

Homo viator w drodze powrotnej. Alegoryczna i mistyczna interpretacja podróży dantejskiej

Alegoria podróży, na której oparta jest struktura *Boskiej Komedii*, jest motywem znanym już literaturze starożytnej. Wizję podróży w zaświaty odnajdziemy zarówno w *Eneidzie* Wergiliusza (zejście Eneasza do piekieł w księdze VI), jak i w *O państwie* Cyserona (księga VI: *Sen Scypiona*) czy w *Odysei* Homera (podróż Ulissesza). Dzieła te, jak wiadomo, to jedne z wielu inspiracji *Boskiej Komedii*. Jednak, podczas gdy w starożytności podróż zwykle prowadzi w dół (zejście do krainy umarłych) lub po morskich bezkresach, cel dantejskiego pielgrzymowania znajduje się w górze. Inne ważne obszary, gdzie alegoria ta była wykorzystywana, to literatura islamskiego obszaru kulturowego¹, której prawdopodobnie zawdzięczamy postać Beatrycze, umieszczoną w poemacie nie jako czysta alegoria, ale jako konkretna osoba. Najwyraźniejszym być może wpływem poprzedników boskiego poematu, jeśli chodzi o metaforę podróży, jest jednak literatura chrześcijańska, od Biblii po średniowieczne pisma wizjonistyczne i mistyczne. Pośród nich z pewnością należy wymienić *Drogę duszy do Boga* św. Bonawentury oraz *Benjamin Maior* Ryszarda ze św. Wiktora. Innowacją Dantego w stosunku do literatury chrześcijańskiej było wprowadzenie w zaświaty człowieka jako jedności duszy i ciała, nie tylko duszy w oderwaniu od ciała. To człowiek nadal żyjący, który w następstwie popełnionych przez siebie grzechów utracił kontakt z absolutnym porządkiem i zagubił się w miejscu oddalonym od Boga i od świata. Jest to poetycka transpozycja chrześcijańskiej koncepcji wygnania z Raju z powodu grzechu pierwotnego (*homo alienus*) i podejmowanych przez człowieka (*homo viator/peregrinans/peregrinus*)

¹ Na temat tych relacji por. M. Corti, *Dante e la cultura islamica*, [w:] „Per correr miglior acque...” *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, t. I, Materiały z konferencji, Verona–Ravenna, 25–29 października 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, s. 183–203; por. też M.A. Palacios, *Dante e l'Islam. L'escatologia islamica nella Divina Commedia*, Milano, Il Saggiatore, 2005 (pierwsze wydanie: *Dante y el Islam*, Madrid, Edit. Voluntad, 1927).

prób powrotu do miejsca, z którego został wygnany, i do utraconego boskiego porządku (*ordo*). Zaczyna się w ten sposób *peregrinatio*, u celu której pielgrzym stanie się *homo comprehensor* – będzie znów mógł wziąć udział w boskim misterium. Dlatego podróż dantejska, oparta na zakorzenionej w średniowiecznym myśleniu koncepcji powrotu do Boga, nie jest pomyślana jako poetycka przygoda, ale jako droga ku poznaniu wszechświata². Posługując się słowami samego Dantego z *Listu do Cangrande della Scala*, można ją zdefiniować jako: *conversio animae de luctu et miseria peccati ad statum gratiae*³. Żeby narócenie mogło nastąpić, konieczna jest współpraca woli i intelektu. Intelekt poznaje i przedstawia duszy poznawane rzeczy, wola kieruje się ku temu, co zostało rozpoznane jako dobre. Św. Tomasz (którego filozofię uznaje się za główny filar koncepcji boskiego poematu) przypisuje intelektowi rolę nadrzędną wobec woli w tym sensie, że bez jego wcześniejszego działania rozpoznającego niemożliwe jest działanie woli, przy czym obie te zdolności współpracują, by zjednoczyć się z Bogiem: *anima conjungitur Deo per intellectum et affectum*⁴. Wielu krytyków zgadza się co do tego, że również Dante przypisuje intelektowi decydującą rolę w poznaniu Boga⁵. Z pewnością tak jest, natomiast warto zauważyć, że pod koniec dantejskiej podróży pojawia się coraz więcej elementów typowych dla retoryki wizjonistycznej i mistycznej. Mistycyzm zdaje się brać górę nad scholastyką: umysł pielgrzyma zostaje jakby zawieszony, a zmysły są poddawane doświadczeniom typowym dla wizji mistycznych.

Podróż dantejska rozgrywa się na dwóch płaszczyznach: rzeczywistej i alegorycznej. Dla tej pierwszej można określić dokładne parametry czasowe, obiektywne: Wielki Tydzień roku 1300, i subiektywne: prawdopodobnie około 35. roku życia bohatera, biorąc pod uwagę wiek Dantego-autora, ale również jego przekonania co do przewidzianej boskim planem długości ludzkiego życia (przeciętnie 70 lat, por. *Biesiada*, IV, XXIV)⁶. Druga płaszczyzna to właśnie alegoryczna podróż umysłu od niewiedzy do poznania. Jak twierdzi Charles Singleton⁷, nie chodzi tu konkretnie o umysł bohatera, ale każdego człowieka, ponieważ *homo viator*, zgodnie z tomistyczną interpretacją, to potencjalnie każdy człowiek, a chrześcijańska filozofia zakłada szansę powrotu do Boga dla wszystkich, którzy się na taką podróż zdecydują. Owe dwa wymiary poematu wyraźniej niż gdzie indziej łączą się i przeplatają w figurze retorycznej zwanej podobieństwem (*similitudo*), chętnie i planowo stosowanej w *Boskiej Komedii*. Figura ta łączy dwa obrazy: rzecz porównywaną (*comparandum*)

² Por. A. Quattrino, *Disordine ed ordine. Per una semiotica del viaggio dantesco*, „Esperienze letterarie” 1992, XVII, nr 1, Federico & Adria, s. 61.

³ Por. *Lettera...*, 21, cytowane za: Ch. Singleton, *La poesia della „Divina Commedia”*, Bologna, Il Mulino, 1978, s. 141.

⁴ *Summa Theologiae*, I-II, q. 101, a.2, resp.; cyt. za: Ch. Singleton, *op.cit.*, s. 145.

⁵ Por. *Raj*, XV, 73–78; *Raj*, XXVIII, 106–111. Zdania tego są np. Ch. Singleton, *op.cit.*, W. Paluchowski CM, *Filozofia człowieka u Dantego. Próba rekonstrukcji na podstawie pism Konstantego Michalskiego*, Kraków, Wydawnictwo Naukowe PAT, 2000, s. 204.

⁶ Por. Dante Alighieri, *Biesiada*, przeł. M. Bartkowiak-Lerch, Kęty, Antyk, 2004.

⁷ Por. Ch. Singleton, *op.cit.*, s. 139.

z rzeczą, do której porównujemy (*comparans*) pod względem pewnej cechy. Cecha ta nosi nazwę *tertium comparationis* i może być wyrażona (A jest podobne do B pod względem C) lub pozostać w domyśle. Podobieństwo różni się od szerzej znanego porównania głównie poprzez fakt, że zestawiane są w niej cechy jakościowe, podczas gdy w porównaniu znajdujemy zwykle zestawienia ilościowe (bardziej/mniej niż, i tak dalej)⁸. W opracowaniach poświęconych *Boskiej Komедии* można jednak zauważyć, że pod nazwą „podobieństwa” omawiane są obie figury retoryczne.

Dla prześledzenia alegorii podróży do Boga szczególnie interesujący wydaje się jeden z wielu wyróżnionych przez badaczy rodzajów podobieństwa, najczęściej zwany pseudopodobieństwem (zaczynający się od zwrotu *colui...*, czyli „ten” z wariantem *qual è colui...*, dosł. „jak ten” i inne). Inspiracji tego typu figury upatruje się przede wszystkim w *Eneidzie*⁹, zaś nazwę zyskała dzięki specyficznemu sposobowi porównywania: A nie jest tutaj podobne do B. A jest jak A, zatem ten rodzaj podobieństwa niesie z sobą informację redundantną z punktu widzenia semantycznego. Dlatego być może wzbudzał od zawsze szczególne zainteresowanie wśród krytyków¹⁰: skoro w dziele, takim jak *Boska Komedia* istnieje figura, która wydaje się, iż niesie informację zbyteczną, być może (na pewno) istnieje powód, dla którego się tam znalazła. Z punktu widzenia tematycznego można ją zaliczyć do obrazów psychologicznych: zawsze przedstawia stan ducha bohatera. To, co wydaje się w niej jednak najistotniejsze, to funkcja, jaką pełni w poemacie: uobiektywnia doświadczenie Dantego-pielgrzyma¹¹. Wyraża więc w pełni to, o czym była mowa na początku: możliwość powrotu zbłądzonej duszy do Boga jest otwarta dla wszystkich. Grzech, a następnie wzrost moralny i postęp na drodze ku poznaniu oraz wszelkie uczucia doświadczane pod wpływem wydarzeń podczas pielgrzymowania (które stają się tematami podobieństw) odzwierciedlają się w ten sposób nie tylko w postaci abstrakcyjnego *colui*, ale potencjalnie w każdym człowieku, ponieważ wszyscy posiadamy tę samą ludzką naturę – zdają się mówić podobieństwa. Zauważono również inne interesujące cechy pseudopodobieństwa: *The pseudosimile represents an inability to recognize any significant resemblance between the tenor and the vehicle. The device shows that the pilgrim is severely limited in vision*¹². *In fact, almost every false simile in Virgil and Dante describes a disorientation, either perceptual or (what is similar) volitional*¹³. Eric Mallin dowodzi, że figura ta stosowana jest w momentach braku zdolności do rozeznania sytuacji. Przykładem mogą tu być trzy fragmenty

⁸ Por. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa, Wiedza Powszechna, 1990, s. 66.

⁹ Por. E. Mallin, *The False Simile in Dante's Commedia*, „Dante Studies”, 1994, t. CII, s. 20.

¹⁰ Por. A. Pagliaro, hasło: *Similitudine*, [w:] *Enciclopedia Dantesca*, red. U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970–1978, t. IV, s. 257.

¹¹ Por. R. Lansing, *From Image to Idea: A Study of the Simile in Dante's Commedia*, Ravenna, Longo Editore, 1977, s. 30–32.

¹² Por. E. Mallin, *op.cit.*, s. 18.

¹³ Por. *ibidem*, s. 20.

z początku poematu: *Piekle* I, 22–28; I, 55–58; II, 37–40 (natomiast kiedy z pomocą nadchodzi boskie światło, pojawia się „prawdziwe” podobieństwo: *Piekle* II, 127–132). Jest to więc znak *falso veder*, retoryczny symbol paraliżu poznawczego, kryzysu tożsamości, zagubienia i oddalenia od Boga. Ten rodzaj figury stosowany jest nie tylko przy opisie samego Dantego (w całym poemacie, aż do chwili, gdy kryzys poznawczy kończy się wraz z końcem podróży), lecz również innych postaci. W taki sposób mówią o sobie na przykład napotkane przez bohatera dusze, ale jedynie te potępione. Dusze czyśccowe i spotkane w Raju używają tej figury tylko mówiąc o Dancie (*Piekle* V, 126; *Piekle* X, 100–103; *Czyściec* XXXIII, 33; *Raj* XX, 91). W odróżnieniu od nich jest on bowiem pozbawiony pełni boskiego światła. Stopniowo, podczas podróży, otrzymuje go coraz więcej i pojmuje coraz więcej, aż do chwili, gdy prawda przekracza jego zdolności poznawcze i wyrażania. W końcowej wizji pojawia się *tópos* niewyraźności – najbardziej chyba charakterystyczny dla pism mistycznych. Pseudopodobieństwo pełni więc arcyważną rolę w strukturze poematu: ilustruje przejście pielgrzyma od sytuacji osoby zagubionej, pozbawionej zdolności poznania do sytuacji tego, kto otrzymał prawdziwe boskie światło poznania. Poznanie to jednak nie jest możliwe do wyrażenia przez ludzki język. Pseudopodobieństwo ujmuje tę niemożność w taki sposób: „byłem jak ktoś, kto”, a zatem „niezupełnie tak samo, lecz to wszystko, co da się o tym powiedzieć”. Ten rodzaj figury odnaleźć można w całym poemacie¹⁴.

Jak zauważają badacze¹⁵, struktura *Boskiej Komedii* wiele zawdzięcza trzem etapom *Drogi duszy do Boga* św. Bonawentury, a mianowicie *via purgativa* (wyzwolenie duszy od zła, często pod wpływem doświadczenia lęku przed Bogiem), *via illuminativa* (duchowe oświecenie, poznanie Boga poprzez kontemplację) oraz *via unitiva (perfectiva)* (mistyczne zjednoczenie z Bogiem). Właśnie ten ostatni etap ma charakter niewyraźny, a do pewnego stopnia również niepojmowalny.

Zobaczmy po jednym przykładzie pseudopodobieństwa z każdej kantyki poematu. We wszystkich przypadkach bohaterem obrazu jest pielgrzym, który jeszcze nie zakończył podróży ku poznaniu, a więc kryzys poznawczy trwa. Nie są to dokładne ilustracje poszczególnych trzech etapów *itinerarium*, ponieważ *via illuminativa* kończy się i przeplata z *via unitiva* już w Raju. Oddają jednak charakter pielgrzymowania od całkowitego zagubienia i zbłądzenia, poprzez spokojne i pełne nadziei obranie właściwej ścieżki, aż do wizji, w której obecne są elementy typowe dla literatury mistycznej.

¹⁴ W *Piekle* (I, 22–27, I, 55–60, II, 37–40, III, 136, IV, 2–3, V, 142, XIII, 44–45, XVII, 85–88, XXI, 25–28, XXVI, 34–42, XXX, 136–146), w *Czyśćcu* (I, 118–120, II, 10–12, XII, 127–134, XV, 120–123, XVIII, 87, XXII, 67–69, XXV, 4–9, XXV, 14–15, XXVII, 14–15, XXXI, 64–67, XXXIII, 25–29, XXXIII, 33) i w *Raju* (VII, 15, X, 34–36, X, 55–58, XVIII, 58–63, XX, 91–93, XXII, 25–27, XXIII, 13–15, XXIII, 49–54, XXIII, 61–63, XXV, 118–121, XXVIII, 4–12, XXX, 127–128, XXXI, 103–111, XXXIII, 58–66).

¹⁵ E. Hagman, *Dante's Vision of God: the End of „Itinerarium Mentis”*, „Dante Studies”, 1988, CVI; K. Michalski, *Mistyka i scholastyka u Dantego*, [w:] K. Michalski, *Filozofia wieków średnich*, Studia do dziejów Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy, 1997, s. 461–492.

Qual è colui che suo dannaggio sogna,
che sognando desidera sognare,
sì che quel ch'è, come non fosse, agogna,
tal mi fec' io, non possendo parlare,
che disiava scusarmi, e scusava
me tuttavia, e nol mi credea fare
(Inf, XXX, 136–141)¹⁶.

W tym fragmencie można odnaleźć motyw snu – tutaj koszmaru, z którego nie można się przebudzić, oraz niemożności wyrażenia tego, czego się doświadcza (z powodu okropności tego, co się widzi).

Noi andavam per lo solingo piano
com'om che torna a la perduta strada,
che 'nfino ad essa li pare ire in vano
(Purg, I, vv. 118–120)¹⁷.

W *Czyśćcu* podróż pielgrzyma staje się uporządkowana i spokojna (w odróżnieniu od naznaczonej ciągłymi zmianami kierunku i tempa podróży przez Piekło). Nabiera on pewności, że obrana droga jest tą, która zaprowadzi go do utraconego miejsca.

Qual è colui che somniando vede,
che dopo il sogno la passione impressa
rimane, e l'alato alla mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, ed ancor mi distilla
nel core il dolce che nacque da essa
(Par, XXXIII, 58–63)¹⁸.

W tych wersach odnajdujemy ponownie obraz snu, lecz tym razem jakby lustrzanego odbicia pierwszego z przytoczonych fragmentów. Nie jest to już męczący koszmar, ale sen niewypowiedziane miły. Obecne są w nim elementy doświadczenia mistycznego: zawieszenia umysłu, chwilowej utraty kontaktu z rzeczywistością zewnętrzną na rzecz wizji wewnętrznej, od której człowiek nie do końca potrafi się uwolnić.

W ostatniej części *Raju* figura podobieństwa (nie tylko pseudopodobieństwa) pojawia się częściej niż wcześniej. Wydaje się to naturalne, jeśli weźmie się pod

¹⁶ Fragmenty w oryginale zaczerpnięte są z wydania: D. Alighieri, *La Divina Commedia*, red. N. Sapegno, t. I, II, III, Firenze, „La Nuova Italia” Editrice, 1963. W tłumaczeniu Edwarda Porębowicza fragment brzmi następująco: „Jak ten, co marzy jakąś rzecz niemiłą./Śniąc, życzy, aby to był sen, nie jawa,/I pragnie, aby to, co jest, nie było./Tak pomieszanie, gdy mówić nie dawa,/Chcący tłumaczyć się, nie zauważyć./Iż się milczenie już wymówką stawa” (D. Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, Kraków, Wydawnictwo Zielona Sowa, 2004, s. 144).

¹⁷ W tłumaczeniu Porębowicza: „Szlismy po puszczy, podobni do człeka,/Co nim ślad znajdzie ścieżki obłąkanej,/Rozumie ciągle, że go próżno czeka” (*ibidem*, s. 170).

¹⁸ W tłumaczeniu Porębowicza: „Jak temu, co śniąc, widzi cudną postać,/Wrażenie miłe trwa, choć sen uciecze,/Ani w nim inna myśl nie może postać./Tak mnie: z pamięci mojej nadczłowiecze/Pierzchają mary, a jeszcze mi rzadki/Posmak do serca z onych widzeń ciecze” (*ibidem*, s. 464).

uwagę, że doświadczenia dantejskiego pielgrzymowania stają się coraz mniej konkretne i coraz trudniejsze do opisanie. Środek stylistyczny pozwalający wyrażać rzeczy niewidzialne, niepojmowalne za pomocą widzialnych staje się więc niezbędnym narzędziem opisu¹⁹. Równolegle do wzrostu liczby podobieństw w miarę zbliżania się do końca poematu obserwuje się coraz większe zbliżanie się do siebie zestawianych w figurze obrazów. W *Piekle* sceny będące nośnikiem porównania (*comparans*, czyli części zaczynające się od: *jak*) to barwne, żywe obrazy, często skrajnie różne od tych, do których są przyrównywane (*comparandum*, czyli fragmenty zaczynające się od: *tak*, *podobnie*, i inne), jak w przypadku podobieństwa o kmiotku²⁰ (*Piekło*, XXIV, 1–18), gdzie następuje nagle przejście od piekielnej rzeczywistości do bukolicznej scenki pasterskiej. Na końcu tego stopniowego przybliżania się obu części podobieństwa odnajdziemy obraz trzech kręgów światła pojawiających się w wizji pielgrzyma, objaśniony za pomocą obrazu trzech kręgów światła możliwych do zaobserwowania w rzeczywistości (dwóch będących częściami podwójnej tęczy i trzeciego uformowanego z ognia pochodzącego od tamtych dwóch), jak w podobieństwie o tęczy (*Raj*, XXXIII, 115–120). Enzo Noé Girardi²¹ zauważa odnośnie do tego fragmentu, że figura ta nie ma żadnej zdolności objaśniającej, nie spełnia zatem zaleceń retoryk klasycznych (por. Kwintylian, *O kształceniu mówcy*). Pod tym względem jest zupełnie niefunkcjonalna i jeśli poeta miałby zamiar zastosować ją tutaj z intencją objaśniającą, nie miałoby to sensu. Podobieństwo musi zatem pełnić w *Boskiej Komедии* rolę pojęciową i strukturalną. Znajduje ona odzwierciedlenie i potwierdzenie w innej zaobserwowanej właściwości poematu: „chodzi tu [...] o dystans pomiędzy Dantem-autorem a Dantem-postacią, który, jak wiadomo, ulega stopniowemu zmniejszaniu aż do całkowitego zaniku u kresu pozaziemskiej wędrówki, w wyniku uzyskania pełnego poznania przez Dantego-pielgrzyma istoty zła i dobra”²². Być może na pierwszy rzut oka te dwie cechy *Boskiej Komедии* nie muszą być z sobą powiązane, jednak realizują one tę samą metaforę podróży mistycznej, która stanowi podstawę konstrukcji poematu.

¹⁹ Wiemy, że w Średniowieczu analogia nie była jedynie elementem retoryki służącym do ozdoby tekstu, ale traktowana była jako sposób wyrażania prawdy. Dwa światy: ziemski i duchowy, istniały jak dwie strony kartki papieru, były nierozzerwalnie z sobą związane.

²⁰ Nazwa figury pochodzi od wybieranego najczęściej przez polskich tłumaczy odpowiednika włoskiego *villanello*.

²¹ Por. E.N. Girardi, *L'uso della retorica nella „Divina Commedia”: le similitudini*, [w:] *Dante e il mondo slavo*, Zagreb, Jugoslavenska Akademija Znanosti i Umjetnosti, 1984, s. 760.

²² M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komедии Dantego*, Kraków, Universitas, 2005, s. 123.

Summary

Homo viator, on the way back: An allegorical and mystical interpretation of Dante's journey

The article shows Dante's journey in the otherworld, with reference to the main sources of its literary inspiration. It seems that the use of similes reflects its specificity in a particular way: the continuous progress from unknowing to the cognition of God, with final visions that have clear mystical accents.

Keywords: The Divine Comedy, Dante Alighieri, allegorical journey.