owidiusza i Lukana. Ta swoista „rehabilitacja” mogłaby, zdaniem Tavoniego, wynikać z polemiki Dantego ze stwierdzeniem, jakie pojawia się w jego czwartej satyrze pierwszej księgi, gdzie odmawia statusu poety tej właśnie kategorii twórców. Ale o ile Horacy reprezentuje wraz z „tragikami” „piękną szkołę” (*bella scola*) Homera, o tyle bliższy naszemu poecie duchem i talentem był Juwenalis, *laudator temporis acti*, ciskający gromy na zepsucie i chciwość panujące we współczesnym mu Rzymie, będące niekiedy powodem najgorszych zbrodni wiążących się z ogólnym upadkiem obyczajów, stanowiące przyczynę wielu klęsk ludzkich. Jego utwory osiągały nieraz tragiczny patos, a kiedy indziej uderzają pełną oburzenia inwektywą w stylu dalekim od tamtej *sublimitas*. Stanowią więc przykład współistnienia elementów tragicznych i komicznych, w zależności od tworzywa poetyckiego, naśladującego rzeczywistość w jej różnych wymiarach⁴⁴. Można tam dostrzec też inną analogię z poematem Dantego: Juwenalis, bowiem, często odwołuje się do trady-

E. Malato, op.cit., s. 338. – Ten ostatni badacz przyznaje jednak, że obecnie zaczyna (na podstawie pewnych przesłanek tekstowych) przeważać stanowisko dopuszczające taką znajomość, reprezentowane już dawniej na przykład przez P. Rajna, op.cit., s. 29.

⁴³ Zob. M. Tavoni, op.cit., s. 15.

⁴⁴ Zob. *ibidem*, s. 30 n.

cji, do dawnych poetów, ale podporządkowuje to swojemu zainteresowaniu współczesnością.

Wnioski Tavoniego idą w parze z wynikami badań Zygmunta Bańskiego, których fragment warto przytoczyć:

It is possible to show that, of all the medieval *modi*, comedy was the most elastic and wide-ranging. Thus, it also accommodated characters and feelings of every kind [...] it had links with prose [...] and it employed a wealth of formal registers [...] Comedy embraced every subject and style; it could signify literature in general, not least since in the Middle Ages it had lost its dramatic associations [...] The term also indicated the poem's religious dimension. St Jerome had noted comedy's moral force (*Ep.* 54, 9), while scriptural *sermo humilis* [...] had ties with the 'comic' *stilus humilis* – in the thirteenth century, like comedy, the Bible was quoted as an example of both the 'low' and 'middle' style⁴⁵.

Wergiliusz, którego Dante-pielgrzym spotyka po wyjściu z *selva oscura* w momencie, gdy jest nękany przez trzy bestie, symbolizujące trzy kategorie grzechu, i do którego zwraca się wtedy ze słowami pełnymi wdzięczności i podziwu („tu se' lo mio maestro e 'l mio autore”: *If*, I, 85), na którego wzorze kształtował swój styl i wyobrażenie o wzniosłości w o wiele większym stopniu niż na średniowiecznych teoriach poetyckich i retorycznych (dzięki czemu był w stanie „przełamać ciasne ramy *suprema constructio*, narzuconej zarówno przez poezję prowansalską, jak i przez współczesną poezję włoską”)⁴⁶, nie mógł pozostać jednak, ze swoją „wysoką tragedią”, jedynym jego mistrzem w sztuce poetyckiej. Wzbogaciła się ona – dzięki zasymilowaniu przez talent naszego poety, niezwykle

⁴⁵ Z. Baranski, *Dante and Medieval Poetics*, op.cit., s. 13-14 („Można wykazać, że spośród wszystkich średniowiecznych *modi* [gatunków literackich] komedia była najbardziej elastyczna i pojemna. Obejmowała, mianowicie, wszystkie możliwe charaktery i uczucia [...], miała związki z prozą [...], posługiwała się całą gamą rejestrów formalnych [...], obejmowała każdy temat i styl; mogła oznaczać literaturę w ogólności, zwłaszcza że jeszcze przed okresem średniowiecza utraciła swój dramatyczny charakter [...], termin ten mógł również wskazywać na jej wymiar religijny. Św. Hieronim zwrócił uwagę na jej moralną siłę (*Ep.* 54, 9), podczas gdy biblijny *sermo humilis* [...] miał związki z „komicznym” *stilus humilis* – w XIII w. Biblia, tak jak komedia, była podawana jako przykład zarówno „niskiego”, jak i „średniego” stylu).

⁴⁶ E. Auerbach, *Mimesis*, PIW, Warszawa 1968 (1946), t. 1, s. 338.

chłonny, lecz zarazem bardzo twórczy i krytyczny, szeroko pojętej tradycji literackiej i kulturowej – o nowe idee, dla których znalazła nowe formy ekspresji. Może właśnie w tym duchu należy interpretować jedną z tercyn *Pieśni XXX Raju*; Dante, pragnąc tu wyrazić piękno Beatrycze, bijące od niej z niewypowiedzianym blaskiem tuż przed osiągnięciem *Empireum*, siedziby Boga, znajdującej się ponad pierwszą sferą niebieską, a tym samym przed zakończeniem jej misji przewodniczki po krainie wiecznego szczęścia i zajęciem przez nią miejsca w mistycznej Róży zbawionych, czuje się zwyciężony własną niemocą poetycką, niezdolną – jego zdaniem – oddać słowami ten widok:

Da questo passo vinto mi concedo
più che già mai da punto di suo tema
soprato fosse *comico* o *tragedo*. (Pd, XXX, 22-24)

(Bardziej się czuję od jej majestatu
Przybity niżli w którąkolwiek porę
Komik lub tragik od swego tematu.)

Ostatni wers nie jest tylko efektownym, retorycznym porównaniem, ale poecie chodzi tu raczej o podkreślenie, i to w momencie, gdy doprowadza swe dzieło do końca, jego charakteru będącego w stanie połączyć elementy tragedii i komedii. W ten sposób Wergiliusz, mistrz stylu wysokiego, zostaje niejako „zdystansowany” przez swego ucznia, który zdołał osiągnąć pełnię doświadczenia w *mimēsis* tragicznej i komicznej, w naśladowaniu tego, co najbardziej podniosłe i tego, co najbardziej przyziemne, tego, co jako „*trasumanar*” (Pd, I, 70) wychodzi poza ludzką kondycję, i tego, co (jak w ostatnim kręgu *Piekła*) schodzi poniżej jej poziomu. Istotę owego wyjątkowego statusu *Komedii* dobrze oddają słowa Gianfranca Continiego, który nazywa ją „luogo summativo di tutte le tradizioni [...] istituto straordinario di mistioni tematiche e tonali”⁴⁷. Jednym słowem uznaje ją za dzieło godne rywalizować tak naprawdę tylko z Biblią.

⁴⁷ G. Contini, op.cit., s. 104 („miejszem spotkania się wszystkich tradycji [...], nadzwyczajnym połączeniem tematów i tonacji”).

II. *Mimēsis* w *Komedii*

1. *Komedia* Dantego, będąca z punktu widzenia świata przedstawionego monumentalną syntezą ludzkiej rzeczywistości, zarówno ziemskiej, historycznej, jak i pozaziemskiej, ahistorycznej, która stanowi spełnienie się tamtej zgodnie z Bożym planem zbawienia, stojącym tu u podstaw samej koncepcji człowieka, jest zarazem niezwykle konstrukcją „architektoniczną”, hierarchicznego, wertykalnie ukierunkowanego porządku świata ustanowionego przez najwyższego Architekta, jakim jest Bóg. Strukturę poematu wyznacza koncepcja rzeczywistości stojąca u jego podstaw, ów ustalony raz na zawsze porządek świata, którego każda, najmniejsza nawet cząstka, pozostaje w określonej relacji ze swoim Stwórcą, gdzie dla każdego człowieka staje się najważniejsze to, czym okazał się jego byt historyczny w perspektywie ostatecznego celu ludzkiego życia. Dante jako autor dzieła jest tym, który „rozszyfrował” komunikat zawarty w strukturze świata widzialnego i niewidzialnego, po to, by w tekście *Komedii* zawrzeć go ponownie zajmując pozycję nie odbiorcy, ale nadawcy tego przekazu. Swoistość pozycji Dantego polega na tym, że zajmując niejako punkt widzenia Stwórcy nie porzuca on punktu widzenia człowieka¹.

Dla wyrażenia wszystkich znaczeń, dosłownych i alegorycznych, jakie niesie ze sobą ta *suprema constructio*, Dante stworzył w *Komedii* całkiem nowy styl „mieszany”, który świadomie sprzeciwia się, o czym była już mowa w poprzednim rozdziale, antycznej zasadzie czystości stylów. Nie chodzi tu jedynie o pluralizm stylistyczny, posiadający, być może, w każdej z trzech części (*Piekło*, *Czyściec*, *Raj*) swoją dominantę,

¹ Zob. J.M. Lotman, *Wędrówka Ulissesa w „Boskiej Komedii” Dantego*, „Pamiętnik Literacki”, LXXI (1980), z. 4, s. 129.

będący jednocześnie polemicznym dialogiem z kulturą antyczną, pogańską, podziwianą, lecz w oczach autora stanowiącą jedynie pewien etap w historii ludzkości, którego kontynuacją jest rzeczywistość chrześcijańska. Jak zauważył Erich Auerbach², ów *stilus humilis* to styl naśladowujący przede wszystkim *sermo humilis* Biblii, zdolny wyrazić wszelkie odcienie zarówno nędzy i upadku, jak i najwyższego wzlotu, do jakiego zdolna jest ludzka duchowość. Jego specyficzny charakter „komiczny”, wraz z głównym tematem, jakim jest wizja podróży Dantego-pielgrzyma po zaświatach, mającego – jako protagonista całego dzieła – wymiar zarówno jednostkowy, jak i uniwersalny, odnoszący się do całej ludzkości, nie tylko uzasadnia tytuł, ale ową *imitatio* stylu biblijnego. Poprzez dwa potężne źródła inspiracji – Biblię i literaturę antyczną – poemat wyraża prawdy moralne i teologiczne dzięki metodzie figuralnej³, zgodnie z którą dana postać czy zdarzenie zachowuje w pełni swój dosłowny sens, przyjmując jednocześnie inne, alegoryczne znaczenie.

Ze względu na owe niezwykle cechy *Komedii*, nie sposób ją zaklasyfikować do określonego gatunku literackiego: zawiera ona je wszystkie, podobnie jak Biblia. Trafnie zauważył to już Schelling, gdy odrzuciwszy różne możliwości prostego przyporządkowania jej któremuś z nich, stwierdził, że ten „pomnik filozofii połączonej z poezją”, jeden z „najbardziej osobliwych problemów filozoficznej i historycznej konstrukcji sztuki” jest „całkiem swoistym, niejako organicznym, niemożliwym do wytworzenia w sposób dowolny i sztuczny, połączeniem wszystkich elementów tych gatunków, absolutnym indywiduum, nieporównywalnym z niczym innym, lecz wyłącznie z sobą”. Co więcej, dzieło to stanowi dlań jakby syntezę różnych sztuk, gdyż „nie jest rzeźbiarskie, nie jest malarzkie, nie jest muzyczne, ale jest tym wszystkim jednocześnie i w pełni harmonii: nie jest dramatyczne, nie jest epickie, nie jest liryczne, a tylko również w tym względzie jest całkowicie swoistym, niepowtarzalnym, bezprzykładowym połączeniem”⁴.

Można by do niego również odnieść wiele z tego, co pisze Edgar de Bruyne w swojej *The Esthetics of the Middle Ages* na temat Biblii:

² Zob. E. Auerbach, *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu* (tyt. oryg.: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Tübingen und Basel 1958), Homini, Kraków 2006, s. 29-64.

³ Auerbach omawia ją w *Studi su Dante*, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2007³, s. 176-226. Do tego tematu powrócimy [w:] Cz. pierwsza, III, punkt 3.

⁴ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki*, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła K. Krzemieniowa, PWN, Warszawa 1983, s. 399-400, 401, 412.

The books of the Bible impress us by their authority, by the truth, dignity, and depth of their thought, by the beauty and delightfulness of their form. They contain all the literary genres; Holy Scripture is a synthesis of historical, didactic, juridical, and poetic writing. Its language is sometimes that of science and reason, at other times that of emotion and passion. It recalls the past, interprets the present, and predicts the future. It is at once musical and poetic: musical, since it contains metrical songs which suppose a musical accompaniment; poetic, because of its preference for images and metaphors, parables, and fables. The feeling which it arouses epitomizes the entire human emotional process: it gives an immediate impression of depths and clarity, of extreme simplicity and exuberant ornamentation, of the most delightful pleasures and of a sacred terror. What human work of art is capable of arousing such emotions?⁵.

Z punktu widzenia współczesnej myśli teoretyczno-literackiej dzieło Dantego posiada schemat typowy dla epiki, zgodnie z którym załącznikiem akcji jest pewne wydarzenie zmieniające sytuację początkową i rozpoczynające ciąg wydarzeń doprowadzający do ustanowienia nowego porządku. Byłaby nim próba wyjścia ze stanu zagubienia duchowego, symbolizowanego przez obraz ciemnego lasu („selva oscura”: *If*, I, 2), która kończy się pomyślnie dzięki pomocy Wergiliusza, symbolu rozumu oświeconego Łaską. Rola przewodnika po Piekło i Czyśćcu została mu wyznaczona przez Boga, dzięki wstawiennictwu trzech świętych kobiet: Matki Bo-

⁵ Cyt. [za:] A.A. Iannucci, *Dante's Theory of Genres and the «Divina Commedia»*, „Dante Studies”, XCI (1973), s. 19-20 („Księgi Biblii uderzają nas swoim autorytetem, prawdą, dostojnością, głębią myśli, pięknem i urokiem formy. Zawierają wszystkie rodzaje literackie; Pismo Święte stanowi syntezę pisarstwa historycznego, dydaktycznego, prawniczego i poetyckiego. Jego język jest czasem językiem rozumu i nauki, kiedy indziej emocji i namiętności. Przywołuje przeszłość, interpretuje teraźniejszość, przepowiada przyszłość. Jest zarazem melodyjny i poetycki: melodyjny, gdyż zawiera pieśni metryczne, które zakładają akompaniament muzyczny; poetycki ze względu na predylekcję do obrazów i metafor, parabol i przypowieści. Uczucie, jakie wzbudza, jest syntezą pełnego ludzkiego procesu emocjonalnego: daje natychmiastowe wrażenie głębi i jasności, nadzwyczajnej prostoty i wybujałej ornamentyki, największej rozkoszy i świętej trwogi. Jakie inne dzieło sztuki, wykreowane przez człowieka, jest zdolne wywołać podobne emocje?”).

skiej, św. Łucji i Beatrycze⁶. W Raju prowadzi Dantego Beatrycze, odślaniając mu tajniki najwyższych prawd, dzięki którym osiąga on coraz wyższy stopień doskonałości duchowej, oraz św. Bernard (w ostatnich trzech pieśniach), który doprowadza go do przeżycia tajemnicy mistycznego zjednoczenia z Trójcą Świętą.

Kategorią epicką jest też narrator pierwszoosobowy, przedstawiający z perspektywy czasowej przeżycie Dantego-pielgrzyma. Pomiędzy nimi istnieje dystans wynikający z różnego stanu świadomości. Można tu mówić o nieustannym dynamizmie, gdyż zmienia się on w miarę upływu pozaziemskiej wędrówki, by zaniknąć całkowicie w momencie końcowej wizji *Raju* i osiągnięcia w pełni nowego wymiaru duchowego przez Dantego-postać.

Epickość nie wyczerpuje potencjału genologicznego dzieła; poszczególne epizody przedstawiają wysoki stopień dramatyzmu, stanowiąc zamknięte scenki, w których dochodzą do głosu silne nieraz uczucia napotykanych przez pielgrzyma postaci, będące reakcją na ich obecną sytuację (w *Piekle*) lub na ziemską rzeczywistość Florencji, Italii, świata, wobec której wyrażają pełną świętego oburzenia krytykę (w *Czyśćcu*, a zwłaszcza w *Raju*). Owe mikrostruktury dramatyczne odznaczają się nie-raz wysokim stopniem teatralności.

Dantolodzy zwrócili uwagę na owo „powołanie dramatyczne” („vo-
cazione drammatica”)⁷ poety. Typowe jest dla niego opowiadanie dialogiem, opis zdarzeń w trakcie ich dziania się⁸, częste rozwijanie opisów w nacechowane dużym potencjałem emocjonalnym zdania wykrzyknikowe⁹, przedstawianie zamiast wyjaśniania¹⁰. Wszystkie te elementy do-

⁶ Zob. opowieść Wergiliusza w *If*, II, 52 n.

⁷ Zob. T. Wlassics, *Dante narratore*, L.S. Olschki, Firenze 1975, s. 188.

⁸ Zob. tytułem przykładu *If*, XXX, 1-12, gdzie drugi człon porównania jest dramatyczną narracją odnoszącą się do mitycznego Atamasa, „polującego” na żonę i dzieci, które bierze za lwicę i lwiatka w przystępie szaleństwa zesłanego nań przez bóstwo.

⁹ Jako przykład może posłużyć opis zawarty w porównaniu przez Dantego-pielgrzyma swojego strachu podczas lotu na grzbiecie Geriona do przerażenia, jakie odczuwał Ikar, gdy jego ojciec dostrzegł, że szybującemu zbyt wysoko grozi utrata skrzydeł: „né quando Icaro misero le reni / senti spennar per la scaldata cera, / gridando il padre a lui «Mala via tieni!»”: *If*, XVII, 109-111 („Ni Ikar, kiedy w słonecznej połodze / Uczuł od ramion zlatujące skrzydła / I krzyk rodzica: «Na zły jesteś drodze!»”).

¹⁰ Dobrze to ilustruje przykład w poprzednim przypisie.