BIBLIOTHECA
UNIV. JAGELL.
CRACOVENSIS

A 815337

I

Maria
Maślanka-Soro

ANTYCZNA TRADYCJA EPICKA U DANTEGO

ANTYCZNA
TRADYCJA
EPICKA
U DANTEGO

W 750. rocznicę
urodzin Danteo

Nel 750° anniversario
della nascita di Dante

Maria
Maślanka-Soro

ANTYCZNA
TRADYCJA
EPICKA
U DANTEGO

Kraków

Recenzenci:

prof. dr hab. Piotr Salwa

prof. dr hab. Jerzy Styka

Opracowanie redakcyjne:

Edyta Wygonik-Barzyk

Indeks:

Maria Maślanka-Soro

Projekt okładki i skład:

Emilia Dajnowicz

Na okładce wykorzystano zdjęcie pomnika Dantego Alighieri
przed kościołem Santa Croce we Florencji.

Publikacja została sfinansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki,
przyznanych na podstawie decyzji DEC - 0632/B/H03/2010/38
(numer projektu badawczego NN103063238).

Wydanie publikacji zostało dofinansowane przez
Włoski Instytut Kultury w Krakowie.

ISBN 978-83-7638-548-8 (wersja papierowa)

ISBN 978-83-7638-606-5 (e-book)

KSIEGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87

e-mail: akademicka@akademicka.pl

Księgarnia internetowa:

www.akademicka.pl

SPIS TREŚCI

Wykaz ważniejszych skrótów • 9

Wprowadzenie • 11

CZĘŚĆ PIERWSZA

RZYMSKA POEZJA EPICKA W KULTURZE ŚREDNIOWIECZA
I W TWÓRCZOŚCI DANTEGO PRZED *BOSKĄ KOMEDIĄ*

- I. Wergiliusz – *poeta philosophus* • 31
- II. *Ovidius amorigraphus* i *Ovidius maior* • 43
- III. Lukan – *poeta historicus* • 51
- IV. Stacjusz – *poeta tragicus* • 61
- V. Kultura klasyczna Danteo • 69
- VI. Rzymska epika w *Życiu Nowym* i w traktatach Danteo • 79

CZĘŚĆ DRUGA

BOSKA KOMEDIA DANTEGO: *MAGNI AUCTORES* W *MAGNUM OPUS* –
NATCHNIENIE I WYZWANIE

- I. „Io fui sesto tra cotanto senno” (*Inf.*, IV, 102):
Dante „definiuje” swoją poetykę • 103
- II. „O muse, o alto ingegno, or m'aiutate” (*Inf.*, II, 7):
sens twórczości poetyckiej u Danteo • 125
- III. Wergiliusz i *sacrum poema* (*Eneida*) jako prefiguracja
poema sacro (*Komedii*) • 139
 1. „Quel savio gentil, che tutto seppe” (*Inf.*, VII, 3):
Wergiliusz jako postać w poemacie Danteo • 139
 2. Dante-pielgrzym jako „nowy Eneas” • 188

3. „Lì si cantò non Bacco, non Peana” (*Par.*, XIII, 25):
przestrzeń zaświatów u Wergiliusza i Dantego • 202
4. „La verità nulla menzogna frodi” (*Inf.*, XX, 99): interpretacja
motywów, postaci i epizodów *Eneidy* w *Komedii* • 251
- IV. „Ovidio [...] io non lo 'nvidio” (*Inf.*, XXV, 97-99): Dantejska
przemiana *Metamorfoz* Owidiusza w *Komedii* • 301
 1. Uwagi wstępne • 301
 2. „Così vid'io la settima zavorra / mutare e trasmutare”
(*Inf.*, XXV, 142-143): sens metamorfozy u Dantego • 310
 3. „Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo
che perdette / la madre lei, ed ella primavera” (*Purg.*, XXVIII,
49-51): interpretacja figuralna mitów Owidiańskich
w poemacie Dantego • 338
- v. *Farsalia* Lukana w *Komedii*: pomiędzy *sublime*
i *horridum* • 383
- VI. Stacjusz, *Tebaida* i jej inferalny wymiar w *Komedii*:
„Non altrimenti Tidëo si rose / le tempie a Menalippo
per disdegno” (*Inf.*, XXXII, 130-131) • 417
- Zakończenie • 447
- Bibliografia literatury cytowanej • 451
- Indeks osobowy • 471
- Streszczenie (Riassunto) • 487

INDICE

Elenco delle abbreviazioni più significative • 9

Premessa • 11

PARTE PRIMA

LA POESIA EPICA LATINA NELLA CULTURA MEDIEVALE
E NELLE OPERE MINORI DI DANTE

- I. Virgilio – *poeta philosophus* • 31
- II. *Ovidius amorigraphus* e *Ovidius maior* • 43
- III. Lucano – *poeta historicus* • 51
- IV. Stazio – *poeta tragicus* • 61
- V. Cultura classica di Dante • 69
- VI. Presenza dell'epica romana nella *Vita Nuova*
e nei trattati danteschi • 79

PARTE SECONDA

LA DIVINA COMMEDIA DI DANTE: MAGNI AUCTORES NEL MAGNUM OPUS –
ISPIRAZIONE E SFIDA

- I. “Io fui sesto tra cotanto senno” (*Inf.*, IV, 102):
Dante “definisce” la propria poetica • 103
- II. “O muse, o alto ingegno, or m'aiutate” (*Inf.*, II, 7):
il senso della creazione poetica in Dante • 125
- III. Virgilio e il *sacrum poema* (*Eneide*) come prefigurazione
del *poema sacro* (*Commedia*) • 139
 1. “Quel savio gentil, che tutto seppe” (*Inf.*, VII, 3):
Virgilio come personaggio nel poema dantesco • 139
 2. Dante-pellegrino come “nuovo Enea” • 188

- “Lì si cantò non Bacco, non Peana” (*Par.*, XIII, 25):
la concezione dell’aldilà in Virgilio e in Dante • 202
3. “La verità nulla menzogna frodi” (*Inf.*, XX, 99):
l’interpretazione dei motivi, dei personaggi e degli
episodi dell’*Eneide* nella *Commedia* • 251
- iv. “Ovidio [...] io non lo ’nvidio” (*Inf.*, XXV, 97-99):
la metamorfosi dantesca delle *Metamorfosi* di Ovidio
nella *Commedia* • 301
1. Questioni preliminari • 301
2. “Così vid’io la settima zavorra / mutare e trasmutare”
(*Inf.*, XXV, 142-143): il significato della metamorfosi
in Dante • 310
3. “Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo
che perdette / la madre lei, ed ella primavera” (*Purg.*, XXVIII,
49-51): l’interpretazione figurale dei miti ovidiani nel poema
dantesco • 338
- v. *La Farsaglia* di Lucano nella *Commedia*: tra il sublime
e l’*horridum* • 383
- vi. Stazio, *Tebaide* e la sua dimensione infernale nella *Commedia*:
“Non altrimenti Tidèo si rose / le tempie a Menalippo per
disdegno” (*Inf.*, XXXII, 130-131) • 417
- Conclusioni • 447
- Bibliografia della letteratura citata • 451
- Indice dei nomi • 471
- Riassunto • 487

WYKAZ WAŻNIEJSZYCH SKRÓTÓW

(z wyjątkiem biblijnych, które podano według Biblii Tysiąclecia; zob. *Bibliografia literatury cytowanej*, IV: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*)

a c. di	a cura di (opracował/-a)
<i>Aen.</i>	<i>Aeneis</i> (Wergiliusz)
<i>Conv.</i>	<i>Convivio</i> (Dante)
<i>Crat.</i>	<i>Cratylus</i> (Platon)
<i>De civ. Dei</i>	<i>De civitate Dei</i> (św. Augustyn)
<i>De cons. phil.</i>	<i>De consolatione philosophiae</i> (Boecjusz)
<i>De const. sap.</i>	<i>De constantia sapientis</i> (Seneka)
<i>De fin.</i>	<i>De finibus bonorum et malorum</i> (Cyceron)
<i>De off.</i>	<i>De officiis</i> (Cyceron)
<i>De re publ.</i>	<i>De re publica</i> (Cyceron)
<i>De vulg. el.</i>	<i>De vulgari eloquentia</i> (Dante)
<i>Div. Iul.</i>	<i>Divus Iulius</i> (Swetoniusz)
<i>Ecl.</i>	<i>Eclogae</i> (Wergiliusz, Dante)
<i>ED</i>	<i>Enciclopedia Dantesca</i>
<i>Epist.</i>	<i>Epistulae</i> (Dante, Horacy, św. Augustyn, św. Hieronim)
<i>Eth. Nic.</i>	<i>Ethica Nicomachea</i> (Arystoteles)
<i>Etym.</i>	<i>Etymologiarum sive Originum libri XX</i> (Izydor z Sewilli)
<i>Gorg.</i>	<i>Gorgias</i> (Platon)
<i>In Somn. Scip.</i>	<i>In Somnium Scipionis</i> (Makrobiusz)
<i>Inf.</i>	<i>Inferno</i> (Dante)
koment.	komentarz
<i>LDS</i>	<i>Lectura Dantis Scaligera</i>
<i>LDT</i>	<i>Lectura Dantis Turicensis</i>
<i>Met.</i>	<i>Metamorphoseōn libri XV</i> (Owidiusz)
<i>Metaph.</i>	<i>Metaphysica</i> (Arystoteles)

WYKAZ WAŻNIEJSZYCH SKRÓTÓW

<i>Mon.</i>	<i>Monarchia</i> (Dante)
<i>Od.</i>	<i>Odysseia</i> (Homer)
<i>Par.</i>	<i>Paradiso</i> (Dante)
<i>Phaedr.</i>	<i>Phaedrus</i> (Platon)
<i>Phaed.</i>	<i>Phaedo</i> (Platon)
<i>Phars.</i>	<i>Pharsalia</i> (Lukan)
<i>Purg.</i>	<i>Purgatorio</i> (Dante)
<i>Sat.</i>	<i>Saturnalia</i> (Makrobiusz)
<i>Silv.</i>	<i>Silvae</i> (Stacjusz)
<i>S. T.</i>	<i>Summa theologiae</i> (Tomasz z Akwinu)
<i>Theb.</i>	<i>Thebais</i> (Stacjusz)
<i>Tusc.</i>	<i>Tusculanae disputationes</i> (Cyceron)

WPROWADZENIE

NINIEJSZA książka stanowi próbę zbadania w przekroju diachronicznym oraz synchronicznym sposobów funkcjonowania rzymskiej epiki – Wergiliusza, Owidiusza, Lukana i Stacjusza – w twórczości Dantego. Pośrednim celem pracy jest wskazanie kierunku rozwoju, w jakim podąża zainteresowanie wielkiego Florentczyka poezją antyczną w miarę jej coraz lepszego poznania i, przede wszystkim, osiągnięcia przez niego wyżyn kunsztu artystycznego, co idzie w parze z jego samoświadomością jako twórcy, który jako pierwszy w nowożytnej Europie może konkurować z największymi spośród antycznych poetów, a nie – traktując ich jako autorytety – korzystać jedynie ze spuścizny, którą pozostawili.

Na różnych etapach pisarstwa Dantego można dostrzec w tej kwestii wyraźną ewolucję: od fazy mniej lub bardziej biernej asymilacji do fazy twórczego dialogu w *Boskiej Komedii*, nacechowanego niekiedy polemicznie. W obrębie tego *magnum opus*, stanowiącego ukoronowanie całej jego twórczości, a zatem w wymiarze synchronicznym interesujące są rozmaite odcienie owego dialogu, jakościowo różnego w odniesieniu do dzieł każdego z wielkich epików i obejmującego różne poziomy tekst. Nie bez znaczenia dla jego kształtu jest fakt wprowadzenia przez Alighieriego do swojego poematu postaci tych poetów, z których, jak wiadomo, Wergiliusz odgrywa jedną z bardziej kluczowych ról. Jest ona wyraźnie skorelowana z Dantejskim odczytaniem *Eneidy*, a zatem wcale nie tak oczywista i bezproblemowa, jak mogłaby się wydawać przy powierzchownej lekturze.

Ze względu na rodzaj, wagę i funkcje nawiązań do epiki antycznej, a więc również ich potencjał analityczno-interpretacyjny, punkt ciężkości w niniejszym studium przypada na drugą fazę, toteż jego trzon stanowi Część druga, dla której Część pierwsza funkcjonuje przede wszystkim jako kontekst, pozwalający lepiej dostrzec nowatorskie podejście Dantego w *Boskiej Komедии* do wielkiej spuścizny antyku, a także jego autentyczne zaangażowanie w kwestii jej oceny (i docenienia) oraz bezpośredniej z nią konfrontacji. Dlatego w obrębie Części pierwszej znalazły się rozdziały poświęcone późnoantycznej i średniowiecznej tradycji egzegetycznej *Eneidy*, *Metamorfoz*, *Farsalii* oraz *Tebaidy*, a także klasycznemu wykształceniu Dantego oraz elementom intertekstualnym wywodzącym się z powyższych dzieł w utworach powstałych lub ukończonych przed *Boską Komедią*. Zawarte tam cytaty i parafrazy, rzadziej interpretacje określonych epizodów czy postaci, służą celom przede wszystkim egzemplifikacyjnym, ilustracyjnym albo perswazyjnym, a zatem wpisującym się w ówczesną praktykę traktowania dziedzictwa antycznego selektywnie, dla bardziej wyrazistego wyrażenia poglądów retorycznych, etycznych, politycznych czy nawet teologicznych epoki średniowiecza, ale także dla przekazania treści o charakterze encyklopedycznym, np. historycznym lub geograficznym. Niekiedy Dante, wzorem współczesnych mu egzegetów, nadaje tekstom klasycznym i ich fragmentom sens alegoryczny albo też inspirowane interpretacjami zawartymi w późnoantycznych i średniowiecznych komentarzach, wprowadzając czasem pewne innowacje.

Tego rodzaju techniki korzystania z utworów epickich i innych są niemal zupełnie nieobecne w *Boskiej Komедии*, co oczywiście można wytłumaczyć w jakiejś mierze jej formą poetycką. Poezja, jak wiadomo, rządzi się innymi prawami niż proza, cechuje ją inny sposób ujęcia myśli, operujący obrazowaniem, często metaforycznym, figurami retorycznymi, a typowy dla niej skrót myślowy – w reminiscencjach czy aluzjach¹ – pociąga za sobą kondensację treści – którą, *nota bene*,

¹ Różnicę pomiędzy oddziaływaniem reminiscencji i aluzji na czytelnika trafnie określa G. Pasquali, *Arte allusiva*, w: idem, *Pagine stravaganti*, vol. 2, Sansoni, Firenze 1968, s. 275, gdzie pisze m.in., że reminiscencja może odbiorcy umknąć, lecz aluzja nie spełnia swojej funkcji, jeśli nie pamięta on tekstu, który jest przez nią przywołany.

Alighieri doprowadził do mistrzostwa. Jednak w tym wypadku chodzi o coś więcej: w swoim *magnum opus* inaczej postrzega on kulturę starożytną, nie czuje się związany ze współczesną mu *praxis*, a przy tym jest już w pełni świadomy własnego talentu i dysponuje bardziej dojrzałą wizją rzeczywistości, po przezwyciężeniu młodzieńczego kryzysu, który zaprowadził go do *selva oscura*, „ciemnego lasu” symbolizującego zagubienie moralne i intelektualne. Ponadto jego znajomość poezji antycznej w pierwszych latach XIV w., kiedy pisał *Piektło*² – przede wszystkim epiki Wergiliusza, Owidiusza, Lukana i Stacjusza, owych *regulati poetae*³, którzy zainspirowali go w sposób szczególny – jest już inna, dogłębna, przemyślana i – co nie mniej ważne – czerpana z bezpośredniej lektury⁴ ich dzieł. Komentarze późnoantyczne i *accessus ad auctores*⁵ odgrywają pewną rolę w obcowaniu Dantego z tekstami wymienionych twórców, ale jest ona na tyle marginalna, że nie ma większego wpływu na jego sposób odczytania i zreinterpretowania owych poematów, a poprzez nie kultury antycznej⁶.

² Chronologia *Boskiej Komедии* jest ciągle jeszcze przedmiotem dyskusji, jednak najbardziej prawdopodobne daty to: 1304-1308 (*Piektło*), 1308-1312 (*Czystoscieć*) i 1316-1321 (*Raj*); zob. E. Malato, *Dante*, Salerno Editrice, Roma 1999, s. 229 i nn.

³ Tak są nazwani w traktacie językowym *De vulg. el.*, II, VI, 7.

⁴ Bibliografię do tej kwestii podają przy omawianiu kolejnych autorów: tytułem przykładu zob. R. Hollander, *Dante's Use of Aeneid I in Inferno I and II*, „Comparative Literature”, 20, z. 2 (1968), s. 155-156, przyp. 17; P.S. Hawkins, *The Metamorphosis of Ovid*, w: *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, ed. by M.U. Sowell, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton (NY) 1991, s. 21. Warto zauważyć, że Dante nie wykazuje podejścia filologiczno-krytycznego do samego przekazu tekstów klasycznych, w przeciwieństwie np. do Petrarcki, który nie tylko kolekcjonował rękopisy (i kilka sam odkrył), lecz też je kolacjonował i starał się ustalać poprawne wersje. W *Komedii* mamy kilka dowodów na to, że Alighieri korzystał z błędnych wersji rękopiśmiennych, natomiast przewyższa on Petrarckę w przenikliwości, z jaką wnika w istotę danej historii czy epizodu mitycznego, np. w *Metamorfozach* Owidiusza; zob. na ten temat G. Martellotti, *Dante e i classici*, w: i d e m, *Dante e Boccaccio e altri scrittori dall'Umanesimo al Romanticismo*, con una premessa di U. Bosco, Olschki, Firenze 1983, s. 16-17.

⁵ Na temat zawartości i struktury typowego *accessus* zob. A.A. Iannucci, *Introduzione*, w: *Dante e la "bella scola" della poesia. Autorità e sfida poetica*, a c. di A.A. Iannucci, Longo, Ravenna 1993, s. 10.

⁶ Zob. *ibidem*, s. 30. Na temat śladów korzystania przez Dantego w *Komedii* z komentarza Serwiusza do *Eneidy* Wergiliusza zob. E. von Richthofen, *Traces of Servius in Dante*, „Dante Studies”, 92 (1974), s. 117-128.

Eneida, *Metamorfozy*, *Farsalia* czy *Tebaida* stają się dla niego obecnie nie tylko źródłem inspiracji, ale również problemem, z którym pragnie się zmierzyć. Utwory te nie tylko pobudzają jego wyobraźnię poetycką do konstruowania obrazów epickich czy lirycznych albo scenek dramatycznych zawartych w porównaniach lub metaforach, mających odbiorcy przybliżyć rzeczywistość zaświatów, lecz skłaniają do przewartościowań, rodzą pytania o istotę i sens poezji, prowokują do dialogu, generując pewne napięcia, niekiedy o charakterze polemicznym. Alighieri nawiązuje ów dialog i prowadzi go właśnie dlatego, że jest przekonany, iż wielka poezja starożytna, zwłaszcza epicka, czyli tzw. „poezja tragiczna”, jak ją wówczas określano⁷, zawiera ziarna prawdy⁸ na temat sensu ludzkiej egzystencji, ziemskiej, a niekiedy także pozaziemskiej. Autorzy tacy jak Wergiliusz (i w różnym stopniu inni) mieli bowiem – w przekonaniu Dantego – pewną jej świadomość, co znalazło odzwierciedlenie w ich dziełach, ale pozostała ona – z różnych względów, nie tylko historycznych – w stanie załękowym.

Prawda ta w jego pojęciu objawia się już na poziomie dosłownym, czyli w *sensus litteralis*, a nie jedynie w warstwie alegorycznej, jak to ujmowała tradycja egzegetyczna od Serwiusza po Bernarda Silvestrisa czy Arnulfa z Orleanu⁹. W rzymskich poematach istotne znaczenie ma dla niego właśnie ów sens literalny, którego nie traktuje (z nielicznymi wyjątkami)¹⁰ jak osłony (*integumentum*)¹¹ dla sensu ukrytego,

⁷ Zob. przyp. 172 (wszystkie odesłania tego typu – jeśli nie zaznaczono inaczej – odnoszą się do niniejszej monografii).

⁸ Pojęcie prawdy jako kategorii obiektywnej jest typowe dla znacznej części filozofii starożytnej i dla filozofii chrześcijańskiej, różnice w jej rozumieniu wynikają przede wszystkim z innego pojmowania celu życia ludzkiego.

⁹ Będzie mowa o ich komentarzach w poszczególnych rozdziałach Części pierwszej.

¹⁰ Wybitnie alegorycznymi postaciami w znaczeniu *integumentum* są chart (*veltro*) i wilczyca (*lupa*), jak również poprzedzające pojawienie się tej ostatniej dwa pozostałe zwierzęta: pantera (*lonza*) oraz lew (*leone*). Chart, jak wiadomo, ma znaczenie pozytywne, oznaczając może nawet samego Chrystusa, który w momencie ponownego przyjścia na ziemię rozprawi się ze złem (zob. *Inf.*, I, 101-102; 109-111). To ostatnie symbolizowane jest przez trzy pozostałe zjawy zwierzęce, reprezentujące pełnię grzechów.

¹¹ Na temat tego terminu u średniowiecznych komentatorów zob. Część pierwsza, I (wszystkie odesłania tego typu – jeśli nie zaznaczono inaczej – odnoszą się do niniejszej monografii).

lecz nadaje mu wymiar historyczny¹², co pociąga za sobą nieraz krytyczny dystans, jak również dążenie do wydobywania całego potencjału semantycznego z asymilowanych treści, którego ich autorzy nie byli świadomi. Takie podejście nie ma wiele wspólnego z tradycyjnie pojętą alegoryzacją.

Ukierunkowanie strategii intertekstualnych w *Komedii* jest w dużej mierze podyktowane przekonaniem, że jego własny poemat przewyższa pod względem ideowym oraz formalnym epickie dzieła antyczne, stanowiąc jednocześnie ich kontynuację (dotyczy to zwłaszcza *Eneidy*), uzupełnia sensy, z konieczności ułomne i niepełne, albo je koryguje w myśl tego, że przekaz, jaki niesie *Komedia*, pochodzi od Boga, który posłużył się jego talentem dla dobra ludzkości. Przypisując sobie rolę *scriba Dei*¹³, Alighieri postrzega swój udział w tworzeniu dzieła jako porównywalny z zadaniem, przed którym niegdyś stanęli autorzy Biblii. Nigdzie nie mówi o tym wprost, natomiast niejednokrotnie czyni do tego aluzje na kartach swojego *magnum opus*; najbardziej znany jest *passus* rozpoczynający Pieśń XXV *Raju*, gdzie nazywa swoje dzieło „świętym poematem”, w którego powstaniu Ziemia i Niebo miały swój udział:

[...] 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra¹⁴ (*Par.*, XXV, 1-2)

¹² Zob. np. M. Pastore Stocchi, *Classica, Cultura*, w: *ED*, vol. 7, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 166; M. Picone, *L'invenzione dantesca dell'Inferno*, w: *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a c. di A. Ghisalberti, Vita & Pensiero, Milano 2001, s. 12. O wymiarze historycznym poezji klasycznej w *Komedii* Dantego będzie mowa w poszczególnych rozdziałach Części drugiej.

¹³ Na temat boskiego natchnienia Dantego zob. np. R. Hollander, *Dante "Theologus poeta"*, w: idem, *Studies in Dante*, Longo, Ravenna 1980, s. 39-89 oraz M. Picone, *Gli ipotesti classici (Virgilio e Ovidio)*, „Lettture Classensi”, 37 (2008), s. 64, przyp. 4 (wybrana bibliografia). Do tej kwestii powrócimy przy omówieniu koncepcji poezji według Dantego w: Część druga, II.

¹⁴ Wszystkie cytaty z *Boskiej Komедii* w oryginale pochodzą w tej monografii z wyd.: Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, vol. 1-4, a c. di G. Petrocchi, 2^a ed. riveduta, Le Lettere, Firenze 1994; wszystkie cytaty w przekładzie, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z wyd.: Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, oprac. M. Maślanka-Soro, Zielona Sowa, Kraków 2009.

([...]) poemat święty, co doń społem
Ziemia i niebo przykładają dłoni)

Ponadto Dante-autor dąży do wywołania w odbiorcy – różnymi środkami artystycznego wyrazu – przekonania, że opisywane przez niego przeżycia Dantego-pielgrzyma, protagonisty podróży po zaświatach, miały miejsce naprawdę. Zdobywszy dzięki nim inną świadomość, Dante-narrator, utożsamiany z autorem jako kategorią wewnątrztekstową¹⁵, opisuje wizję, porównywalną z tą, jakiej doświadczył św. Jan, autor Apokalipsy¹⁶, a więc taką, której nie można traktować jak *fabulosa narratio*, tylko jak fakt historyczny. Wskazuje na to użycie w *Komedii* słów związanych ze sferą widzenia, takich jak rzeczownik *visio/visione* i czasownik *vedere*. Są one obecne w różnych wariantach gramatycznych już w pierwszych epizodach piekielnych (w Pieśni III i IV)¹⁷. Zawsze tam, gdzie się pojawiają, chodzi o sam akt widzenia¹⁸, porównywalny z wizją senną jedynie pod względem mechanizmów podkreślających niedoskonałość pamięci, która nie jest w stanie zarejestrować wszystkiego, co przekazał jej intelekt¹⁹. Do przeżycia stano-

¹⁵ We współczesnej narratologii kategorie narratora i autora należą do dwóch różnych poziomów komunikacji, niekiedy jednak tzw. autor wewnętrzny utożsamia się z narratorem i ta sytuacja ma miejsce w *Komedii*; zob. A. Marchese, *L'Officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Mondadori, Milano 1998 (1983), s. 76-80.

¹⁶ Zob. Ap 1, 19 i Dante, *Purg.*, XXXII, 103-105.

¹⁷ Zob. także inwokację zawartą w prologu otwierającym Pieśń II *Piekle* (7-9): „O muse, o alto ingegno, or m'aiutate; / o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate” („Wesprzyjcie, Muzy, krzep mię, twórcza duszo! / Pamięci moja, widzeń mych zwierciadło, / Dzisiaj się mocy twe objawić muszą”).

¹⁸ Zob. Ch.S. Singleton, *La poesia della «Divina Commedia»* (tyt. oryg.: *«Commedia». Elements of Structure*, Cambridge, Mass. 1957; *Journey to Beatrice*, Cambridge, Mass. 1958), Il Mulino, Bologna 1978, s. 88, przyp. 2.

¹⁹ Dante zaznacza to już w wypowiedzi metatekstowej na początku Pieśni I *Raju* (4-9): „Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende; / perché appressando sé al suo disire, / nostro intelletto si profonda tanto, / che dietro la memoria non può ire” („W niebie, co sporzeż bożych iskier chłonie, / Byłem; widziałem, czego nie wyświęci / Słowami człowiek, choć był w tamtej stronie. / Bo przybliżony do celu swej chęci, / Rozum nasz tak w nim przepaściście ginie, / Że nie pociągnie za sobą pamięci”). Myśl ta pojawia się także pod koniec *Raju* (XXXIII, 55-61), okalając w ten sposób całość opisanego w poemacie doświadczenia.

wiącego główny temat poematu tak pojęty termin *visione* odnosi się w zwrocie metatekstowym pod sam koniec *Komedii*: „ponieważ niemal cała moja wizja [to, co zobaczyłem] tu się kończy” („ché quasi tutta cessa / mia visione; *Par.*, XXXIII, 61-62)²⁰.

Alighieri sugeruje w *Liście XIII* (20-25), skierowanym do księcia Werony, Cangrande della Scala, pisany w momencie, gdy praca nad *Rajem* musiała być już zaawansowana²¹, że jego *Komedia* ma kilka znaczeń. Wymienia tam *sensus historicus* obok *allegoricus*, który zostaje rozbity na *allegoricus* w węższym tego słowa znaczeniu, *tropologicus* i *anagogicus*²². Znaczenie literalne nie odsyła do fikcji, lecz do faktu lub wydarzenia albo postaci uznanych za prawdziwe. Ta sugestia pociąga za sobą inną, a mianowicie, że jego *magnum opus* jest świadectwem tego, co było doświadczeniem historycznym, przeżytym przez niego *hic et nunc*.

Wszystko to potwierdza, że najważniejszym modelem dla *Komedii* – zarówno ideowym, jak i stylistyczno-językowym – jest dzieło o niekwestionowanym autorytecie, biorąc pod uwagę także prawdziwość przekazu, czyli Biblia, której egzegeza w wersji wywodzącej się od Kasjana przypisywała te cztery poziomy znaczeń²³. Dlatego sens dosłowny wędrówki Dantego-pielgrzyma po zaświatach nie jest tylko nośnikiem prawdy, ale ją wprost wyraża (tak jak to ma miejsce w Biblii) i za sugestią poety powinna być ona interpretowana w ramach tzw. alegorii teologów, o której będzie dokładniej mowa przy okazji analizy *Biesiady*²⁴.

²⁰ Por. także Dante, *Par.*, I, 4-6; XIV, 49 i zwłaszcza XVII, 127-128, gdzie duch Cacciaguidy, przodka Dantego, poleca mu po powrocie do życia ziemskiego zdać wiernie relację z tego, co zobaczył w zaświatach, nawet jeśli kogoś ta prawda miałaby zabołec.

²¹ W liście tym Dante dedykuje *Raj* (jeszcze niedokończony) władcy Werony.

²² Poruszamy tę kwestię w: Część pierwsza, VI.

²³ Na temat metody egzegetycznej Biblii, w szczególności tej wywodzącej się od Kasjana i przewidującej cztery poziomy znaczeń, zob. H. de Lubac, *L'Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, t. 1, Aubier, Paris 1959, s. 425-682. Zob. też T. Michałowska, *Vocabularium teoretycznoliterackie w Polsce średniowiecznej (Integumentum)*, w: *Mediewistyka literacka w Polsce*, t. V (LXI), pod red. T. Michałowskiej, IBL PAN, Warszawa 2003, s. 138.

²⁴ Zob. Część pierwsza, VI.

Biblia jest zdecydowanie najistotniejszym hipotekstem²⁵ dla *Komedii*, co zostaje zasygnalizowane w formie aluzji od razu w pierwszych słowach poematu poprzez parafrazę odsyłającą do Księgi Izajasza²⁶, a i dalej w Pieśni I *Piekle* nie brakuje reminiscencji i aluzji biblijnych²⁷, przede wszystkim do Starego Testamentu, podczas gdy w Pieśni II ważne nawiązanie do postaci św. Pawła ma kierować uwagę czytelnika na Nowy Testament.

W Pieśni I *Piekle*, a także w kolejnych, Dante, wskazuje na swoje drugie ważne źródło inspiracji, czyli epicką literaturę klasyczną, w szczególności *Eneidę*, od której wywodzi się m.in. temat katabazy, zejścia żywego człowieka do świata podziemnego z woli wyższej w celu zdobycia ważnych doświadczeń i poznania prawdy o znaczeniu nie tylko jednostkowym, ale również uniwersalnym²⁸. Autorytet Wergiliusza ulega jednak pewnemu osłabieniu, jeśli przyjmiemy za Amilcare A. Iannuccim²⁹, że *Eneida* konkuruje tu z apokryficzną Ewangelią Nikodema z V w., której centralną częścią jest temat zejścia Chrystusa do Otchłani (*Descensus ad Inferos*), by po zgładzeniu grzechu pierwotnego przez śmierć krzyżową wyprowadzić stamtąd odkupione dusze proroków i patriarchów Starego Testamentu. Temat *Descensus*

²⁵ Posługuję się tym terminem zgodnie ze znaną klasyfikacją zaproponowaną przez G. Genette'a; zob. idem, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* (tyt. oryg.: *Palimpsestes. Littérature au second degré*, Paris 1982), przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Warszawa 2014, s. 11. W niniejszej książce będę go używać zamiennie z terminem „intertekst”, który preferuje M. Riffaterre, jeden z wybitniejszych teoretyków intertekstualności; zob. idem, *Semiotyka intertekstualna: interpretant* (tyt. oryg.: *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*, „Revue d'Esthétique”, 1-2 (1979), s. 128-150), przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki”, LXXIX, z. 1 (1988), s. 297-314, np. s. 303.

²⁶ Zob. Iz 38, 10.

²⁷ Np. obraz trzech zwierząt Dante zaczerpnął prawdopodobnie z prorocstwa Jeremiasza; zob. Jr 5, 6.

²⁸ Warto przypomnieć, że przepowiednia Anchizesa w *Eneidzie* (VI, 847-853), podobnie jak Jowisza (I, 257 i nn.), odnosząc się do przyszłej potęgi Rzymian, dotyczyła tym samym losów całego ówczesnego świata.

²⁹ Zob. A.A. Iannucci, *Dante e la "bella scola" della poesia* (Inf. 4. 64-105), w: *Dante e la "bella scola"...*, s. 20, 30; autor zauważa (s. 20), że temat *Descensus ad Inferos* był zakorzeniony w kulturze średniowiecznej, nie tylko w literaturze, ale także w ikonografii: niósł optymistyczne przesłanie o zwycięstwie Chrystusa nad mocami ciemności i wyzwoleniu duszy z jarzma grzechu; wpisywał się w *gesta Salvatoris* i kojarzony był z Odkupieniem.

pojawia się już w Pieśni II *Piekle*, gdy – w jej części drugiej – Wergiliusz (jako postać poematu) wyjawia Dantemu powód, dla którego stał się jego przewodnikiem, powołując się na zejście Beatrycze do Limbo i prośbę, aby pomógł jej przyjacielowi („amico mio”; w. 61), któremu grozi śmierć duchowa. Ponadto temat ten przewija się *implicitie* także w innych miejscach *Komedii*³⁰, np. w Pieśni IX *Piekle*, w epizodzie zjawienia się przed bramą miasta Disa (Lucyfera) wysłańca z Niebios („da ciel messo”; w. 85), by zażegnać patową sytuację, wynikającą z hardego oporu diabłów, agresywnie odmawiających Wergiliuszowi wejścia do Dolnego Piekle i poznania jego tajemnicy dla dobra Dantego i ludzkości, którą on reprezentuje³¹. Aluzje do *Descensus Christi* czyni także Wergiliusz w rozmowie z Dantem w Pieśni IV *Piekle*, w której można się doszukać elementów poetyki immanentnej, istotnej dla odczytania strategii intertekstualnych, jakie nasz autor stosuje wobec dzieł poetów epickich³².

Ewangelia Nikodema była bardzo dobrze znana w średniowieczu, a tematyka *Descensus ad Inferos* stanowiła przedmiot wielu laud i misterii³³ – włoską odmianą tych ostatnich były tzw. *sacre rappresentazioni*. Trafna wydaje się opinia Iannucciego, że Dante nawiązał do niej dla nadania od samego początku sankcji religijnej wędrówce po zaświatach. Oba źródła, literatura antyczna i Biblia, byłyby zatem wobec siebie komplementarne w ramach synkretyzmu kulturowego, nierzadko spotykanego w *Komedii*, np. w *Czyśćcu*, gdzie *exempla* grzechów i antyetycznych wobec nich cnót, wyobrażone w różnej formie, pochodzą z obu kręgów kulturowych. W przypadku tematu zejścia do świata podziemnego można w dziele Alighieriego mówić o modelu figuralnym, do którego nawiążemy poniżej: katabaza Eneasa (i innych mitologicznych postaci: Orfeusza, Heraklesa itd.) stanowiłaby niedoskonałą (ze względu na osoby i cel) antycypację *Descensus Chri-*

³⁰ Zob. *ibidem*, s. 30.

³¹ Zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii Dantego*, wyd. II, Universitas, Kraków 2010, s. 68.

³² Nawiążemy do tej problematyki w: Część druga, I.

³³ Zob. M. Maślanka-Soro, *Il dramma della redenzione del mondo nella Divina Commedia*, CRA-INITS PRESS (www.cra.phoenixfound.it, 2007, Biblioteca la Fenice, Index of CRA-INITS publications, nr 51, s. 34-35).

sti, który zmienia jej sens i wiąże ją ze zbawieniem ludzkości. Ponadto tenże Eneasza funkcjonuje w *Komedii* jako prefiguracja Dantego-pielgrzyma³⁴. Figuralna interpretacja rzeczywistości była Dantemu znana z egzegezy biblijnej, a jej początki sięgają pierwszych wieków chrześcijaństwa. I tak np. Adam u Tertuliana³⁵, ale również Mojżesz u Augustyna, jest figurą Chrystusa³⁶, a Arka Noego – prefiguracją Kościoła³⁷.

Erich Auerbach przekonująco ukazał w swoim klasycznym już studium zatytułowanym *Figura*, że ów model jest przystający na poziomie świata przedstawionego do poematu Dantego, a ściślej mówiąc do opisu relacji pomiędzy wymiarem ziemskim i pośmiertnym człowieka, tak szeroko reprezentowanym we wszystkich trzech częściach zaświatów³⁸. Polega on na ustanowieniu więzi pomiędzy dwiema osobami lub dwoma faktami na tej zasadzie, że „jeden z nich nie tylko oznacza siebie samego, ale i ów drugi fakt, podczas gdy ten drugi zawiera w sobie albo dopełnia pierwszy” („uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo”)³⁹. Stanowi on odzwierciedlenie przekonania, że „miarą historii nie jest sama historia, lecz doskonały boski porządek w świecie” („la misura della storia non è la storia stessa, ma il perfetto ordine divino nel mondo”)⁴⁰. Figura zbliża się swoim znaczeniem do alegorii, ale jednocześnie różni się od niej ze względu na historyczny wymiar „tak rzeczy znaczącej, jak i znaczonej” („tanto della cosa significante, quanto di quella significata”)⁴¹. Zdarzenia i postacie, zachowując sens

³⁴ Postaramy się to ukazać w jednym z dalszych rozdziałów (Część druga, III, 2), jak również to, że w wizji Alighieriego jest wiele punktów stycznych pomiędzy światem antycznym i chrześcijańskim, ale też niemało tych, które je dzielą.

³⁵ Zob. Tertulian, *De anima*, 43; *De monogamia*, 5.

³⁶ Zob. św. Augustyn, *De civ. Dei*, XVIII, 11.

³⁷ Zob. *ibidem*, XV, 27. Historyczny przegląd interpretacji figuralnej podaje E. Auerbach, *Figura*, w: idem, *Studi su Dante*, prefazione di D. Della Terza, traduzione di M.L. De Pieri Bonino, D. Della Terza, wyd. III, Feltrinelli, Milano 2007, s. 189 i nn.

³⁸ Zob. *ibidem*, s. 176-226. Metodę figuralną opisaną przez E. Auerbacha wykorzystuję w mojej książce dla naświetlenia koncepcji tragizmu w *Piekle* Dantego; zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 64 i nn. oraz *passim*.

³⁹ E. Auerbach, *Figura*, s. 209.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 60.

⁴¹ *Ibidem*, s. 209. Niewątpliwie istnieje natomiast podobieństwo, czego E. Auerbach nie sugeruje, pomiędzy „alegorią teologów” a figurą.

historyczny (czy metahistoryczny) w świecie pozaziemskim, stają się jednocześnie nośnikami rzeczywistości uniwersalnej i wiecznej. Z perspektywy eschatologicznej ich ziemską egzystencja jest postrzegana jako figura ich wiecznego bytu, a ten ostatni jako dopełnienie owej figury. *Komedia*, idąc śladem Biblii, ukazuje, jak życie człowieka znajduje swoje pełne urzeczywistnienie po śmierci, gdyż zaświaty są częścią planu boskiego i w stosunku do nich wszystkie zjawiska ziemskie są figuralne i domagają się spełnienia.

Autor *Mimesis* otworzył, dzięki figuralnemu pojmowaniu rzeczywistości, nową, obiecującą ścieżkę interpretacyjną, gdyż okazuje się, że można odnaleźć ów model u Dantego nie tylko na poziomie świata przedstawionego, a więc relacji wewnątrztekstowych, lecz również tych intertekstualnych, a w szczególności zachodzących pomiędzy *Komedią* a dziełami rzymskich epików. Oba poziomy są zasygnalizowane nie wprost w Pieśni IV *Piekle*, do czego będziemy mieli okazję powrócić w rozdziale otwierającym analizy drugiej części, dla których model figuralny Auerbacha będzie stanowił ważny metodologicznie punkt odniesienia. W ostatnich dwudziestu latach był on przedmiotem zainteresowania (i dalej jest) niektórych dantologów, głównie amerykańskich, zajmujących się problematyką intertekstualną u Dantego, których wyniki badań stały się dla mnie w wielu wypadkach źródłem inspiracji. Czerpiąc z artykułów Michelangela Picone, Roberta Hollandera, Amilcare A. Iannucciego, Petera Hawkinsa, Kevina Brownlee i innych uczonych, starałam się w niniejszej monografii niejednokrotnie ukazać nowe rozwiązania interpretacyjne, uwzględniające też inne konteksty.

Jak zatem funkcjonuje ogólnie model figuralny Auerbacha w *Komedii* w odniesieniu do rzymskiej epiki?

Otóż relacja, jaką Dante ustanawia pomiędzy tą ostatnią a swoim utworem, jest porównywalna z tą, jaka istnieje pomiędzy księgami proroków ze Starego Testamentu a księgami ewangelicznymi z Nowego Testamentu⁴². Te pierwsze zawierają prefigurację wydarzeń i postaci,

⁴² Zob. M. Picone, *Gli ipotesti classici...*, s. 68; zob. także J. Pépin, *La théorie dantesque de l'allégorie, entre le Convivio et la Lettera a Cangrande*, w: *Dante. Mito e poesia*. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità-Ascona, 23-27 giugno 1997), a c. di M. Picone, T. Crivelli, Cesati, Firenze 1999, s. 57.

które w epizodach nowotestamentowych otrzymują pełniejszy sens lub podlegają pewnej „korekcie” zgodnie z duchem czasów, gdyż skierowane są do ludzi pozostających już na innym etapie rozwoju cywilizacyjnego, a przede wszystkim etycznie-duchowego. Analogicznie ma się rzecz w *Komedii*: przywołując pewne zdarzenia czy postacie, Alighieri odczytuje je na nowo w ramach chrześcijańskiej koncepcji rzeczywistości, która dysponując innym potencjałem poznawczo-duchowym, pomaga mu dostrzec ich „właściwy” sens. Funkcjonuje ona zatem jak rodzaj filtru kulturowego.

W mniejszym zakresie można odnieść tę relację do epizodów czy motywów z *Farsalii* i *Tebaidy* niż do tych z *Eneidy* czy *Metamorfoz*, choć w przypadku ostatniego z wymienionych utworów odczytywanie sensu zawartych tam epizodów mitologicznych jest procesem bardziej złożonym. Z jednej strony można tu mówić o analogii, gdyż Dante-pielgrzym staje się w trakcie swojej wędrówki nowym Faetonem, Ikarem, Pyramem, Orfeuszem oraz Narcyzem, a nawet nową Semele czy Arachne (podobnie jak Dante-autor pretenduje do miana nowego Wergiliusza czy Owidiusza), natomiast z drugiej – wszystkie te „wcielenia” metamorficzne są możliwe dopiero w wyniku zanegowania pierwotnego sensu postaci i epizodów z *Metamorfoz* albo po dokonaniu ich głębokiej korekty po to, by następnie zaproponować nową wersję mitu⁴³. W ten sposób tym i innym jeszcze przemianom u Owidiusza Dante przeciwstawia własne metamorfozy chrześcijańskie, których ostatecznym autorem jest Bóg i dlatego ich wiarygodność, w przeciwieństwie do tych wykreowanych przez rzymskiego wirtuoza słowa, pozostaje niepodważalna.

Polemika ideowa z Owidiuszem przybiera nieraz ostrzejsze tony, a jednym z istotnych tematów, w ramach którego się ona toczy, pozostaje temat prawdy i fałszu, mający ścisły związek z kwestiami zasygnalizowanymi powyżej. Dotyczy on świata przedstawionego, ale też dochodzi do głosu, mniej lub bardziej *explicite*, na poziomie metatekstowym, w wypowiedziach odnoszących się do samego procesu twórczego. Można o nim mówić także wtedy, gdy Dante-autor zwraca

⁴³ Innymi słowy wszystkie te i inne jeszcze postacie stają się jego figurami, ale dopiero w wyniku skorygowania znaczenia, jakie im przypisuje Owidiusz.

się wprost do poetów z wyzwaniem o charakterze emulacyjnym, jak to ma miejsce w apostrofie do Owidiusza i Lukana w Pieśni XXV *Piekle*. Często jednak temat ten uzyskuje zabarwienie aluzyjne, tak że jego odkrycie i interpretacja wymagają od czytelnika pewnego wysiłku intelektualnego oraz określonych zabiegów hermeneutycznych. Nierzadko wiąże się on z problematyką pokory i pychy⁴⁴, obecną zarówno na poziomie narracyjnym (w świecie przedstawionym), jak i metatekstowym i wówczas towarzyszy polemice Alighieriego przede wszystkim z twórcą *Metamorfóz*.

„Korekta” treści, wymowy czy sensu epiki starożytnej, ich dopełnienie lub uzupełnienie albo też uwiarygodnienie determinują nowe rozwiązania w zakresie *elocutio*, co jest zgodne ze średniowiecznym rozumieniem służebności formy wobec zawartości myślowej utworu. Dante-autor liczy przy tym na pewne zdolności hermeneutyczne swoich czytelników, jak to niejednokrotnie sugeruje⁴⁵, pozwalające im odczytać „poprawnie” szereg sygnałów, jakie do nich wysłała w postaci różnego rodzaju cytatów, kalek językowych, parafraz, reminiscencji czy aluzji, z których buduje metafory, porównania albo peryfrazy, mniej lub bardziej złożone motywy, epizody, postacie oraz opisy (elementów przestrzeni, zachowań itd.). Tego rodzaju nawiązania i echa z rzymskiej epiki służą konstruowaniu nowych znaczeń⁴⁶. Należy dodać, że te wszystkie strategie nie są obce innym twórcom średniowiecznym, ale można bez wahania stwierdzić, że żaden z nich nie osiągnął nawet w przybliżeniu podobnego mistrzostwa artystycznego, możliwego u Dante’go dzięki doskonałemu zsynchronizowaniu warstwy formalnej z myślową. Towarzyszą mu często uwagi odautor-skie, metatekstowe, wyrażające trud tworzenia, które wydają się nieraz tej zgodności zaprzeczać. Świadczą one nie tyle o braku kunsztu albo o niemożności oddania danej myśli, ile o stopniu samoświadomości

⁴⁴ Oba te wątki tematyczne występują także, choć w bardziej wycieniowanej postaci, w dialogu Dante’go z Wergiliuszem i *Komedii z Eneidą*.

⁴⁵ Zob. np. Dante, *Inf.*, IX, 61-63; *Par.*, II, 1-14.

⁴⁶ Jeszcze ważniejszą rolę w konstruowaniu znaczeń *Komedii* odgrywają wszelkiego rodzaju nawiązania do Biblii, najważniejszego, jak powiedziano wcześniej, hipotekstu *Boskiej Komedii*, traktowanego jak niekwestionowany autorytet.

Dantego jako artysty, uginającego się pod ciężarem własnego talentu⁴⁷. Pod jego piórem świat przedstawiony *Eneidy*, *Metamorfoz*, *Farsalii* czy *Tebaidy* ulega przekształceniu, zaczyna żyć nowym życiem, wyrażając treści na ogół obce ich pierwotnym kontekstom. Nierzadkie są też sytuacje, gdy ziarna prawdy, wyłuskane z tamtych dzieł, znajdują w *Komedii* podatniejszy grunt (*humus*) dla dalszego dojrzewania. Siła perswazji towarzysząca różnym strategiom poetyckim Alighieriego jest nieraz tak wielka (przy jednoczesnym braku moralizowania), że czytelnik ulega jej nawet w sytuacji, gdy nie jest w stanie uchwycić wszystkich znaczeń (co chyba nie do końca jest możliwe); przede wszystkim jednak pozwala się uwieść czarowi samej poezji, zmieniającej odcienie od rejestru wysokiego poprzez średni aż do niskiego, w czym przejawia się naśladowanie języka Biblii, jej *sermo humilis*⁴⁸.

W najbardziej „krytycznych” momentach poeta zwraca się do *lettore*, czytelnika wirtualnego, w bezpośrednich apostrofach, co ma miejsce kilkanaście razy na przestrzeni całego utworu⁴⁹. Ta forma komunikowania istotnych treści, mająca na celu maksymalne zwrócenie uwagi odbiorcy, dochodzi do głosu w momentach szczególnie istotnych z punktu widzenia przekazu ideowego, a jednocześnie pełnych napięcia, często silnie nacechowanych symbolicznie i wymagających niemałego wysiłku intelektualnego dla ich zrozumienia. Alighieri dąży do stałego kontaktu z czytelnikiem nie tylko poprzez bezpośrednie *appelli al lettore*, ale przede wszystkim dzięki żywej narracji z wplecionymi w niej dialogami (Dantego-pielgrzyma z Wergiliuszem, a potem z Beatrycze, a także z duchami w zaświatach), które dynamizują akcję i posuwają ją naprzód, co wynika niejako z samych założeń narracji, ponieważ rozwija się ona równolegle z wędrówką przez zaświaty. Opowiadanie dialogiem, a także opis zdarzeń w momencie ich dziania się, zbliża *Komedię* do gatunku dramatycznego, podobnie jak przedstawianie zamiast

⁴⁷ Tak świadomym artystą, także jako poeta, będzie w epoce renesansu Michał Anioł.

⁴⁸ Por. 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–Basel 1958), przeł. R. Urbański, Hołmini, Kraków 2006, s. 29–64.

⁴⁹ Zob. na ten temat E. Auerbach, *Gli appelli al lettore*, w: i d e m, *Studi su Dante*, s. 309–323.

wyjaśniania. Poszczególne epizody, tworzące zamknięte mikrostruktury, odznaczają się nieraz wysokim stopniem dramatyzmu ze względu na emotywne nacechowanie wypowiedzi napotykanych postaci albo Dantego-pielgrzyma czy Wergiliusza, a także przemawiającą do wyobraźni teatralnością. Wszystko to sprawia, że *Komedia* wydaje się rywalizować z epiką antyczną również pod względem rozwiązań gatunkowych, choć z drugiej strony wpisuje się wyraźnie w tę tradycję dzięki takim klasycznym cechom, jak inwokacje czy porównania homeryckie.

Operując wieloma różnymi strategiami – i narracyjnymi, i interpretacyjnymi (najczęściej w ramach metody figuralnej) – Dante wyraża swój stosunek nie tylko do konkretnych dzieł i ich autorów, ale do kultury klasycznej *en bloc*, którą oni w sposób wybitny reprezentują. Dlatego właśnie ten dialog⁵⁰, mający wiele odcieni, jest tak istotny.

Różnorodne formy ekspresji intertekstualnej, będące nawiązaniami do poezji antycznej, o których wcześniej była mowa, stanowią bogate *instrumentarium*, którym Alighieri posługuje się po mistrzowsku. Nie będą one przedmiotem odrębnych analiz, lecz omówimy ich istotę i funkcje w ramach dyskursu skupiającego się na badaniu struktur semantycznie i stylistycznie bardziej złożonych, jakimi są niektóre kategorie tekstowe (epizody mitologiczne, postacie, w tym także postać protagonisty, elementy przestrzeni czy kategoria metamorfozy), które ukazują *Eneidę* i *Metamorfozy* Owidiusza, ale także, w mniejszym stopniu, pozostałe rzymskie poematy epickie jako prefiguracje *Komedii*. Tym samym zostanie położony nacisk na krytyczny i polemiczny charakter rozwiązań Dantejskich, na ich ideowe nacechowanie, na pewne fundamentalne w powyższym dyskursie antytezy, takie jak prawda – fałsz czy pokora – pycha.

Zarysowane powyżej ujęcie tematyki niniejszej monografii jest nowe, podobnie jak jej całościowa koncepcja. W kwestiach szczegó-

⁵⁰ Używam, nie po raz pierwszy w tym Wprowadzeniu, terminu „dialog” w znaczeniu zbliżonym do tego, jakie mu nadał M. Bachtin, mając na uwadze relacje pomiędzy tekstami i ich autorami. Termin jest trafny w odniesieniu do sposobu traktowania przez Dantego jego hipotekstów oraz ich twórców. Na temat intertekstualności w rozumieniu M. Bachtina zob. C. Segre, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, w: i dem, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1985, s. 103-118.

lowych natomiast odwołuję się – co w badaniach nad Dantem jest zarówno nieuchronne, jak i ponad wszelką wątpliwość celowe – do niektórych wyników konkretnych analiz, starając się przy tym wzbogacić je o pewne nowe przemyślenia i rozwiązania albo ustosunkować się do już istniejących. Niniejsza publikacja jest pierwszą, która przybliży polskiemu czytelnikowi problematykę prawie w ogóle nieznaną.

Przekłady tekstów łacińskich (np. średniowiecznych komentarzy do *Boskiej Komedii*) lub napisanych w językach nowożytnych (np. zaczerpniętych z publikacji krytycznych) pochodzą – o ile nie zaznaczono inaczej – od autorki tej książki.

Powstanie tej książki było możliwe dzięki grantowi NCN, w ramach którego realizowałam projekt badawczy w latach 2010-2015. Pozwoliło mi to na przeprowadzenie kwerend bibliograficznych oraz konsultacji w naukowych ośrodkach zagranicznych, przede wszystkim we Włoszech (Rzym, Perugia, Florencja, Padwa, Mediolan). Częstkowe wyniki przedstawiłam m.in. na kilku międzynarodowych konferencjach dantologicznych (Rzym, 2010; Madryt, 2012; Tallin, 2013; Budapeszt, 2014), a także na sympozjum „Virgil and Renaissance Culture” (Mantua, 2012) i konferencji italianistycznej – jednej z organizowanych cyklicznie przez A.I.P.I. (Associazione Internazionale dei Professori d’Italiano) – która odbyła się w 2012 roku w Salzburgu oraz konferencji romanistycznej zorganizowanej przez Uniwersytet Jagielloński, Université Bordeaux Montaigne i Université Paris Ouest Nanterre (Kraków, 2014).

Ponadto na temat antycznej tradycji epickiej u Dantego opublikowałam lub złożyłam do druku kilka artykułów, m.in.: *Il «disio» dei filosofi antichi, la sapienza umana e il mistero della redenzione nel Canto di Manfredi*, w: *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*, a c. di É. Vigh, Aracne, Roma 2011; *“Se fede merta nostra maggior musa”: la mitologia virgiliana nella*

Commedia allo specchio del cristianesimo dantesco, „Romanica Cracoviensia”, 13 (2013); *Il discorso metaletterario nella Comèdia di Dante e la tradizione dell'epica classica*, „Letteratura italiana antica”, XV (2014); *Tra humilitas e superbia: Dante “a dialogo” con la propria arte nella Commedia*, w: *L'arte della scrittura delle vite. Contesti auto-biografici e autobiografismo nella letteratura italiana*, a c. di L. Trapassi, D. O'Connell, Cesati, Firenze 2014; *“Quella materia ond'io son fatto scriba” (Pd. X, 27): la non ortodossa ortodossia dantesca nei confronti della scriptura paganorum nella Divina Commedia*, w: *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, a c. di C. Cattermole, C. de Aldama, C. Giordano, Ediciones de la Discreta, Madrid 2014; *Dante's Polemical Dialogue in the Divine Comedy with Classical Epic Poetry: Selected Examples*, w: *“I luoghi nostri”: Dante's natural and cultural spaces*, ed. by Z. Barański, A. Kablitz, Ü. Ploom, Tallinn University Press, Tallinn 2015 (w druku); *Il “vero” innamoramento di Matelda e la “falsa” memoria di Dante nel Paradiso Terrestre*, w: *Commentare Dante oggi*, a c. di J. Kelemen, J. Nagy, Università ELTE di Budapest, Budapest 2015 (w druku); *Les femmes du Paradis terrestre de Dante: la spiritualisation du mythique et la mythification du spirituel*, w: *«L'unique change de scène». Écritures spirituelles et discours amoureux (XII^e-XVII^e siècle)*, ed. par V. Ferrer, J.-R. Valette, Garnier, Paris 2015 (w druku).

CZĘŚĆ PIERWSZA

RZYMSKA POEZJA EPICKA W KULTURZE ŚREDNIOWIECZA I W TWÓRCZOŚCI DANTEGO PRZED *BOSKĄ KOMEDIĄ*

I. WERGILIUSZ – POETA PHILOSOPHUS

SREDNIOWIECZNE zainteresowanie Wergiliuszem stanowi w pewnym sensie kontynuację późnoantycznej recepcji twórczości tego poety, kiedy to wyrasta on już na „klasyka”. Jego poezja promieniuje na innych autorów, którzy czerpią z niej, jak już Stacjusz w *Tebaidzie*, natchnienie, poetycką wizję świata, sposób obrazowania, wrażliwość w kwestiach „boskich i ludzkich”, a także znajdują inspirację na poziomie stylu czy języka. Elementy wergiliańskiej estetyki przenikają do późnej poezji rzymskiej w formie różnego rodzaju naśladownictw, których jednym z bardziej „mannerystycznych” przejawów będą centony Auzoniusza czy chrześcijańskiej poetki Proby w IV w. Dzieła Wergiliusza stanowią już wówczas „dziedzictwo wspólne”. Nie tylko Auzoniusz, Klaudian czy Sydoniusz, ale wielu innych, pomniejszych autorów ma wobec twórcy *Bukolik*, *Georgik* i, przede wszystkim, *Eneidy* jakiś dług poetycki⁵¹.

Inicjacja w jego świat poetycki ma także charakter instytucjonalny, gdyż dużą rolę odgrywa w niej szkoła – tam bowiem *grammaticus* czyta i objaśnia uczniom utwory tegoż poety: z nich pochodzi większa część przykładów w podręcznikach, z nich pilnie uczą się zarówno przyszli pogańscy urzędnicy, literaci i inni intelektualisci, jak i przyszli Ojcowie Kościoła. Wystarczy spojrzeć na pisma św. Hiero-

⁵¹ Zob. M.L. Holtz, *La survie de Virgile dans le haut Moyen Age*, w: *Présence de Virgile*. Actes du Colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976 (Paris E. N. S., Tours), éd. par R. Chevallier, Les Belles Lettres, Paris 1978, s. 210.

nima czy św. Augustyna⁵², by bez trudu odnaleźć w nich liczne cytaty i parafrazy z *Eneidy*. Mimo że fortuna wielkiego Mantuańczyka wykracza daleko poza szkołę, ona jest jej głównym nośnikiem, dzięki niej imię poety nabiera znaczenia niemal symbolicznego⁵³.

W IV i V w. można mówić też o ożywieniu studiów nad Wergiliuszem: lata 350-360 przynoszą wielki komentarz Aeliusa Donata, dla nas niestety zaginiony (z wyjątkiem wstępu do *Bukolik*, poprzedzonego *Vita* autora)⁵⁴, z którego korzystano prawdopodobnie jeszcze w IX, a może nawet w XII w.⁵⁵ Jednak o wiele wcześniej stał się on głównym źródłem dla Serwiusza (koniec IV w.) oraz dla Makrobiusza (IV/V w.). Komentarz tego pierwszego⁵⁶ ma charakter w dużej mierze historyczny⁵⁷, choć nie jest mu też obca metoda interpretacji alegorycznej, mającej już długą tradycję, zwłaszcza w odniesieniu do eposów Homera⁵⁸. Serwiusz nie oferuje średniowieczu jedynie modelu objaśniania autorów antycznych⁵⁹, lecz daje także wiele cennych informacji

⁵² Augustyn, mimo iż generalnie polemizuje w różnych kwestiach z kulturą starożytną, jest w stanie docenić Wergiliusza jako wielkiego poetę, spośród wszystkich najznakomitszego (zob. *De civ. Dei*, I, 3).

⁵³ Zob. M.L. Holtz, *La survie...*, s. 212. Istnieje ogromna bibliografia, teraz także online, na temat recepcji Wergiliusza od późnej starożytności do końca renesansu, doprowadzona do roku 2010; zob. D. Scott Wilson-Okamura, *Virgil in Late Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance: An Online Bibliography* (www.virgil.org/bibliography).

⁵⁴ Obie części można przeczytać w *Vitae Vergilianae*, rec. J. Brummer, Teubner, Lipsiae 1912, s. 1-19.

⁵⁵ Zob. J.J. Savage, *Was the Commentary on Virgil by Aelius Donatus Extant in the Ninth Century?*, „Classical Philology”, 26 (1931), s. 405-411.

⁵⁶ *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, t. 1-3, rec. G. Thilo, H. Hagen, Teubner, Lipsiae 1881-1902. Z tego wydania będą pochodzić cytaty w niniejszej książce. Komentarz Serwiusza został z czasem (ok. VII w.) wzbogacony o scholia pochodzące z różnych okresów i w nowym kształcie otrzymał tytuł *Servius plenior* albo *Servius Danielis*.

⁵⁷ Ch. Baswell, *The Medieval Allegorization of the "Aeneid": Ms Cambridge, Peterhouse 158*, „Traditio”, XLI (1985), s. 184-185.

⁵⁸ Rozwija się ona już od VI w. p.n.e. jako odpowiedź na krytykę ze strony filozofów presokratejskich obrazu bogów w nich zawartym. Zob. np. E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze* (tyt. oryg.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948), przeł. i oprac. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997, s. 210-213.

⁵⁹ Zob. *Servii Grammatici...*, *Praefatio*: „In exponendis auctoribus haec consideranda sunt: poetae vita, titulus operis, qualitas carminis, scribentis inten-

z zakresu kultury grecko-rzymskiej, łącząc *explanatio verborum* z *copiā rerum*, a w tej ostatniej niemało miejsca poświęca wyłożeniu ukrytego sensu nawiązań mitologicznych (rzekomo świadomie zawartego przez Wergiliusza), przy czym znane z *Retoryki do Herenniusza* rozróżnienie pomiędzy *fabula* i *historia* (I, 8, 13)⁶⁰ oparte jest u niego nie na kryterium fikcji i prawdy, lecz prawdopodobieństwa i jego braku (rozumianych jako zgodność lub niezgodność z naturą)⁶¹, co pozwala myśleć, że oba te pojęcia⁶² odnosił, inaczej niż anonimowy autor rzymskiego podręcznika retoryki (i idący jego śladem intelektualści średniowieczni), do tematyki utworów poetyckich lub dramatycznych⁶³. Z jego rozważań nad różnymi przykładami odnoszącymi się do postaci, wokół których rozwinęły się *fabulae*, będące czymś w rodzaju „pięknego kłamstwa” autoryzowanego przez sztukę poezji, wynika, że przychyła się on ku hipotezie wywodzącej je z euhemeryzmu⁶⁴. Sens owych *fa-*

tio, numerus librorum, ordo librorum, explanatio” („W objaśnianiu autorów należy wziąć pod uwagę takie aspekty: żywot poety, tytuł dzieła, charakter poezji, zamysł piszącego, liczbę ksiąg, ich układ, komentarz”).

⁶⁰ „Fabula est quae neque veras neque veri similes continet res, ut hae quae in tragoediis traditae sunt. Historia est res gesta, sed ab aetatis nostrae memoria remota. Argumentum est ficta res quae tamen fieri potuit” („*Fabula* jest fikcją niezawierającą niczego, co prawdziwe lub prawdopodobne, jak to, co przedstawia się w tragediach. *Historia* traktuje o tym, co się wydarzyło w odległych czasach. *Argumentum* jest fikcją zgodną z zasadą prawdopodobieństwa”). Tekst w oryginale cytuję z: P. Démat, *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*, Droz, Genève 1973, s. 28, przyp. 95.

⁶¹ Zob. *Servii Grammatici...*, *In Aen.*, I, 235: „Et sciendum est inter fabulam et argumentum, hoc est historiam, hoc interesse, quod fabula est dicta res contra naturam, sive facta sive non facta, ut de Pasiphae, historia quicquid secundum naturam dicitur, sive factum sive non factum, ut de Phaedra” („Należy wiedzieć, że różnica pomiędzy *fabula* i *argumentum*, czyli *historiā* jest taka, że ta pierwsza oznacza opowieść o jakimś zdarzeniu niezgodnym z naturą, niezależnie od tego, czy miało ono miejsce, czy nie (np. opowiadanie o Pazyfae), natomiast *historia* to opowieść o zdarzeniu zgodnym z naturą, niezależnie od tego, czy miało miejsce (np. opowiadanie o Fedrze)”).

⁶² Stawia on przy tym znak równości pomiędzy *historia* i *argumentum*, wyodrębnionym przez autora *Retoryki do Herenniusza* jako rodzaj fikcji zgodnej z zasadą prawdopodobieństwa. Problem historii i fikcyjności, pozostających wobec siebie w silnej opozycji, będzie odgrywał ważną rolę w *Komedii* Dantego w jego polemice zarówno wobec Wergiliusza, jak i – w jeszcze większym stopniu – Owidiusza.

⁶³ Zob. P. Démat, *Fabula. Trois études...*, s. 27-28.

⁶⁴ Zob. *ibidem*, s. 29.

bulae kryje w sobie niekiedy głębokie prawdy naturalne, filozoficzne czy religijne; dotyczy to w sposób szczególny księgi VI, jak czytamy we wstępie do niej: „Cały Wergiliusz jest w istocie pełen wiedzy, a najbardziej w tej księdze” („Totus quidem Vergilius scientia plenus est, in qua hic liber possidet principatum”). Często jednak, jakby wbrew temu twierdzeniu, *fabulae* są objaśniane jako legendarne deformacje wydarzeń prawdziwych, historycznych. Tak dzieje się np. w przypadku mitu o zbudowaniu przez bogów Posejdoną i Apollona murów trojańskich, których to bogów Laomedont następnie obraził, nie dając przyrzeczonej zapłaty. Opowieść tą znajduje w komentarzu Serwiusza „prawdziwą” wykładnię: Laomedont przyrzekł tym bogom ofiary za pewną sumę pieniędzy, którą następnie, zaatakowany przez wrogów, wydał na otoczenie miasta murami. Z czasem powstała legenda, że to sami bogowie byli ich budowniczymi (*In Aen.*, II, 610). Komentarz ten, bardzo rozpowszechniony w późnym antyku i średniowieczu, stanowiący ważne źródło (wraz z pismami Fulgencjusza, zwłaszcza *Mythologiarum libri tres*)⁶⁵ dla tzw. Mitografów Watykańskich (VIII-X w.), został oceniony przez współczesnych krytyków jako mało spójny, a przy tym pozbawiony wizji *Eneidy* jako dzieła harmonijnie łączącego w jedną całość myśl i formę⁶⁶.

Saturnalia Makrobiusza nie są komentarzem, lecz rodzajem kompendium poetyki późnoantycznej⁶⁷, w którym autor sporo miejsca (zwłaszcza w księgach III, IV i VI) poświęca Wergiliuszowi, posługując się często wykładnią alegoryczną. Jak zauważył Ernst Robert Curtius, dla tego neoplatonczyka schyłku epoki antycznej Wergiliusz nie jest tylko mistrzem wszystkich rodzajów stylu, a jego twórczość przejawem kunsztu retorycznego, objawiającego się np. w doskonałym operowaniu różnymi sposobami wywoływania emocji⁶⁸, lecz poetą natchnionym, mędrce, który posiadał wszelką wiedzę (I, 16, 12:

⁶⁵ Będzie o nim mowa w następnym rozdziale, poświęconym recepcji Owidiusza w średniowieczu.

⁶⁶ Zob. P. Démats, *Fabula. Trois études...*, s. 36.

⁶⁷ Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska...*, s. 459.

⁶⁸ Zob. *ibidem*, tam podana jest ich skrótna klasyfikacja.

„omnium disciplinarum peritus”⁶⁹, również tajemną (I, 24, 13), by podzielić się nią z odbiorcami jego dzieł. Makrobiusz także w innym swoim znanym piśmie, a mianowicie w komentarzu do Cycerońskiego *Somnium Scipionis* – w którym Wergiliusz, obok Homera, Platona i Cycerona, jest traktowany jak autorytet moralny – zwraca uwagę na harmonijne połączenie w jego dziełach elementu poetyckiego i filozoficznego; np. w I, 9, 8 zauważa, że oferuje on swoim czytelnikom w *Eneidzie* „zarówno prawdę filozoficzną, jak i fikcję poetycką” („et veritatem philosophiae [...] et figmentum poeticum”)⁷⁰. Podczas gdy u Serwiusza operowanie przez poetów fikcją (czyli *fabula*) należało do *licentia poetica*⁷¹, Makrobiusz podnosi ją do rangi mitu filozoficznego⁷².

Do wyidealizowanego obrazu poety i jego dzieła, zwłaszcza na poziomie filozoficzno-teologicznym, przyczyniło się wcześniejsze odczytywanie przez pisarzy chrześcijańskich, takich jak Laktancjusz, Euzebiusz z Cezarei czy św. Augustyn⁷³ (ale np. nie św. Hieronim)⁷⁴, jego *Eklogi IV* jako zapowiedzi (raczej mniej niż bardziej świadomej) przyjścia na świat Syna Bożego (*puer* w w. 8, 18, 60 i 62 byłby prefiguracją Chrystusa) oraz pozytywnej przemiany, jaka dokona się w świecie, porównywalnej z nowym złotym wiekiem ludzkości⁷⁵. Augustyn wyraża przypuszczenie, że Bóg, jeśli tylko taka była Jego wola, mógł udzielić pewnych prawd o Chrystusie także za pośrednictwem pism pogan⁷⁶;

⁶⁹ Zob. też Makrobiusz, *Sat.*, III, 2, 7: „profundam scientiam” („głębką wiedzę”). Cytuję z wyd.: Macrobius, *Saturnalia*, 3 vols, translated by R.A. Kaster, Loeb Classical Library, Cambridge, MA 2011.

⁷⁰ Cytuję tu i dalej z wyd.: Macrobe, *Commentaire sur le Songe de Scipion*, éd. par M. Armisen-Marchetti, Les Belles Lettres, Paris 2003.

⁷¹ Zob. *Servii Grammatici...*, *In Aen.*, I, 284: „fictum secundum poeticum morem” („rzecz zmyślona zgodnie z obyczajem poetyckim”).

⁷² Zob. P. Démats, *Fabula. Trois études...*, s. 28.

⁷³ Zob. św. Augustyn, *De civ. Dei*, X, 27, gdzie wiersze 13 i nn. *Eklogi IV* są interpretowane jako zapowiedź odpuszczenia grzechów przez Chrystusa.

⁷⁴ Zob. św. Hieronim, *Epist.*, LIII, 7.

⁷⁵ P. Courcelle przebadł dokładnie w *Les exégèses chrétiennes de la Quatrième Eglogue* („Revue des études anciennes”, 59 (1957), s. 294-319) rozpowszechnienie się tej legendy w literaturze chrześcijańskiej, dowodząc, że tradycja ta rozwinęła się m.in. z jednego miejsca u Laktancjusza (*Divinae Institutiones*, VII, 24, w: *Patrologia Latina* 6, col. 808-811: *De renovato mundo*).

⁷⁶ Zob. św. Augustyn, *De civ. Dei*, XVIII, 47.

w przypadku *Eklogi IV* jest skłonny jednak przypisać powyższą wypowiedź nie tyle Wergiliuszowi, ile Sybilli⁷⁷, pod znakiem której ten utwór został napisany⁷⁸.

Choć wykładnia alegoryczna dzieł Wergiliusza, zwłaszcza *Eneidy*, nie jest obca, jak widzieliśmy, Serwiuszowi i Makrobiuszowi (w komentarzu do *Somnium Scipionis*), to jednak dopiero Fulgencjusz (V/VI w.) posługuje się nią systematycznie, nie tylko we wspomnianych wyżej *Mythologiarum libri tres*, lecz również w *Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos moralis*⁷⁹. W tym dziełku o wymowie moralizującej autor wyjaśnia sens *Eneidy* ustami samego Wergiliusza, który rzekomo miał się mu ukazać we śnie. Interpretuje on postać Eneasza i poszczególnych etapów jego wędrówki (opisanych w dwunastu księgach) jako alegorię człowieka i dwunastu faz jego życia. W tym kontekście pobyt w zaświatach symbolizuje zdobycie wiedzy filozoficznej, prawdziwej mądrości, która pozwoli mu w efekcie pokonać irracjonalny *furor*, uosabiany w poemacie przez Turnusa. Dziełko Fulgencjusza nie pozostało bez wpływu (może za pośrednictwem innego komentarza) na rozważania Dantego nad ludzką egzystencją w *Biesiadzie* (IV, XXIV, 9 i IV, XXVI, 8), do czego nawiązemy w innym miejscu⁸⁰.

Wiek VIII i IX zostały określone przez Ludwiga Traube jako *Aetas Vergiliana*⁸¹, choć później Claudio Leonardi uznał tę definicję za pozbawioną głębszych podstaw, ponieważ wzmożone zainteresowanie kulturą i literaturą antyczną (nie tylko Wergiliuszem) było typowe dla tzw. renesansu karolińskiego. Niemniej jednak właśnie w tym okresie kodeksy dzieł Wergiliusza były przedmiotem intensywnej lektury, na co wskazują liczne glosy (krótkie uwagi interlinearne), *accessus* (rodzaj wprowadzenia do lektury danego autora), wierszowane nagłówki po-

⁷⁷ Zob. idem, *Epist.*, CCLVIII, 5 (*Patrologia Latina* 33, col. 1073); *De civ. Dei*, X, 27.

⁷⁸ Zob. Wergiliusz, *Ecl.*, IV, 4.

⁷⁹ Fabius Planciades Fulgentius, *Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos moralis*, w: idem, *Opera*, rec. R. Helm, Teubner, Lipsiae 1898, s. 81-107.

⁸⁰ Zob. Część pierwsza, VI.

⁸¹ Zob. L. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, t. 2, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1911, s. 113.

przedzające poszczególne księgi czy informacje biograficzne zaczerpnięte z dawnych *Vitae* Wergiliusza. W wiekach następnych, zwłaszcza w XII i w początkach XIII (kiedy to zauważa się wzrastające zainteresowanie Owidiuszem), kodeksy z utworami Mantuańczyka są liczniejsze (ok. stu dwudziestu *Eneidy*, osiemdziesiąt *Georgik* i siedemdziesiąt *Bukolik*), ale nie tak bogato wyposażone w aparat egzegetyczno-krytyczny⁸².

Pierwszym, który w średniowieczu uczynił aluzję do interpretacji alegorycznej poetów pogańskich, był Teodulf (zm. 821), biskup Orleanu i przyjaciel Alkuina, odgrywającego ważną rolę na dworze Karola Wielkiego. W jednym ze swoich wierszy tak uzasadnia on sięganie po poezję Wergiliusza i Owidiusza: „Mimo iż w ich utworach jest wiele frywolności, to jednak fikcyjna osłona skrywa bardzo wiele prawd” („In quorum dictis quamquam sint frivola multa, / plurima sub falso tegmine vera latent”)⁸³. Metodę hermeneutyczną polegającą na ukryciu określonej prawdy pod przykrywką (*integumentum/involucrum*) zmyślonego opowiadania zdefiniował w XII w. Bernard Silvestris (zm. 1159) w swoim komentarzu⁸⁴ do sześciu pierwszych ksiąg *Eneidy*: „*Integumentum* jest rodzajem ukazania prawdy angażującym intelekt, ukrytej pod zmyśloną opowieścią; dlatego jego inna nazwa to *involucrum*” („*Integumentum est genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis involvens intellectum, unde etiam dicitur involucrum*”)⁸⁵. O ile tutaj Bernard stawia znak równości pomiędzy *integu-*

⁸² Zob. C. Leonardi, *Tradizione letteraria*, w: *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 3, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1987, s. 422.

⁸³ *Monumenta Germaniae Historica*, t. 1: *Poetae latini*, Societas Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi, Berolini 1881, s. 543 (cyt. za: B. Munk Olsen, *Ovide au Moyen Age (du IX^e au XII^e siècle)*, w: *Le strade del testo*, a c. di G. Cavallo, Adriatica Editrice, Bari 1987, s. 76).

⁸⁴ Warto przypomnieć, że jeden z czterech dotąd znanych rękopisów komentarza Bernarda Silvestrisa znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie (sygn. 1198, f. 91 r – 115 v). Ich skrótową charakterystykę podaje Ch. Baswell, *The Medieval Allegorization...*, s. 199, a dokładny opis S. Italia w pracy doktorskiej pt. „Sotto 'l manto di queste favole». Dante e il *Commento all'Eneide* di Bernardo Silvestre”, obronionej w roku akademickim 2010/2011 na Uniwersytecie w Katanii (zob. s. 11-14); praca ta jest dostępna online pod adresem: http://archivia.unict.it/bitstream/10761/954/1/TLISST79R08C351E-Tesi_dottorato_Sebastiano_Italia.pdf.

⁸⁵ III, 14-15. Cytuję tu i dalej z wyd.: *Commentum quod dicitur Bernardi Silvestris super sex libros Aeneidos Virgilii nunc denuo* ed. J. Jones, E. Jones (*The*

mentum i *involucrum*, o tyle doprecyzowanie tej kwestii można przeczytać w przypisywanym mu komentarzu do *De nuptiis Philologiae et Mercurii* Marcjana Kapelli, w którym pod terminem *involucrum* kryją się dwa pojęcia: *allegoria* lub *integumentum*, a różnica pomiędzy nimi jest taka, że pierwsze odnosi się do opowieści, której sens dosłowny jest historycznie prawdziwy, w sposób szczególny do Biblii, natomiast drugie do dzieł literackich opartych na opowiadaniu zmyślonym⁸⁶. Jednak w XIII w. to przeciwstawienie stanie się mniej ostre i oba terminy będą coraz częściej używane zamiennie⁸⁷.

Bernard Silvestris był uczonym i poetą⁸⁸ związanym zainteresowaniami filozoficznymi ze słynną Szkołą w Chartres, której przedstawiciele dążyli do syntezy neoplatonizmu i chrześcijaństwa. Dychotomiczny model świata sprzyjał alegorycznemu odczytywaniu tekstów antycznych, co miało odzwierciedlenie w ich licznych studiach i komentarzach. Ten przypisywany Bernardowi powstał najprawdopodobniej w latach 1125-1130. Nawijając częściowo do Fulgencjusza i Makrobiusza daje on metaforyczny obraz planu narracyjnego poematu Wergiliusza jako drogi duszy ludzkiej (symbolizowanej przez Eneasza), będącej dzieckiem Stwórcy (Anchizesa) i kosmicznej har-

Commentary on the First Six Books of the «Aeneid» of Vergil Commonly Attributed to Bernardus Silvestris. A New Critical Edition by J.W. Jones & E.F. Jones), University of Nebraska Press, Lincoln & London 1977. Od kilku lat dostępna jest nowa edycja: B. Silvestre, *Commento all'Eneide, libri I-VI*, a c. di B. Basile, Carrocci, Roma 2009. Na temat koncepcji *integumentum* u intelektualistów ze Szkoły w Chartres zob. É. Jeuneau, *L'usage de la notion d'integumentum à travers les gloses de Guillaume de Conches*, w: idem, «*Lectio philosophorum*». *Recherches sur l'École de Chartres*, A. Hakker, Amsterdam 1973, s. 125-179; T. Michałowska, *Vocabularium teoretycznoliterackie...*, s. 132-139.

⁸⁶ Zob. T. Michałowska, *Vocabularium teoretycznoliterackie...*, s. 134-135. Uczona podkreśla, że Bernard nie był jedynym intelektualistą związanym ze Szkołą w Chartres, który posługiwał się terminami *integumentum* i *involucrum*; zob. *ibidem*, s. 135-136.

⁸⁷ Zob. *ibidem*, s. 138-139.

⁸⁸ Napisał m.in. jedną z pierwszych tragedii średniowiecznych, *Mathematicus sive Patricida*, opartą na motywach *Króla Edypa* Sofoklesa (znanych autorowi zapewne za pośrednictwem tradycji literackiej, a nie z bezpośredniej lektury), dotyczącą kwestii przeznaczenia i wolnej woli, napisaną łacińskim dystychem elegijnym. Szerzej na ten temat pisze M. Maślanka-Soro, *Powrót Melpomeny. Tragedia włoska od średniowiecznego odrodzenia po renesansowy rozkwit*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013, s. 37-42.

monii (Wenus), od momentu narodzin, poprzez wiek niemowlęcy (*infantia*), chłopięcy (*pueritia*), młodzieńczy (*adulescentia*), młodość (*iuventus*) oraz wiek dojrzały (*virilis aetas*). Te poszczególne fazy życia (odpowiadające kolejnym księgom *Eneidy*) – postrzeganego jako swego rodzaju *itinerarium mentis in Deum*, intelektualno-duchowa asceza (wznoszenie się), której towarzyszy przezwyciężanie błędów i doskonalenie w kolejnych sztukach wyzwolonych – znajdują swoją kulminację w osiągnięciu pełni mądrości, postrzeganej jako filozoficzno-teologiczna *sapientia*, poprzez wtajemniczenie Eneasza w prawdy eschatologiczne w momencie zejścia do Podziemia i kluczowego spotkania z ojcem. Ten ostatni jest metaforą Boga-Stwórcy i odsłoni przed nim sens ludzkiego życia (czerpiąc, *nota bene*, z elementów filozofii orficko-pitagorejskiej, platońskiej i stoickiej) oraz jego przyszłe losy i dziejowe posłannictwo narodu rzymskiego, którego Eneasza stanie się protoplastą⁸⁹. Ze względu na wagę poruszanych treści komentarz do księgi VI jest nieproporcjonalnie bardziej dogłębny i obszerniejszy od rego do pierwszych pięciu ksiąg.

Swoją metodę interpretacji *Eneidy* Bernard przybliży czytelnikowi w części wstępnej i uzasadnia świadomym zamysłem Wergiliusza, który nie jest tylko poetą snującym zmyśloną opowieść („fictum poeticum”) zgodnie z zasadami swojej sztuki, lecz także filozofem⁹⁰, nauczającym prawd ogólnych i uniwersalnych („veritatem philosophie”)⁹¹: „Sposób zaś działania [Wergiliusza] jest następujący: opisuje, co czyni i co znosi duch ludzki chwilowo przebywający w ludzkim ciele” („Modus vero agendi talis est: in integumento describit quid agat vel quid paciatur humanus spiritus in humano corpore temporaliter positus”)⁹².

⁸⁹ Niektórzy badacze upatrują w owej identyfikacji Anchizesa jako alegorii Boga źródło opatrzniciowej roli misji Eneasza w *Komedii* Dantego (zob. S. Italia, „Sotto 'l manto di queste favole’...”, s. 35, przyp. 161).

⁹⁰ Zob. *Commentum quod dicitur...*, I, 6-7: „Quoniam ergo in hoc opere et poeta et philosophus perhibetur esse Virgilius” („Ponieważ w tym dziele Wergiliusz okazuje się zarówno poetą, jak i filozofem”).

⁹¹ Zob. *ibidem*, I, 1-3. W przypisaniu Wergiliuszowi owej podwójnej roli Bernard jest dłużnikiem Makrobiusza (*In Somn. Scip.*, I, 9, 8), na którego się zresztą powołuje.

⁹² *Commentum quod dicitur...*, III, 10-11.

O ważności komentarza Bernarda świadczą późniejsze echa tegoż tekstu: w słynnym dziele *Polycraticus* Jana z Salisbury (także należącego do kręgu w Chartres) *Eneida* jest interpretowana (w krótkiej wzmiance: 8, 24) bardzo podobnie jak u Bernarda, a znany humanista Coluccio Salutati w utworze *De laboribus Herculis*, korzystając z obszernych fragmentów komentarza Silvestrisa, nazywa go „poważnym alegoryzującym interpretatorem Wergiliusza” („serius allegorizator Virgili”) ⁹³.

Z czasem do Wergiliusza przyłączyła się opinia nie tylko wielkiego mędrca, ale wręcz maga ⁹⁴ panującego nad tajemnymi mocami – jej rozprzestrzenienie się ma swoje korzenie w kulturze ludowej. Birger Munk Olsen zauważa, że pomimo chrześcijańskich interpretacji fragmentów poezji Wergiliusza, uznanych za profetyczne, był on, w przeciwieństwie do Owidiusza, niemal zawsze uważany za autentycznego poganina ⁹⁵. Można by się zapytać (z pełną świadomością, że będzie to pytanie retoryczne), czy ta konsekwentna opinia nie zaważyła w jakiś sposób na jego statusie u Dantego, który „nie zbawił” swojego mistrza. Legenda Wergiliusza-maga rozwija się, jak można sądzić, od X w., lecz większy rozgłos nadaje jej dopiero wzmiankowany wyżej Jan z Salisbury. Z nią związany jest kult grobu Wergiliusza w Neapolu, zawierającego tajemną księgę z zapisaną w niej sztuką okultyzmu, której znajomość pozwoliła mu wykonać amulety chroniące miasto od wszelkich chorób i innych nieszczęść, np. miniaturowy model miasta zamknięty w butelce czy statuę człowieka zwróconego twarzą ku Wezuwiuszowi.

⁹³ C. Salutati, *De laboribus Herculis*, t. 1, ed. by B.L. Ullman, In Aedibus Thesauri Mundi, Zurich 1951, s. 193.

⁹⁴ Na temat legendy Wergiliusza-maga zob. D. Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, a c. di G. Pasquali, La Nuova Italia, Firenze 1955 (1872); J.W. Spargo, *Vergil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1934.

⁹⁵ Zob. B. Munk Olsen, *L'atteggiamento medievale di fronte alla cultura classica*, con una prefazione di C. Nylander, una introduzione di C. Leonardi e una bio-bibliografia dell'autore, Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma, Roma 1994, s. 58 – tam na potwierdzenie tego poglądu cytowane są m.in. słowa przypisywane Wergiliuszowi przez Fulgencjusza w jego *Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos morales* (zob. s. 87 w wydaniu cytowanym w przyp. 79).

Rzymski poeta-filozof i mag staje się jakby nowym patronem Neapolu, „konkurencyjnym” wobec św. Januarego⁹⁶.

Dante odziedziczy po poprzednich wiekach obraz Wergiliusza jako poety-filozofa i maga, a także profety. Wszystkim tym aspektom nada określone znaczenia w *Komedii*, w dialogu intertekstualnym prowadzonym na kilku poziomach, jak postaramy się ukazać w rozdziale III Części drugiej tej monografii.

⁹⁶ Zob. C. Leonardi, *Tradizione letteraria*, s. 425.

II. OVIDIUS AMORIGRAPHUS I OVIDIUS MAIOR

O WIDIUSZ był – obok Wergiliusza – poetą najbardziej chyba czytany (i cytowany) w średniowieczu europejskim, ale – w przeciwieństwie do twórcy *Eklog*, *Georgik* i *Eneidy* – także jednym z najbardziej krytykowanych. Ambiwalentny doń stosunek wynikał, z jednej strony, z podziwu dla jego sztuki, a z drugiej, z częściowego odrzucenia treści ideowych i świata wartości – aspektów fundamentalnych wówczas dla oceny dzieła literackiego.

W czasach cesarstwa, zwłaszcza w wiekach I-III, twórczość rzymskiego wirtuoza słowa cieszyła się wielką popularnością: był szeroko cytowany, parafrazowany i naśladowany, m.in. przez Senekę „tragicznego”, Lukana, Stacjusza, Marcialisa, Juwenalisa, a niektóre epizody z *Heroid* czy *Metamorfoz* wystawiano w pantomimach lub mimach, wypierających coraz częściej, ze względu na coraz mniej wybredną publiczność, spektakle teatralne wyższego rzędu (tragedie i komedie); ponadto niektóre jego utwory miłosne były źródłem inspiracji dla ówczesnej ikonografii, np. fresków pompejańskich, a cytaty z nich umieszczano na murach w formie „graffiti”. W kolejnych wiekach jego sława została nadwątlona przez pisarzy chrześcijańskich, np. Tertuliana, ale tacy autorzy, jak Hieronim czy Augustyn, ulegli jednak czarowi jego poezji przy zajęciu równocześnie twardego stanowiska w kwestiach ideowych. Z początkiem V w. Prudencjusz otrzymał zaszczytne miano *Ovidius christianus*, a niepisaną regułą stosowaną przez ówczesnych twórców stały się nawiązania stylistyczno-językowe do rzymskiego poety, toteż nic dziwnego, że zajął on poczesne miejsce

w powstających w okresie chrześcijańskim florilegiach⁹⁷, a także w pracach gramatyków łacińskich, np. Aeliusa Donata. W opracowanym przez Heinricha Keila wydaniu *Grammatici Latini* statystyka mówi sama za siebie: nazwisko Owidiusza w indeksie pojawia się aż sześćset dziewięć razy, niewiele ustępując pod względem liczby cytowanych tekstów bardziej powściągliwemu moralnie Terencjuszowi (sześćset dwadzieścia dwa), a znacznie wyprzedzając np. filozofującego w duchu epikurejskim Lukrecjusza (siedem)⁹⁸. Mogłoby to świadczyć o tym, że Owidiusz dość wcześnie wszedł do kanonu autorów szkolnych: wychowankowie szkół późnoantycznych, a potem też średniowiecznych zgłębiali tajniki gramatyki i retoryki łacińskiej nie tylko na jego największym dziele, *Metamorfozach*, którego pośmiertną sławę dumnie przewidział w wieńczących go heksametrach⁹⁹, lecz też na nie mniej wówczas poczytnych (aczkolwiek jeszcze mniej ortodoksyjnych moralnie) niektórych *carmina amatoria*.

Z czasem rzymski mistrz słowa doczekał się również interpretacji alegorycznej, podobnie jak Wergiliusz i niektórzy inni poeci. W oparciu o tę metodę Fulgencjusz (V/VI w.) objaśnia sens mitów starożytnych w dziele zatytułowanym *Mythologiarum libri tres*¹⁰⁰, się-

⁹⁷ Zob. S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel medioevo*, „Filologia Romanza”, VI (1959), s. 203, przyp. 2; także B. Munk Olsen, *Ovide au Moyen Age...*, s. 75 i nn.

⁹⁸ Zob. S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio...*, s. 187.

⁹⁹ Zob. Owidiusz, *Met.*, XV, 871-879: „Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas. / Cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius / ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi: / parte tamen meliore mei super alta perennis / astra ferar, nomenque erit indelebile nostrum, / quaque patet domitis Romana potentia terris, / ore legar populi, perque omnia saecula fama, / siquid habent veri vatum praesagia, vivam” („Dokonałem już dzieła, którego nie zdoła zniszczyć ani gniew Jowisza, ani ogień, ani miecz, ani trawiący wszystko czas. Niechaj ów dzień, który ma władzę tylko nad moim ciałem, zakończy, kiedy zechce, niepewny bieg mego życia. Jednak lepsza część mego «ja» wzniesie się wysoko ponad gwiazdy, a imię moje pozostanie niezniszczalne. Gdziekolwiek Rzym rozciąga swą potęgę nad podbitym światem, tam wszędzie będę na ustach ludu, i jeśli jest jakaś moc w przepowiedniach wieszczów, to będę żył na wieki w mej sławie”). Tekst oryginalny cytuję tu i dalej z wyd.: Ovidio, *Metamorfosi*, a c. di N. Scivoletto, UTET, Torino 2009; tekst w przekładzie cytuję natomiast z wyd.: Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamieńska, S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995.

¹⁰⁰ Zob. Fabius Planciades Fulgentius, *Opera*, s. 3-80.

gając zarówno do *Eneidy*, jak i do *Metamorfoz*. Pragnie on rozprawić się z *fabulosum commentum*, jak określa greckie mity, przeciwstawiając im łacińską *veritas* (II, 14), oraz odkryć ich *physica ratio* ukrytą pod płaszczem tradycji. W interpretacji autora bogowie starożytni stają się, z jednej strony, symbolami kosmicznymi, a z drugiej, alegoriami o charakterze moralnym: np. Diana, symbol księżycy, jest jednocześnie alegorią czystości (*castitas*), a Jowisz, obrazujący słońce – alegorią sprawiedliwości (*iustitia*)¹⁰¹.

Izydor z Sewilli (VI/VII w.) w swoich *Etymologiach* cytuje Owidiusza piętnaście razy, niemal tyle samo co Plauta, Lukrecjusza, Horacego i Marcjalisa, podczas gdy liczba odwołań bezpośrednich do Lukana przekracza pięćdziesiąt, a do Wergiliusza, wiodącego absolutny prym – dwieście pięćdziesiąt. Ważna jest jednak nie tylko liczba, lecz także jakość tych nawiązań, a w przypadku autora *Metamorfoz* Izydor przytacza m.in. jego „definicję” człowieka stworzonego przez „twórcę przyrody” („*opifex rerum*”; *Met.*, I, 79): przyczyniła się ona niemało do uznania go z czasem za głosiciela prawd chrześcijańskich, zachęcając potencjalnych czytelników do odnajdywania ich, jeśli nie w warstwie dosłownej, to przynajmniej na poziomie alegorycznym. Warto przytoczyć i cytaty, i komentarz biskupa Sewilli:

Pronaque cum spectent animalia cetera terram,
os homini sublime dedit caelumque videre
iussit et erectos ad sidera tollere vultus. (*Met.*, I, 84-86)

(Inne stworzenia wzrok spuszczają w ziemię, człowiek jedynie otrzymał postać wyniosłą, miał nakaz patrzeć w niebo, zwracać twarz ku gwiazdom.)

Qui ideo erectus caelum aspicit, ut Deum quaerat, non ut terram
intendat veluti pecora, quae natura, prona et ventri oboedientia
finxit¹⁰². (*Etym.*, XI, I, 5)

¹⁰¹ Por. B. Munk Olsen, *L'atteggiamento medievale...*, s. 53. Obszerniejszą charakterystykę dzieła i metody Fulgencjusza przedstawia P. Démats, *Fabula. Trois études...*, s. 55-60.

¹⁰² Cytuję z wyd.: Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, t. 1-2, rec. W.M. Lindsay, Clarendon Press, Oxonii 1911.

(Tak wyprostowany patrzy on w niebo, by tam szukać Boga, a nie dążyć ku ziemi jak owce, które z natury chylą się ku ziemi, słuchając głosu żołędka.)

Izydor przypisuje zatem Owidiuszowi pogląd na temat wyższości człowieka nad innymi istotami żywymi i wrodzonej mu tęsknoty za Bogiem, na którego obraz i podobieństwo został stworzony. Opinię tę, wpisującą się w całość rozważań nad wynurzeniem się świata z chaosu i powstaniem sił przyrody i bytów ożywionych, rzymski poeta prawdopodobnie zaczerpnął z *De natura deorum* (*O naturze bogów*) Cycerona (II, LVI), gdzie sławi się opatrnościowy wpływ natury na życie człowieka, a jej korzenie sięgają Platónskiego *Timajosa*, dobrze znanego średniowiecznym intelektualistom dzięki przekładowi Chalcydysza (III/IV w.)¹⁰³.

W epoce tzw. renesansu karolińskiego (VIII-IX w.), charakteryzującego się wzmożonym zainteresowaniem literaturą łacińską, wzrasta liczba naśladownictw Owidiusza, zwłaszcza jego elegii miłosnych, a także liczba głos do jego dzieł, które nabierają niekiedy rozmiarów prawdziwych *accessus ad auctores*, zawierających interpretacje alegoryczne ukierunkowane moralnie.

Jednak prawdziwa *Aetas Ovidiana*¹⁰⁴ przypada, jak wiadomo, na wieki XII i XIII, określane też mianem prehumanizmu średniowiecznego, ze względu na znaczne ożywienie kulturalne, również w zakresie studiów nad dziedzictwem antycznym, przy jednoczesnym uniezależnieniu się (częściowym) od struktur religijnych i przy nasilonej twórczości o charakterze świeckim, takiej jak liryka prowansalska trubadurów czy *roman courtois*, a we Włoszech poezja rozkwitła na sycylijskim dworze Fryderyka II Hohenstaufa i późniejsza liryka *dolce stil nuovo*. Dla całej tej bogatej tematycznie i zróżnicowanej formalnie literatury jednym z najważniejszych źródeł inspiracji staje się, bezpo-

¹⁰³ Zob. S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio...*, s. 206. Poglądy na temat natury świata i człowieka, zawarte w *Timajosie*, były w średniowieczu komentowane przez filozofów należących do słynnej Szkoły w Chartres (np. Teodoryka z Chartres czy Wilhelma z Conches) w duchu wiary chrześcijańskiej.

¹⁰⁴ Termin ten, który bardzo szybko się rozpowszechnił, został zaproponowany przez L. Traube; zob. idem, *Vorlesungen und Abhandlungen*, s. 113.

średnio lub pośrednio, *Ovidius minor*¹⁰⁵: najważniejszym traktatem, wzorowanym na jego *Ars amatoria*, poemacie „dydaktycznym” traktującym o sztuce miłosnego uwodzenia, jest dziełko *De amore* w trzech księgach niejakiego Andreasa Capellanusa z XII w., zawierające teoretyczne podstawy koncepcji miłości rozumianej jako namiętność (*passio*), która może się rozwinąć przede wszystkim poza legalnym związkiem małżeńskim. Poeta rzymski jest uważany wówczas za źródło psychologicznego poznania fenomenu miłości i poza wspomnianym poematem także jego elegie miłosne (*Amores*), listy miłosne w formie elegii (*Heroides*), poemat *Remedia amoris*, a także niektóre epizody ze wspomnianych *Metamorfóz* czynią z niego kodyfikatora doświadczenia miłosnego¹⁰⁶, a w XII w. Alain z Lille (Alanus de Insulis) nazywa go *amorigraphus*. Na ten wiek przypadają również pierwsze w średniowieczu alegoryczne interpretacje *Metamorfóz*: z ostatniego ćwierćwiecza pochodzą wierszowane *Allegoriae super Ovidium* Arnulfa z Orleanu, w których taką właśnie wykładnię posiada wiele mitów Owidiańskich, zgodnie ze wstępną zapowiedzią autora: „W niektórych wyłożę jedynie sens alegoryczny, w niektórych [innych] moralny, a niekiedy dosłowny” („Modo quasdam allegorice, quasdam moraliter exponamus, et quondam historice”)¹⁰⁷. Autor uznaje przemiany ludzi w istoty niższe lub elementy przyrody w *fabulosa narratio* Owidiusza za przejaw degradacji natury ludzkiej wskutek grzechu: byłby to więc rodzaj *mutatio moralis*, która wpisuje się w długą tradycję, mającą swoje podstawy w dziełku Boecjusza *De consolacione philosophiae*. W trzeciej prozie księgi IV jest tam bowiem mowa o duszy ludzkiej i jej odejściu od naturalnej predyspozycji ku dobru, co powoduje utratę człowieczeństwa i upodobnienie się do któregoś ze zwierząt, uchodzących, wzorem długiej tradycji wywodzącej się jeszcze od Ezopa, za uosobienie

¹⁰⁵ Nazwany tak w odróżnieniu od *Ovidius maior*, które to miano dotyczyło go jedynie jako autora *Metamorfóz*.

¹⁰⁶ Tak go postrzega np. autor anonimowego zbioru stu czterdziestu czterech sentencji moralnych, ułożonego w dystychach elegijnych i znanego w średniowieczu jako *Disticha Catonis*, powstałego pomiędzy IV i V w.; zob. S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio...*, s. 191, przyp. 1.

¹⁰⁷ Cytuję za: F. Ghisalberti, *Arnolfo di Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, w: *Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, XXIV (1932), s. 180.

danej cechy negatywnej (np. w przypadku lisa byłby to podstęp, wilka – chciwa żądza itd.).

Wykorzystując metodę hermeneutyczną *integumentum/involucrum*, zdefiniowaną przez Bernarda Silvestrisa w jego komentarzu do sześciu pierwszych ksiąg *Eneidy*¹⁰⁸, Arnulf wypracował chrześcijańską koncepcję metamorfozy, obecnej jedynie na poziomie moralno-duchowym, na którą miały wpływ poglądy filozofii platońskiej szkół w Chartres i w Orleanie.

Ponieważ ta technika interpretacji nie odrzuca mitologicznego opowiadania, lecz asymiluje je zgodnie z chrześcijańskim oglądem rzeczywistości, w wyznaczonej przez nią egzegezie rzymski poeta urasta do rangi denuncjatora ludzkich błędów i staje się źródłem budujących moralnie *exempla*. W *accessus ad auctores* Owidiusz został nazwany tym, który wpaja dobre obyczaje, a wykorzenia złe („bonorum morum instructor, malorum vero extirpator”)¹⁰⁹. „Nauka” Owidiusza ma pomóc w lepszym poznaniu ludzkiego wnętrza i stosuje się doń niepisana zasada, że aby zło odrzucić, należy zrozumieć jego genezę i istotę. Do uwiarygodnienia tego typu poglądów przyczynia się datowany na połowę XIII w. pseudoowidiański apokryf *De Vetula*, uchodzący wówczas za autentyczny utwór o charakterze autobiograficznym, coś w rodzaju duchowego testamentu, w którym autor przedstawia siebie jako nawróconego chrześcijanina¹¹⁰.

Jeszcze w XIII w. Jan z Garlandii pisze *Integumenta super Ovidium Metamorphoseos*¹¹¹ w dwustu sześćdziesięciu dystychach elegijnych, które staną się jednym ze źródeł¹¹² (podobnie jak dziełko Arnulfa

¹⁰⁸ Była o tym mowa w poprzednim rozdziale, dotyczącym recepcji Wergiliusza w średniowieczu.

¹⁰⁹ Zob. *Accessus ad auctores*, édition critique par R.B.C. Huygens, Latomus, Berchem–Bruxelles 1954. Anonimowy autor bierze pod uwagę dziewiętnastu twórców, lecz ok. jednej trzeciej dzieł poświęcone jest Owidiuszowi i jego utworom.

¹¹⁰ Zob. M. Picone, *Canto XXII*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2001, s. 345–346. Szerzej na temat *De Vetula* pisze P. Démats, *Fabula. Trois études...*, s. 115 i nn.

¹¹¹ Zob. Giovanni di Garlandia, *Integumenta Ovidii. Poemetto inedito del secolo XIII*, a c. di F. Ghisalberti, Principato, Messina–Milano 1933.

¹¹² Zob. R. Levine, *Exploiting Ovid: Medieval Allegorizations of the Metamorphoses*, „Medioevo Romanzo”, XIV, 2 (1989), s. 200; także Giovanni di Garlandia, *Integumenta Ovidii...*, s. 59.

z Orleanu) powstałego na początku XIV w. we Francji (a zatem niemal współczesnego *Komedii* Dantego) komentarza *Ovide moralisé*¹¹³, autorstwa przypuszczalnie anonimowego franciszkanina. Pisany ósmiozłotkowiec, pod względem liczby wersów (ok. 70 tys.) znacznie przewyższa oryginał (ok. 12 tys.); zawiera on parafrazę i moralną wykładnię *Metamorfóz* w języku francuskim. Podejście hermeneutyczne do mitów Owidiańskich jest bardziej zradykalizowane i wręcz polemiczne: nie przypisuje się im żadnego celu moralnego, lecz przeciwnie, uznane są za błędne i niezgodne z religią chrześcijańską (ponieważ zachęcają do niemoralnych postaw i promują idolatrię), a ich „nowa wersja” jest *de facto* opowieścią zakorzenioną w Biblii. I tak np. ogromny wąż Python, o którym jest mowa w księdze I poematu (w. 438 i nn.), zrodzony, podobnie jak wiele innych zwierząt, przez Ziemię po wielkim potopie, staje się symbolem Szatana, zabitego przez Apollona reprezentującego Chrystusa. Porwanie Europy przez Jowisza, który zszedł z Olimpu pod postacią białego byka, staje się prefiguracją zstąpienia Syna Bożego na ziemię dla zbawienia ludzkości, a Faeton symbolizuje Antychrysta. Metoda interpretacji dzieła Owidiusza nawiązuje do tej, która za sprawą ewangelistów, a potem też Ojców Kościoła postrzegała postacie i epizody ze Starego Testamentu jako zapowiedź tych w Nowym Testamencie, z tą jednak zasadniczą różnicą, że mity z *Metamorfóz* zostają uznane za całkowicie fałszywe i zastąpione w całości przez „wersje” chrześcijańskie¹¹⁴. Ten komentarz stał się tak popularny, że doczekał się w XV w. parafrazy prozą, znanej pod nazwą *Ovide moralisé en prose*.

Z ważniejszych XIV-wiecznych, alegorycznych komentarzy warto wspomnieć o jeszcze jednym (tym razem powstałym na terenie Italii)¹¹⁵, bardziej może ze względu na osobę autora niż wartość samego dziełka. Był nim Giovanni del Virgilio, literat z Bolonii, współczesny

¹¹³ C. de Boer (ed.), *Ovide Moralisé*, „Verhandel. der K. Akad. van Wetensch. te Amsterdam, Afd. Letterk.”, n. s., 15 (1915), 21 (1920), 30 (1931), 37 (1936), 43 (1938).

¹¹⁴ Zob. B. GUTHMÜLLER, *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, premessa di A. LANZA, Cadmo, Firenze 2008, s. 112.

¹¹⁵ Zob. F. GHISALBERTI, *Giovanni del Virgilio espositore delle "Metamorfosi"*, „Giornale Dantesco”, XXXIV (1931), s. 1-110 (tekst komentarza bez parafrazy, niewydanej z rękopisów).

Dantemu¹¹⁶, zawdzięczający swój przydomek zafascynowaniu Wergiliuszem, a zajmujący się także twórczością Owidiusza. Wzorował się on przede wszystkim na wzmiankowanym wcześniej francuskim dziełku Arnulfa, lecz w przeciwieństwie do niego skupił się wyłącznie na *Metamorfozach*. Istotnie zainteresowanie Owidiuszem w Italii, inaczej niż we Francji, ograniczało się przede wszystkim do jego największego dzieła, co potwierdzi zarówno postawa Dantego, jak i Petrarki, który stworzył w roku 1333 listę swoich ulubionych autorów; wśród nich znaleźli się, obok Juwenalisa i Horacego (jako twórcy ód, nieznanym jeszcze Dantemu), także czterej wielcy epicy rzymscy – Wergiliusz, Lukan, Stacjusz i Owidiusz – z zamieszczoną przy tym ostatnim uwagą, że chodzi o jego *magnum opus*¹¹⁷.

¹¹⁶ Zachowała się nietypowa wymiana korespondencji pomiędzy nim a Alighierim (która rozstawiła jego imię może bardziej niż komentarz do Owidiusza) – w łacińskich eklogach alegorycznych (wzorowanych na eklogach Wergiliusza) namawiał on Dantego, by ten skierował swój talent (bardziej niż na pisanie *Komedii*) na stworzenie poematu łacińskiego dotyczącego problematyki współczesnej. W pierwszej ze swoich dwóch eklog, mającej charakter *recusatio*, Alighieri kurtuazyjnie, lecz stanowczo odrzucił tę sugestię, w tym m.in. argument Giovanniego (który będzie bardziej odpowiedni dla elitarnego myślenia Petrarki i kultury humanizmu), że „Clerus vulgaria temnit” (*Ecl.*, I, 15), czyli że ludzie uczeni gardzą poezją w języku wernakularnym. Po śmierci poety Giovanni oddał mu hołd w łacińskim epitafium, w którym w uznaniu dla jego pisarstwa wymienia – na jednym planie (sic!) – *Komedię*, jego traktat polityczny – *Monarchię* oraz owe dwie eklogi; zob. na ten temat E.R. Currius, *Literatura europejska...*, s. 221-222.

¹¹⁷ Zob. B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare...*, s. 39.

III. LUKAN – POETA HISTORICUS

TEMATEM niedokończonego poematu epickiego Lukana, bratanka Seneki Młodsze­go, pisanego w latach 60-65¹¹⁸, jest wojna domowa pomiędzy Pompejuszem i Cezarem. Przez współczesną (i nie tylko) krytykę jest on interpretowany jako odpowiedź na *Eneidę* Wergiliusza, ukazującą pozytywną wizję Rzymu, idealizującą jego przeszłość i gloryfikującą terażniejszość. U twórcy *Bukolik*, jednego z „bardów” augustowskiej polityki, ówczesny Rzym opiera swoją świetność na przychylności bogów, którzy od samego początku wyznaczyli mu uprzywilejowane miejsce w dziejach ludzkości, a Rzymianie wywodzą swoje pochodzenie od na wpół boskiego przodka, Eneasza, archetypu Rzymianina jako uosobienia *virtus* w jej wszystkich odcieniach, a szczególnie tych, które przystają do idealnego wzoru władcy przyszłego imperium opartego na prawie i skupiającego pod swoim panowaniem inne narody, korzystające z dobrodziejstw *Pax Romana*.

Kilkadziesiąt lat po powstaniu *Eneidy* Lukan, zamiast opiewać chwałę zwycięskiego Rzymu i jego bohaterów, głosi w *proemium* przeszłe i obecne zbrodnie: „Walki na polach tesalskich, nad wojnę gorsze domową. / I prawo zbrodni przyznane [...] śpiewamy” („Bella per Emathios plus quam civilia campos, / iusque datum sceleri canimus”; *Phars.*, I, 1-2)¹¹⁹. Ich konsekwencją będzie bratobójcza wojna, zapowia-

¹¹⁸ W jego ukończeniu – księga X urywa się nagle na opisie wydarzeń z okresu 48/47 r. przed Chr., odnoszących się do pobytu Cezara w Aleksandrii – przeszkodziła samobójcza śmierć poety, do której został zmuszony z wyroku Nerona za udział w spisku przeciwko jego osobie w roku 65 nowej ery.

¹¹⁹ Cytaty z *Farsalii* w oryginale w tej monografii pochodzą z wyd.: Marco Anneo Lucano, *Farsaglia o La guerra civile*, introduzione e traduzione di L. Ca-

dająca dalsze nieszczęścia prowadzące do zagłady: bogowie odwrócili swoją przychylność od zaślepionego żądzami, podzielonego nienawiścią narodu, wydając go na pastwę zmiennej Fortuny; boska ingerencja ogranicza się co najwyżej do przerażających wyroczni, wykluczających jakąkolwiek pozytywną myśl o przyszłości. W przeciwieństwie do Wergiliusza, opiewającego świetne początki dynastii julijsko-klaudyjskiej w osobie syna Eneasza, Julusa, i innych mitycznych bohaterów, Lukan przypomina *fatum* wiszące nad Rzymem od momentu zabicia Remusa przez jego brata Romulusa (I, 94-95) i wyraża przekonanie, że krótkie momenty względnego pokoju oparte były w rzeczywistości na zgodzie zaprzeczającej samej sobie („concordia discors”; I, 98).

Inicjatorem i zwycięzcą opisywanego konfliktu jest Cezar, na którym skupia się atak narratora: przedstawiony jako wódz żądny nade wszystko władzy i ogarnięty pozbawioną wszelkich zahamowań wolą walki oraz swoistym szaleństwem (*furor*), każącym mieć w niej upodobanie dla niej samej, porusza się lotem błyskawicy, usuwając wszelkie przeszkody na drodze do celu (I, 143-157). W tej sytuacji wszelka cnota i sprawiedliwość, które uosabia Katon Utyceński¹²⁰, „prawdziwy ojciec ojczyzny” („*parens verus patriae*”; IX, 601), będący niezmówną ostoją wartości republikańskich, na czele z wolnością, wydają się skazane na klęskę; jednak to do nich należy moralne zwycięstwo, jedyne, na jakim zależy mędrcom stoickim.

W średniowieczu dzieło Lukana było dobrze znane czytelnikom i komentowane na różne sposoby: oprócz komentarzy we właściwym tego słowa znaczeniu, mam na myśli przede wszystkim *accessus ad auctores* albo scholia czy pojedyncze glosy oraz tzw. *marginalia*. Obliczono, że w XII w. krążyło sześćdziesiąt sześć rękopisów *Farsalii*, mniej więcej tyle samo, co *Tebaidy* Stacjusza i nieco mniej niż *Metamorfoz* Owidiusza, cieszących się coraz bardziej rosnącą popularnością u progu *Aetas Ovidiana*¹²¹.

nali, premessa al testo e note di F. Brena, BUR, Milano 2007 (1997), natomiast cytaty w przekładzie polskim pochodzą z wyd.: Marek Anneusz Lukan, *Wojna domowa*, przeł. i oprac. M. Brożek, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1994.

¹²⁰ Zob. np. słowa narratora podsumowujące pochwalną mowę Brutusa (Lukan, *Phars.*, II, 380-383).

¹²¹ Zob. B. Munk Olsen, *La popularité des textes classiques entre le IX^e et le XII^e siècles*, „Revue d'Histoire des Textes”, 14-15 (1984-1985), s. 169-182.

W wiekach średnich Lukana uważano bardziej za autora historycznego (i autorytet w tej dziedzinie) niż za poetę, co potwierdzają także świadectwa komentatorów Dantego, Guida da Pisa, Giovanniego Boccaccia czy Benvenuto da Imola¹²². Za tę renomę odpowiedzialny był częściowo Serwiusz, szeroko czytany w tej epoce, z powodu wzmianki, jaką pozostawił w swoim komentarzu do *Eneidy* (*In Aen.*, I, 382). Ale już współczesny Lukanowi Petroniusz w swoim *Satyrykonie* wkłada w usta retorowi Eumolpusowi przedmowę do deklamacji pieśni na temat wojny domowej, w której postuluje m.in. wprowadzenie aparatu bogów, by nie sprowadzać poezji do wierszowanej historii (118, 3). *Li faits des Romains*, kompilacja francuska z XIII w., będąca czymś w rodzaju podręcznika historii starożytnej, w wielu rękopisach podpisana jest tylko imieniem Lukana. Figuruje w *Farsalii* nazwy geograficzne rozbudzały ponadto wyobraźnię czytelników – ci wywodzący się ze znamienitszych rodów czerpali z nich natchnienie dla tworzenia własnych fantastycznych genealogii¹²³. W XIII w. poeta zyskał uznanie także jako *philosophus* i *scientificus* z racji rozległej wiedzy w zakresie naturalnych zjawisk przyrody oraz astrologii¹²⁴. Tak też niekiedy był postrzegany przez Dantego, np. w *Mon.*, II, IV, 6, gdzie cytowany jest fragment Lukana (IX, 477-480), traktujący o rzekomym „cudzie”, opisywanym przez Liwiusza, jaki miał się przydarzyć legendarnemu królowi Numie Pompiliuszowi w trakcie składania ofiar, gdy to na ziemię spadły tarcze, przyniesione bardzo silnym porywem wiatru z zupełnie innego obszaru.

¹²² Zob. B. Guthmüller, *Canto XXV*, w: *LDT*, vol. 1 (*Inferno*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2000, s. 351. E. Moore zauważa, że także Giovanni Villani (*Cronica*, VIII, 36) uznaje Lukana i Wergiliusza za autorów historycznych na równi z Salustiuszem, Liwiuszem, Waleriuszem Maksymusem i Pawłem Orozjuszem; zob. E. Moore, *Studies in Dante. First Series: Scriptures and Classical Authors in Dante*, new introductory matter, ed. by C. Hardie, Oxford University Press, Oxford 1969 (1896), s. 228.

¹²³ Także cytaty u Dantego w traktatach *De vulgari eloquentia* (I, 104) oraz *Monarchia* (III, V, 12), powstałych przed *Boską Komedią* (a w każdym razie przed jej ukończeniem), mogą wskazywać na to, że traktował go on jako autorytet w kwestiach także geograficznych.

¹²⁴ Zob. V. Ussani, *Dante e Lucano. Lectura Dantis Florentina*, Sansoni, Firenze, s.d. [1917?], s. 15; *Arnulfi Aurelianensis Glosule super Lucanum*, ed. by B.M. Marti, American Academy of Rome, Roma 1958, koment. do *Phars.*, I, 539.

Dla nas bardziej interesująca jest jednak tradycja egzegetyczna, jaka rozwinęła się wokół *Farsalii* lub raczej pewnych jej epizodów i postaci, połączona z próbami ich alegoryzacji w kluczu chrześcijańskim, gdyż wywrze ona pewien wpływ na *Dante minore*. U ich podstaw stały nierzadko glosy odnotowujące zarówno *loci paralleli* odnoszące się do tradycji poetyckiej, do której Lukan się odwołuje (np. polemicznie, jak w przypadku *Eneidy*), jak i te pochodzące od egzegety/kopisty i będące wymownym świadectwem jego własnych lektur. I tak obok cytatów z Wergiliusza można znaleźć w rękopisach *Farsalii* echa ze Stacjusza, Boecjusza, Waleriusza Maksymusa, Orozjusza i innych autorów czytanych w średniowieczu¹²⁵. Glosa lub fragment komentarza innego rodzaju mogły prowadzić – wskutek zamierzonej lub niezamierzonej tendencji intertekstualnej egzegety – do przypisywania Lukanowi motywów, zwrotów czy opinii, z którymi porównywał te będące podłożem jego kultury literackiej; niekiedy taki komentarz, przenikając do innych utworów wraz z echem z *Farsalii*, rzutował na ich odczytanie w nowym kontekście albo też wpływał na kształt motywów/epizodów/myśli danego autora średniowiecznego. Przykładem może być *excursus* Arnulfa z Orleanu (XII w.) w jego komentarzu do *Phars.*, I, 67-182, wyjaśniający przyczyny wojny domowej za pomocą trójdzielnego schematu¹²⁶; sprowadza on je mianowicie do trzech rodzajów i w każdym odnajduje po trzy występki stanowiące ich siłę napędową¹²⁷. Niektóre z nich – pychę, zawiść i żądzę posiadania (*superbia, invidia, avaritia*) – Dante wykorzysta w *Boskiej Komedii*, wymieniając ustami Ciacca, postaci z trzeciego kręgu Piekła, powody degeneracji rodzącej chaos wewnętrzny i walki bratobójcze (pomiędzy stronnictwami gibelinów i gwelfów) we współczesnej mu Florencji¹²⁸. Natomiast przykładem bezpośredniego oddziaływania *Farsalii* (bez mediacji w postaci jakiegoś komentarza) byłaby „apokaliptyczna” inwektywa Lukana prze-

¹²⁵ Przykładowy przegląd tych nawiązań daje V. De Angelis w pracy „...e l'ultimo Lucano”, w: *Dante e la “bella scola”...*, s. 148, przyp. 8.

¹²⁶ Zob. *Arnulfi Aurelianensis Glosule...*, s. 18-19, 30.

¹²⁷ Dokładną analizę tego przykładu można przeczytać u V. De Angelis, „...e l'ultimo Lucano”, s. 163-164.

¹²⁸ Zob. Dante, *Inf.*, VI, 74-75: „Superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville c'hanno i cori accesi” („Z trzech iskier: chciwstwa, zawiści i pychy, / Na wszystkie serca niegodziwość bucha”).

ciwko Rzymowi, która mogła zainspirować Dantego w jego odautorskiej, utrzymanej w podobnym tonie, inwektywie przeciwko Pizie, oskarżającej jej mieszkańców o przyzwolenie na okrutny los, jaki spotkał niewinne dzieci hrabiego Ugolina¹²⁹.

Poemat Lukana, jak już wzmiankowaliśmy, był podatny, podobnie jak inne starożytne dzieła epickie (i nie tylko), na interpretację alegoryczną. Jednak w przeciwieństwie do *Eneidy* (o czym już była mowa) albo *Tebaidy* (o czym powiemy w następnym rozdziale) alegoreza w kluczu chrześcijańskim odnosiła się w tym wypadku nie do całego dzieła, ale do niektórych jego epizodów, przede wszystkim tych ogniskujących się wokół postaci Katona. Załączki do jego idealizacji tkwią już w poemacie, w szczególności w księgach II i IX, w których odgrywa on kluczową rolę w akcji. Pochwała jego licznych cnót w mowie Brutusa (II, 380-383) znajduje swój finał w konkluzji narratora przedstawiającej go jako ideał wartości stoickich, a nawet poza nie wykraczający. Zdziwia w niej uogólnienie, które nie mogło ująć czujnej uwadze czytelników średniowiecznych, podkreślające niezwykle altruizm bohatera, bliski chrześcijańskiej cnocie *caritas*, przyznającego, że urodził się nie dla siebie, ale dla wszystkich ludzi: „nec sibi, sed toti genitum se credere mundo” (II, 383)¹³⁰. A czy w stwierdzeniu narratora: „Zwycięska strona ma bogów za sobą, pobita – Katona” („*Victrix causa deis placuit, sed victa Catoni*”; I, 128), oprócz sceptycznego powątpiewania w sprawiedliwość bogów, nie dostrzegali oni przeciwstawienia nadludzkiej pod względem cnót postaci Katona tymże bogom pogańskim? Istotnie trudno to negować w świetle faktu, że w średniowieczu właśnie Katona traktowano jako jedną z prefiguracji Chrystusa¹³¹, podobnie jak postrzegano, co najmniej od czasów pierwszych Ojców

¹²⁹ Zob. Lukan, *Phars.*, IV, 110 i nn. oraz Dante, *Inf.*, XXXIII, 79 i nn.

¹³⁰ O echach tej myśli u Dantego (*Conv.*, IV, XXVII, 3) w szerszym kontekście będzie mowa w: Część pierwsza, VI.

¹³¹ Zob. np. Dante, *Conv.*, IV, XXVIII, 15: „E quale uomo terreno più degno fu di significare Iddio, che Catone? Certo nullo” („A któż spośród ludzi na ziemi bardziej był godzien symbolizować Boga niż Katon? Z pewnością nikt”). Cytaty w oryginale z *Convivio* (*Biesiady*) w tej monografii pochodzą z wyd.: Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di G. Inglese, BUR, Milano 1999 (1993); natomiast cytaty w przekładzie polskim są zaczerpnięte z wyd.: Dante Alighieri, *Biesiada*, przeł. i oprac. M. Bartkowiak-Lerch, Antyk, Kęty 2004.

Kościoła, patriarchów Starego Testamentu – Abrahama, Noego, Mojżesza. Wierzano przecież, że dzieła poetów przedchrześcijańskich, przynajmniej tych największych, zawierały elementy prawdy objawionej – należało je tylko odkryć. Przekonanie o tym, że Lukanowy Katon nie tylko symbolizuje cnotę sprawiedliwości, uchodzącą za największą spośród cnót kardynalnych, ale wręcz swoją postawą przypomina Chrystusa, pojawia się w piśmie Piotra Abelarda (1079-1142) pt. *Dialogus inter Philosophum, Iudaeum et Christianum*¹³², a od końca XI w. wersy wieńczące pochwalną mowę Brutusa w księdze II *Farsalii*¹³³ stały się podstawą rozpowszechnionej opinii, wręcz dowodem na to, że historyczny Katon posiadał wszystkie cztery cnoty kardynalne¹³⁴. Wyjaśnia to m.in. cytowany już komentarz Arnulfa z Orleanu:

Nota in eo quattuor principales virtutes, iusticiam, modestiam, prudenciam, fortitudinem; per hoc quod dicit 'modum servabat' iusticia, quia iusticie est servare modum in omnibus; per hoc quod dicit 'tenebat finem' modestia, quia modestie est ne quid ultra ne quid citra fiat, quia 'sequebatur naturam' prudens erat, quia patriam defendebat fortis erat¹³⁵.

(Dojrzyj w tych czterech głównych cnotach sprawiedliwość, skromność, roztropność, dzielność; poprzez zwrot 'zachowywał umiar' wyraża sprawiedliwość, bo do niej należy zachowanie umiaru we wszystkim; używając słów 'trzymał się granic' ma na myśli skromność, bo do niej należy tak czynić, by nie wykraczać poza ustalone granice; przez słowa 'postępował zgodnie z naturą'

¹³² Zob. J.A. Scott, *Understanding Dante*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana) 2003, s. 250.

¹³³ Zob. Lukan, *Phars.*, II, 380-383: „Hi mores, haec duri inmoti Catonis / secta fuit, servare modum finesque tenere / naturamque sequi patriaeque inpendere vitam / nec sibi, sed toti genitum se credere mundo” („Taki obyczaj, takie twardego Katona / Były zasady: zachować umiar i trzymać się granic; / Iść za naturą, mieć życie dla ojczyzny i wierzyć, / Że nie dla siebie się rodził, ale dla całej ludzkości”).

¹³⁴ Zob. V. De Angelis, *Il testo di Lucano, Dante e Petrarca*, w: *Seminario dantesco internazionale. International Dante Seminar I. Atti del primo convegno tenutosi al Chauncey Conference Center, Princeton, 21-23 ottobre 1994*, ed. by Z.G. Barański, Le Lettere, Firenze 1997, s. 72-75.

¹³⁵ *Arnulfi Aurelianensis Glosule...*, s. 125.

rozumie bycie roztroptym, a mówiąc, że bronił ojczyzny, ma na myśli jego dzielność.)

Glosa do tego samego passusu, którą można przeczytać w rękopisie z połowy XIV w. (Harleianus 2531, f. 24v)¹³⁶, interpretuje go *explicit* jako dowód na to, że Katon posiadał także trzy cnoty teologiczne: wiarę, nadzieję i miłość¹³⁷. Również o dwa wieki wcześniejszy Arnulf wykazuje aktywną postawę w dziele alegorezy chrześcijańskiej rzymskiego wodza. Ukazemy to na jednym przykładzie¹³⁸. W księdze IX, w której Lukan najpełniej ukazuje heroizm Katona, ujawniający się w szczególności podczas jego marszu wraz z wojskiem przez Pustynię Libijską, jest taki moment, gdy w oazie natrafiają oni na świątynię boga Ammona. Namawiany przez Titusa Labienusa, aby zasięgnął rady u wyroczni tegoż boga, Katon odmawia, wypowiadając w uzasadnieniu m.in. takie oto niezwykle słowa:

Estque dei sedes nisi terra et pontus et aer
et caelum et virtus. Superos quid quaerimus ultra?
Iuppiter est quodcumque vides, quodcumque moveris.
(w. 578-580)

(Jego siedzibą jest ziemia i morze, i powietrze,
Niebo i cnota. Po cóż więc jeszcze pytać bogów?
Jowiszem jest, cokolwiek widzisz, cokolwiek się wzruszasz.)

W swoim komentarzu do tego miejsca Arnulf nadaje mu prawdopodobnie koloryt chrześcijański. Warto zacytować ten fragment prawie w całości:

[...] *estque dei sedes*. Quod Libicus pulvis non sit sedes dei ostendit
(scil. Cato). Nam sedes dei est humanum corpus et maxime hu-

¹³⁶ Będącym własnością lorda Edwarda Harleya; zob. jego opis u V. De Angelis, "...e l'ultimo Lucano", s. 170, przyp. 56.

¹³⁷ Zob. *ibidem*, s. 170. Nie można wykluczyć wpływu *Boskiej Komedii* Dantego na tego rodzaju pogląd, jako że rękopis jest od niej późniejszy.

¹³⁸ Proces chrystianizacji alegorycznej Lukanowego Katona prześledziła dogłębnie V. De Angelis w wyniku analizy średniowiecznych komentarzy; zob. eadem, "...e l'ultimo Lucano", s. 145-203. Korzystam tu z jej wyników badań.

mana anima [...]. Per terram, pontum, aerem et celum intelligit humanum corpus, quod constat ex illis elementis, per hoc quod dicit (579) *et virtus* intelligit animam, nam anima iuste sedes est dei, vel per terram, pontum, aerem, celum, intelligit deum ubique esse et virtus dicendo innuit eum in celestibus esse spiritibus¹³⁹.

([...] *to jest siedziba boga*. Ukazuje on [czyli Katon], że libijski piasek nie może być siedzibą boga. Albowiem siedzibą boga jest ludzkie ciało, a zwłaszcza dusza [...]. Pod pojęciem ziemi, morza, powietrza i nieba rozumie ludzkie ciało, które składa się z tych żywiołów, natomiast pod wyrażeniem (579) *et virtus* rozumie duszę, bowiem jest ona słusznie siedzibą boga, natomiast używając pojęcia ziemi, morza, powietrza i nieba ma na myśli to, że bóg jest wszędzie, a mówiąc *virtus* twierdzi, że jest on w duchach niebiańskich.)

Taka lektura, odwołująca się do skojarzeń bliskich średniowiecznemu odbiorcy, dla którego świat widzialny był jedynie odbiciem (nie-doskonałym) świata nadprzyrodzonego, stanowiła zapewne mocny głos w chrystianizacji Lukanowego Katona, ale jej autor na pewno nie był odosobniony w swoim zamierzeniu. Z drugiej strony nie można, jak sądzę, zaprzeczyć temu, że wypowiedź włożona w usta Katona może świadczyć istotnie o daleko idącym sceptycyzmie Lukana wobec tradycyjnej religii, która musiała wzbudzać wiele wątpliwości wśród myślących Rzymian w epoce pogrążonej w kryzysie wartości, mniej lub bardziej eksplicytnie denuncjowanym przez żyjących w tym czasie innych pisarzy: Senekę, Petroniusza, Juwenalisa, Stacjusza... Ponadto ta wypowiedź skłania także dzisiejszego czytelnika do zadumy nad jej głębszym znaczeniem.

Naturalną i logiczną konsekwencją średniowiecznej interpretacji postaci Katona mogło być przypisywanie nawrócenia na wiarę chrześcijańską autorowi *Farsalii*, analogicznie jak to miało miejsce w przypadku Owidiusza¹⁴⁰, Stacjusza¹⁴¹ i innych *magni auctores*. Podobnie jak

¹³⁹ Arnulfi Aurelianensis *Glosule*..., s. 467.

¹⁴⁰ Zob. S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio*..., s. 219-224.

¹⁴¹ Współczesna krytyka przypisuje Dantemu – niemalże zgodnie – pomysł uczynienia ze Stacjusza *christianus clandestinus*, uważając jednocześnie, że miałoby

w tamtych przypadkach, Lukan dokonałby tego potajemnie w obawie przed prześladowaniem. Jego rzekome przejście na chrześcijaństwo znajduje „rzecznika” w osobie niejakiego Folchina Borfoniego, autora niewydanego dotąd komentarza, figurującego w rękopisie znajdującym się w Biblioteca Statale w Kremonie (sygn. 129, f. 88r.); Borfoni wysuwa przypuszczenie, że z tego właśnie powodu poeta unikał wszelkich zwrotów do bogów: „Nie wzywał zatem bogów jako niejawni chrześcijanin, ani też nie ośmielił się zwrócić do prawdziwego Boga z lęku przed Neronem” („Non invocasse autem deos quia christianus occultus nec verum deum ausum fuisse invocare timore Neronis”)¹⁴².

Jak zobaczymy w innym miejscu¹⁴³, Dante, mimo iż cenił Lukana jako *auctoritas*, cytując go niekiedy obok Biblii, nie uważał go za chrześcijanina (w przeciwieństwie do Stacjusza), a *Farsalię*, mimo interpretacji Katona w kluczu chrystologicznym, uznał za przykład *scriptura paganorum*¹⁴⁴.

to służyć przede wszystkim uwypukleniu tragizmu „jego” Wergiliusza. Chociaż Stacjusz odgrywa w końcowych pieśniach *Czyszcza* dość istotną rolę, to jednak uważniejsza analiza pozwala istotnie zrozumieć jego podporządkowanie postaci Wergiliusza na poziomie strukturalnym, tematycznym i ideowym.

¹⁴² Tę informację i cytaty zawdzięczam: V. De Angelis, „...e l'ultimo Lucano”, s. 178, przyp. 65.

¹⁴³ Zob. Część druga, V.

¹⁴⁴ Zob. Dante, *Epist.*, XIII, 63. Zob. jednak uwagi na ten temat w: Część druga, V.

IV. STACJUSZ – POETA TRAGICUS

STACJUSZ i Lukan nie cieszyli się, co prawda, ani w późnej starożytności, ani we wczesnym średniowieczu, taką sławą jak autor *Eneidy* czy *tenerorum lusor amorum*¹⁴⁵, niemniej jednak uchodzili za *magni auctores*. W wyniku reformy szkolnictwa dokonanej w drugiej połowie X w. przez Gerberta d'Aurillac, arcybiskupa Reims i późniejszego papieża Sylwestra II, który rekomendował „Maronem ed Statium Terentiumque poetas”, Stacjusz znalazł się (jako autor *Tebaidy*) w szkolnym kanonie poetów rzymskich¹⁴⁶, obok Wergiliusza, Persjusza, Juwenalisa, Horacego i Terencjusza. Owidiusz, którego szczyt popularności w średniowieczu jeszcze nie nadszedł, dołączył do nich dopiero w XII w., u progu *Aetas Ovidiana*, wraz z dwoma innymi wybitnymi pisarzami, uprawiającymi różne rodzaje piśmiennictwa prozą – Cyцерonem i Salustiuszem¹⁴⁷. Stacjusz otrzymał tam status poety tragicznego, podobnie jak jego „mistrz” Wergiliusz. Jak wiadomo termin „tragedia” miał w tamtej epoce konotację inną od tej w czasach starożytnych, odnosząc się do utworów narracyjnych (starożytna poezja dramatyczna nie została jeszcze odkryta), o odpowiednim toku narracji (od pomyślnego początku do nieszczęśliwego końca), określonej typologii bohaterów (reprezentujących wysoki status społeczny)

¹⁴⁵ Tak nazywa siebie Owidiusz – „piewca zmysłowych miłości” – w słynnej elegii-testamencie (III, 3, 73) ze zbioru *Tristia* (*Żale*).

¹⁴⁶ Zob. L.C. Rossi, *Prospezioni filologiche per lo Stazio di Dante*, w: *Dante e la "bella scola"*..., s. 208.

¹⁴⁷ Zob. B. Munk Olsen, *L'atteggiamento medievale*..., s. 24-25.

i przystającym do nich stylu (wysokim – *gravis/sublimis*, zwanym też *tragicus*)¹⁴⁸.

Te wszystkie warunki spełnia *Tebaida* Stacjusza, powstała między końcem lat 70. a początkiem 90. naszej ery¹⁴⁹, mająca jako model epicki *Eneidę*, lecz czerpiąca problematykę z najbardziej chyba tragicznego cyklu mitycznego, odnoszącego się do historii nieszczęsnego rodu Labdakidów, za pośrednictwem przede wszystkim teatru Eurypidesa (*Fenicjanki*) i Seneki (*Edyp*). Głównym tematem jest konflikt pomiędzy synami Edypa, Eteoklesem i Polinejesem, nad którymi wisi klątwa ojca, o władzę w Tebach; konflikt doprowadza w pewnym momencie do wygnania Polinejesa z miasta i przygotowania przezeń wyprawy siedmiu wodzów przeciw Tebom, a na jej czele stoi Adrastus, król Argos, u którego syn Edypa znalazł schronienie. Zanim na pierwszy plan wysunie się wątek wojenny (związany z oblężeniem i zdobyciem Teb), zajmujący, podobnie jak w *Eneidzie*, drugą połowę poematu i skoncentrowany, zgodnie z tradycją epicką, na wyczynach wybitnych bohaterów walczących po obu stronach, sprzymierzone wojska czeka długi i wyczerpujący marsz przez różne regiony greckie, podczas którego, także wzorem *Eneidy*, objawia się heroizm ich cierpienia. Poemat nie zmierza ku pomyślnemu rozwiązaniu: nad rozwojem wydarzeń unosi się złowrogie widmo Lajosa i dwuznaczna postawa bogów, niechętnych ludziom lub bezsilnych. Akcja obfituje w niespodziewane i często niepomysłne zwroty akcji, a jej rozwiązanie okazuje się równie tragiczne dla zwyciężonych, jak i dla zwycięzców, poczynając od obu braci, zabitych w bratobójczym pojedynku; końcowa, zwycięska interwencja króla Aten Tezeusza przeciw tyrańskiemu Kreonowi nie przyćmiewa atmosfery ogólnego przygnębienia.

¹⁴⁸ Zob. M. Maślanka-Soro, *Powrót Melpomeny...*, s. 30-36.

¹⁴⁹ Stacjusz w wypowiedzi odautorskiej pod koniec *Tebaidy* (XII, 810-812) daje do zrozumienia, że praca nad poematem zajęła mu dwanaście lat: „Durabisne procul dominoque legere superstes, / o mihi bis senos multum vigilata per annos / *Thebai*?” („Ostaniesz się bez swego pana i będą cię czytać, / *Tebaido*, dwanaście lat przez mnie pilnie kształtowana?”). Ta wskazówka ma, być może, głównie wydźwięk retoryczny, podobnie jak rozpoczynający wypowiedź *topos modestiae*. Tekst oryginału cytuję tu i dalej z wyd.: Stazio, *Tebaide*, a c. di L. Micozzi, Oscar Mondadori, Milano 2010; cytaty w przekładzie podaję natomiast z wyd.: Publiusz Papiniusz Stacjusz, *Tebaida. Epopeja bohaterska w dwunastu pieśniach*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył M. Brożek, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1996.

Narracja Stacjusza, mocno zretoryzowana i bogata w rozbudowane porównania typu homeryckiego i wergiliańskiego, nadaje patetyczny ton zarówno długim partiom opisowym, którym nieobcy jest odcień liryczny (np. w historii o bohaterskiej Hypsypile, wypełniającej całą Pieśń V), jak i dialogowanym lub monologowym, np. w epizodzie *aristei* młodego Partenopajosa w Pieśni IX. W *Tebaidzie* nie brak – z jednej strony – scen odznaczających się nową wrażliwością w obliczu cierpienia czy nieszczęścia, co wiąże się też z wprowadzeniem na większą skalę postaci młodych, w tym kobiet, a z drugiej – tych emanujących okrucieństwem, nienawiścią czy lękiem i innymi negatywnymi emocjami (w scenach walki i śmierci, ale też wróżenia czy składania ofiar). Jedne i drugie są wyrazem pewnej bezsilności i rezygnacji oraz niepokoju w obliczu ówczesnej sytuacji historycznej, naznaczonej rządami tyranów, niepewnością jutra, tęsknotą za harmonią, idealizacją przeszłości (i jej kultury) przy jednoczesnym braku akceptacji dla teraźniejszości i poczuciu schyłkowości.

U Stacjusza przekłada się to m.in. na nabożną niemal cześć dla Wergiliusza i nieśmiało wyrażone w uwienczeniu poematu pragnienie naśladowania niedościgniętego wzorca, wyrażone w formie apostrofy do swojego dzieła, niepozbawione jednak przekonania o jego przyszłej sławie:

Iam te magnanimus dignatur noscere Caesar,
 Itala iam studio discit memoratque iuventus.
 Vive, precor; nec tu divinam *Aeneida* tempta,
 sed longe sequere et vestigia semper adora.
 Mox, tibi si quis adhuc praetendit nubila livor,
 occidet, et meriti post me referentur honores.
 (*Theb.*, XII, 814-819)

(Już wielkoduszny cesarz raczy ciebie poznać,
 Już młodzież italska pilnie poznaje i pamięta ciebie.
 Żyj więc, jak pragnę, a nie staraj się z boską walczyć *Eneidą*,
 Lecz z dala za nią postępuj zawsze czcząc jej ślady.
 Jeśli zaś jakaś zawiść jeszcze cię chmurą przysłania,
 Wkrótce przepadnie i po mnie ci należne oddadzą honory.)

Relację mistrz – uczeń wykorzysta Dante w *Komedii* w epizodzie spotkania duchów obu poetów, ale nada jej także, oprócz estetycznego, wymiar moralno-duchowy, dokonując pewnych przewartościowań i przenosząc dyskurs na poziom metatekstowy, dotyczący poezji, jej funkcji i możliwości, jakie przed nią stoją¹⁵⁰. Reinterpretacja postaci Stacjusza jako poety niewiele będzie miała u niego wspólnego z uproszczonym wizerunkiem twórcy *Tebaidy*, jaki przyjął się w okresie wczesnego Trecenta, a więc w czasach, gdy Alighieri pracował nad swoim *magnum opus*. Nazywano go „małą Wergiliusza” (*simia Maronis*) albo „drugim Wergiliuszem” (*secundus Vergilius*)¹⁵¹.

Innym dobrze znanym w okresie średniowiecza, zwłaszcza w wiekach XII-XIV, utworem Stacjusza był późniejszy od *Tebaidy* poemat *Achilleida*, pomyślany jako wierszowane dzieje największego bohatera *Iliady*, lecz niedokończony, urywający się na 167 wersie drugiej księgi, w momencie, gdy młody Achilles, zwiedziony podstępem Ulisesa i Diomedesa, udaje się pod Troję, opuściwszy wyspę Skyros, gdzie pozostawił Deidamię i małego synka. Oryginalna, elegijna tematyka, eksponująca nie wątek heroiczny, lecz miłosny (w którego przedstawieniu i technice narracyjnej badacze doszukali się wpływów Owidiusza)¹⁵², i wzorem Wergiliusza ukazująca Ulisesa w negatywnym świetle, znalazła swoje echa też u Dantego w *Komedii*, gdzie wymieniając skutki zwodniczej mowy „swojego” Ulisesa, kładzie on m.in. nacisk na krzywdę Deidamii (*Inf.*, XXVI, 61-62).

Natomiast zbiór wierszy lirycznych zatytułowany *Sylwy* był wówczas nieznany, a zatem poza zasięgiem potencjalnych czytelników, z wyjątkiem może tzw. prehumanistów padewskich, którym przewodził Lovato Lovati (1240-1309), mających szerszy dostęp także do niektórych innych trudno wówczas dostępnych utworów, takich jak np. tragedie Seneki¹⁵³. Na pewno nie był świadomy istnienia *Sylw* Dante¹⁵⁴ – w przeciwnym wypadku nie przypisałby Stacjuszowi pochodzenia

¹⁵⁰ Problematykę tę rozwinie w: Część druga, III, 4.

¹⁵¹ Zob. L.C. Rossi, *Prospezioni filologiche...*, s. 208-209.

¹⁵² Zob. G. Rosati, *Introduzione*, w: Stazio, *Achilleide*, a.c. di G. Rosati, BUR, Milano 2008, s. 22-33.

¹⁵³ Zob. M. Maślanka-Soro, *Powrót Melpomeny...*, s. 36.

¹⁵⁴ Zob. E. Paratore, Stazio, *Publio Papinio*, w: *ED*, vol. 15, s. 165.

z Tuluzy (*Purg.*, XXI, 89), myśląc go z retorem Lucjuszem Stacjuszem Ursulem (podobnie jak już w przeszłości św. Hieronim i Fulgencjusz), podczas gdy urodził się on w Neapolu, do czego nawiązuje w jednym z wierszy zbioru (III, 5).

Tebaida, podobnie jak inne wielkie poematy epickie, zwłaszcza *Eneida*, była w średniowieczu podatna na interpretację alegoryczną¹⁵⁵, będącą hermeneutycznym *passe-partout*, umożliwiającym asymilację nawet najbardziej kontrowersyjnych z perspektywy chrześcijańskiej epizodów. Zachował się komentarz przypisywany Planciadesowi Fulgencjuszowi *Super Thebaidem*¹⁵⁶; we wstępie autor objaśnia przyjętą metodę interpretacji, uciekając się do sugestywnego porównania:

Carmina poetarum nuci comparabilia videntur: in nuce enim duo sunt, testa et nucleus, sic in carminibus poeticis duo, sensus litteralis et mysticus. Latet nucleus sub testa, latet sub sensu litterali mystica intelligentia. Ut habeas nucleum, frangenda est testa; ut figure pateant, quatienda est littera. [...] His itaque aliisque pluribus modis tam Graecorum quam Latinorum poemata possunt commendabilia probari¹⁵⁷.

(Pieśni poetów można porównać do orzecha: w nim bowiem są dwie części: łupina i jądro; tak w pieśniach poetów są dwa znaczenia [tekstu], dosłowny i tajemny [alegoryczny]. Jądro pod łupiną się skrywa, a pod sensem dosłownym znaczenie tajemne. Aby wydobyć jądro, należy rozbić łupinę; aby ujawnić to, co przenośne, należy przebić się przez to, co dosłowne. [...] Dzięki tym i wielu innym sposobom [interpretacji] zarówno greckie, jak i rzymskie poematy mogą być zaakceptowane jako godne polecenia.)

¹⁵⁵ Zachował się także niealegoryczny, obszerny komentarz Laktancjusza Placidusa (ok. 350-400), zawierający krótkie wstępy do poszczególnych ksiąg oraz objaśnienia do każdego niemal wersu. Dotychczas ukazał się pierwszy tom (do ksiąg I-IV): Lactantius Placidus, *In Statii Thebaida Commentum*, vol. 1, rec. R. Dale Sweeney, Teubner, Stuttgartiae-Lipsiae 1997.

¹⁵⁶ Zob. Fabius Planciades Fulgentius, *Super Thebaidem*, w: idem, *Opera*, s. 180-186.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 180.

Metaforę orzecha Fulgencjusz przejął najprawdopodobniej z literatury patrystycznej, gdzie pojawia się ona np. w jednym z listów św. Hieronima (*Epist.*, LVIII, 9), a jej echo możemy odnaleźć w *Biesiadzie* Dantego: w rozważaniach nad sensami dzieła literackiego pada stwierdzenie, że wewnątrz dosłownego zamknięte są pozostałe (II, I, 8).

Ten późnoantyczny komentator zawarł na niewielu stronicach interpretację moralną poematu Stacjusza, zgodnie z którą pod przykrywką (*tegumentum*)¹⁵⁸ wydarzeń historycznych (sic!) poeta zamierzał w rzeczywistości ukazać losy duszy ludzkiej (której alegorią są Teby), dzieje jej odejścia od cnót, opanowania przez występki i końcowego podniesienia się z upadku dzięki Bożej dobroci:

Haec [scil. Thebe] est humana anima, quam divina benignitas creavit ad imaginem et similitudinem suam¹⁵⁹ [...]. Ad ultimum duellant fratres, idest avaritia et luxuria, et mutuo se perimunt. Neque enim in eodem se simul patiuntur avaritiae severitas et luxurie lascivia. Sed his peremtis vitiis in anima insurgit superbia, que bene dicitur Creon quasi cremens omnia¹⁶⁰.

(Te [czyli Teby] są ludzką duszą, którą stworzyła boska dobroć na swój obraz i podobieństwo [...]. Na końcu walczą bracia, czyli chciwość i rozwiązłość, i wzajemnie się zabijają. Bowiem w jednym i tym samym człowieku nie do pogodzenia jest nieugięta chciwość i rozwiązła rozpusta. Lecz po zniszczeniu tych występków w duszy rodzi się pycha, która trafnie nazywa się Kreon, czyli ten, który wszystko rozpala.)

Uciekanie się do etymologii, jednej z ulubionych w średniowieczu strategii interpretacyjnych, opartej na przekonaniu, że *nomina sunt consequentia rerum* (nazwy wynikają z istoty rzeczy), prowadzi w efekcie do jeszcze bardziej zaskakującej konkluzji, doszukującej się w końcowej interwencji zbrojnej Tezeusza, przywracającego Tebom wolność, działania samego Boga. Imię władcy zostaje „rozszyfrowane” jako oznaczające Boga:

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 181.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 182.

¹⁶⁰ *Ibidem*, s. 185.

Theseo, id est deo; Theseus quasi „theos suus”. Theseus pugnat cum Creonte, quando humilitate docetur a deo vinci superbia; et vincitur Creon, id est superbia, nesciens humilitati resistere¹⁶¹.

(Tezeuszowi, czyli Bogu; Theseus to jakby „theos suus”. Tezeusz walczy z Kreonem, kiedy pycha otrzymuje od Boga lekcję pokory; i pokonany zostaje Kreon, czyli pycha, nie mogąc oprzeć się pokorze.)

Etymologia związana z imieniem greckiego bohatera robi niemałą karierę w średniowieczu i nawet posłuży się nią jeszcze znany humanista Coluccio Salutati w swoim traktacie *De laboribus Herculis*¹⁶². Przyczyniła się ona, być może, do rozumienia postaci Tezeusza u Dantego w *Komedii*¹⁶³, a zdaniem Giorgia Padoana mogła mu nasunąć pomysł chrystianizacji poety Stacjusza¹⁶⁴. Większość dantologów podchodzi jednak sceptycznie do tego poglądu¹⁶⁵, doszukując się powodów, dla których Dante „zbawił” Stacjusza w samym tekście *Tebaidy*, dobrze mu znanym, a nie w jej alegorycznej wersji.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 186.

¹⁶² Zob. C. Salutati, *De laboribus Herculis*, s. 511, gdzie m.in. jest mowa o tym, że Tezeusz i Pejritoos mogą symbolizować człowieka, który składa się z duszy (Tezeusz) i ciała (Pejritoos).

¹⁶³ Postać Tezeusza jest wspomniana przez demoniczne Furie, które ukazują się na murach miasta Disa-Lucyfera, by skłonić Wergiliusza i Dantego do zaniechania dalszej wędrówki. Żałują one, że nie zemściły się na Tezeuszu, który ośmielił się zejść do Podziemia, by uwolnić swojego przyjaciela Pejritoosa (*Inf.*, IX, 54). Cały epizod jest interpretowany przez komentatorów alegorycznie, do czego skłania sugestia odautorska Alighieriego (*Inf.*, IX, 61-63). Tezeusz byłby (według Dantego) prefiguracją samego Chrystusa, który po śmierci (i przed Zmartwychwstaniem) zstąpił do Piekieł, by uwolnić stamtąd proroków i patriarchów żydowskich; tym czynem upokorzył Piekło, okazując swoją moc.

¹⁶⁴ Zob. G. Padoan, *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Longo, Ravenna 1977 (1960), s. 143-149.

¹⁶⁵ Zob. np. S. Mariotti, *Scritti medievali e umanistici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976, s. 79; L.C. Rossi, *Prospezioni filologiche...*, s. 217. Będziemy to dokładniej omawiać w: Część druga, VI.

V. KULTURA KLASYCZNA DANTEGO

NIE DYSPONUJEMY żadnym tekstem źródłowym, który pozwoliłby nam, podobnie jak czytelnikom dzieł Dante w poprzednich wiekach, prześledzić historię jego wykształcenia, a tym bardziej poznać ten jej wycinek, który dotyczył znajomości autorów klasycznych¹⁶⁶. Świadectwa, jakie sam daje w swojej twórczości, wydają się wiarygodne (wiemy, jaką wagę przywiązywał do problemu prawdy), lecz jedynie częściowe. Traktat *Convivio* (*Biesiada*), napisany najprawdopodobniej w latach 1303-1305¹⁶⁷, zawiera wiele odniesień

¹⁶⁶ Ta problematyka poruszana jest mniej lub bardziej obszernie w pracach różnych dantologów; zob.: E. Moore, *Studies in Dante...*, *passim*; P. Renucci, *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Les Belles Lettres, Paris 1954; A. Ronconi, *Per Dante interprete dei poeti latini*, „Studi Danteschi”, XLI (1964), s. 5-44; G. Padoan, *Il pio Enea...*, s. 7-29; 103-124; 170-204; G. Martellotti, *Dante e i classici*, s. 15-49; A.A. Iannucci, *Dante e la “bella scola”...*, s. 19-37; E. Pasquini, *Le favole antiche e la biblioteca di Dante: il mito delle «Atene celestiali»*, w: idem, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Bruno Mondadori, Milano 2001, s. 73-121; M. Pastore Stocchi, *Classica, Cultura*, s. 162-172; M. Dell'Aquila, *Dante lettore dei classici*, w: *Dante in lettura*, a c. di G. De Matteis, Longo, Ravenna 2005, s. 39-50.

¹⁶⁷ Najczęściej jako ramy czasowe dla tego pisma podaje się lata 1303-1308. Wydaje mi się jednak przekonująca opinia, jaką prezentuje D. Scott Wilson-Okamura, który słusznie zauważa, że zarówno *Convivio*, jak i *De vulgari eloquentia* (*O języku pospolitym*) powstały w latach 1303-1305, kiedy Dante znał *Eneidę* jeszcze głównie za pośrednictwem jej łacińskich komentarzy i rozumiał ją przede wszystkim jako alegorię moralnego rozwoju człowieka; zob. D. Scott Wilson-Okamura, *Lavinia and Beatrice: The Second Half of the Aeneid in the Middle Ages*, „Dante Studies”, 119 (2001), s. 113. Nie jest też wykluczone, jak sugeruje M. Corti, że trzy pierwsze części *Convivio* powstały w latach 1303-1304, natomiast czwarta w la-

o charakterze autobiograficznym. Metaforyczny tytuł wywodzi się z tradycji platońskiej: Alighieriemu chodzi o ucztę intelektualną, na którą zaprasza wszystkich łaknących wiedzy filozoficznej (pojmowanej szeroko w średniowieczu i obejmującej szereg dyscyplin), lecz niebędących w stanie jej zdobyć np. z powodu zaangażowania się w służbę państwu czy rodzinie. Z tego względu został on napisany nie po łacinie, tylko w tokańskim języku wernakularnym (*volgare toscano*). W traktacie II (XII, 2-6) dzieli się z nimi (oraz czytelnikami późniejszych epok) własnym doświadczeniem: nawiązując do trudnego okresu życia po śmierci Beatrycze w roku 1290, pisze o lekturze nieznanego mu wcześniej (choć popularnego przecież w średniowieczu) dziełka Boecjusza *De consolatione philosophiae* (*O pocieszeniu, jakie daje filozofia*) oraz traktatu Cyserona *Laelius sive de amicitia* (*Leliusz, czyli o przyjaźni*). Dzięki nim nie tylko odzyskał utraconą równowagę wewnętrzną, lecz również odkrył wartość samej filozofii, co skłoniło go do dalszego jej zgłębiania w różnych środowiskach scholastycznych (XII, 7), a także, jak można przypuszczać, w trakcie nieformalnych studiów własnych. Pisze on m.in.:

E sì come essere suole che l'uomo va cercando argento e fuori de la 'ntenzione truova oro, lo quale occulta cagione presenta, non forse sanza divino imperio; io, che cercava di consolarme, trovai non solamente a le mie lagrime rimedio, ma vocabuli d'autori e di scienze e di libri; li quali considerando, giudicava bene che la filosofia, che era donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri, fosse somma cosa. E imaginava lei fatta come una donna gentile [...] per che sì volontieri lo senso di vero la mirava, che appena lo potea volgere da quella. E da questo imaginare cominciavi ad andare là dov'ella si dimostrava veracemente, cioè ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti. (*Conv.*, II, XII, 5-7)

(I podobnie jak zdarza się, iż człowiek szuka srebra i wbrew zamierzeniom swoim złoto znajduje, które ukazała mu tajemnicza przyczyna, być może nie bez nakazu bożego, tak ja, szukając po-

tach 1306-1308; zob. M. Corti, *Distanza testuale e cronologica del trattato IV?*, w: eadem, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino 2003, s. 145-166.

cieszenia, znalazłem nie tylko osuszenie łez moich, lecz również słowa autorów, nauk i ksiąg. Rozważając je, oceniłem, że filozofia, która jest panią owych autorów, nauk i ksiąg, jest rzeczą najwyższą. I wyobraziłem ją sobie w postaci szlachetnej pani [...]. Z tego powodu umysł pojmujący prawdę tak chętnie na nią patrzył, że z ledwością mogłem go od niej oderwać. I tak sobie wyobrażając, począłem iść tam, gdzie ona prawdziwie się objawiała, czyli do szkół zakonnych oraz dysput filozofów.)

To wyznanie nasuwa *implicite* refleksję, że dotychczasowe czytanie przyszłego autora *Komedii* w literaturze klasycznej nie było rozległe, co potwierdzają – jak zobaczymy w następnym rozdziale – jego młodzieńcze utwory poetyckie, zebrane później w *Rime* w liczbie osiemdziesięciu (choć autorstwo Dantego w ok. dwudziestu przypadkach jest niepewne)¹⁶⁸. O ile zaznacza się w nich bardzo wyraźnie wpływ twórczości starszych poetów, piszących w *volgare* prowansalskim (Arnaut Daniel) czy włoskim (Cino da Pistoia, Guido Guinizzelli, Bonagiunta Orbicciani)¹⁶⁹, połączony z poszukiwaniem własnego stylu i eksperymentowaniem w warstwie formalnej (językowo-stylistycznej i wersyfikacyjno-metrycznej), o tyle trudno byłoby się w nich doszukiwać bezpośrednich wpływów poezji antycznej. Stosunkowo późne (po 25. roku życia) zgłębianie dzieł rzymskich pisarzy miało u Dantego najprawdopodobniej charakter samodzielnych, a zatem niezbyt regularnych studiów i nie wychodziło wówczas jeszcze poza kanon lektur przeciętnego średniowiecznego intelektualisty. Literaci i filologowie należący do tzw. *circolo padovano*, jednego z bardziej prężnych kręgów humanistycznych *avant la lettre*, kierowanego przez Lovata Lo-

¹⁶⁸ Zob. wyd.: Dante Alighieri, *Rime*, a c. di G. Contini, con un saggio di M. Perugi, Einaudi, Torino 1995.

¹⁶⁹ Do nich wszystkich Dante nawiąże w Pieśni XXVI *Czyśćca* (gdzie przebywają *lussuriosi* – zmysłowi – których uczucia ulegają sublimacji w ogniu), wyrażając swoją wdzięczność, połączoną jednak z przeświadczeniem, że on sam przyczynił się znacznie do rozwoju poetyki *dolce stil nuovo* (nowego słodkiego stylu). Natomiast Guido Cavalcanti, jeden z największych przed Dantem poetów włoskich, do którego padają aluzje nie wprost w Pieśni X *Piekle*, jest „wielkim nieobecnym” w *Komedii*; drogi obu poetów rozeszły się wskutek – najprawdopodobniej – innego rozumienia sensu i roli poezji, wynikającego z różnic światopoglądowych.

vatiego¹⁷⁰, stanowili wyjątek; znali i komentowali autorów, których odkryją dla szerszej rzeszy czytelników dopiero humaniści XV-wieczni: Katullusa, Lukrecjusza, Horacego jako autora *Carmina* (*Pieśni*) czy Senekę Młodszego jako twórcę tragedii. Lektura najwybitniejszych poetów, do których zaliczano Wergiliusza, Owidiusza, Horacego (jako twórcę listów poetyckich, przede wszystkim słynnej *Ars poetica*), Lukana czy Stacjusza, była zasadniczo zarezerwowana dla nauczania na poziomie uniwersyteckim. *Studium generale*, jak nazywano początkowo uniwersytet we Florencji, powstało stosunkowo późno (w roku 1349)¹⁷¹, a więc już po śmierci Dantego, a nie ma żadnej pewności, czy odbył on jakieś studia w Bolonii, natomiast wiele przemawia za tym, że był samoukiem, co może wzbudzać podziw, zważywszy na jego trudną sytuację wygnańca politycznego, korzystającego jedynie „gościnnie” z bibliotek (zaopatrzonych w mniej lub bardziej przydatne dla niego rękopisy) możnowładców środkowej i północnej Italii, na których dworach przebywał. Nie zakres lektur okaże się jednak najważniejszy, lecz to, jak twórczo będzie je przetwarzał w swoich dziełach, przede wszystkim w *Komedii*, w której rozwinie „żywy” dialog z poetami antycznymi: nawet cytaty, *quasi*-cytaty czy kalki nabiorą tam nowych sensów dzięki m.in. wykorzystaniu ich ambiwalencji semantycznych.

W okresie pracy nad *Biesiadą* zapoznał się on z niektórymi tekstami filozofii starożytnej, głównie z *Etyką Nikomachejską* i *Metafizyką* Arystotelesa (oczywiście w wersji łacińskiej) oraz komentarzami do nich autorstwa Awerroesa i Tomasza z Akwinu, a także z najważniejszymi pismami filozoficznymi Cyserona: *De officiis* (*O powinnościach*), *De finibus bonorum et malorum* (*O granicach dobra i zła*), *De natura deorum* (*O naturze bogów*), *Tusculanae disputationes* (*Rozmowy tuskułańskie*), czy z niektórymi *Epistulae ad Lucilium* (*Listami do Lucyliusza*) Seneki. Ślady tych zainteresowań możemy prześledzić podczas uważnej lektury traktatu, tym bardziej że Alighieri zwykle powołuje się na swoje źródła. Jednak ponieważ jego największe dzieło nie będzie trak-

¹⁷⁰ Należał do niego Albertino Mussato, znany jako poeta, publicysta i polityk, autor m.in. pism z zakresu poetyki oraz tragedii politycznej w języku łacińskim, dzięki której uzyskał – jako pierwszy (drugim będzie Petrarca w roku 1341) – laur poetycki w roku 1316.

¹⁷¹ Zob. M. Pastore Stocchi, *Classica, Cultura*, s. 162.

tatem filozoficznym (choć takie treści znajdują w nim poczesne miejsce), lecz poematem epickim, można sądzić, że stosunkowo wcześniej sięgnął on także po dzieła wielkich epików rzymskich, które, jak ukazałyśmy w poprzednich rozdziałach, były w tej epoce mniej lub bardziej rozpowszechnione i komentowane.

Na pewno jedno z pierwszych, o ile nie pierwsze, stanowiła *Eneida*; to właśnie jej dotyczy wzmianka autobiograficzna w *Komedii* – tam Wergiliusz, wskazując w rozmowie z Dantem-pielgrzymem na jednego z wróżbitów przebywających w części Piekła dla nich przeznaczonych, stwierdza, że jest o nim mowa w *Eneidzie*, skądinąd bardzo dobrze znanej jego podopiecznemu:

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

([...] o nim nie mało
prawdy we wzniosłą mą tragedię¹⁷² kładę,
wiesz gdzie, rzecz jasna, ty, co znasz ją całą.) (przeł. A.K.)¹⁷³

Dantemu mogło zależeć na tym, by potencjalny czytelnik wiedział, że on, gdy rozpoczynał pracę nad *magnum opus*, mógł się pochwalić niemal pamięciowym opanowaniem *Eneidy*. Ulrich Leo uważa (i przekonująco udowadnia w swoim obszernym studium)¹⁷⁴, że jedną z przyczyn (którą określa jako literacko-estetyczną) przerwania pracy nad *Biesiadą* (jak wiadomo, z planowanych piętnastu traktatów, peł-

¹⁷² Poprzez tragedię Dante rozumie, podobnie jak autorzy średniowiecznych poetyk, dzieł encyklopedycznych i leksykograficznych, utwór poetycki, którego tok narracyjny prowadzi od radosnego lub pomyślnego początku do nieszczęśliwego zakończenia, utrzymany w stylu wysokim. *Komedia* z kolei byłaby utworem o cechach przeciwnych (zob. *Epist.*, XIII, 29); por. też przyp. 148. Na temat tytułu dzieła Dante go zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 19-34 (tam dalsza bibliografia).

¹⁷³ Skrót „A.K.” – tu i dalej – odnosi się do 3-tomowego wyd.: Dante Alighieri, *Piekieło* (*Boskiej Komedii* część pierwsza), *Czyściec* (*Boskiej Komedii* część druga) i *Raj* (*Boskiej Komedii* część trzecia), przeł. A. Kuciak, Klub Książki Katolickiej, Poznań 2002-2004.

¹⁷⁴ Zob. U. Leo, *The Unfinished Convivio and Dante's Rereading of the Aeneid*, „*Mediaeval Studies*”, XIII (1951), s. 45.

niących funkcję komentarza do alegorycznych kancon, powstały jedynie cztery) oraz nad traktatem językowym *De vulgari eloquentia* (*O języku pospolitym*), urywającym się na księdze II, była ponowna, dogłębna lektura *Eneidy* i innych rzymskich *auctores*, których Dante-pielgrzym spotyka w Limbo, czyli w pierwszym kręgu Piekieł: Horacego, Owidiusza i Lukana. Tworzą oni wraz z Wergiliuszem „piękną szkołę” Homera. Gdy Dante-autor tworzył ten epizod, musiał znać ich dzieła bezpośrednio, a nie za pośrednictwem komentarzy czy *accessus ad auctores*, albo z lektury jedynie florilegiów, z wyjątkiem oczywiście *Iliady* i *Odysei*. Jeśli chodzi o Wergiliusza, mam na myśli nie tylko *Eneidę*, lecz także powszechnie czytane w średniowieczu *Bukoliki* i *Georgiki*¹⁷⁵. Owidiusz, z kolei, był mu znany jako autor nie tylko *Metamorfoz*, lecz także *Heroid* oraz niektórych *carmina amatoria*, przede wszystkim *Ars amatoria* (*Sztuki kochania*), która była jednym ze źródeł koncepcji miłości dworskiej, głównie dzięki wzorowanemu na niej traktatowi *De amore* Andreasa Capellanus. W kanonie lektur Dan-tego znalazły się również wspomniane wcześniej listy poetyckie Horacego, *Farsalia* Lukana oraz *Tebaida* i *Achilleida* Stacjusza, którego duch nie przebywa w Limbo, lecz w Czyśćcu. Z aluzji, jakie pojawiają się w *Komedii* (zwłaszcza w epizodzie Stacjusza, obejmującym Pieśni XXI i XXII *Czyśćca*), można wywnioskować, że nieobce mu były satyry Juwenalisa i, być może, Persjusza, natomiast prawie na pewno nie znał satyr – *Sermones* – Horacego.

Co do Homera, powszechny wówczas brak znajomości greki wykluczał lekturę obu eposów w oryginale, a ich łacińskie tłumaczenie jeszcze nie istniało, co potwierdza opinia wyrażona w *Biesiadzie* na temat niemożności przełożenia poezji bez uszczerbku dla jej artyzmu:

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino come l'altre scritture che avemo da loro. (*Conv.*, I, VII, 14-15)

¹⁷⁵ To te trzy utwory Wergiliusza stanowiły modele trzech stylów: niskiego (*humilis*) – *Bukoliki*, średniego (*mediocris*) – *Georgiki* i wysokiego (*gravis*) – *Eneida*.

(Niechaj się wszyscy dowiedzą, że nic, co połączone zostało harmonijnymi więzami poezji, nie może być przełożone ze swego języka na inny bez zburzenia całej jego słodyczy i harmonii. Z tego właśnie powodu Homer nie został przełożony z greki na łacinę, jak inne dzieła, które po nich [Grekach] odziedziczyliśmy.)¹⁷⁶

Pierwszy przekład *Iliady* i *Odysei* powstał ponad czterdzieści lat po śmierci Dantego (ok. roku 1362) dzięki staraniom Boccaccia i Petrarcki. Powierzyli oni jego sporządzenie uczonemu, którego autor *Dekameronu* gościł w swoim domu, a był nim Kalabryczyk pochodzenia greckiego, niejaki Leonzio Pilato¹⁷⁷. Wracając do Alighieriego, możemy skonstatować, że był on głęboko przekonany o wielkości Homera i podczas wspomnianego wyżej spotkania w Limbo przyznał mu, ustami Wergiliusza, palmę pierwszeństwa wśród poetów, „pasując go” na ich suwerena:

«Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:
quelli è Omero poeta sovrano». (*Inf.*, IV, 86-88)

(„[...] Obróć swe spojrzenie
Na tego, który mieczem w dłoni toczy,
A co go inni mają w takiej cenie:
To król poetów, Homer [...]”).

Przyczyniły się do tego zapewne wzmianki potwierdzające wielowiekowy, obrosły legendami pogląd o jego niezrównanym talencie, zawarte w dziełach późnoantycznych oraz pismach średniowiecznych. Dante wiedział prawdopodobnie z *Saturnaliów* Makrobiusza, znanych mu bezpośrednio lub z „drugiej ręki”, że Wergiliusz postrzegał w poezji Homera wzorzec dla swojej *Eneidy*, a absolutną wyższość twórcy *Iliady* i *Odysei* nad innymi poetami podkreśla się w tym szczególnym

¹⁷⁶ Na temat lektur prehumanistów padewskich zob. G. Billanovich, „*Veterum vestigia vatum*» nei carmi dei preumanisti padovani, „*Italia Medioevale e Umanistica*”, I (1958), s. 155-243.

¹⁷⁷ Zob. G. Cerri, *Dante e Omero: il volto di Medusa*, Argo, Lecce 2007, s. 68.

„repertorium” kultury średniowiecznej, jakim jest *Registrum multorum auctorum* Hugona von Trimberga:

Sic et Homerus claruit in studiis Graecorum. / Hic itaque Virgilium praecedere deberet si latine quispiam hunc editum haberet; / sed apud Graecos remanens nondum est translatus¹⁷⁸.

(W studiach Greków Homer wiódł prym [wśród innych poetów – przyp. M.M.S.]. Gdyby ktoś go przełożył na łacinę, musieliśmy uznać jego wyższość nad Wergiliuszem; ponieważ jednak jego dzieła nie wyszły poza środowiska greckie, nie został jeszcze wydany po łacinie.)

Natomiast wiedzę odnoszącą się do materii obu eposów Dante czerpał nie z *Ilias Latina*, będącej kompendium *Iliady* napisanym heksametrem, ani też prawdopodobnie nie z dobrze znanego w średniowieczu obszernego dziełka Diktysa z Krety (*Ephemeris belli Troiani*) czy z dość prymitywnego tekstu Daresa Frygijszka *Historia de excidio Troiae*¹⁷⁹. Wydaje się, że nie znał też średniowiecznych utworów opartych na materii trojańskiej albo je po prostu ignorował. Niekwestionowanym źródłem dla pewnych epizodów czy postaci wywodzących się z eposów Homerowych, zwłaszcza Ulissesa, była poezja rzymska, np. *Metamorfozy* Owidiusza¹⁸⁰.

Na koniec tego skrótego zarysu warto uświadomić sobie to, czemu poświęcimy całą część analityczną tej monografii, a mianowicie, że bezpośrednie i bardzo osobiste obcowanie Dante go jako autora

¹⁷⁸ K. Langosch, *Das «Registrum Multorum Auctorum» des Hugo von Trimberg. Untersuchungen und kommentierte Textausgabe*, E. Ebering, Berlin 1942, s. 167. Należy dodać, że na autorytet Homera powołuje się wielokrotnie Arystoteles w dobrze znanym Danemu *Etyce Nikomachejskiej*.

¹⁷⁹ Zob. G. Martellotti, *Omero*, w: *ED*, vol. 12, s. 68-69.

¹⁸⁰ Zob. Owidiusz, *Met.*, XIII, 286-295. Wersy te są częścią długiej opowieści o sporze pomiędzy Ajasem i Ulissesem o zbroję Achillesa; rzucają one światło na charakter Ulissesa (co wykorzystał Dante w Pieśni XXVI *Piekieł*, gdzie przebywa on wśród fałszywych doradców – *consiglieri fraudolenti*), ale także na uniwersalne akcenty poezji Homera, wyrażające się w uchwyceniu „niezmiennej zmienności” świata w jego wymiarze kosmicznym, boskim i ludzkim (w opisie tarczy Achillesa). Autor *Komedii* mógł w nich dostrzec pewne pokrewieństwo duchowe pomiędzy sobą a Homerem; zob. na ten temat G. Cerri, *Dante e Omero...*, s. 99-101.

Komedii z dziełami największych ze znanych mu poetów klasycznych – czterech epików rzymskich – stanie się pod jego piórem narzędziem interpretacji życia w jego wymiarze historycznym i eschatologicznym, zaowocuje ponadto innym niż u Owidiusza pojmowaniem metamorfozy czy ścisłym powiązaniem interpretowanego w oryginalny sposób epizodu mitycznego ze światem przedstawionym w *Komedii*, w szczególności z sytuacją Dantego-pielgrzyma. Jeśli wymieniam przedwstępnie niektóre formy dialogu intertekstualnego, to dlatego, by zasygnalizować oryginalność – w stosunku do panującej wówczas *praxis* – jego interpretacji literatury pogańskiej, poprzez podporządkowanie jej form i treści własnym celom twórczym, za pomocą innych niż powszechnie znane strategie *integumentum* czy *moralisatio*. Dante stanie się twórcą nowych mitów, odkryje nowy wymiar postaci czy wątków lub motywów zaczerpniętych z poezji Wergiliusza, Owidiusza, Lukana i Stacjusza. Przedtem jednak zmierzy się z nimi w sposób mniej oryginalny i autonomiczny we wcześniejszej twórczości. Bibl. Jag.

VI. RZYMSKA EPIKA W *ŻYCIU NOWYM*
I W TRAKTATACH DANTEGO

JEDEN z XIV-wiecznych egzegetów *Komedii*, Guido da Pisa, we wstępie do swojego obszernego komentarza, wymieniając jej najważniejsze cele, pisze m.in. tak:

Secundus finis est ut libros poetarum, qui erant totaliter derelicti et quasi oblivioni traditi, in quibus sunt multa utilia et ad bene vivendum necessaria, renovaret, quia sine ipsis ad cognitionem sue Comedie accedere non valemus¹⁸¹.

(Innym celem jest to, by przywrócić znajomość dzieł poetyckich, którymi się w ogóle nie zajmowano i dlatego były prawie całkiem zapomniane, a przecież zawierają wiele pożytecznych rzeczy, koniecznych do dobrego życia; istotnie bez nich nie możemy przystąpić do poznania jego *Komedii*.)

Ta konstatacja sugeruje nie tylko, że czytelnik powinien dysponować przynajmniej pewną znajomością epickiej poezji antycznej, aby lektura *Komedii* okazała się owocna, lecz również to, że Dante jako pierwszy z poetów nowożytnych sięgnął po „libros poetarum” i dokonał ich asymilacji w swoim dziele na taką skalę, jak nikt przed nim, ani

¹⁸¹ Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis or Commentary on Dante's Inferno*, ed. by V. Cioffari, State University of New York Press, Albany (NY) 1974, *Inf.*, I, Introductio. Nota (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 20.09.2013).

także on sam w poprzedniej twórczości. W młodzieńczych *Rime* nie znajdziemy żadnych bezpośrednich ani nawet pośrednich nawiązań do któregoś z antycznych mistrzów poezji. Wiemy natomiast, że *Ars amatoria* Owidiusza patronowała liryce dworskiej, zwłaszcza XII-wiecznej francuskiej poezji miłosnej, której kontynuacją są m.in. wczesne utwory poetyckie Dantego. Kontynuacją połączoną wszakże z poszukiwaniem nowych rozwiązań ideowo-formalnych, ciągłym eksperymentowaniem na poziomie *elocutio*, co sprawia, że możemy mówić, przynajmniej w jakimś stopniu, nie tyle o *imitatio* (ponieważ zawartość ideowa oraz ton są zdecydowanie inne), ile o *aemulatio* wobec rzymskiego poety, choć pozbawionej aluzji do konkretnych utworów. Owidiańska mogłaby być – przynajmniej częściowo i niewykluczone, że za pośrednictwem poglądów zawartych w traktacie Andreasa Capellanus *De amore* – koncepcja miłości jako namiętnej *passio* w tzw. *Rime petrose*, kilku lirykach o eksperymentalnej formie, których bohaterką jest nienazwana z imienia kobieta o kamiennym sercu (*donna-petra*), źródło cierpienia podmiotu lirycznego. Nie wiemy, czy te utwory powstały w wyniku konkretnego doświadczenia, czy też chodzi o fikcję literacką: za ostatnią hipotezą przemawia nowość formy wersyfikacyjnej, jaką jest sekstyna z jej kunsztownymi rymami, przeniesiona przez Alighieriego na grunt włoski z prowansalskiej poezji jednego z jej najwybitniejszych twórców – Arnaut Daniela. Wiemy natomiast, że koncepcja miłości u Dantego będzie ewoluować w kierunku wyznaczonym przez diadę *amore/virtù*, której ukoronowanie przyniesie trzecia część *Komedii* – *Raj*.

Wydaje się prawdopodobne, że ówczesne obcowanie Dantego z poezją Owidiusza, a tym bardziej innych poetów epickich, było ograniczone do *instrumentarium*, jakie w tej mierze oferowała kultura średniowieczna, czyli do florilegiów – antologii przytaczających nieliczne wersy ilustrujące jakąś prawdę życiową czy naukę moralną – albo repertoriów, poetyk (zwanych *poetrie*) i komentarzy. Niewiele zmieniło się w tej kwestii, jak można przypuszczać, gdy Alighieri pisał – pomiędzy 1292 i 1294 *Vita Nuova* (*Życie Nowe*), pierwszy większy utwór, ujęty w formę *prosimetrum*, będący punktem szczytowym w rozwoju poetyki *dolce stil nuovo*, zawierający trzydzieści jeden spośród wcze-

śniejszych utworów poetyckich (głównie sonetów), które zostały opatrzone przez autora fragmentami prozy, wyjaśniającymi okoliczności ich powstania oraz stanowiącymi swoisty komentarz. Dziełko to jest rodzajem poetyckiej autobiografii, odnoszącej się do historii młodościowej miłości Dante do Beatrycze, a opowieść o niej oscyluje pomiędzy wizją i rzeczywistością. Jedyny *passus* zawierający nagromadzone cytaty z pięciu twórców antycznych – Wergiliusza, Lukana, Horacego, Homera (za pośrednictwem Horacego) i Owidiusza – pojawia się w rozdziale XXV (9-10), a ich funkcja sprowadza się do przybliżenia czytelnikowi jednej z figur retorycznych – *prozopopei*, czyli personifikacji rzeczy nieożywionych; Dante zdaje się traktować bóstwa, o których tu mowa, wzorem Fulgencjusza jako alegorie. Można z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że poniższe cytaty autor *Życia Nowego* zaczerpnął z jakiejś *poetria*, jakkolwiek nie da się całkiem wykluczyć ich znajomości z lektury bezpośredniej¹⁸²:

Che li poete abbiano così parlato come detto è, appare per Virgilio; lo quale dice che Iuno, cioè una dea nemica de li Troiani, parloe ad Eolo, signore de li venti, quivi nel primo de lo Eneida: *Eole, nanque tibi*, e che questo signore le rispuose, quivi: *Tuus, o regina, quid optes explorare labor; michi iussa capessere fas est*. Per questo medesimo poeta parla la cosa che non è animata¹⁸³ a le cose animate, nel terzo de lo Eneida, quivi: *Dardanide duri*. Per Lucano parla la cosa animata a la cosa inanimata, quivi: *Multum, Roma, tamen debes civilibus armis*. Per Orazio parla l'uomo a la scienzia medesima sì come ad altra persona; e non solamente sono parole d'Orazio, ma dicele quasi recitando lo modo del buono Omero, quivi ne la sua *Poetria*: *Dic michi, Musa, virum*. Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c'ha nome Libro di Remedio d'Amore, quivi: *Bella michi, video, bella parantur, ait*¹⁸⁴.

¹⁸² Zob. M. Pastore Stocchi, *Classica, Cultura*, s. 164.

¹⁸³ Chodzi o Apollona, który traktowany jest tu jako alegoria słońca.

¹⁸⁴ Dante Alighieri, *Vita Nuova*, premessa di M. Corti, introduzione di M. Colombo, Feltrinelli, Milano 2008, s. 132-133.

(Że poeci tak właśnie postępowali, można wykazać się Wergiliuszem, który powiedział, iż Junona, to jest bogini wroga Trojanom, odezwała się do Eola, boga wiatrów, w pierwszej pieśni *Eneidy*: „Aeole, namque tibi”, a ten władca jej odpowiedział; „Tuus, o regina, quid optes explorare labor; mihi iussa capessere fas est”. U tegoż poety istota nieożywiona przemawia do istoty żywej w trzeciej księdze *Eneidy*: „Dardanidae duri”. U Lukana rzecz ożywiona przemawia do nieożywionej: „Multum, Roma, tamen debes civilibus armis”. U Horacego człowiek przemawia do własnego intelektu jakby do drugiej osoby, a są to słowa nie samego Horacego, ale pośrednio dobrego Homera, ówdzie w *Poetyce*: „Dic mihi Musa virum”. U Owidiusza Amor przemawia, jakby był osobą żywą, na początku księgi *O lekach miłosnych*: „Bella mihi video, bella parantur, ait”.¹⁸⁵)

Warto zatrzymać się przy ostatnim cytacie, w którym postać Amora użala się na poetę piszącego przeciwko miłości. Owidiusz jawi się tu *implicite* jako twórca, który „uprawnia” Dante’go do posłużenia się figurą Amora jako personifikacji miłości w *Życiu Nowym*, zwłaszcza w sonecie wieńczącym poprzedni rozdział. Jeśli którykolwiek z wymienionych *magni poetae* zainspirował szczególnie Alighieriego w tym okresie pisarstwa, był to właśnie autor utworów określanych jako *carmina amatoria*.

Powyższe przykłady mają uzasadnić przekonanie, że poeci komponujący liryki w *volgare*, określani przez Dante’go jako *rimatori* (rymotwórcy), w przeciwieństwie do antycznych twórców, obdarzonych nobilitującym mianem *poete*, mają prawo używać personifikacji wzorem ich starożytnych poprzedników, pełniących tu rolę *auctoritates*. Należy pamiętać, że ta figura w poezji wernakularnej XIII w. stanowiła swoiste *novum* i wywód przyszłego autora *Komedii*, sankcjonujący jej zastosowanie, wprowadza też pośrednio zasadę *imitatio* w stosunku do poezji klasycznej¹⁸⁶. Przestrzegając jednocześnie swoich kolegów po fa-

¹⁸⁵ Dante Alighieri, *Życie Nowe*, przeł. E. Porębowicz, oprac. J. Gałuszka, PIW, Warszawa 1960, s. 44-45.

¹⁸⁶ Por. M. Picone, *Dante and the Classics*, w: *Dante. Contemporary Perspectives*, ed. by A.A. Iannucci, Toronto University Press, Toronto–Buffalo–London 1997, s. 55.

chu przed nadużywaniem personifikacji – „ma non sanza ragione alcuna” (XXV, 8) – Alighieri zwraca uwagę na ścisły związek pomiędzy formą i treścią. Rozumowanie to wpisuje się w średniowieczne pojmowanie poezji, której obce było, jak wiadomo, pojęcie sztuki dla sztuki. Nie będąc celem samym w sobie, powinna realizować sformułowaną przez Horacego zasadę łączenia „pięknego z pożytecznym” („utile dulci”)¹⁸⁷. Typowe dla kultury literackiej tej epoki będzie także przekonanie, że poezja ma wyrażać prawdę, nawet choćby pod „przykrywką” (*integumentum*) fikcyjnej opowieści. Te metodę interpretacji Dante zastąpi – ale dopiero na poziomie *Komedii* – odczytaniem klasyków zgodnie z perspektywą figuralną, wzorowaną na biblijnej.

W traktacie językowym *O języku popopolitym*¹⁸⁸, napisanym po łacinie w tym mniej więcej okresie co *Biesiada*¹⁸⁹, rzymscy poeci zostali uznani za mistrzów stylu. Kto pragnie doskonalić styl w swojej twórczości, powinien ich naśladować w większym stopniu niż współczesnych *rimatori*:

Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam suppremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare. Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorfoseos, Statium atque Lucanum¹⁹⁰.
(*De vulg. el.*, II, VI, 7)

(I nie dziw się, czytelniku, że przypomniałem ci tylu poetów: nie możemy bowiem przedstawić tego, co nazywamy najdoskonalszą budową inaczej, jak poprzez przykłady tego rodzaju. Aby ją sobie przyswoić, być może byłoby bardzo użytecznym zajrzeć do poe-

¹⁸⁷ Zob. Horacy, *Ars poetica*, 343-344.

¹⁸⁸ Traktat ten jest kapitalnym świadectwem o ówczesnym stanie wiedzy na temat języków romańskich i dialekalnych odmian języka włoskiego, a także niektórych gatunków poezji, przede wszystkim kancony, której zasady Dante zarazem przedstawia i kodyfikuje.

¹⁸⁹ Szerokie ramy czasowe to lata 1303-1308, ale zob. przyp. 167.

¹⁹⁰ Tekst w oryginale tu i dalej cytuję z wyd.: Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, vol. 1 (introduzione e testo), a c. di P.V. Mengaldo, Antenora, Padova 1968.

tów tworzących w języku regularnym¹⁹¹, mianowicie Wergiliusza, Owidiusza w *Metamorfozach*, Stacjusza i Lukana.)¹⁹²

Traktat ten powstał z myślą o stworzeniu włoskiego języka literackiego (*volgare illustre*), stojącego na takim poziomie, który pozwoliłby utworom w nim pisanym konkurować skutecznie z dziełami łacińskimi. W stosunku do poprzedniego kanonu miejsce Horacego zajmuje teraz Stacjusz, tak że wszyscy wymienieni *regulati poetae* reprezentują epikę, a zatem, zgodnie z ówczesnymi zasadami retoryki/poetyki tworzą w stylu „tragicznym”, czyli wysokim, bo tylko taki wydawał się Alighieriemu odpowiedni dla dzieł pisanych w *volgare illustre*. Owidiusz figuruje tu już nie jako *amorigraphus*, lecz jako autor *Metamorfoz*, które będą stanowić jeden z głównych intertekstów *Komedii*.

W tym piśmie nawiązania do *Eneidy*, *Metamorfoz* i *Farsalii* (brak natomiast odwołań do *Tebaidy* Stacjusza) można policzyć na palcach jednej ręki. Warto może przyjrzeć się jedynie przykładowi z *Metamorfoz*, także z tej racji, że w zgoła innej funkcji powróci on w inwokacji Pieśni I *Czyśćca*. O ile tam uwaga Danteo-autora skupi się na ideowym wymiarze mitu o Pierydach¹⁹³ (o którym mowa), by sytuację nieszczęsnych córek Pierosa, zamienionych przez muzę Kaliope w naśladujące ludzki głos sroki, skonfrontować z własną jako poety, o tyle tutaj obracamy się w dalszym ciągu wokół kwestii retoryczno-stylistycznych; historia mityczna zostaje potraktowana jak *involucrum* czy *integumentum* – „posługuje się on w tym miejscu przenośnią, co innego mając na myśli” („hoc figurate dicit, aliud intelligens”; I, II, 7) – w kontekście refleksji, że spośród wszystkich istot żywych jedynie człowiek obdarzony jest mową, a opowieści poetów, nie zawsze wiarygodne, należy poddać interpretacji alegorycznej (w ślad za Fulgencjuszem i innymi komentatorami), pozostając w zgodzie z ówczesną *praxis*.

¹⁹¹ Chodzi o łacinę, język tworzący system oparty na określonych zasadach w przeciwieństwie do ówczesnego włoskiego (w jego licznych odmianach regionalnych).

¹⁹² Tekst w przekładzie tu i dalej cytuję z wyd.: Dante Alighieri, *O języku pospolitym*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył W. Olszaniec, Antyk, Kęty 2002.

¹⁹³ Zob. Owidiusz, *Met.*, V, 294 i nn.

Aluzja do tego mitu pojawia się także jeszcze przed zasygnalizowaną powyżej wzmianką w *Komedii*, w innym traktacie, tym razem piśnianym w *volgare*, a mianowicie *Biesiadzie*, w której podobna refleksja, odnosząca się do mowy jako elementu wyróżniającego ludzi jako istoty rozumne na tle innych stworzeń (*Conv.*, III, VII, 8-9), nabiera sensu zdecydowanie filozoficznego, bowiem taka perspektywa tu dominuje. Częściowo encyklopedyczny charakter tego dziełka, będącego owocem pogłębionych studiów nad Arystotelesem (w interpretacji awerroistycznej i tomistycznej), Boecjuszem, Cyzeronem czy Seneką jako autorem pism moralnych (obok filozofów i teologów chrześcijańskich)¹⁹⁴, ujawnia znacznie poszerzoną znajomość naukowej kultury klasycznej, czego nie można jeszcze powiedzieć w równym stopniu o poezji. Z jej przedstawicieli poeci epiccy niewątpliwie wysuwają się na pierwszy plan pod względem liczby i jakości cytowań oraz innego typu nawiązań¹⁹⁵. Ich utwory służą teraz głównie egzemplifikacji wywodów filozoficznych, ilustracji, wzmocnieniu argumentacji czy nadaniu większej powagi formułowanym tezom, na ogół tym związanym z ludzkimi postawami i losem. Alighieri nie jest w tym może bardziej oryginalny od wielu innych pisarzy epoki, lecz niewątpliwie przewyższa ich precyzją i kulturą literacką oraz filozoficzną, a także talentem – będącym namiastką tego kunsztu w *Komedii* – z jakim wplata, w „naturalny” sposób, myśl modelu (w formie cytatu, streszczenia czy parafrazy) w nowy kontekst. Strategie retoryczne Dante go trafnie oddaje uwaga Francesca da Buti, jednego z XIV-wiecznych komentatorów, który odnosi ją do pewnego miejsca w *Czyśćcu* (*Purg.*, XXII, 40)¹⁹⁶, lecz naszym zdaniem bardziej niż tam wyraża ona istotę *praxis* intertekstualnej Alighieriego przede wszystkim w *Biesiadzie* oraz w trzecim z kolei traktacie – *Monarchii*:

¹⁹⁴ Zob. T. Barolini, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1984, s. 191, przyp. 3.

¹⁹⁵ Ilościowo kształtują się one następująco: dziesięć do *Eneidy*, osiem do *Metamorfóz*, sześć do *Farsalii* i pięć do *Tebaidy*.

¹⁹⁶ Ten fragment wraz z jego kontekstem będzie przedmiotem naszej analizy w: Część druga, III, 4.

Li autori usano l'altrui autoritadi arrecarle a loro sentenza, quando commodamente vi si possano arrecare, non ostante che colui che l'à ditto l'abbia posta in altra sentenza¹⁹⁷.

(Autorzy wykorzystują autorytet innych autorów do wypowiedzania własnych poglądów, kiedy tylko jest to możliwe, mimo iż ten, kto wypowiedział się [jako pierwszy – przyp. M.M.S.], użył swych słów w innym kontekście.)

W trzech pierwszych częściach traktatu charakter odniesień do antycznej epiki różni się od tego w części czwartej. W pierwszym wypadku mają one na ogół formę krótkich cytatów lub zwięzłych streszczeń epizodów mitycznych, a ich cel jest wybitnie egemplifikacyjny lub ilustracyjny. Tak jest np. w poniższych przykładach inspirowanych *Metamorfozami*, *Eneidą* i *Tebaidą*; pierwszy przypisuje pseudonaukowe poglądy filozofów na temat powstania Drogi Mlecznej wpływowi znanej opowieści o Faetonie, który powożąc nieumiejętnie rydwanem Apollona-Słońca, spowodował spalenie pewnych stref nieba:

Per che è da sapere che di quella Galassia li filosofi hanno avute diverse oppinioni. Ché li Pittagorici dissero che 'l Sole alcuna fiata errò ne la sua via, e, passando per altre parti non convenienti al suo fervore, arse lo luogo per lo quale passò, e rimasevi quella apparenza de l'arsura: e credo che si mossero da la favola di Feonte, la quale narra Ovidio nel s[ecund]o principio del *Metamorfoseos*. (*Conv.*, II, XIV, 5)

(Trzeba bowiem wiedzieć, że na temat tej Galaktyki filozofowie mieli różne zdanie. Pitagorejczycy twierdzili, że słońce zbłądziło czasem na swojej drodze i przechodząc przez inne obszary nieodpowiednie dla jego żaru, wypaliło miejsca, przez które przeszło, i pozostały tam ślady tego wypalenia. Zdaje się, że sugerowali się baśnią o Faetonie, którą opowiada Owidiusz na początku drugiej księgi *Metamorfoz*¹⁹⁸.)

¹⁹⁷ Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a c. di C. Giannini, Nistri, Pisa 1989 (1858-1862), koment. do *Purg.*, XXII, 40-41 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 20.09.2013).

¹⁹⁸ Zob. Owidiusz, *Met.*, II, 19-332, zwłaszcza 294-295.

Dwa następne ukazują metaforyczny sposób zwracania się do osób za pośrednictwem pojęć abstrakcyjnych oznaczających uczucia, jakie dana osoba w kimś wywołuje:

Ma però che [per] alcuno fervore d'animo, talvolta l'uno e l'altro termine de li atti e de le passioni si chiamano e per lo vocabulo de l'atto medesimo e de la passione, sì come fa Virgilio nel secondo de lo Eneidos, che chiama E[ttore per bocca di E]nea: «O luce» – ch'è atto – e «speranza de' Troiani» – ch'è passione – che non era esso luce né speranza, ma era termine onde venia loro [la luc] e del consiglio, ed era termine in che si posava tutta la speranza de la loro salute; e sì come dice Stazio nel quinto del Thebaidos, quando Isifile dice ad Archimoro: «O consolazione de le cose e de la patria perduta, o onore del mio servigio». (*Conv.*, III, XI, 16)

(Lecz ponieważ [z] powodu zapału ducha często nazywa się kres¹⁹⁹ zarówno działań, jak i namiętności słowem określającym samo działanie lub też namiętność (jak czyni Wergiliusz w drugiej księdze *Eneidy*²⁰⁰, gdy nazywa H[ektora ustami E]neasza: „O światłości” – która jest działaniem – i „nadziejo Trojan” – która jest namiętnością – a przecież nie był on ani światłem, ani nadzieją, lecz miejscem, z którego spływała na nich [światło]ść prawdy i kresem, w którym spoczywała cała ich nadzieja na ocalenie. I podobnie mówi Stacjusz w piątej księdze *Thebaidy*²⁰¹, gdy Hypsypile zwraca się do Archemorsa: „O pociecho w mym położeniu i po utracie ojczyzny, o zaszczycie mojej służby”).²⁰²

W traktacie IV *Biesiady* daje się zauważyć pewna zmiana w charakterze i funkcji nawiązań do epiki; są one poza tym obszerniejsze i nacechowane krytycznie oraz niekiedy emocjonalnie, zwłaszcza w końcowych jej rozdziałach. Zdaniem Ulricha Leo²⁰³, który ich bliżej

¹⁹⁹ Chodzi o podmiot lub przedmiot działań i uczuć: zob. Dante Alighieri, *Convivio*, s. 192, przyp. 16.

²⁰⁰ Por. Wergiliusz, *Aen.*, II, 281-283.

²⁰¹ Por. Stacjusz, *Theb.*, V, 608-611.

²⁰² Przekład mój – M.M.S. (ze względu na nieścisłości w drukowanej wersji polskiej).

²⁰³ Zob. U. Leo, *The Unfinished Convivio...*, s. 59.

nie analizuje, te ostatnie cechy mogłyby się wiązać z bardziej gruntowną lekturą tych dzieł w trakcie pisania ostatniej części traktatu. Zgodnie z panującą opinią, opierającą się na argumentach odnoszących się przede wszystkim do tematyki poruszanych treści, a także modyfikacji czy raczej ewolucji pewnych poglądów Alighieriego, dotyczących zwłaszcza relacji pomiędzy poznaniem rozumowym a tym opartym na Bożym objawieniu (przyznając prymat ostatniemu), byłaby ona znacznie późniejsza od poprzednich, stanowiąc zapowiedź *Komedii*, nad którą Dante pracował już od pewnego czasu, oraz kolejnego traktatu – *Monarchii*.

W trzech pierwszych częściach Dante skupia się na opisie dziedzin filozofii (w ówczesnym rozumieniu), ich hierarchii i powiązaniu ze sferami niebieskimi oraz oddziaływaniem Inteligencji anielskich²⁰⁴. Precyzuje także definicję filozofii, przez którą rozumie „amoroso uso di sapienza” (III, XII, 12), czyli „pełne miłości posługiwanie się mądrością”. Kładzie też nacisk na wiedzę i poznanie jako narzędzia doskonalenia człowieka, prowadzące go do szczęścia, i tym poglądem otwiera *Biesiadę*, przytaczając w przekładzie włoskim pierwsze słowa *Metafizyki*²⁰⁵ Arystotelesa, gdy stwierdza, że „wszyscy ludzie naturalnie pragną wiedzy”, gdyż „każda rzecz przemyślnością swą poruszana, zdolną jest dążyć do własnej doskonałości” („tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere” [...] „ciascuna cosa, da providenza di propria natura impinta, è inclinabile a la sua propria perfezione”; I, I, 1).

Natomiast traktat IV *Biesiady* porusza przede wszystkim kwestie moralne, a także polityczne (pomiędzy tymi dwiema dziedzinami istnieje wówczas ścisły związek). Wśród pierwszych zaznacza się szczególnie szeroko w tamtym czasie dyskutowana koncepcja szlachectwa (*nobiltà*), przy czym Dante zdecydowanie opowiada się za szlachectwem ducha, polemizując z tymi, którzy uznawali jedynie szlachectwo krwi. Wskazuje m.in. na szkodliwość bogactw (uważanych za jeden z wyznaczników szlachectwa), przytaczając autorytatywne wypowiedzi Lu-

²⁰⁴ Reminiscencje i aluzje do tekstów antycznych (w tym epickich) odnoszą się do relacji pomiędzy człowiekiem i siłami przyrody albo do psychicznych lub fizycznych cech istot żywych.

²⁰⁵ Por. Arystoteles, *Metaph.*, I 1 980a 21.

kana²⁰⁶, według którego chciwość i zamięłowanie do luksusu były jednymi z przyczyn wojny domowej. Tematyce *nobiltà* prawie w całości poświęcona jest kancona otwierająca ten traktat, analizowana potem i komentowana obszernie prozą. Po omówieniu istotnych treści należących do tej tematyki Alighieri przyjmuje za Fulgencjuszem²⁰⁷ podział życia ludzkiego na cztery okresy (*adolescenzia, gioventute, senettute, senio*)²⁰⁸, których alegorią są cztery części *Eneidy* (każda złożona z trzech ksiąg). Nie wiemy, czy komentarz Fulgencjusza znał Dante z lektury bezpośredniej, czy też za pośrednictwem innych autorów, ale istotne jest to, że rozwijając jego myśl, poszedł własnym tropem, przypisując każdemu etapowi życia właściwe mu cechy, a dla ich zilustrowania sięgnął po przykłady z dzieł Stacjusza, Wergiliusza, Owidiusza i Lukaniana. Niekiedy egzemplifikacja połączona jest z reinterpretacją, lecz ta ostatnia rozwinie się na dużą skalę dopiero w *Komedii*, w której Dante zerwie z dotychczasowym, encyklopedyczno-erudycyjnym systemem przytaczania mniej lub bardziej dokładnych cytatów albo streszczania odpowiednich epizodów w celach ilustracyjnych czy perswazyjnych na rzecz dialogu intertekstualnego, nierzadko nacechowanego pewną polemiką. Alighieri, innymi słowy, przestanie traktować tych autorów jako *auctoritates*, a wartości przez nie ukazywane jako przede wszystkim element łączący dwie kultury – pogańską i chrześcijańską. Wybór innych strategii formalnych, przekładających się na określone rozwiązania na poziomie semantycznym, będzie wynikał z bardziej krytycznego spojrzenia na ideową zawartość modeli i źródeł inspiracji, na *de facto* brak ciągłości w zasadniczych kwestiach o charakterze egzysten-

²⁰⁶ Zob. Dante, *Conv.*, IV, XI, 3-4 i IV, XIII, 12 oraz Lukan, *Phars.*, III, 118-121 i V, 527-531. Trzy na sześć aluzji do *Farsalii* ma miejsce właśnie w tej części, co nie powinno budzić zdziwienia, gdyż w tym dziele sentencje i opinie o charakterze etycznym są częstym zjawiskiem.

²⁰⁷ Zob. Część pierwsza, I. Niektórzy krytycy, jak np. D. Scott Wilson-Okamura, przychylają się do opinii, że Dante zapożyczył alegoryczną lekturę *Eneidy* nie od Fulgencjusza, tylko od Jana z Salisbury (*Polycraticus* VIII, XXIV, 817a-818a; wyd. *Ioannis Saresberiensis episcopi Carnotensis Polycratici sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum libri VIII*, t. 1-2, ed. C.C.J. Webb, Oxford Clarendon Press, Oxford 1909); zob. D. Scott Wilson-Okamura, *Lavinia and Beatrice...*, s. 110. Na temat znajomości przez Dantego *Polycraticusa* zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska...*, s. 374-375 i przyp. 47.

²⁰⁸ Wiek młodości, dojrzałość, podeszły i starczy.

cialnym, dotyczących sensu i celu życia, ale też problemu prawdy i fałszu czy np. istoty sztuki, przede wszystkim poezji.

W rozdziale XXVI traktatu IV *Biesiady*, poświęconym „wiekowi dojrzałemu, czyli takiemu, «który może przynieść korzyść», czyli doskonałość”²⁰⁹ („gioventute, cioè «etade che puote giovare», cioè perfezione dare”; IV, XXIV, 1) Dante sięga do *Eneidy*, w czym dantolodzy upatrują jednoznacznie antycypację roli, jaką ten poemat będzie pełnił w *Komedii*, zarówno na poziomie metatekstowym (relacja autor – autor), jak i wewnątrztekstowym (Dante-pielgrzym – Wergiliusz, jego mistrz i przewodnik) oraz intertekstualnym (świat przedstawiony *Komedii* – świat przedstawiony *Eneidy*). Na tej opinii zaważył, jak sędzę, też fakt, że Wergiliusz został tu wyróżniony jako „nasz największy poeta” („lo maggiore nostro poeta”; IV, XXVI, 8), a cały wywód, silnie nacechowany emotywnie, odznacza się wyjątkowym zaangażowaniem Dante’go we własne słowa²¹⁰, co dobrze ukazuje poniższy fragment, ilustrujący – na przykładzie Eneasza – dwie cnoty (wstrzemięźliwość i męstwo) spośród pięciu typowych – zdaniem autora – dla tego wieku:

E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere quanto di sotto nel settimo trattato si dicerà, e usando con essa tanto di dilettazone, elli si partio, per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa, come nel quarto de l'*Eneida* scritto è; quanto spronare fu quello, quando esso Enea sostenette solo con Sibilla a intrare ne lo Inferno a cercare de l'anima di suo padre Anchise, contra tanti pericoli, come nel sesto de la detta istoria si dimostra! Per che appare che, ne la nostra gioventute, essere a nostra perfezione ne convegna «temperati e forti». (IV, XXVI, 8-9)

(O, jakże mocno lejców przyciągał, gdy, doznawszy od Dydony tyle rozkoszy, ile opisane będzie dalej w siódmym traktacie i doświadczywszy z nią tyle przyjemności, odjechał, by podążyć ścieżką godności, chwały i pożytku, jak napisano w czwartej księdze

²⁰⁹ Przekład dosł. mój – M.M.S.

²¹⁰ Por. też U. Leo, *The Unfinished Convivio...*, s. 59.

Eneidy! I ileż spinania ostrogami było w tym, że Eneasze zdobył się na to, by z Sybillą tylko zejść do piekieł w poszukiwaniu duszy ojca swego, Anchizesa, w obliczu tylu niebezpieczeństw, jak ukaże to szósta księga wspomnianej opowieści! Dlatego jasnym jest, że w wieku dorosłym trzeba nam być „wstrzemięźliwymi i śmiałymi”, by osiągnąć doskonałość.)

Również Fulgencjusz odwołuje się do *Eneidy*, omawiając w swoim komentarzu ten okres życia i typowe dla niego cnoty. U Dante go zaznaczają się jednak różnice interpretacyjne. W szczególności zasługuje na podkreślenie to, że zejście Eneasza do Podziemia (*katabasis*) u Fulgencjusza jest alegorią poszukiwania mądrości filozoficznej, natomiast dla Dante go stanowi przejaw męstwa (*fortezza*) Eneasza. Spośród innych epików rzymskich z największym dystansem odnosi się Alighieri do Owidiusza, co nie oznacza, że jest on w *Biesiadzie* najmniej cytowany. Przeciwnie, zajmuje pod tym względem drugie miejsce, zaraz po Wergiliuszu²¹¹. On jeden nie został jednak obdarzony żadnym pozytywnym epitetem w rozdziale obrazującym, przy pomocy jednego z jego mitów, cnoty właściwe dla przedostatniej fazy życia – *senettute*. Figuruje on tam po prostu jako „Ovidio” (IV, XXVII, 17, 19), podczas gdy Stacjusz w „swoim” rozdziale został określony jako „subtelny poeta Stacjusz” („Stazio, lo dolce poeta”; IV, XXV, 6), a Lukan – „ten wielki poeta Lukan” („quello grande poeta Lucano”; IV, XXVIII, 13). Na to miano ten ostatni być może zasłużył wykreowaniem postaci Katona Utyceńskiego na wyjątkowego, podziwianego przezeń bohatera. Jest on zresztą przywołany dla egzemplifikacji postawy najbardziej odpowiedniej dla późnej starości (*senio*), jak również cnoty hojności (typowej dla trzeciego okresu życia), ze względu na swoje przekonanie, „iż nie tylko dla siebie się narodził, ale dla ojczyzny i całego świata” („che non a sé, ma a la patria e a tutto lo mondo nato esser credea”; IV, XXVII, 3)²¹². Dante nawiązuje też do epizodu z *Farsalii* (II, 326-345), przypominającego historię jego małżeństwa z Marcją, interpretowanego tu alegorycznie (IV, XXVIII, 13-19): jej powrót do pierwszego męża, czyli Katona, jako wdowy po mówcy Hortensjusz, obrazo-

²¹¹ Zob. przyp. 195.

²¹² Zob. Lukan, *Phars.*, II, 380-383.

wałby los duszy ludzkiej, dążącej na starość do pojednania z Bogiem po zbłądzeniu moralnym.

Nawet jeśli ta interpretacja pochodzi od Danteo (a nie od któregoś z dawnych komentatorów Lukana)²¹³, wpisuje się ona niewątpliwie w długą tradycję egzegetyczną *Farsalii*, a w szczególności ważnego w niej wątku Katona, który będzie kontynuowany w Pieśni I *Czyszcza*, w której Alighieri powierzy „swojemu” Katonowi sprawowanie pieczy nad duszami czyścowymi. Tylko do pewnego stopnia można tu mówić o ciągłości, bowiem w miejsce interpretacji alegorycznej pojawi się ujęcie figuralne, będące – według Ericha Auerbacha²¹⁴ – kluczem hermeneutycznym do badania relacji wewnątrztekstowych *Komedii*. W dalszych rozdziałach ukażemy, że Auerbachowe rozumienie pojęcia *figury* jest doskonałym narzędziem do badania także relacji intertekstualnych pomiędzy *Komedią* a dziełami rzymskich epików: np. pośmiertny los Katona w *Czyszczu* – tu sygnalizujemy jedynie wnioski płynące z analizy przeprowadzonej w rozdziale poświęconym związkowi *Farsalii* z *magnum opus* Danteo – należy rozumieć jako dopełnienie jego ziemskiej egzystencji opowiedzianej przez Lukana i traktowanej przez Alighieriego jak *historia*, a nie jak *fabulosa narratio*. Dante „odkryje” jej prawdziwy wymiar i eschatologiczne przeznaczenie, którego prefiguracją jest życie ziemskie. Posunie się jeszcze dalej, sugerując, że „jego” Katona można odczytać jako prefigurację samego Chrystusa.

Zanim jednak nastąpi ta – nie jedyna – zmiana w jego poetyce, sformułuje on w *Biesiadzie* teoretyczne podstawy znaczeń tekstu, wprowadzając pojęcie tzw. alegorii teologów w odróżnieniu od tej, jaką posługują się poeci²¹⁵. Pojawia się ono w szerszym wywodzie, w którym dla ilustracji poszczególnych znaczeń Alighieri odwołuje się do *Metamorfóz* Owidiusza oraz do Starego i Nowego Testamentu (*Conv.*,

²¹³ Zob. np. V. De Angelis, „...e l'ultimo Lucano”, s. 171; E. Paratore, *Dante e Lucano*, Società Editrice Internazionale, Torino 1962, s. 39-40.

²¹⁴ Zob. E. Auerbach, *Figura*, s. 176-226.

²¹⁵ Na temat „alegorii poetów” i „alegorii teologów” zob. Ch.S. Singleton, *La poesia...*, s. 115 i nn.; oba rodzaje alegorii odpowiadałyby pojęciom *allegoria in verbis* i *allegoria in factis*, którymi posługuje się Beda Venerabilis (672-735), a przed nim św. Augustyn w *De Trinitate*, XV, IX, 15; zob. też T. Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 227-228.

II, I, 2-8). U jego podstaw leży przekonanie, że ten rodzaj alegorii nie ma zastosowania w tekstach literackich, które z natury rzeczy są oparte na fikcji, a jedynie w Biblii, gdzie nośnikami prawdy jest zarówno znaczenie dosłowne (*sensus litteralis vel historicus*), jak i głębsze, duchowe (*sensus spiritualis*). W tym ostatnim dają się wyróżnić trzy inne – alegoryczne (*sensus allegoricus*), moralne (*sensus moralis vel tropologicus*) i anagogiczne (*sensus anagogicus*)²¹⁶.

W łacińskim *Liście XIII*²¹⁷ – skierowanym do księcia Werony Cangrande della Scala – którego redakcja przypada na pierwsze lata pracy nad *Rajem*, czyli ok. roku 1316, Dante daje do zrozumienia, że owe cztery znaczenia, dające się *de facto* zredukować do dwóch (*Epist.*, XIII, 20-22) – dosłownego i alegorycznego w sensie szerokim, gdyż zawierającego w sobie wszystkie pozostałe (alegoryczny w wąskim znaczeniu, moralny i anagogiczny) – odnoszą się także do jego *Komedii* (*Epist.*, XIII, 24-25)²¹⁸.

²¹⁶ Zob. Tomasz z Akwinu, *S.T.*, I, q. 1, a. 10, gdzie wyłożona jest przejrzyście teoria znaczeń biblijnych: „Auctor sacrae Scripturae est Deus, in cuius potestate est ut non solum voces ad significandum accommodet (quod etiam homo facere potest), sed etiam res ipsas. Et ideo, cum in omnibus scientiis voces significant, hoc habet proprium ista scientia, quod ipsae res significatae per voces, etiam significant aliquid. Illa ergo prima significatio, qua voces significant res, pertinet ad primum sensum, qui est sensus historicus vel litteralis. Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis; qui super litteralem fundatur, et eum supponit. Hic autem sensus spiritualis trifariam dividitur” („Autorem Pisma św. jest Bóg, w którego mocy leży nie tylko nadać sens słowom (co także człowiek potrafi), lecz także rzeczom. I tak, gdy we wszystkich dziedzinach wiedzy słowa coś znaczą, ta nauka [czyli nauka boska, Pismo św. – przyp. M.M.S.] wyróżnia się tym, że rzeczy oznaczone słowami same znaczą także coś innego. A zatem owo pierwsze znaczenie, dzięki któremu słowa wskazują na rzeczy, odpowiada sensowi dosłownemu, inaczej historycznemu. Natomiast drugie znaczenie, dzięki któremu rzeczy oznaczone słowami wskazują na coś innego, nazywa się sensem duchowym, który zbudowany jest na dosłownym i nad nim góruje. A tenże sens duchowy dzieli się na trzy inne”). Tekst oryginału tu i dalej cytuję ze strony internetowej: www.corpusthomisticum.org/sth0000.html (data dostępu: 13.12.2013).

²¹⁷ Ostatnie badania nad tym pismem ukazują przekonująco, że wbrew wcześniejszym wątpliwościom autorstwo Dante'go jest pewne: zob. P. De Ventura, *Dante, Dupin e l'Epistola a Cangrande*, w: *Dante oltre il Medioevo*. Atti del Convegno in ricordo di S. Pasquazi, Roma, 16 e 30 novembre 2010, a c. di V. Placella, Pioda Imaging Editore, Roma 2012, s. 59-80.

²¹⁸ Tę kwestię omawiamy we Wprowadzeniu.

W *Biesiadzie* natomiast, mimo iż zdefiniowane są wszystkie cztery poziomy teksty, Dante go interesuje jedynie „alegoria poetów” (czyli *allegoria in verbis*), w której znaczenie dosłowne, nazwane „pięknym kłamstwem” („bella menzogna”), kryje jak „pod płaszczem zmyślonych opowieści” („sotto 'l manto di queste favole”) główny sens (*Conv.*, II, I, 3). Cały passus stanowi teoretyczne wprowadzenie do komentarzy kancon, które będą rozpoczynać kolejne rozdziały. Dla wyjaśnienia sensu alegorycznego tak pojmowanego Dante sięga po mit Orfeusza z *Metamorfoz* (XI, 1-2), który swoją grą na cytrze ujarzmił dzikie zwierzęta. Według Alighieriego Owidiusz pod postacią greckiego poety mitycznego przedstawiał mędrca potrafiącego rozumnym słowem przemawiać do najbardziej zatwardziałyh serc ludzkich.

Godne uwagi jest to, że tylko jeden znany nam tekst średniowieczny, a mianowicie komentarz Bernarda Silvestrisa, uczonego i poety pozostającego pod wpływem słynnej Szkoły z Chartres²¹⁹, do *De nuptiis Philologiae et Mercurii* Marcjana Kapelli, tak właśnie wyklada mit o Orfeuszu²²⁰. Zygmunt G. Barański dowodzi przekonująco²²¹, że nie jest prawdopodobne, aby *Commentarium* Bernarda było źródłem traktatu Dantego i wysuwa hipotezę, że obaj korzystali z innego tekstu, a mianowicie z *Ars poetica* (391-396) Horacego.

Podsumowując dotychczasowe rozważania na temat asymilacji poezji antycznej w dziełach powstałych przed *Komedią*, podkreślił raz jeszcze, że wpisują się one w średniowieczną *praxis*, która fikcyjne opowieści antycznych poetów starała się pogodzić ze światopoglądem chrześcijańskim, korzystając szeroko z alegorezy jako metody interpretacji ich utworów.

Tenże światopogląd, stojący, jak wiadomo, u podstaw wszystkich ważniejszych dzieł Dantego, wyznacza kierunek jego koncepcji historii, z jaką się spotykamy zarówno w rozdziałach IV i V traktatu *IV Biesiady*, jak i w późniejszym piśmie politycznym – *Monarchia* –

²¹⁹ Zob. Część pierwsza, I, 1; zob. też T. Michałowska, *Vocabularium teoretycznoliterackie...*, s. 133 i przyp. 5 (bibliografia dot. Bernarda Silvestrisa).

²²⁰ Zob. Z.G. Barański, *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, w: *Dante. Mito e poesia...*, s. 140-141. Wykładnię alegoryczną tego mitu u Bernarda Silvestrisa przytacza T. Michałowska, *Vocabularium teoretycznoliterackie...*, s. 134-135.

²²¹ Zob. Z.G. Barański, *Notes on Dante...*, s. 141 i nn.

którego dokładnego datowania, podobnie jak w przypadku poprzednich, nie znamy; pewne wydaje się jedynie to, że powstał kilka lat po ukończeniu dziełka filozoficznego i na kilka przed ukończeniem *Komedii* (do której się odwołuje w I, XII, 6) w roku 1321, czyli niedługo przed śmiercią Florentczyka²²². Poruszana tematyka dotyczy znaczenia i roli Cesarstwa Rzymskiego w dziejach ludzkości. Najbardziej znana jest księga III *Monarchii*, traktująca o wzajemnej relacji papieństwa i cesarstwa: obie te instytucje – zdaniem Alighieriego, ugruntowanym na wcześniejszych poglądach – wywodzą swoją władzę z woli boskiej i dlatego każda powinna pozostawać niezależna od drugiej, ale jednocześnie z nią współpracować dla realizacji celów doczesnych i nadprzyrodzonych ludzkości. Za pierwsze odpowiedzialny jest cesarz, a jego narzędziem są „*philosophica documenta*”, za drugie papież i „*documenta spiritualia quae humanam rationem transcendunt*” (*Mon.*, III, XV, 8), nauki duchowe przekraczające możliwości ludzkiego rozumu.

Dante postrzega Cesarstwo Rzymskie jako wzór dla monarchii uniwersalnej, którą uznał (w księdze I) za ustrój doskonały, jedyny, jaki może zapewnić całej ludzkiej społeczności pokój powszechny – warunek niezbędny do realizacji obu rodzajów szczęścia – do którego została stworzona: ziemskiego i wiecznego. Autor dochodzi do wniosku, że optymalny rozwój wszystkich ludzi, oparty na pielęgnowaniu cnót kardynalnych i teologalnych, jest możliwy tylko pod rządami jednego władcy (*Mon.*, I, VIII, 1-5 i *Conv.*, IV, V, 8), pod warunkiem że on sam je posiadał i czyni z nich użytek (*Conv.*, IV, VI, 18). Podnosi przy tym rangę Rzymu, traktując go jako „święte miasto” i stawiając na równi z Jerozolimą, oraz uważając naród rzymski – podobnie jak żydowski – za wybrany przez Boga: dostrzega między nimi paralelizmy, poczynając od tego, że *exodus* Eneasza z jego towarzyszami z płonącej Troi w poszukiwaniu nowej ojczyzny staje się porównywalny z wyjściem Żydów pod wodzą Mojżesza z Egiptu. Będą o tym świadczyć śmiało aluzje poetyckie w *Komedii*: bodaj najsłynniejsza jest ta, w której meta-

²²² Zob. W. Seńko, *Wstęp*, do: Dante Alighieri, *Monarchia*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył W. Seńko, Antyk, Kęty 2002, s. 5; zob. dokładniej na ten temat E. Mongiello, *Sulla datazione della Monarchia di Dante*, „Le parole e le idee”, 11 (1969), s. 290-324. Najczęściej ramy czasowe *Monarchii* ustala się na lata 1311-1317.

fora Raju jako „Niebiańskiej Jeruzalem” zostaje zastąpiona przez wzorowaną na niej metaforę „Niebiańskiego Rzymu”, gdzie „Chrystus jest Rzymianinem” („onde Cristo è Romano”; *Purg.*, XXXII, 102).

Wergiliusz w *Eneidzie* stworzył mit Rzymu i Rzymian, poczynając od zapowiedzi-obietnicy, jaka pada z ust Jowisza zaraz na początku księgi I (278-279), że jego przychylność będzie zawsze towarzyszyć miastu potomków Eneasza, wzrastającemu na potęgę bez granic: „Ich władztwu granic w ziemi i czasie nie kładę: / Bezkrzesne mają berło”²²³ („His ego nec metas rerum nec tempora pono, / imperium sine fine dedi”)²²⁴.

Dante w wyżej wzmiankowanym traktacie IV *Biesiady* wplata powyższy cytat w przekładzie jako argument przemawiający za tym, że panowanie Rzymu nad światem miało od samego początku przyzwolenie boskie i nie było wynikiem użycia siły ani czymś przypadkowym (IV, IV, 11-12), a wojny prowadzone przez potomków Romulusa w przeszłości były konieczne dla skupienia wielu narodów pod jedną władzą i jednym prawem, by w efekcie zagwarantować im pokój²²⁵, który w odpowiednim momencie dziejów przygotował grunt pod przyjście na świat Syna Bożego i krzewienie Jego nauki. Myśl tę, zawartą po raz pierwszy w *Biesiadzie* (IV, V, 4), rozwinie następnie w *Monarchii*, której księga II poświęcona jest uzasadnieniu tezy, że Cesarstwo Rzymskie istotnie stanowiło model dla głoszonego tam doskonałego ustroju, gdyż od początku swojego istnienia było oparte na prawie i sprawiedliwości (*Mon.*, II, V, 4-5), a wśród Rzymian można znaleźć – zwłaszcza w ich dawnych dziejach, opisywanych przez Liwiusza w pierwszych księgach jego historii (i traktowanych przez Dantego jak prawda historyczna) – przykłady niezwykłych cnót (*Mon.*, II, IV, 5-11 i II, V, 9-15).

²²³ Tekst w przekładzie cytuję tu i dalej – o ile nie zaznaczono inaczej – z wyd.: Publiusz Wergiliusz Maro, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, oprac. S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.

²²⁴ Tekst w oryginale cytuję tu i dalej z wyd.: Virgilio, *Eneide*, traduzioni di L. Canali, commento di E. Paratore adattato da M. Beck, introduzione di E. Paratore, Oscar Mondadori, Milano 2010.

²²⁵ Zob. też Dante, *Mon.*, II, I, 2, gdzie poeta nawiązuje do swojego poprzedniego, powierzchownego mniemania, jakoby głównym powodem panowania Rzymu nad światem była przemoc wojenna.

Chryścianizując Jowisza²²⁶, Alighieri posługuje się jego słowami z *Eneidy* jak prawdą profetyczną²²⁷, której prawdziwego znaczenia Wergiliusz nie mógł ani znać, ani przewidzieć, gdyż opierał swoją złudną nadzieję na wierze w „pogańskiego” Jowisza. Dante jest tym, który przywraca mitowi Rzymu i Rzymian w *Monarchii* jego właściwy wymiar, czyniąc go prefiguracją własnej koncepcji monarchii uniwersalnej: dla niego nie jest ona bynajmniej utopią, lecz celem historycznym, który uważał za możliwy do osiągnięcia pod rządami Henryka VII Luksemburskiego – jego śmierć w roku 1313 położyła kres tej nadziei, lecz nie obaliła samej idei.

W oparciu o powyższe uwagi możemy zatem stwierdzić, że interpretacja *Eneidy* w *Biesiadzie*, śladem Fulgencjusza postrzegająca w niej alegorię życia ludzkiego, zostaje w *Monarchii* przewyciężona i zastąpiona przez odczytanie poematu Wergiliusza w perspektywie figuralnej, która w *Komedii* zdominuje interpretację nawiązań (w formie bardziej eksplicytnej lub aluzyjnej) nie tylko do *Eneidy*, lecz także do *Metamorfóz*, *Farsalii* i *Tebaidy*, chociaż przybierze trochę inny kształt w przypadku każdego z wymienionych dzieł. Ta perspektywa wynika po części z innego spojrzenia na poemat Wergiliusza, w którym Dante „odkrywa” wymiar historyczny²²⁸, całkowicie nieobecny w szkolnej *praxis*, pozostającej pod wpływem lektury alegorycznej tego i innych dzieł epickich, traktowanych jak *integumentum*. Odnosi się to również do słynnej *Eklogi IV*, zapowiadającej nowy złoty wiek pod rządami Oktawiana Augusta, powrót na ziemię sprawiedliwości (której personifikacją jest tam bogini Astrea). W *Monarchii* (I, XI, 2) tak właśnie odczytuje ją Dante, zgodnie z intencją Wergiliusza, dla wzmocnienia swojej tezy, że jedynie w tym ustroju może zapanować autentyczna sprawiedliwość: „Najpełniejsza sprawiedliwość realizowana jest tylko w Monarchii, dlatego dla zapewnienia najlepszego ładu w świecie

²²⁶ Zob. też np. Dante, *Purg.*, VI, 118-120 i moje rozważania na ten temat w: Część druga, VI.

²²⁷ Status *Eneidy* jako poematu profetycznego podkreślają epitery, jakimi – zwłaszcza w *Monarchii* – obdarzony jest Wergiliusz: „noster Vates” (II, III, 12; „nasz Wieszczy”), „divinus poeta noster Virgilius” (II, III, 6; „nasz boski poeta Wergiliusz”).

²²⁸ Zob. D. Consoli, A. Ronconi, *Virgilio Marone, Publio*, w: *ED*, vol. 16, s. 412.

cie potrzebna jest Monarchia lub inaczej Imperium”²²⁹ („Iustitia potissima est solum sub Monarcha: ergo ad optimam mundi dispositionem requiritur esse Monarchiam sive Imperium”)²³⁰. Wszystkie pozostałe nawiązania²³¹ do Wergiliusza (w liczbie piętnastu) pochodzą z *Eneidy* i skupione są w księdze II, co nie dziwi w świetle faktu – jak zostało podkreślone powyżej – że ta właśnie księga ma przekonać czytelnika o zasadności tezy, iż naród rzymski był od początku swojego istnienia predestynowany do panowania nad światem²³². Dużo miejsca poświęcone jest postaci Eneasza jako protoplasty Rzymian, górującego nad innymi pod względem cnót, by ograniczyć się do jednej wzmianki:

Nam divinus poeta noster Virgilius per totam *Eneydem* gloriosissimum regem Eneam patrem populi romani fuisse testatur in memoriam sempiternam; quod Titus Livius, gestorum romanorum scriba egregius, in prima parte sui voluminis, que a capta Troya summit exordium, contestatur. (*Mon.*, II, III, 6)

(Nasz boski poeta Wergiliusz poświadcza bowiem ku wiecznej pamięci w całej *Eneidzie*, że sławny król Eneasza był ojcem narodu rzymskiego. Potwierdza to Tytus Liwiusz, znakomity autor *Dziejów rzymskich*, w pierwszej części swego dzieła, zaczynającego się od zdobycia Troi.)

Liczne przykłady ilustrują jego szlachectwo ducha²³³, wrodzone (II, III, 8) lub odziedziczone po przodkach wywodzących się z trzech

²²⁹ Tekst w przekładzie cytuję tu i dalej z wyd.: Dante Alighieri, *Monarchia*.

²³⁰ Tekst w oryginale cytuję tu i dalej z wyd.: Dante Alighieri, *Monarchia*, introduzione di G. Petrocchi, a c. di M. Pizzica, BUR, Milano 1988.

²³¹ Nie różnią się one formą od tych w *Biesiadzie*.

²³² Najlepiej wyraża to przytoczony przez Dante’go (*Mon.*, II, VI, 9) pasus z *Eneidy* (VI, 851-853), w którym Anchizes podczas spotkania z Eneaszem w Elizjum formułuje misję Rzymu, jaką jest sprawiedliwe panowanie nad innymi narodami, okazywanie litości pokonanym i zwalczanie zuchwałych. Polityczna koncepcja Dante’go w *Monarchii* została omówiona w szerokim kontekście historyczno-politycznym oraz filozoficznym w książce: J. Grzybowski, *Miecz i pastorał. Filozoficzny uniwersalizm sporu o charakter władzy: Tomasz z Akwinu i Dante Alighieri*, Antyk, Kęty 2006, s. 149-216.

²³³ Por. Wergiliusz, *Aen.*, I, 544-545.

kontynentów (Europy, Afryki, Azji), czyli z wszystkich znanych w starożytności i średniowieczu części świata. Dodatkowo miały je umacniać kolejne małżeństwa ze szlachetnymi kobietami, również wywodzącymi się z tych kontynentów: Kreuzy, Dydony (sic!) oraz Lawinii (II, III, 10-12; 14-16). Wszystko to jest interpretowane przez Dantego jako znak dany przez Opatrzność, kreujący go na praojca narodu rzymskiego. Pozostałe *exempla* w *Monarchii*, o których była już częściowo mowa powyżej, odnoszą się do cnót wybranych bohaterów z na wpół legendarnej przeszłości, takich jak np. Fabrycjusz Luscinus, Marek Furiusz Kamillus, Lucjusz Juniusz Brutus, Klelia czy Mucjusz Scewola, albo też ukazują, że Rzymianie zdobyli władzę w szlachetnych zmaganiach, kiedy często o wyniku wojny decydowały pojedynki najznamienitszych bohaterów (II, VII, 11; II, VIII, 11; II, IX, 13-14), nawiązujące do tradycji Homerowych *aristeiai*, albo zaangażowanie całej społeczności – w tym wypadku Dante sięga po odpowiednie przykłady z *Farsalii* Lukana (np. II, VIII, 7, 9, 12; II, IX, 17) i z *Metamorfóz* Owidiusza (II, VII, 10; II, VIII, 4). Nietrudno zauważyć, że ten ostatni poeta jest w *Monarchii* bardzo słabo reprezentowany (tylko w dwóch mało znaczących odwołaniach), a poemat Stacjusza jest w niej w ogóle nieobecny. Najłatwiej to wytłumaczyć tematyką księgi II traktatu, która była „domeną” zdecydowanie bardziej Wergiliusza i Lukana.

CZĘŚĆ DRUGA

BOSKA KOMEDIA DANTEGO:

MAGNI AUCTORES

W MAGNUM OPUS –

NATCHNIENIE I WYZWANIE

I. „IO FUI SESTO TRA COTANTO SENNO”²³⁴ (*INF.*, IV, 102):
DANTE „DEFINIUJE” SWOJĄ POETYKĘ

PRZED przystąpieniem do analizy dialogu intertekstualnego obecnego w *Komedii* na różnych poziomach (tekstowym i metatekstowym) wydaje mi się istotne zapoznanie z poetyką immanentną zawartą w Pieśni IV²³⁵ *Piekle*. Jej akcja toczy się w Limbo, gdzie Dante-pielgrzym spotyka czterech poetów (Homera, Horacego, Owidiusza i Lukana), którzy wraz z Wergiliuszem, aktualnie prowadzącym włoskiego poetę po zaświatach, tworzą „piękną szkołę Homera”:

²³⁴ „Do tych pięciu poetów-mędrców dołączyłem jako szósty” (przekład dosł. mój – M.M.S. – ma oddać sens frazy w szerszym kontekście).

²³⁵ Na temat koncepcji Limbo u Dantego w powiązaniu z interpretacją Pieśni IV *Piekle* zob. np.: C. Grabher, *Il Limbo e il Nobile Castello*, „Studi Danteschi”, XXIX (1950), s. 41-60; F. Forti, *Il Limbo dantesco e i megalopsichoi dell' «Etica Nicomachea»*, „Giornale storico della letteratura italiana”, CXXXVIII (1961), s. 329-364; F. Mazzoni, *Il Canto IV dell' «Inferno»*, „Studi Danteschi”, XLII (1965), s. 69-80; G. Padoan, *Il pio Enea...*, s. 103-124; A.A. Iannucci, *Limbo: The Emptiness of Time*, „Studi Danteschi”, LII (1979-1980), s. 69-128; L. Pertile, *Il Nobile Castello, il Paradiso Terrestre e l'Umanesimo Dantesco*, „Filologia e critica”, V, z. 1 (1980), s. 1-29; M. Dell'Aquila, *L'«Onrata nominanza»: turbamenti e gratificazioni del letterato (lettura del Canto IV dell' «Inferno»)*, w: *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Olschki, Firenze 1989 (1968), s. 11-31; A.A. Iannucci, *Dante e la «bella scola»...*, s. 19-37; D. Consoli, *Castello*, w: *ED*, vol. 6, s. 605-607; F. Montanari, *Limbo*, w: *ED*, vol. 10, s. 541-545; M. Maślanka-Soro, *Błąd tragiczny „szlachetnych” mieszkańców Limbo*, w: eadem, *Tragizm w Komedii...*, s. 178-199. Niewielu dantologów interpretowało ją w kluczu intertekstualnym i pod kątem zawartej w niej poetyki. W poniższej analizie korzystam częściowo z: A.A. Iannucci, *Dante e la «bella scola»...*; L. Pertile, *Il Nobile Castello...*

Lo buon maestro cominciò a dire:
 «Mira colui con quella spada in mano,
 che vien dinanzi ai tre sì come sire:
 quelli è Omero poeta sovrano;
 l'altro è Orazio satiro che vene;
 Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.

Però che ciascun meco si convene
 nel nome che sonò la voce sola,
 fannomi onore, e di ciò fanno bene».

Così vid'ì adunar la bella scola
 di quel segnor de l'altissimo canto
 che sovra li altri com' aquila vola.

Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
 volsersi a me con salutevol cenno,
 e 'l mio maestro sorrise di tanto;
 e più d'onore ancora assai mi fenno,
 ch'e' sì mi fecer de la loro schiera,
 sì ch'io fui sesto tra cotanto senno. (w. 85-102)

(Rzecz Wódz dobry: „Obróć swe spojrzenie
 Na tego, który mieczem w dłoni toczy,
 A co go inni w takiej mają cenie;
 To król poetów, Homer; ten, co oczy
 Ma uśmiechnięte, mistrz satyr, Horacy;
 Owidiusz trzeci, Lukan czwarty kroczy.
 Że dostojęństwem wszyscyśmy jednacy,
 Hołd mnie złożony wszystkich w sobie brata:
 Więc słuszna, że mi są łaskawi tacy”.

Widziałem zatem słynną pośród świata
 Szkołę książęcia najszczytniejszej pieśni,
 Co nad innymi, jak orzeł polata.

Gdy pogwarzyli z sobą ci rówieśni,
 Uprzejmej ku mnie obracali twarzy,
 Wódz się uśmiechał... A jeszcze mię częściej

Przyjmie ta rzesza i większym obdarzy
 Zaszczytem, bo mię w swym gronie pozdrowi
 Jako szóstego wśród słowa mocarzy.)

Nie ulega wątpliwości, że ta scena ma wymiar metatekstowy²³⁶. Spotkanie największych poetów antycznych z największym poetą średniowiecznym i zaproponowanie mu (odbierającemu to jako zaszczyt) miejsca w ich literackim kręgu oznacza także spotkanie ich poezji, którą oni metonimicznie wyrażają²³⁷. I tu nasuwa się kilka pytań: dlaczego Dante-autor, „scenarzysta” i zarazem „wirtualny reżyser” tej sceny, w ogóle ją napisał i „zaaranżował”? Czy dlatego, żeby ukazać niemal na początku poematu, iż zawdzięcza on wiele epice klasycznej, że jego dzieło stanowi jej kontynuację, a autor w osobie głównego bohatera (z którym się identyfikuje) nie kryje dumy z tego, że może się tym faktem wprost pochwalić przed czytelnikiem? A może chodzi raczej o to, żeby uprzedzić czytelnika, iż role, jakie wyznaczył postaciom antycznych poetów, nie są tak jednoznaczne, jak mogłoby się to wydawać przy pobieżnej lekturze?

Problem się nieco komplikuje, gdy uświadomimy sobie, że Dante-autor w momencie, gdy przystępuje do pisania swojego „świętego poematu”, nie jest już tym samym człowiekiem, który odbywał jako pielgrzym wędrowkę przez Piekło, Czyściec i Raj dla dobra własnego i całej ludzkości²³⁸. Reakcje drugiego niekoniecznie są wyrazem poglądów i odczuć pierwszego, ponieważ między nimi istnieje dystans narracyjny wynikający z różnego stanu świadomości, który dynamicznie się zmienia, by zaniknąć w momencie końcowej wizji *Raju* i osiągnięcia nowego wymiaru duchowego, a także intelektualnego przez protagonistę, który przystępuje do spisania swoich przeżyć. Dante-autor jest bogatszy o wiedzę, jaką dało mu to niezwykle doświadczenie poznawcze, i dlatego lepiej potrafi rozpoznać granice pomiędzy dobrem i złem, co nie znaczy, że nie dostrzega trudności w przyjęciu pewnych rozwiązań w ramach duchowości chrześcijańskiej, zwłaszcza tych, co do których Kościół jego epoki nie powiedział jeszcze ostatniego słowa²³⁹.

²³⁶ Por. A.A. Iannucci, *Dante e la "bella scola"*..., s. 24.

²³⁷ Por. *ibidem*.

²³⁸ Zob. Dante, *Epist.*, XIII, 39.

²³⁹ Takim nierozwiązanym do końca problemem, żywo dyskutowanym w jego czasach, była sytuacja pośmiertna ludzi, którzy mieli ogromne zasługi dla ludzkości dzięki swoim talentom i cnotom, ale żyjąc przed Objawieniem, nie mogli zostać zbawieni.

Ostatecznym punktem odniesienia jest dlań zawsze Biblia, którą znał doskonale, w połączeniu z naukami wielkich autorytetów chrześcijańskich (św. Augustyna, św. Tomasza z Akwinu, św. Bonawentury, św. Alberta Wielkiego i innych), a także niesprzeczna ze świętymi księgami obu Testamentów jego własna wrażliwość jako człowieka i artysty.

O tym wszystkim należy pamiętać, gdy mowa o poetyce i poezji w odniesieniu do *Komedii*, w której kwestie etyczno-religijne i te odnoszące się do poetyki dzieła mają wspólny mianownik: dążenie do prawdy i przybliżenie w ten sposób ludzkości do jej ostatecznego celu, jakim jest szczęście wieczne.

Scena spotkania w Limbo rozgrywa się w centralnej części epizodu zamkniętego w obrębie jednej pieśni (co jest powszechną praktyką strukturalną autora) i obejmuje wersy 67-104. Wcześniej opisany został moment wejścia (lub raczej zejścia) pielgrzymów do właściwego Piekła (dotąd byli oni w jego przedsionku), rozpoczynającego się pierwszym kręgiem; akcent pada na przygnębiający wygląd otchłani piekielnej, której dno jest niedostępne ludzkim oczom, na jej efekty wizualne – mglista ciemność – i akustyczne – nieskończone lamentsy (*Inf.*, IV, 7-12). Narracja przerywana jest dialogiem: Wergiliusz odczuwa niezrozumiałe jeszcze w tym momencie dla Dantego wzruszenie, objawiające się niezwykle bladą (w. 13-21)²⁴⁰ oraz litością z powodu cierpień duchów tu przebywających, gdyż to jest jego krąg, z którego tylko czasowo został „oddelegowany” przez Boga za pośrednictwem trzech świętych kobiet: Matki Boskiej, św. Łucji i Beatrycze (*Inf.*, II, 94-114), żeby umożliwić Dantemu poznanie dwóch krain pozaziemskich: Piekła i Czyśćca. Poeci następnie przemierzają pewien odcinek przestrzeni, mijając rzesze duchów należących do *pagani virtuosi*, ludzi, którzy nie poznali wiary w Chrystusa, ale na ziemi prowadzili życie pełne cnót. Nie cierpią oni żadnych kar fizycznych, a jedynie duchowe, polegające na ustawicznej tęsknocie za Rajem, z którego zostali na zawsze wykluczeni. Ich westchnienia napędlają przygnę-

²⁴⁰ Dusze w Dantejskich zaświatach posiadają rodzaj cielesności, która pozwala je widzieć Dantemu-pielgrzymowi, a także zwiększa cierpienia potępionych i szczęśliwość zbawionych; mechanizm owego *corpo aereo* objaśnia duch poety Stacjusza w obrębie wywodu na temat historii duszy ludzkiej od momentu jej „wcielenia” po los pośmiertny (*Purg.*, XXV, 34-108).

bieniem przestrzeń kręgu, a ich anonimowość podkreślają słowa: „las [...] gęstych duchów” („selva [...] di spiriti spessi”; *Inf.*, IV, 66), co należy rozumieć jako „gęsty las duchów”²⁴¹. Zostaje w ten sposób wyraźnie zarysowany kontrast pomiędzy pierwszą częścią Limbo, ciemną, bezimienną i przenikniętą bólem, a drugą, skupiającą „spiriti magni” (w. 119), jasną, oświetloną blaskiem światła widocznego na horyzoncie, przesyconą melancholijnym spokojem. Jej centralnym punktem jest „szlachetny zamek” („nobile castello”; w. 106), siedziba duchów wielkich poetów i filozofów starożytnych, należących, podobnie jak duchy anonimowe, do tej samej kategorii *pagani virtuosi*.

Dzieląc „swoje” Limbo na dwie antyterytyczne części, Dante oddał hołd wielkim postaciom starożytnym, które odegrały wyjątkową rolę w dziejach ludzkości. W tym celu zrezygnował z teologicznie ortodoksyjnej koncepcji Limbo, utożsamianego z biblijnym „łonem Abrahama” (*sinus Abrahae*)²⁴², przeznaczonym dla dusz proroków i patriarchów Starego Testamentu²⁴³. Ci ostatni mieli być uwolnieni przez Chrystusa podczas Jego *Descensus ad Inferos*²⁴⁴ i ta *licentia poetica* spotkała się z krytyką ze strony ortodoksyjnych teologów, takich jak Sant’Antonino, biskup Florencji z końca XIV w., który wytykał Dantemu, że popełnił błąd, umieszczając starożytnych mędrców, filozofów, poetów i retorów na Polach Elizejskich²⁴⁵.

²⁴¹ Wyrażenie to jest latynizmem (Pieśń IV *Piekle* zawiera ich wiele, co dobrze harmonizuje z jej tematyką), a jako figura retoryczna zw. *hypallage adiectivi* odpowiada w prozie syntagmie „selva spessa di spiriti”. W formie, jaką tu dla niej przewidział poeta, lepiej oddaje panującą w tej części kręgu ciemność, a także anonimowość przebywających tu duchów.

²⁴² Zob. Łk 16, 22.

²⁴³ Nie rozwijam w tym miejscu szerzej analizy teologiczno-filozoficznej koncepcji Limbo, natomiast odsyłam do mojej książki *Tragizm w Komедии Daniego*, s. 182 i nn., gdzie podana jest także podstawowa bibliografia odnosząca się do tej problematyki; zob. też G. Padoan, *Il pio Enea...*, s. 104 i nn.

²⁴⁴ Wzmiankowaliśmy o tym we Wprowadzeniu, poruszając kwestię źródeł katabazy Daniego-pielgrzyma.

²⁴⁵ Sant’Antonino, *Summa*, pars III, tit. 21, cap. 5, 2: „Verum in hoc videtur [Dantes] errasse non parum, quia antiquos sapientes, philosophos, poetas, rethores infideles [...] describit esse in Campis Elisiis” („Doprawdy wydaje się, że w tym [Dante] pobił niemało, ponieważ opowiada, że starożytni mędrcy, filozofowie, poeci i nieposiadający wiary retorzy [...] znajdują się na Polach Elizejskich”). Cytuję z: G. Padoan, *Il pio Enea...*, s. 114.

Z drugiej strony niektórzy komentatorzy XIV-wieczni, tacy jak Guido da Pisa, bronili *Komedię* przed podobnymi atakami, „usprawiedliwiając” jej autora argumentem, że w tym i niektórych innych miejscach wypowiada się on jak poeta, i sugerując, że sens dosłowny jest u niego fikcją²⁴⁶. Rzecz w tym, że (o czym parokrotnie była już mowa) sens dosłowny u Dantego jest fikcją, która nie chce być fikcją²⁴⁷, tylko prawdą; ma on też istotne znaczenie dla oceny poetów antycznych (i innych mieszkańców Nobile Castello), a przez to kultury, której nośnikami są ich dzieła. Zarówno jeden, jak i drugi sąd świadczy o niezrozumieniu w pełni intencji zawartej w tekście. Podobnie rozmiijają się z nią ci spośród współczesnych krytyków, którzy przypisując status eschatologiczny wielkich pogan humanizmowi czy prehumanizmowi Dantego, są zdania, że nie mogą ich zbawić na kartach swojego poematu, przynajmniej stworzył dla nich coś w rodzaju pośmiertnej krainy szczęścia na wzór Wergiliańskich Pól Elizejskich²⁴⁸.

Ukazanie, że takie mniemanie jest błędne i że jego Limbo nie ma wiele wspólnego z rajem pogańskim, jakim go przedstawiał Wergiliusz i inni autorzy klasyczni, wymaga skupienia uwagi zarówno na posta-

²⁴⁶ Zob. Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis...*, koment. do *Inf.*, I, 91 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 21.03.2013): „Rogo te autem, o lector, ut autorem non iudices sive culpes, si tibi videatur quod ipse autor in aliquo loco vel passu contra catholicam fidem agat, quia poetice loquitur et fictive” („Proszę cię, czytelniku, abyś nie osądzał i nie obwiniał autora, jeśli ci się wydaje, że w jakimś miejscu sprzeciwia się wierze katolickiej, ponieważ to, o czym pisze, jest fikcją poetycką”); zob. też *ibidem*, koment. do *Inf.*, IV, 82-84: „[...] loquitur non theologicie sed poetice” („[...] wyraża się nie jak teolog, tylko jak poeta”).

²⁴⁷ Trawestuję tu słynne słowa amerykańskiego klasyka dantologii Ch.S. Singletona z *La poesia...*, s. 88: „La *fictio* della *Divina Commedia* è che essa non sia una *fictio*” („Fikcją *Boskiej Komedii* jest to, że nie jest ona fikcją”).

²⁴⁸ Najbardziej reprezentatywny sąd wygłasza A. Renaudet, *Dante humaniste*, Les Belles Lettres, Paris 1952, s. 111: „Dante [...] se voit naturellement reconduit à ces Champs Élysées dont Virgile, au VI^e livre de l'*Énéide*, a dessiné l'image classique [...]. La disposition de la scène, le détail, l'aspect, la couleur et la lumière même de ces lieux mélancoliques, font apparaître que Dante a rarement suivi son maître et son modèle avec une pareille exactitude” („Dante [...] naturalnie rozpoznaje, że jest prowadzony na te Pola Elizejskie, których obraz klasyczny pozostawił Wergiliusz w księdze VI *Eneidy* [...]. Układ sceny, szczegóły, jej wygląd, kolorystyka i nawet oświetlenie tego melancholijnego miejsca ukazują, że Dante rzadko naśladował swojego mistrza i swój model tak wiernie”).

ciach występujących w centralnym epizodzie pieśni, jak i na otaczającej je przestrzeni, opisanej bezpośrednio przed nim i po nim. Pewna polisemia z jednej strony, a aluzje intertekstualne (do *Eneidy*) z drugiej pozwolą zrozumieć, że w ich sytuację eschatologiczną wpisana jest, oprócz podziwu, także krytyka Dantego-autora, uchwytana i dająca się zinterpretować przy pomocy nakreślonego wyżej modelu figuralnego.

Poeci, których Dante-pielgrzym spotyka w Limbo, zostali już wymienieni w *Życiu Nowym* (XXV, 9) dla egzemplifikacji pewnych kwestii stylistycznych, a Horacy, tam cytowany jako autor *Sztuki poetyckiej*, tu otrzymuje określenie *satiro*, sugerujące, że dla Dantego reprezentuje on styl średni, który retoryka średniowieczna wiązała właśnie z satyrą. W trójdzielnym podziale stylów wysoki był typowy, jak wiemy, dla tragedii, czyli *de facto* poematu epickiego, a niski dla komedii²⁴⁹. Tak pojęta tragedia jest tu reprezentowana przez Homera, Wergiliusza, Owidiusza i Lukana, a komedia – przez Dantego, który do nich dołącza. Zajął on w tym kanonie, zdaniem Iannucciego²⁵⁰, miejsce Terencjusza, co może budzić pewne zdziwienie, gdyż jego komedie były bardzo dobrze znane i cenione w średniowieczu; amerykański krytyk wyjaśnia to posunięcie włoskiego poety chęcią zaproponowania nowego modelu komedii, który pozostaje w opozycji nie tyle do wzorca Terencjuszowego, ile do epiki antycznej. *Komedia* reprezentuje nowy jej rodzaj, różny od „wysokiej tragedii” Wergiliusza²⁵¹ nie tylko ideowo, ale także w warstwie *elocutio*. Po pierwsze jest pisana w języku wernakularnym, a po drugie przeważa w niej (podobnie jak w Biblii) styl średni i niski, mimo że nie brakuje też epizodów w stylu wysokim, jeśli tego wymaga sytuacja narracyjna.

Dante nie ma wątpliwości co do wielkości Homera jako poety, który był zarazem twórcą epiki, mimo że, jak już mówiliśmy w jednym z poprzednich rozdziałów²⁵², wiedzę o nim i jego utworach czerpał jedynie z nielicznych wzmianek u innych autorów, a zatem z tradycji niebezpośredniej. W tej pieśni porównuje go do orła latającego wyżej niż

²⁴⁹ Zob. przyp. 172.

²⁵⁰ Zob. A.A. Iannucci, *Dante e la “bella scola”...*, s. 32 i nn.

²⁵¹ Zob. Dante, *Inf.*, XX, 113: „l’alta mia tragedia”; zwrot ten pozostaje w opozycji wobec wyrażenia „la mia comedia” na początku następnej pieśni (XXI, 2).

²⁵² Zob. Część pierwsza, V.

pozostałe praki (w. 96)²⁵³, a w Pieśni XXII *Czyścićca*, gdzie pojawia się jakby „aneks” uzupełniający listę poetów „zamieszkałych” w Limbo²⁵⁴, Wergiliusz wyraża się o nim jako o twórcy, którego Muzy dłużej niż innych karmiły swoim mlekiem: „che le Muse lattar più ch’altri mai” (w. 102). W Pieśni IV nie tylko nazywa go „najwyższym poetą” („poeta sovrano”; w. 88), ale ponadto przedstawia – zgodnie z konwencją średniowieczną – jako suwerena („sire”; w. 87) z mieczem w dłoni, przewodzącego pozostałym twórcom epickim²⁵⁵ – bez jego *Iliady* i *Odysei* nie powstałyby ich dzieła. Takie wysoce symboliczne ujęcie może się też odnosić do tematyki bohaterskiej, zwłaszcza *Iliady*, jak zauważył Francesco da Buti w swoim XIV-wiecznym komentarzu²⁵⁶.

Wielką estymą cieszy się w tej grupie także Wergiliusz, witany przez innych jako „altissimo poeta” (w. 80), drugi po Homerze, królu poetów. W scenie spotkania uderza dworne zachowanie całej grupki wobec autora *Eneidy* (przystające do atmosfery średniowiecznego zamku, na którym jest wzorowana ich siedziba – Nobile Castello), a także wobec Dantego, ku któremu kierują po chwili swoje

²⁵³ Warto przytoczyć całą tercynę (Dante, *Inf.*, IV, 94-96): „Così vid’i adunar la bella scola / di quel signor de l’altissimo canto / che sovra li altri com’ aquila vola” („Widziałem zatem słynną pośród świata / Szkołę księżęcia najszczytniejszej pieśni, / Co nad innymi, jak orzeł, polata”).

²⁵⁴ Prawie wszyscy wymienieni tam poeci musieli być dla Dantego „puystymi imionami”, ponieważ nie ma śladu lektury ich utworów w *Komedii*, ani tym bardziej we wcześniejszej twórczości.

²⁵⁵ Homer był otaczany czcią jako poeta natchniony przez bogów niemal od momentu powstania *Iliady* i *Odysei*; w późnym antyku Makrobiusz wyraża taką opinię w swoim komentarzu do Cycerońskiego *Snu Scypiona*, uznając ważną funkcję znaczenia alegorycznego dzieł Homera: „Homerus, divinarum omnium inventionum fons et origo, sub poetica nube figmenti verum sapientibus intellegi dedit” (*In Somn. Scip.*, 2, 10, 11; „Homer, źródło i początek wszelkich boskich odkryć, pod osłoną fikcji poetyckiej ukazał ludziom zdolnym to pojąć, jak należy rozumieć prawdę”).

²⁵⁶ Zob. Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Commedia...*, koment. do *Inf.*, IV, 85-96 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 22.03.2013): „Finge l’autore che Omero fosse con la spada in mano, perché trattoe delle battaglie che fece Achille, nell’una delle sue opere” („Autor przedstawia w swojej fikcji [poetyckiej] Homera z mieczem w dłoni, ponieważ ten pisał o walkach Achillesa w jednym ze swoich dzieł”). Na temat innej hipotezy, łączącej autorytet Homera z poglądami Arystotelesa w *Polityce* (1, 2 1252b), zob. G. Cerri, *Dante e Omero...*, s. 130 i nn.

pozdrawienie („volsersi a me con salutevol cenno”; w. 97), przyjmując go następnie do swojego grona, co wzbudza u Wergiliusza nieco enigmatyczny uśmiech. Dante-narrator komentuje ten fakt z dystansu czasowego, stwierdzając, że dołączył do wybitnych twórców poezji²⁵⁷ jako szósty.

Nietrudno zauważyć, że w całej scenie, która wymaga interpretacji na głębszym poziomie (alegorycznym) wpisującym się w model figuralny, powtarza się wielokrotnie słowo „onore” w jego wariantach gramatyczno-leksykalnych. Występuje ono aż siedem razy na przestrzeni niecałych trzydziestu wersów²⁵⁸. W ten sposób Dante-autor kieruje uwagę czytelnika na fakt, że, mimo iż umieścił ich w Limbo, czyli – biorąc pod uwagę etymologię tego wyrazu²⁵⁹ – na skraju otchłani piekielnej, zasłużyli oni na szczególne wyróżnienie, bowiem mają wielkie zasługi dla rozwoju kultury i cywilizacji, reprezentując taki rodzaj mądrości, jaki możliwy był do osiągnięcia w kulturze pogańskiej, dzięki pielęgnowaniu cnót moralnych (zwłaszcza czterech kardynalnych: *prudentia*, *iustitia*, *fortitudo*, *temperantia*) i intelektualnych (*sapientia*, *scientia*, *intellectus*). Dante-autor nadaje im wyraźnie cechy, jakie Arystoteles odnosił do człowieka wielkodusznego (*megalopsychos*)²⁶⁰ w *Etyce Nikomachejskiej*²⁶¹, a więc takiego, który uważa się za godnego rzeczy wielkich i na nie zasługuje²⁶². Każdy *megalopsychos*

²⁵⁷ Dante posługuje się tu pojęciem *senno*, czyli mądrości: „io fui sesto tra cotanto senno” (Inf., IV, 102).

²⁵⁸ Zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komедii...*, s. 186.

²⁵⁹ Łac. *limbus* znaczy „brzeg”, „skraj”.

²⁶⁰ Por. F. Forti, *Il Limbo dantesco...*, s. 329-364, zwłaszcza s. 340 i nn.; idem, *Studi su un tema dantesco*, Pàtron, Bologna 1977, *passim*. Najnowsza monografia ujmująca całość tematyki związanej z *magnanimità* u Dantego to: M. Seriacopi, *La Dialettica Magnanimità/Prudenza in Dante*, FirenzeLibri s.r.l., Reggello (FI), 2006.

²⁶¹ Dante znał ją w wersji łacińskiej i mógł korzystać z komentarza Tomasza z Akwinu oraz ze *Skarbcza wiedzy* (*Livres dou Tresor*) Brunetta Latinięgo.

²⁶² Zob. Arystoteles, *Eth. Nic.*, IV 3 1123b 1-2; także Tomasz z Akwinu, *Sententia libri Ethicorum*, liber IV, lectio 8, n. 2 (<http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>; data dostępu: 5.04.2013): „Ille videtur esse magnanimus qui dignum seipsum aestimat magnis, idest ut magna faciat et magna ei fiant, cum tamen sit dignus” („Ten wydaje się być wielkodusznym, kto uważa się za godnego wielkich czynów oraz zaszczytów i istotnie na nie zasługujący”); por. również Dante, *Conv.*, IV, XVII, 5: „Magnanimitade, la quale è moderatrice

dąży do osiągnięcia czci (*time*) odpowiednio do swoich zasług, bowiem jest ona największym z dóbr zewnętrznych, nagrodą ze strony innych ludzi za szlachetne czyny i stanowi miarę jego wartości²⁶³. Człowiek taki nie cieszy się zbyt powodzeniem ani też nie martwi nieszczęściem, ale przyjmuje z umiarem wszystko, co go spotyka²⁶⁴. Nie tylko poeci zachowują równowagę ducha, nie uzewnętrzniając uczuć – „Twarz ich ni smutna była, ni wesola” („Sembianz’avevan né trista né lieta”; *Inf.*, IV, 84) – ale wszystkie inne duchy zamieszkujące szlachetny zamek wykazują powagę i powściągliwość w mowie i w ruchach pełnych godności:

Genti v’eran con occhi tardi e gravi,
di grande autorità ne’ lor sembianti:
parlavan rado, con voci soavi. (w. 112-114)

(Lud był szanownej, dostojnej postawy,
Powściągliwego, poważnego wzroku,
A mowy cichej, skąpej i niezwawej.)

Dlatego Dante z Wergiliuszem nie słyszą ich westchnień (*sospiri*), jakie rozbrzmiewają natomiast, co już podkreśliliśmy, w drugiej części Limbo, ale to nie znaczy, że oni nie cierpią z powodu niemożności dostąpienia zbawienia²⁶⁵, teraz, gdy już wiedzą, że ono naprawdę istnieje. Daje temu wyraz Wergiliusz w wypowiedzi skierowanej do Dantego, poprzedzającej spotkanie mieszkańców „szlachetnego zamku”: „pozbawieni nadziei żyjemy w tęsknocie [za Bogiem]” („sanza speme vivemo in disio”; w. 42).

e acquistatrice de’ grandi onori e fama” („Wielkoduszność, która ogranicza i przysparza wielkich godności i sławy”).

²⁶³ Zob. Arystoteles, *Eth. Nic.*, IV 3 1123b 20-21.

²⁶⁴ Zob. *ibidem*, IV 3 1124a 14-16.

²⁶⁵ Por. też wypowiedź Wergiliusza w: Dante, *Inf.*, IV, 19-21: «L’angoscia de le genti / che son qua giù, nel viso mi dipigne / quella pietà che tu per tema senti» („Każń ludu, co te zamieszkiwa kraje – / Rzekł – twarz mi czyni równą białej chustce / Z barw litowania, co-ć się lękiem zdaje”); także *Purg.*, III, 40-45; VII, 34-36. Gdy w tekście głównym lub w przypisie słowa jakiejś postaci przytoczone są wprost, wówczas stosuję cudzysłów «/» w przypadku wersji oryginalnej (włoskiej lub łacińskiej) oraz „/” w polskim przekładzie.

Nasuwa się jednak pytanie, skąd czytelnik może mieć pewność, że duchy poetów i innych wielkich postaci starożytnych wiedzą, że możliwe jest życie szczęśliwe po śmierci.

Odpowiedź nie zostaje dana wprost, ale wynika z wyjaśnienia, jakiego Dantemu udziela Wergiliusz, zapytany w momencie, gdy obaj kierują się w stronę Nobile Castello, czy którykolwiek z duchów przebywających w Limbo dostał się do Raju²⁶⁶.

Wypowiedź rzymskiego poety daje autorowi okazję do przeciwstawienia losu pośmiertnego żydowskich patriarchów, wyprowadzonych przez Chrystusa z Limbo²⁶⁷ w momencie *Descensus ad Inferos*, nienapawającej optymizmem sytuacji wielkich ludzi przedchrześcijańskiej starożytności i niechrześcijańskiego średniowiecza, którzy pielęgnowali cnoty moralne i intelektualne. Pierwsi uwierzyli w Jego nadejście jako przyszłego Mesjasza, drudzy nie otworzyli się na podobną łaskę wiary, co potwierdza w tym epizodzie mistrz Dantego²⁶⁸. Można na tej podstawie wnioskować, że Alighieri szedł – przynajmniej na tym etapie pisania *Komedii* – za głosem tych teologów, którzy uznawali odpowiedzialność pogan za ich los i dostrzegali ją w braku otwarcia się na przyjęcie owej łaski²⁶⁹. Jednocześnie, upatrując idealny model

²⁶⁶ G. Padoan słusznie zauważa, że Dante-pielgrzym musiał (podobnie jak Dante historyczny) wierzyć w *Descensus Christi* i uwolnienie Żydów, którzy uwierzyli w Niego jako mającego nadejść Mesjasza, ale zadał to pytanie, by dowiedzieć się, czy i kto ewentualnie dostał się wraz z nimi zbawienia (zob. i d e m, *Il pio Enea...*, s. 113).

²⁶⁷ Wergiliusz, który był świadkiem zejścia Chrystusa do Limbo i pokonania sił piekielnych, nie znając Jego imienia, nazywa Go „mocarzem ukoronowanym znakiem krzyża” („un possente, / con segno di vittoria coronato”; Dante, *Inf.*, IV, 53-54).

²⁶⁸ Zob. Dante, *Inf.*, IV, 37-39: «E s'e' furon dinanzi al cristianesimo, / non adorar debitamente a Dio: / e di questi cotai son io medesimo» („Chociaż w pogańskiej przyszli na świat wierze, / Czci potem Bogu nie złożyli winnej; / Do ich gromady oto sam należę”).

²⁶⁹ Teologowie ci zarzucili im *peccatum omissionis*, czyli grzech zaniedbania, idąc za św. Tomaszem z Akwinu (*De veritate*, q. 24, a. 12, ad 2; *Summa contra Gentiles*, III, 159); już św. Augustyn reprezentował (*Contra Iulianum*, IV, III, 25) pogląd, że nawet najlepsi spośród starożytnych naznaczeni byli nie tylko grzechem pierworodnym, wspólnym dla wszystkich ludzi, którzy nie przyjęli sakramentu chrztu, ale winą osobistą, ze względu na którą ich cnoty były ukierunkowane na cele niepozwalające im dostrzec ostatecznego wymiaru życia człowieka: „Homines sine fide, non ad eum finem ista opera retulerunt, ad quem referre de-

antycznego bohatera w Arystotelesowskim *megalopsychos*, który był oparty na wzorcach przekazanych przez tradycję literacką wywodzącą się od Homera (Achilles, Odyseusz), a zatem musiał być szeroko rozpowszechniony w starożytności, Dante nadał swoim „limbijczykom” właśnie jego cechy. Łącząc te dwie tradycje, dał w Pieśni IV *implicitę* odpowiedź na pytanie o powód ich potępienia, którym musiała być nadmierna ufność we własną wielkość, osiągniętą dzięki połączonemu wysiłkowi woli w doskonaleniu etycznym i rozumu w rozwijaniu talentów, tak aby panowała między nimi szlachetna równowaga²⁷⁰. Zabrakło jednak jednej cnoty, *par excellence* chrześcijańskiej, a mianowicie pokory (*humilitas*), co sprawiło, że ów wielki potencjał innych cnót nie rozwinął się w kierunku przybliżającym ich do ostatecznego celu życia. Obce im były, jak wprost stwierdzi Wergiliusz w *Czyśćcu*²⁷¹, cnoty teologalne – wiara (*fides*), nadzieja (*spes*) i miłość (*caritas*) – niezbędne do dostąpienia pośmiertnej szczęśliwości, w powiązaniu z przy-

buerunt”; cyt. z wyd. S. Aurelii Augustini, *Opera omnia*, w: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, 44, ed. J.P. Migne, Paris 1844 (www.augustinus.it Opera latina; data dostępu: 5.04.2013); przekład: „Grzech tych ludzi zasadzał się na nieodnoszeniu z braku wiary do obowiązującego celu” (św. Augustyn, *Przeciw Julianowi*, w: *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. XIX, z. 2, przeł. i wstępem opatrzył ks. W. Eborowicz, oprac. ks. W. Eborowicz, ks. E. Stanula, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1977, s. 28); zob. także inne przykłady: G. Padoan, *Il pio Enea...*, s. 106 i nn.

²⁷⁰ Bohaterem antycznym, protagonistą Pieśni XXVI *Piekle* będzie Ulisses, postać dla Dantego niezwykle ważna ze względów także autobiograficznych: u niego dojdzie do rozdziwku pomiędzy rozumem i cnotą, pomiędzy *virtù* i *conoscenza*, mimo iż do obu uzurpuje sobie prawo. Reinterpretacja mitu Ulissesa jest wyrazem asymilacji epizodu z *Metamorfoz* Owidiusza (ks. XIII, 285-296 i XIV: opowieść Makareusza, zwłaszcza jej zakończenie w w. 435-440), a także pewnych fragmentów *Odysei*, które Dante mógł znać jedynie za pośrednictwem innych autorów: Cyce-rona (*De fin.*, V, 18, 49) i Horacego (*Epist.*, I, 2, 17-31). Wszystkie potencjalne, antyczne i późnoantyczne źródła do epizodu Ulissesa, jakie mógł znać Dante, także za pośrednictwem autorów średniowiecznych, szczegółowo omówił G. Cerri w rozprawie *Dante e Ulisse: un' esegesi medioevale delle testimonianze antiche*, w: *L'antico e la sua eredità*. Atti del Colloquio internazionale di studi in onore di Antonio Garzya, Napoli, 20-21 settembre 2002, a c. di U. Criscuolo, M. D'Auria Editore, Napoli 2004, s. 87-134.

²⁷¹ Zob. Dante, *Purg.*, VII, 34-36: „Quivi sto io con quei che le tre sante / virtù non si vestiro, e senza vizio / conobber l'altre e seguir tutte quante” („Tam mieszkam z tymi, co nie wzięli na się / Trójcy cnót świętych, ale inne znali / I bez obłudy chodzili w ich krasie”).

jęciem prawdy o Bożym Objawieniu, będącym konsekwencją miłości Boga do człowieka²⁷². Pozostali duchowo niedojrzali, czyli *sospesi*²⁷³ (zawieszeni) w swoim dążeniu do doskonałości, nie doprowadzając go do końca. Dante w *Monarchii* określa ten stan jako *beatitudo huius vite* (szczęście doczesne), „które polega na praktykowaniu wrodzonych cnót i wyobrażone jest pod postacią Raju Ziemskiego” („que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradisum figuratur”; *Mon.*, III, XV, 7). Znalazło ono swoje spełnienie pośmiertne w raju bez Boga. Natomiast nie dane było „mieszkańcom” Limbo poznać, czym jest *beatitudo vite eterne*, szczęście wieczne, wyobrażone pod postacią Raju Niebieskiego i polegające na kontemplacji Boga. W tym wypadku cnoty naturalne (moralne i intelektualne) nie wystarczają: potrzebne jest duchowe światło łaski, pozwalające się otworzyć na wiarę, nadzieję i miłość.

Dante-autor uznał ich winę²⁷⁴, niemniej jednak docenił ich wielkie zasługi dla ludzkości i stworzył dla nich, wbrew ortodoksyjnym poglądom, „oazę rozumu”²⁷⁵ na skraju piekielnej otchłani, jakby namiastkę raju pogańskiego. Jednak przestrzeń ta tylko pozornie przypomina Pola Elizejskie²⁷⁶ i tu Sant’Antonino oraz podobnie myślący poszli dalej, niż sugerowałby tekst Dantego.

²⁷² Por. św. Tomasz z Akwinu, *S.T.*, II^a II^{ae}, q. 1, a. 1.

²⁷³ Zob. Dante, *Inf.*, IV, 45: „n quel limbo eran sospesi” („w tym limbo byli zawieszeni”; przekład dosł. mój – M.M.S.). Prawdopodobnie pod pojęciem *sospesi* kryje się właśnie niedojrzałość duchowa, niezdolność do wzniesienia się ponad cele umożliwiające osiągnięcie szczęścia jedynie za życia; zob. L. Pertile, *Il Nobile Castello...*, s. 18 i nn., gdzie autor trafnie zauważa, że *spiriti magni* zatrzymali się na pewnym poziomie doskonałości.

²⁷⁴ Podobny pogląd wyraża Dante w *Monarchii* (II, VII, 4-5), która powstała już po napisaniu pierwszych pieśni *Piekle*: „Nemo, quantumcunque moralibus et intellectualibus virtutibus et secundum habitum et secundum operationem perfectus, absque fide salvari potest, dato quod nunquam aliquid de Christo audiverit. Nam hoc ratio humana per se iustum intueri non potest, fide tamen adiuta potest” (przekład dosł. jw.: „Nikt, jakkolwiek doskonały dzięki cnotom moralnym i intelektualnym, wyrażającym się w obyczajach i działaniu, nie może być zbawiony bez udziału wiary, zważywszy, że nic nie słyszał o Chrystusie. Tego bowiem rozum ludzki nie może uznać za słuszne sam z siebie, a jedynie wsparty łaską wiary”).

²⁷⁵ Pojęcie to zapożyczam z: A.A. Iannucci, *Limbo...*, s. 111.

²⁷⁶ Wykazał to w precyzyjnej analizie L. Pertile, *Il Nobile Castello...*, s. 15 i nn.

O ile w życiu ziemskim cnoty możliwe do osiągnięcia „per philosophica documenta” (*Mon.*, III, XV, 8), czyli moralne i intelektualne, dzięki którym zasłużyli na poważanie i podziw, okazały się pomocne w przewycięzaniu własnych słabości i trudów egzystencji oraz w dochodzeniu do coraz większej doskonałości w różnych dziedzinach wiedzy i sztuki, o tyle tutaj, gdy czas się zatrzymał na zawsze i wszędzie panuje, podobnie jak w innych kręgach, *eterno presente*, czyli wieczna terażniejszość²⁷⁷, wszelki progres etyczny i intelektualny stracił sens i stał się niemożliwy. Zajęcia, którym się aktualnie oddają, ukazują w *contrapasso*²⁷⁸ wartość tych, które stanowiły o treści ich życia, ponieważ są ich przedłużeniem. Każdy „mieszkaniec” Limbo mógłby powtórzyć za duchem Kapaneusa: „Takim po śmierci, jaki za żywota” („Qual io fui vivo, tal son morto”; *Inf.*, XIV, 51)²⁷⁹. W tym ujawnia się figuralny sens ich obecnej egzystencji: jest ona spełnieniem się ziemskiego losu, który stanowił jej zapowiedź (prefigurację), a tym samym odsłania prawdę o istocie tej doskonałości, do jakiej dążyli i w którą uwierzyli – w rzeczywistości ułomnej, gdyż możliwej do osiągnięcia jedynie dzięki przymiotom rozumu, poprzez przewycięzanie słabości duchowych, a nie dzięki otwarciu się na rzeczywistość transcendentną, od ludzkiej o wiele doskonalszą.

Rozpamiętywanie własnej wielkości i oddawanie sobie wzajemnie hołdu jest w tej sytuacji pustym aktem, który nie może zaspokoić ich pragnienia autentycznego szczęścia, ani nawet „ziemskiego” poczucia wielkości, ponieważ nie mają żadnego negatywnego punktu odniesienia: wszyscy są pełni czci (*onore*), wszyscy zasługują na miano *megalopsychoi*. Ich wielkość zastrygła, a równie problematyczna jest przestrzeń wokół nich: ogień (*lumera*), dzięki któremu zamek i *spiriti*

²⁷⁷ Zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 59-60.

²⁷⁸ *Contrapasso* to zasada panująca w Piekło i Czyśćcu Dantejskim (choć ją załączki tkwią jeszcze w biblijnej *lex talionis*), polegająca na ścisłej zależności pomiędzy występkiem i karą. Wyjaśnienie terminu *contrapassum*, wywodzącego się z *contra* i *pati* (cierpieć/znosić), daje Tomasz z Akwinu (*S.T.*, II^a II^{ae}, q. 61, a. 4). Szerzej na ten temat zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 104-108.

²⁷⁹ Kapaneus przebywa w innym kręgu jako bluźnierca i te słowa są przejawem jego pychy. Mam na myśli nie podobieństwo postawy, a jedynie ogólne nacechowanie tych słów, które mogą się odnosić tak naprawdę do wszystkich potępionych.

magni nie toną w ciemnościach, w przeciwieństwie do pozostałych mieszkańców kręgu, może być interpretowany jako światło, które rozprasza półokrag ciemności, albo jako to, które jest otoczone półkolem ciemności. Na obie interpretacje pozwala syntaksa zdania: „*vidi un foco / ch'emisperio di tenebre vincia*” (*Inf.*, IV, 68-69), dzięki temu, że czasownik *vincia* może być *imperfectum* zarówno od *vincere* (pokonywać), jak i *vincire* (wiązać, otaczać). W pierwszym wypadku wyraz *foco* byłby podmiotem, a w drugim dopełnieniem zdania podrzędnego. Na poziomie alegorycznym powstaje zatem ambiwalencja: fakt, że światło mądrości i cnót bije od tych postaci, sugeruje, że w życiu górowały one nad ciemnościami niewiedzy i występku albo też że ich cnoty i mądrość były zbyt słabe, by przebić się ku prawdzie.

Na podstawie dotychczasowej analizy można zauważyć, że w tej pieśni są zasygnalizowane tematy, które przewijają się w „dialogu”, jaki *Komedia* prowadzi z poezją antyczną: prawda – fałsz i pokora – pycha. Dochodzą one do głosu w świecie przedstawionym, ale także na poziomie metatekstowym, ponieważ postaci poetów, do których m.in. się odnoszą, odsyłają do historycznych twórców, a ponadto, o czym była już mowa, reprezentują metonimicznie ich dzieła.

Dialog intertekstualny rozpoczyna się *de facto* już w momencie pojawienia się Wergiliusza w Pieśni I *Piekle*, ale sądzę, że dopiero po lekturze Pieśni IV czytelnik, będąc świadomy, jaki jest status eschatologiczny antycznych poetów, może pełniej (tzn. zgodnie z intencją zakodowaną w dziele) odczytać jego sens.

Dante-autor buduje przestrzeń wokół Nobile Castello w oparciu o elementy klasyczne i średniowieczne. Ta synteza posiada, jak można przypuszczać, określony cel hermeneutyczny, który spróbujemy nasświetlić. Sam zamek jest rodzajem fortecy otoczonej siedmioma murami, alegorycznie interpretowanymi jako siedem dziedzin filozofii albo siedem sztuk wyzwolonych, albo też siedem wspomnianych cnót, jakie były udziałem jego mieszkańców. Ta ostatnia interpretacja, z którą najlepiej harmonizuje idea zamku jako alegorii szlachectwa (*nobiltà*)²⁸⁰,

²⁸⁰ Dante w traktacie IV *Biesiady* zajmował się pojęciem szlachetności, zdobytej dzięki rozwijaniu w sobie przymiotów ducha i umysłu; zob. np. *Conv.*, IV, XVI, 4, gdzie mowa o tym, że *nobiltà* jest „*perfezione di propria natura in ciascuna cosa*” („doskonałością własnej natury w każdej rzeczy”).

jest najchętniej podejmowana przez współczesną krytykę²⁸¹, jakkolwiek dwie pozostałe nie są z nią sprzeczne, gdyż filozofia w średniowieczu była pojęciem pojemnym i obejmowała etykę oraz politykę²⁸², a zatem wszystkie cnoty moralne i cywilne, nic więc dziwnego, że była nazywana (za Boecjuszem; *De cons. phil.*, I, III, 3) „mistrzynią wszystkich cnót”. Niełatwa jest do zinterpretowania symbolika „pięknej rzeczki” („bel fiumicello”; w. 108), przez którą poeci przeszli suchą stopą, jakby była „stałym gruntem” („terra dura”; w. 109)²⁸³, co mogłoby oznaczać ich pełną gotowość intelektualną do zdobywania wiedzy oraz skłonność do pielęgnowania owych cnót²⁸⁴. Sens całego obrazu mógłby być taki, że i po śmierci (ze względu na wszystkie posiadane wcześniej przymioty) mogą wieść egzystencję pozornie doskonałą, stanowiącą kwintesencję tego, czym żyli na ziemi. W tym momencie jednak ich świadomość jest już inna i musi prowadzić do zrozumienia, że gdzie indziej leży prawdziwe szczęście, którego zostali pozbawieni na zawsze. Wody rzeczki opływającej wokół zamek-fortecę, ciągle te same, mogłyby być znakiem stagnacji duchowej; wynikałaby ona ze skupienia uwagi na sobie, własnej chwale (*onore*) i wielkości. Do tej jałowej egzystencji nawiąże Wergiliusz w Pieśni III *Czyszcza*:

«E disiar vedeste sanza frutto
 tai che sarebbe lor disio quietato,
 ch'etternalmente è dato lor per lutto:
 io dico d'Aristotile e di Plato
 e di molt'altri»; e qui chinò la fronte,
 e più non disse, e rimase turbato. (*Purg.*, III, 40-45)

²⁸¹ Zob. D. Consoli, *Castello*, s. 606.

²⁸² Niektóre postacie historyczne lub mitologiczne (traktowane jak historyczne) „wielkich duchów” należą do świata polityki (Brutus Starszy, Cezar, ale też Julia, Marcja czy Kornelia, trzecia żona Pompejusza) lub związane są tak czy inaczej z rzymską historią (np. Elektra, córka Dardanosa, założyciela Troi, Eneasza, wojowniczką Kamilla walczącą po stronie Latynów, król Latynus, jego córka Lawinia, druga żona Eneasza).

²⁸³ W kwestii różnych hipotez na temat rzeczki odsyłam do D. Consoli, *Castello*, s. 606.

²⁸⁴ Zob. A.A. Iannucci, *Limbo...*, s. 113 i nn.; Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), a c. di B. Garavelli, con la supervisione di M. Corti, Bompiani, Sonzogno 1993, koment. do *Inf.*, IV, 103-111, s. 57.

(„Znana ci mężów tęskność bezowocna,
W których by mogła być uspokojona
Tą wiedzą, a tak przejmują ich do cna –
Arystotela myślę i Platona
I innych wielu...” Czoło schylił blade,
Zmilkł, a twarz jego była zasępiąona.)

Niezależnie od tej typowo średniowiecznej alegoryki, w przestrzeni Szlachetnego Zamku występują echa z *Eneidy*, a konkretnie z opisu Elizjum w księdze VI. Gdy Eneasza za radą Sybilli wchodzi do Zamku Disa-Plutona, który jest po ich prawej stronie (po lewej droga prowadzi do Tartaru, ale do niego nie wejda, tylko wieszczka dokładnie opisze, kto i za co ponosi jaką karę), widzi przestrzeń mającą cechy *locus amoenus*:

Devenere locos laetos et amoena virecta
fortunatorum nemorum sedisque beatas. (*Aen.*, VI, 638-639)

(Doszli do miejsc radosnych, na miłe łąki zielone,
Gdzie Szczęśliwości Gaje się ciągną, błogie siedziby.)²⁸⁵

U Dantego uwaga narratora koncentruje się zwłaszcza na szczególności zieleni, na tyle intensywnie, że jest on dwukrotnie wspomniany dla podkreślenia wyjątkowości miejsca:

Giugnemmo in prato di fresca verdura (*Inf.*, IV, 111)
(Doszliśmy do łąki pokrytej świeżą murawą)²⁸⁶

[...] sopra 'l verde smalto (*Inf.*, IV, 118)
(na błyszczącej w blasku zieleni)

Świeża roślinność i jasne światło to niewątpliwie zjawiska wyjątkowe w Piekło Dantesckim, nieliczne znaki pozytywnie wyróżniające

²⁸⁵ Cytuję z wyd.: Wergiliusz (Publius Vergilius Maro), *Eneida*, przeł., poprzedził wstępem i opatrzył słowniczkiem I. Wieniewski, objaśnienia sporządził S. Stabryła, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978. Wszystkie kolejne cytaty w tym przekładzie oznaczone są skrótem „I.W.”.

²⁸⁶ Przekład dosł. mój – M.M.S. (także poniższy).

miejsce, w którym zwykle kolorystyka (ciemnobrunatna, sina itd.) podkreśla ciemności, gdzieś tam tylko rozświetlone złowrogo czerwonym ogniem. Światło w tym kręgu, mimo że pochodzi od ognia, na co wskazuje termin *foco* (w. 68), obok terminu *lumera* (w. 103), ma wyjątkowo jasny kolor, a jego źródło jest umieszczone na ziemi (pierwszego kręgu), jak o tym świadczy omawiany wyżej polisemiczny w. 69. Natomiast Elizjum Wergiliusza, mimo że jest położone pod ziemią, w bliskości Tartaru, dysponuje „swoim” niebem, słońcem i gwiazdami (*Aen.*, VI, 640-641), tak że konfrontacja obu tekstów nasuwa bardziej myśl o kontraście niż o podobieństwie. Zdecydowanie inne jest też zachowanie duchów w jednym i drugim wypadku. W *Eneidzie* spędzają one czas na przyjemnościach, jakim oddawały się w ziemskim życiu, a tutaj siedzą w jednym miejscu lub przechadzają się beczynn timer w obrębie zamku, rozpamiętując przeszłą chwałę i nie uzewnętrzniając swoich uczuć: nie okazują smutku ani radości (w. 84), ich wejrzenie tchnie powagą (w. 112), a mowa jest powściągliwa (w. 114). Odnosi się ona zapewne do kwestii związanych z poezją²⁸⁷, ale na tyle nieistotnych dla ich aktualnej egzystencji, że narrator woli o tym milczeć. Zresztą, czegokolwiek by ona nie dotyczyła, należy pamiętać, że czynności wykonywane przez duchy w *Piekle* Dantego powtarzają się nieustannie, nie prowadzą do określonego celu i dlatego są narzędziem kary, nie nagrody.

Jest jeszcze inny fragment spośród tych najbardziej znaczących²⁸⁸, gdzie tym razem paralelizm sytuacyjny oraz stylistyczno-językowy zaznacza się głębiej; Eneasze z Sybillą i Anchizem wychodzą na pagórek, skąd duch ojca Eneasza pokaże synowi duchy przyszłych wielkich bohaterów, wywodzących się z jego rodu; mają się one wcielić kiedyś

²⁸⁷ Por. słowa Wergiliusza (*Purg.*, XXII, 104-105), opowiadającego Stacjuszowi, jak on i inni poeci spędzają czas w Limbo: «Spesse fiate ragionam del monte / che sempre ha le nutrice nostre seco» („Tam się o owej bawimy rozmową / Górze [Parnasie], siedzibie stróżek wyobraźni”).

²⁸⁸ Zob. także Dante, *Inf.*, IV, 106-107: „[...] un nobile castello, / sette volte cerchiato d'alte mura” („[...] wspaniałego grodu, / Otoczonego murem siedmiorakim”) i Wergiliusz, *Aen.*, VI, 630-631: „Cyclopum educta caminis / moenia conspicio atque adverso fornice portas” („Wykute w cyklopowej kuźni / Mury widzę z przeciwka i bramy zrab szary”). W tym wypadku chodzi przede wszystkim o podobieństwo stylistyczno-językowe.

w ludzkie ciała, zgodnie z doktryną orficko-pitagorejską, za którą idzie Wergiliusz:

Et tumulum capit, unde omnes longo ordine posset
adversos legere et venientum discere voltus. (*Aen.*, VI, 754-755)

(I na wzgórzu wychodzi, skąd zobaczyć zdoła
Długi szereg idących i poznać ich twarze.)

Podobnie u Dantego poeci z wyżej położonego miejsca, które jest *aperto i luminoso* (otwarte i pełne światła; w. 115), jak nie omieszką podkreślić narrator, oglądają wszystkich mieszkańców Szlachetnego Zamku (bohaterów, poetów i wielu filozofów):

Traemmoci così da l'un de' canti,
in loco aperto, luminoso e alto,
sì che veder si potien tutti quanti. (*Inf.*, IV, 115-117)

(Zeszliśmy stamtąd od jednego boku
Na połoninę widną i przestronną,
Gdzieśmy ich wszystkich mieli na widoku.)

Wbrew wymienionym paralelizmom sens owego „pokazu” jest jednak zupełnie inny, inny też jest jego cel: Anchizes pragnie dodać otuchy synowi, ukazując mu przyszłą chwałę jego rodu i Rzymu; osiągnie ona szczytowy moment w okresie panowania Oktawiana Augusta, za którego nastanie w Lacjum nowy złoty wiek („aurea saecula”; w. 792-793).

Dantejski Wergiliusz ukazuje natomiast swojemu podopiecznemu minioną chwałę wielkich ludzi antyku, którzy, co prawda, pozostawili po sobie na ziemi wdzięczną pamięć i nieśmiertelne dzieła, będące niemałym przyczynkiem do rozwoju kultury i cywilizacji, ale ich obecny los nie napawa radością. Znaczące jest to, że Elizjum stanowi ostatni, optymistyczny (przynajmniej pozornie) etap wędrówki po zaświatach, natomiast Limbo u Dantego jest pierwszym, nastrojającym raczej pesymistycznie etapem na drodze do Piekła. Zauważmy, że Alighieri umieścił tam tych, którzy zostali w *Eneidzie* „zbawieni” przez

Wergiliusza²⁸⁹. Przeznaczając dla nich z bólem²⁹⁰ pierwszy krąg Piekła, uczynił to w imię tej prawdy, którą jego Wergiliusz poznał dopiero po śmierci, już jako mistrz Dantego-pielgrzyma.

Nakładając na model Wergiliański własną koncepcję Szlachetnego Zamku, włoski poeta ukazał, czym w istocie był raj pogański, wyśniony w micie złotego wieku (znanym z *Metamorfoz* Owidiusza, ale także z dzieł Wergiliusza, w których pojawia się kilkakrotnie): rzeczywistość tam przedstawiona mija się z prawdą, jest jedynie pięknym kłamstwem (*bella menzogna*); tym samym dał do zrozumienia, że Elizjum, pośmiertna kraina szczęścia przeznaczona dla *spiriti magni, de facto* nie istnieje, a jej „prawdziwą”, skorygowaną formą jest Nobile Castello; temu służą – w mojej opinii – aluzje do obrazu Elizjum zawartego w *Eneidzie*: wskazywałyby one na chęć konfrontacji ze strony Dantego-autora, który koryguje i uwiarygadnia tamto wyobrażenie. Kiedy indziej, w odniesieniu do Raju Ziemskiego, dopowie za pośrednictwem Mateldy (*Purg.*, XXVIII, 139-144), że w poetyckich snach antycznych poetów tkwi jakaś namiastka prawdy, bowiem ich wyśnione na Parnasie obrazy szczęścia, jakim nieliczni cieszą się w mitycznym Elizjum albo w krainie złotego wieku, powtarzającej się w kolejnych cyklach dziejów, były wyrazem tęsknoty za biblijnym Edenem²⁹¹.

Nobile Castello stanowi zatem spełnienie figury Elizjum, a to ostatnie byłoby ułomną (bo nieoddającą w pełni sensu) prefiguracją nie tylko Limbo, lecz także Raju Ziemskiego, do czego nawiążemy na dalszych kartach tej książki. Z kolei poeci z Limbo tworzący „piękną szkołę” Homera są urzeczywistnieniem figury historycznych poetów rzymskich. Figuralność w Pieśni IV jest zatem operatywna na obu poziomach: narracyjnym i intertekstualnym.

Uogólniając, można stwierdzić, że Dante odczytuje *Eneidę* Wergiliusza poprzez pryzmat chrześcijańskiej wizji zbawienia: świat tam przedstawiony, zwłaszcza wyobrażenie zaświatów, jest tylko prefigura-

²⁸⁹ Obok filozofów i poetów przebywają tam, traktowane z nimi na równi, postacie bohaterów i bohaterek mitologicznych. Wywodzą się one z *Eneidy* oraz z *Farsalii* Lukana, najbardziej „historycznych” poematów epickich.

²⁹⁰ Por. Dante, *Inf.*, IV, 43: „Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi” („Tedy mi serce żal ogarnął słuszny”).

²⁹¹ Zob. Część druga, III, 1.

cją, niepełnym i nie do końca prawdziwym, a niekiedy mocno wykrzywionym obrazem tego, czym jest w przekonaniu Dantego owa rzeczywistość, której „prawdziwej” wizji doświadczył z woli wyższej. Dlatego „poprawia” on *Eneidę* i w ten sposób tworzy ją jakby na nowo w swojej *Komedii*, będącej przykładem zupełnie innego rodzaju epiki – chrześcijańskiej epiki nawrócenia. Eneasza w pełnej trudów i niebezpieczeństw podróży, wykazując się męstwem i wytrwałością oraz innymi cnotami znamionnymi dla przyszłej, rzymskiej *virtus*, dotarł do pierwotnej ojczyzny swojego ludu, z której wywiedzie się potęga cesarskiego Rzymu. Dante-autor dostrzeże w nim odpowiedni model dla ziemskiego państwa zdolnego zapewnić szczęście doczesne w oparciu o „*phylosophica documenta*”. Na nim jednak, w przeciwieństwie do Wergiliusza, nie poprzestanie, a jego Dante-pielgrzym w jeszcze bardziej niebezpiecznej (ale dla jego duszy) podróży przez zaświaty odnajdzie niebieską ojczyznę wszystkich ludzi i na własnym przykładzie ukaże, że każdy człowiek może mieć w niej udział. Analogii między oboma poematami jest więcej, a tym samym wiele jest elementów wymagających korekty i uwiarygodnienia w odniesieniu do antycznego hipotektu.

W tym epizodzie Alighieri zawiera *implicit*e założenia swojej poetyki intertekstualnej odnoszącej się do epiki antycznej, nadając jej sankcję religijną, co można zauważyć już na przykładzie Elizjum jako prefiguracji Limbo. Metoda figuralna, stanowiąca jej podstawę, będzie, jak wiemy, operatywna w całej *Komedii*, i to nie tylko w odniesieniu do Wergiliusza, ale także Owidiusza oraz w jakimś stopniu innych poetów epickich. Dante jako pielgrzym i jako poeta dołącza do ich grona, ale pójdzie „inną drogą”. Ta „*altra via*” (*Inf.*, IV, 149) dotyczy go jako postaci: istotnie – w przeciwieństwie do nich – nie zatrzyma się na zawsze w Limbo i uczyni to w imię *caritas* wobec innych ludzi, której zabrakło mieszkańcom „oazy rozumu”, chociaż niektórzy – Wergiliusz i Stacjusz – byli najbliższymi jej osiągnięcia. Ale ta „inna droga” dotyczy go również jako autora, który pójdzie dalej niż oni dzięki temu, że za życia było mu dane poznać i zaakceptować prawdę objawioną. Dlatego *Komedia* przewyższy tamte dzieła ideowo, ale jednocześnie będzie ich kontynuacją w nowej, nieznanym im formie (naśladującej *sermo humilis* Biblii), chociaż posłuży się nieraz ich szatą stylistyczną, a także ich

wyobrażeniowością (jak widzieliśmy to na przykładzie Limbo) dla prowadzenia własnego dyskursu poetyckiego. Dante niewątpliwie zasłużył na miano twórcy nowych mitów, mitów chrześcijańskich, dzięki którym rywalizuje z mistrzem mitów pogańskich Owidiuszem. A także na miano nowego Wergiliusza: *Komedia* bez *Eneidy*, nawet gdyby powstała, nie byłaby tym, czym jest. W jednych z pierwszych wersów Dante nazwie Wergiliusza „swoim mistrzem” i „swoim autorem”, doceniając jego rolę w kształtowaniu własnego kunsztu poetyckiego. Dlatego, mimo iż nie mógł go „zbawić”, uczynił go przewodnikiem Dantego-pielgrzyma po dwóch przestrzeniach zaświatów, tym, który doprowadzi go do bram Edenu, gdzie opiekę nad nim przejmie Beatrix, aby swoją czystą i wymagającą miłością pomóc mu osiągnąć zbawienie.

II. „O MUSE, O ALTO INGEGNO, OR M'AIUTATE”²⁹² (*INF.*, II, 7): SENS TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ U DANTEGO

DLA ZROZUMIENIA różnych odcieni dialogu z rzymską epiką i jej autorami, jaki ma miejsce w *Komedii* na poziomie metatekstowym oraz intertekstualnym, wydaje się istotne poznanie, jak Alighieri pojmuje sens własnej twórczości poetyckiej i w ogóle tej, która czerpie swoje natchnienie „z góry”. W wyniku uważnej lektury „boskiego poematu” nasuwa się refleksja, że ważne miejsce zajmuje w nim problem samoświadomości artystycznej jego autora, a także szeroko pojętej sztuki, jej natury, źródła i celów. Nie brak w ostatnich latach publikacji naukowych, w postaci zwłaszcza artykułów poświęconych w różnym stopniu tym tematom²⁹³, z których wyników częściowo korzystam dla osadzenia głównego dyskursu w nieco szerszym

²⁹² „Wesprzyjcie, Muzy, krzep mię, twórcza duszo!”.

²⁹³ Zob. np. T. Barolini, *Arachne, Argus, and St. John: transgressive art in Dante and Ovid*, „Mediaevalia”, 13 (1987), s. 207-226; Z.G. Barański, *Canto XXV*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), s. 389-406; J. Bartuschat, „Non pur Policleto, ma la natura». *Perfezione dell'arte e perfezione della natura in Dante e Boccaccio*, w: *Studi sul canone letterario del Trecento per Michelangelo Picone*, a.c. di J. Bartuschat, L. Rossi, Longo, Ravenna 2003, s. 79-98; A. Battistini, *La «speranza de l'altezza»*. *La retorica patetica in «Purgatorio» XII*, „L'Alighieri”, XLIV (2003), s. 95-108; R. Migliorini Fissi, *L'incontro di Dante con Matelda, la «bella donna» del Paradiso Terrestre*, „Lettture Classensi”, 35/36 (2007), s. 105-127; G. Mazzotta, *Le virtù e la prospettiva dell'arte (Purgatorio X-XII)*, w: *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della «Commedia»*, Atti del Convegno (Torino, 17-18 maggio 2004), a.c. di E. Ardissino, S. Stroppa Tomasi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, s. 3-16; zob. ponadto niektóre rozdziały w monografii *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp, Stanford University Press, Stanford (California) 1991, np.: P. Royston Macfie,

kontekście. W poniższych rozważaniach ograniczę się do analizy tych fragmentów *Komedii*, które według mnie najlepiej ilustrują myśl Dantego odnoszącą się do twórczości artystycznej.

Powiązanie tej ostatniej z rzeczywistością transcendentną ujawnia się w słowach, z którymi Wergiliusz zwraca się do Dantego-pielgrzyma pod koniec ich pobytu w szóstym kręgu piekielnym:

«Filosofia», mi disse, «a chi la 'ntende,
nota, non pure in una sola parte,
come natura lo suo corso prende
dal divino 'ntelletto e da sua arte;
e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai, non dopo molte carte,
che l'arte vostra quella, quanto pote,
segue, come 'l maestro fa 'l discente;
sì che vostr' arte a Dio quasi è nepote». (*Inf.*, XI, 97-105)

(Rzekł: „Filozofia mówi o tym szczerze
i nie raz temu, co zna jej nauki,
jako natura cała bieg swój bierze
z Bożej mądrości oraz z Bożej sztuki;
i nie po wielu stronach w księgozbiorze
twoja Fizyka powie ci bez luki,
że za naturą sztuka tak, jak może,
tak jak za mistrzem uczeń idzie w ślady,
że wasza sztuka jest jak wnuczę Boże”.) (przeł. A.K.)

W trakcie wyjaśniania, na czym polega wino lichwiarzy cierpiących w następnym kręgu, Wergiliusz ustanawia hierarchiczną relację pomiędzy Bogiem, naturą i sztuką, w której ta ostatnia jest naśladownictwem natury, ale nie w znaczeniu *mimesis* – aktu twórczego zgodnego z zasadą prawdopodobieństwa, którego efekt nie dorównuje „modelowi”²⁹⁴ pod względem doskonałości – lecz w sensie *modus operandi*, polegającego na nadaniu materii odpowiedniej formy, podobnie jak

Ovid, *Arachne, and the Poetics of Paradise*, s. 159-172 i K. Brownlee, *Pauline Vision and Ovidian Speech in Paradiso I*, s. 202-213.

²⁹⁴ Zob. J. Bartuschat, *«Non pur Policletto, ma la natura»...*, s. 81.

to czyni natura. Naśladuje ona moc twórczą Pierwszego Poruszyciela i nazywana jest jego sztuką²⁹⁵, będąc emanacją boskiego intelektu²⁹⁶. Ta koncepcja była dobrze znana w średniowieczu, przede wszystkim dzięki komentarzowi Tomasza z Akwinu do fragmentu *Fizyki*, do którego Alighieri czyni tu aluzję²⁹⁷.

W cytowanych tercynach pojęcie sztuki odpowiada łacińskiemu terminowi *ars* (gr. *technē*) i odnosi się nie tyle do sztuk figuratywnych czy do poezji, ile do wszelkiej wytwórczości opartej na określonych regułach i prawidłach, w wyniku której mógł równie dobrze powstać np. stół, jak i prawdziwe dzieło sztuki. Wergiliusz w swojej krytyce lichwiarzy kładzie nacisk na całkowicie pozbawioną cech autentycznej *ars* ich godną potępienia „profesję”, prowadzącą do bogacenia się w oparciu o samo posiadanie, któremu nie towarzyszy twórczy wysiłek. Dlatego ich działalność nie jest w żaden sposób zakorzeniona w rzeczywistości transcendentnej, nie zasługuje na miano Bożej „wnuczki”.

Koncepcja *Deus artifex*²⁹⁸ w szczególnie „plastyczny” sposób jest obecna na tarasie pysznych w Czyścću, gdzie obaj poeci – mistrz i uczeń²⁹⁹ – kontemplują płaskorzeźby przedstawiające przykłady – zaczerpnięte z Biblii oraz literatury i historii starożytnej – pokory (a więc cnoty przeciwnej grzechowi, z którego się oczyszczają) oraz ukaranej pychy. Na tym m.in. polega ich *contrapasso*³⁰⁰: w tej części zaświatów Dantejskich jest ono na ogół antytetyczne, a nie analogiczne (jak

²⁹⁵ Zob. Tomasz z Akwinu, *S.T.*, I, q. 91, a. 3 (www.corpusthomicum.org/sth0000.html; data dostępu: 10.04.2013): „Omnes res naturales productae sunt ab arte divina” („Cała przyroda jest tworem boskiej sztuki”); Dante, *Mon.*, I, III, 2: „Deus eternus arte sua, que natura est” („Wiekuisty Bóg swoją sztuką, która jest naturą”).

²⁹⁶ Zob. Arystoteles, *Metaph.*, XII 7 1072b.

²⁹⁷ Zob. Arystoteles, *Phys.*, II 2 194a.

²⁹⁸ Na temat tego toposu zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska...*, s. 576-578.

²⁹⁹ Określeń tych używam z zastrzeżeniem, że dotyczą one jedynie poziomu świata przedstawionego, gdyż relacja ta w dyskursie metatekstowym czy intertekstualnym jest zachwiana, co postaram się ukazać w dalszym ciągu tej monografii.

³⁰⁰ Na tym tarasie ci, którzy za życia splamili się pychą, grzechem Lucyfera, „primo superbo” (Dante, *Par.*, XIX, 46), uznanym przez teologów średniowiecznych (zob. np. Tomasz z Akwinu, *S.T.*, II^a II^{ae}, q. 162, a. 7), za świadectwem biblijnym (Syr 10, 13: „Initium omnis peccati superbia”), za przyczynę wszelkiego zła, kroczą pochyleni pod ciężarem gładów.

w Piekło) wobec winy, gdyż ma pomóc w przeżywaniu ekspiacji i wynikającej z niej przemiany wewnętrznej, pozwalającej im kiedyś osiągnąć postać „anielskiego motyla” („angelica farfalla”; *Purg.*, X, 125) i wyjść ze stadium „poczwarki”, na którym zatrzymali się na ziemi, czyli dojść do duchowej dojrzałości.

Oglądane reliefy odznaczają się doskonałością wynikającą z tego, że w tym wypadku artystą jest Bóg. Niedosięgnięte piękno tej sztuki mogłoby wzbudzić zazdrość, jak wyjaśnia narrator, nie tylko największych artystów wszystkich czasów (reprezentowanych tu przez Polikleta), ale wręcz samej natury:

[...] marmo candido e addorno
d'intagli sì, che non pur Policleto,
ma la natura li avrebbe scorno. (*Purg.*, X, 31-33)

([...] białymi błyszcząły marmury,
Pokryte rzeźbą, co nie w Poliklecie,
Lecz by zbudziła zazdrość u natury.)

Pozorny paradoks tkwiący w tym stwierdzeniu odwraca sens sztuki jako iluzji, wywodzący się z poglądów Platona. Marmurowe dzieła Boga-Artysty, nadzwyczaj żywe oraz „prawdziwe” – „verace” (w. 37) – i dlatego określone jako „dająca się zobaczyć mowa” – „visibile parlare” (w. 95) – stanowią nieco dalej przedmiot jeszcze większego zachwytu narratora, połączonego wręcz z uniesieniem, jakie przebija z silnie emotywnie nacechowanego pytania retorycznego, zamykającego „przegląd” skalnych obrazów, którymi są pokryte ściany i podłozę³⁰¹ tarasu pysnych:

Qual di pannel fu maestro o di stile
che ritraesse l'ombre e' tratti ch'ivi
mirar farieno uno ingegno sottile?

³⁰¹ Fakt, że *exempla* pokory znajdują się na ścianach w ich dolnej części, a ukaranej pychy na posadzce, jest semantycznie istotny: przykłady negatywne są nie tylko oglądane, ale także deprane przez pochylonych pod wpływem niesionych ciężarów grzeszników, którzy uczą się cnoty pokory (*humilitas*), ponieważ nie-sklonni byli ją przejawiać za życia.

Morti li morti e i vivi parean vivi:
non vide mei di me chi vide il vero,
quant'io calcai, fin che chinato givi. (*Purg.*, XII, 64-69)

(Któryż artysta w pędzlu albo dłucie
Tak oddał kształty i ruchy, że niemi
Podziw się wrażał w patrzącego czucie?
Żyw zdał się żywym, a martwi martwemi;
Nie widział lepiej, kto by widział jawę,
Niż ja, tam idąc z oczyma ku ziemi.)

Zaraz potem następuje ironiczna, ale zarazem gorzka apostrofa:

Or superbite, e via col viso altero,
figliuoli d'Eva, e non chinate il volto
sì che veggiate il vostro mal sentero! (*Purg.*, XII, 70-72)

(Puszcie się, stroszcie wyniosłą postawę,
Synowie Ewy! Nie schylajcie czoła,
Żeby obaczyć swe ścieżki nieprawo!...)

Myślę, że nie chodzi tu tylko o wezwanie, skierowane przez Dan-
tego-autora do ludzi przepętnionych pychą³⁰², do nietrwania w błędnej
postawie po „ujrzeniu”, dzięki jego sztuce poezji, nieszczęsnych skut-
ków, do jakich prowadzi ten występki. Zważywszy na kontekst bezpo-
średnio je poprzedzający, apostrofy tej nie da się oddzielić od dyskursu
metatekstowego, w który Dante jako artysta zdaje się żywo zaangażowany,
jak również od problematyki związanej z charakterem sztuki
i jej celami. Tym, kto się wypowiada, jest wielki poeta w momencie
nieomalże ekstatycznego zachwyty nad dziełem tego Artysty, który za
nikim nie podąża („non ha chi 'l guidi”; *Par.*, XVIII, 109), jak zauważa
narrator podczas niebiańskiej wędrówki Dantego-pielgrzyma (czyli *de facto*
samego siebie w przeszłości), będącej stopniowym odkrywaniem
boskiego arcydzieła, jakim jest Raj:

³⁰² Wezwanie to Dante kieruje, być może, też do samego siebie, gdyż, jak
wyzna później w trakcie rozmowy z Sapią ze Sieny (Sapia da Siena) na tarasie za-
zdrosnych, przejawiał do niej pewne skłonności; zob. Dante, *Purg.*, XIII, 136-138.

Quei che dipinge li, non ha chi 'l guidi;
ma esso guida, e da lui si rammenta
quella virtù ch'è forma per li nidi. (*Par.*, XVIII, 109-111)

(Kto tam maluje, nie ma mistrza swego,
lecz mistrzem mistrzów jest i zeń wypływa
moc, która gniazda tworzy kształt wszelkiego.) (przeł. A.K.)

Nie tylko wyrażona jest tu istota boskiej sztuki *sensu lato*, czyli stworzenie czegoś z niczego (*creatio ex nihilo*)³⁰³, ale w słowach „ma esso guida” (dosł.: „lecz to on prowadzi”) daje się jasną wskazówkę, jak zdaniem Dantego należy rozumieć naturę ludzkiej sztuki. Bóg „namalował” wszechświat i jest jego mistrzem mającym w swoim posiadaniu tzw. *virtus informativa* (zdolność nadawania rzeczom formy), stanowiącą archetyp dla wszystkich form, czyli tego, co stanowi istotę każdej stworzonej rzeczy (termin „forma” należy, oczywiście, rozumieć w znaczeniu arystotelesowskim) i na niej pozostawia swoje piętno. Danteautor przyznaje niejako, że w Bogu tkwią załączki każdej potencjalnej twórczości człowieka. A zatem sztuka, od figuratywnej po poezję, stanowiącą jej najdoskonalszy rodzaj ekspresji (przynajmniej w oczach Dantego, którego twórczość jest zdolna przedstawić nawet sztukę samego Boga), wywodzi swój rodowód od najwyższej mocy twórczej³⁰⁴

³⁰³ W innym miejscu *Raju* (X, 7-12) oddana zostaje myśl mająca swój rodowód w Biblii, że „sztuka Boga”, będąca aktem stworzenia, jest nierozzerwalnie związana z miłością Mistrza do „przedmiotu własnej twórczości”: „Leva dunque, lettore, a l'alte rote / meco la vista, dritto a quella parte / dove l'un moto e l'altro si percuote; / e lì comincia a vagheggiar ne l'arte / di quel maestro che dentro a sé l'ama, / tanto che mai da lei l'occhio non parte” („Podnieś więc oczy ze mną, czytelniku. / Tam, gdzie niebiosia w taniec myśl porywa, / tam, gdzie zobaczysz zodiak na równiku, / i w zachwyceniu patrz na wielkie dziwa / owego mistrza, co je kocha tyle, / że od nich oka swego nie odrywa”; przeł. A.K.).

³⁰⁴ Porównanie twórczości artystycznej do twórczego dzieła Boga pojawia się także w Pieśni XIII *Raju*, 73-78, gdzie też podkreśla się granice ludzkich możliwości: doskonała znajomość technik artystycznych może nie przełożyć się na końcowy efekt z powodu trudności natury fizycznej: „Se fosse a punto la cera dedutta / e fosse il cielo in sua virtù supprema, / la luce del suggel parrebbe tutta; / ma la natura la dà sempre scema, / similmente operando a l'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema” („Gdyby ta miazga była bez poszlaki / I pełnia wpływów szła z niebiosów toni, / W bytach by żadne nie istniały braki. / Ale natura dużo blasku roni, / Tworząc swe dzieło, właśnie jak artysta, / Który zna kunszt swój, lecz jest słabej dłoni”).

i dlatego jest powołana *per definitionem*, a więc w naturalny sposób, do ukazywania prawdy.

Tak autor „świętego poematu” rozumie też własną sztukę, której wartość zna i ujawnia za pomocą aluzji rozsianych na jego kartach, bez fałszywej skromności, ale też stroniąc od pychy, a wręcz z pokorą, jak postaram się dowieść poniżej. Dąży on do osiągnięcia i najwyższej doskonałości, i prawdy, ideału, w którym *signifiant* i *signifié* pozostają w idealnej harmonii³⁰⁵. Stan ten wydaje się jednak w pełni możliwy jedynie w rzeczywistości pozaziemskiej, gdzie dochodzi do głosu sztuka Boga w swojej czystej postaci, np. w scenie Zwiastowania, wyrzeźbionej „ręką Stwórcy” na tarasie pysznych, obrazującej ideał pokory wyrażony w postaci Maryi w Jej krótkiej, „widocznej” wymianie zdań z Archaniołem Gabrielem, obrazującej tajemnicę Słowa, które staje się Ciałem dla zbawienia ludzkości³⁰⁶. Niemniej jednak Dante-poeta, wyrażając prawdziwą sztukę samego Boga słowami swojego poematu (operując dynamicznym opisem, ukazującym zdarzenia w trakcie ich trwania, monologiem i dialogiem), w swojej *mimesis* osiągnął to, czego nie udało się dotąd żadnemu artyście³⁰⁷. Ukazał prawdę w poetyckiej *fictio*, która z natury jest zaprzeczeniem prawdy. W ten sposób obala – już po raz drugi – oskarżenie pochodzenia platońskiego, które głosi iluzoryczny charakter wszelkiej twórczości artystycznej, i tym razem czyni to już nie w odniesieniu do sztuki Boga (płaskorzeźb na tarasie pysznych), lecz do wszelkiej ludzkiej sztuki, która – jak jego własna – dostrzega swoje źródło w boskiej „matrycy”. Dotyczy to, rzecz jasna, także poezji, która dla Alighieriego ma wartość poznawczą³⁰⁸. Ta ostatnia cecha, o fundamentalnej wartości dla chrześcijańskiej kon-

³⁰⁵ Zob. J. Bartuschat, *«Non pur Policleto, ma la natura»...*, s. 84.

³⁰⁶ Zob. Dante, *Purg.*, X, 34-45, zwłaszcza 43-45: „E avea in atto impressa esta favella / 'Ecce ancilla Dei', propriamente / come figura in cera si suggella” („W geście jej skromnym odbiły się słowa: / 'Otom ja Twoja służebnica, Panie!' – / Jakby je pieczęć odbiła woskowa”).

³⁰⁷ Zob. też T. Barolini, *Dante's Poets...*, s. 274 i nn.

³⁰⁸ To przecucie nie było obce już starożytnym Grekom: wszakże pierwsi poeci, mityczny Orfeusz, a także na wpół legendarny Homer cieszyli się w pamięci potomnych niezwykłą sławą ze względu na „boski” charakter ich poezji; także już całkiem historyczny Hezjod orwarcie prosił w *Teogonii* helikońskie Muzy o natchnienie, który to motyw rozpowszechnił się, jak wiadomo, w formie konwencjonalnego toposu aż do czasów nowożytnych.

cepcji Dantejskiej sztuki, może się ujawnić z większym lub mniejszym natężeniem, co zależy, oczywiście, od stopnia otwarcia się na boskie natchnienie. W słynnym zdaniu, powszechnie uznanym przez krytykę za definicję *dolce stil nuovo*, poeta zdradza ustami swojego protagonisty w jego rozmowie z duszą poety Bonagiunty Orbiccianiego z Lukki tajniki własnego warsztatu pisarskiego:

[...] «I' mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando». (*Purg.*, XXIV, 52-54)

([...] „Człek jestem takowy,
Że gdy tchnie miłość, śpiewam i w tej mierze,
Jak mi dyktuje, wypowiadam słowy”)

Jestem przekonana, że mają rację ci krytycy, którzy, jak Zygmunt G. Barański³⁰⁹, Robert Hollander³¹⁰, Brian Reynolds³¹¹ i inni, uważają,

³⁰⁹ Zob. Z.G. Barański, *Canto XXV*, s. 392-394.

³¹⁰ Zob. R. Hollander, *Dante's Pride*, w: *Studi sul canone letterario...*, s. 54; warto przytoczyć w całości jego wywód: „Both the image and the language of his response offer little by way of other likely adequate explanation, with the image of the Holy Spirit (the Third Person of the Trinity, known as Love [Amore]) dictating to the scribal persona of Dante, a role he will insist upon at *Par.* X, 27, referring to his heavenly subject matter, “quella materia ond'io son fatto scriba”. There is no question but that Dante is a bold poet – perhaps he is the boldest whom we know. He asks for a certain boldness in his reader, as well. As uncomfortable as it is to say that Dante is here indirectly but clearly claiming to be inspired by the Holy Spirit, to say less condemns one to a wishy-washy and compromised relationship with this poet and his poem” („Zarówno obrazowanie, jak i język jego odpowiedzi dają się przełożyć na inne, prawdopodobnie dobrze oddające myśl objaśnienie, w którym Duch Święty (Trzecia Osoba Trójcy Św., znana jako Miłość [Amore]) dyktuje Dantemu, występującemu w roli skryby, którą podkreśla z naciskiem w *Par.*, X, 27, gdzie mowa o niebiańskiej materii jako aktualnym temacie, “quella materia ond'io son fatto scriba”. Nie ma wątpliwości co do tego, że Dante jest bardzo śmiałym poetą, być może najodważniejszym ze wszystkich, których znamy. Oczekuje on także pewnej odwagi ze strony czytelnika. Jakkolwiek niewygodne byłoby dla nas stwierdzenie, że Dante w tym momencie ogłasza nie wprost, lecz jasno, że jest natchniony przez Ducha Świętego, umniejszanie tej myśli skazuje nas na mało wyrazistą i kompromisową relację z tym poetą i jego poematem”).

³¹¹ Zob. B. Reynolds, *Morphing Mary: Pride, Humility, and Transformation in Dante's Rewriting of Ovid*, „Dante Studies”, 126 (2008), s. 22.

że Dante wyznaje w tych słowach, iż podmiotem jego natchnienia jest Duch Święty, utożsamiany z Miłością (pomiędzy Ojcem i Synem) jako trzecia Osoba Trójcy Świętej. Zdaniem Barańskiego zacytowana tercyna „uwypukla stosunek między Bogiem a człowiekiem-twórcą w wykreowaniu boskiego tekstu” („mette a fuoco il rapporto tra Dio e l'*auctor* umano nel foggiare un testo divino”)³¹². Chodzi w tym wypadku o *Komedię*, której ten nowy rys jest tu *implicite* zapowiedziany. Istotnie, jak dowodzi przekonująco Barański, czynność *spirare* (napętnienia Duchem), należąca do Boga, jest analogiczna do owego *spirare*, o którym mówi poeta Stacjusz w wywodzie o stworzeniu przez Boga w ludzkim płodzie duszy racjonalnej (*anima intellectiva*):

lo motor primo a lui [il feto] si volge lieto
sovra tant' arte di natura, e spira
spirito novo, di virtù repleto (*Purg.*, XXV, 70-72)

(Pierworuch Boży, z czynu ręki swojej
Zadowolony, tchnie wen pełen mocy
Duch i pierwotnym oddechem go poi.)

Właśnie Pieśń XXV *Czyśćca* (która pozornie zdaje się nie zawierać metatekstowych odniesień) może utwierdzić czytelnika, zdaniem Barańskiego, w tym, że Stwórca „oferuje model tekstowy, który poeta ma naśladować, gdy przystępuje do pisania” („offre il modello testuale che il poeta deve imitare quando si mette a scrivere”)³¹³. Jedna i druga czynność Boga (obie analogiczne do aktu stworzenia Adama, kluczowego przykładu, jaki dostarcza Biblia, gdzie mowa jest o *inspirare spiraculum vitae*)³¹⁴ stanowi wyraz boskiej „sztuki”. Z kolei Dante-autor, uznając Boga (jako źródło Miłości) za tego, kto mu „dyktuje” poemat,

³¹² Zob. Z.G. Barański, *Canto XXV*, s. 393.

³¹³ *Ibidem*, s. 394.

³¹⁴ Zob. Rdz 2, 7: “Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terrae, et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem” (cytuję z artykułu: Z.G. Barański, *Canto XXV*, s. 393); przekład: „Wtedy to Pan Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia, wskutek czego stał się człowiek istotą żywą” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (Biblia Tysiąclecia), oprac. zespół biblistów polskich, wyd. III, Pallottinum, Poznań–Warszawa 1982; polskie cytaty z Biblii w niniejszej książce pochodzą z tego wydania).

stawia się w pozycji Jego „skryby” (*scriba Dei*), którą to rolę przyjmie na siebie wprost w pracy nad materią niebiańską: „to tworzywo, którego zostałem skrybą”³¹⁵ („quella materia ond'io son fatto scriba”; *Par.*, X, 27). „Współpraca” pomiędzy elementem boskim i ludzkim zostaje przez Alighieriego podkreślona także w *proemium* metatekstowym Pieśni XXV *Raju*, gdzie – mówiąc o udziale zarówno Nieba, jak i Ziemi w skomponowaniu jego „świętego poematu”, zawierającego prawdziwy przekaz, mający niejednokrotnie wymiar profetyczny³¹⁶ – potwierdza on swoją dobiegającą końca misję i przedstawia się jako *vates christianus*:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha postò mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta³¹⁷, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello;
però che ne la fede, che fa conte
l'anime a Dio, quivi intra' io, e poi
Pietro per lei sì mi girò la fronte. (w. 1-12)

(Jeśli poemat święty, co doń społem
Ziemia i niebo przykładaty dłoni,
Który lat tyle układam z mozolem,

³¹⁵ Przekład dosł. mój – M.M.S.

³¹⁶ Charakter profetyczny *Komedii* sygnalizowany jest szczególnie w ostatnich pieśniach *Czyszcza*, których akcja rozgrywa się w Raju Ziemskim (Edenie), a także podczas ważkiego w treść spotkania w Raju Niebieskim Dantego-pielgrzyma z jego przodkiem Cacciaguidą (*Par.*, XV-XVII).

³¹⁷ Komentatorzy zauważają, że nazwę „poeta” Dante do tej pory rezerwował dla poetów klasycznych: tu natomiast odnosi ją do siebie w momencie, gdy kończy pisać swój wielki poemat; w sposób mniej eksplicytny przypisuje ją sobie w Pieśni I *Raju* (28-30), wyrażając żal, że tak rzadko w jego czasach przyznaje się laur poetycki, z powodu obniżenia poziomu ludzkich aspiracji; zob. G. Mazzoni, *Il Canto I del "Paradiso"* (1902), w: *Lettture dantesche*, vol. 3 (*Paradiso*), a c. di G. Getto, Le Monnier, Firenze 1961, s. 7.

Zwycięży srogość, co mi wstępą broni,
Pięknej owczarni, gdzie bytem jagnięcem
Żyłem, wśród wilków szturmujących do niej –
Z inną ja mową, choć już nie młodzieńcem³¹⁸,
Wrócę poeta; u chrzcielnego zdroju
Czoło umaję wawrzynowym wieńcem.
W wierze tam wszedłem, która do pokoju
Wiedzie; w nagrodę święty Piotr z płomyków
Uwił mi glorię jasnego zawoju.)

W sposób aluzyjny Dante określa siebie w tym passusie „nowym Jazonem”³¹⁹, dając *implicite* do zrozumienia, że tak jak mityczny bohater powrócił do swojej ojczyzny ze złotym runem, tak i on powróci kiedyś do Florencji, ale z innym „runem” („altro vello”), czyli ze swoim poematem, owocem wytężonej pracy³²⁰, własnego talentu i, przede wszystkim, natchnienia „z góry” (a nie z trofeum zdobytym dzięki sztukom magicznym, jak w przypadku greckiego bohatera!). Ten powrót nie będzie miał znamion tryumfalizmu Jazona³²¹, a postawa Dantego nie będzie nacechowana dumną *magnanimitas* (w sen-

³¹⁸ Błąd tłumacza: wyrażenie „con altro vello” dosłownie znaczy „z innym runem”; zawiera się w nim aluzja do złotego runa z mitu o Jazonie, co wyjaśniam pod cytatem.

³¹⁹ Mit Jazona i Argonautów w *Komedii* w perspektywie metatekstowej jest analizowany m.in. w następujących studiach: E.R. Curtius, *La nave degli Argonauti*, w: idem, *Letteratura della letteratura*. Saggi critici a c. di L. Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1984, s. 301-325; R. Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton University Press, Princeton 1969, s. 220-232; P. Boitani, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna 1992, s. 351-391; idem, *Dall'ombra di Ulisse all'ombra d'Argo*, w: *Dante. Mito e poesia...*, s. 207-226; M. Piccone, *Dante e il mito degli Argonauti*, „Rassegna europea di letteratura italiana”, XI (1998), s. 9-28; idem, *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella «Commedia»*, w: *Il mito nella letteratura italiana*, a c. di P. Gibellini, vol. 1: *Dal Medioevo al Rinascimento*, a c. di G.C. Alessio, Morcelliana, Brescia 2005, s. 161-175.

³²⁰ Zob. Dante, *Par.*, XXV, 3: „che m'ha fatto per molti anni macro” („nad którym trzymałem się przez wiele lat, cierpiąc niedostatek”; przekład mój – M.M.S. – bardziej dosłowny od istniejących).

³²¹ Zob. Owidiusz, *Met.*, VII, 155-158: „[...] et auro / heros Aesonius potitur spolioque superbus / muneris auctorem secum, spolia altera, portans, / victor lolciacos tetigit cum coniuge portus” („[...] i tak zdobył Jazon złote runo. Dumny z łupu, drugą jeszcze zdobycz unosi ze sobą, dawczynię czarodziejskiego daru, i wraz z małżonką jako zwycięzca wpływa do portu Jolkos”).

sie arystotelesowskim), lecz wręcz przeciwnie, będzie z niej emanować pokora w znaczeniu nadanym jej przez św. Augustyna i doprecyzowanym przez św. Tomasza z Akwinu. Polegałaby ona na osiągnięciu szczególnej mądrości, wynikającej z poznania samego siebie. Tylko wówczas człowiek może otworzyć się na łaskę i, co za tym idzie, pełnić wolę Boga, w czym tkwi istota *humilitas*:

Praecipitur tibi ut sis humilis, non tibi praecipitur ut ex homine fias pecus: ille Deus factus est homo; tu, homo, cognosce quia es homo: tota humilitas tua, ut cognoscas te. Ergo quia humilitatem docet Deus, dixit: *Non veni facere voluntatem meam, sed eius qui misit me*. Haec enim commendatio humilitatis est. Superbia quippe facit voluntatem suam; humilitas facit voluntatem Dei³²².

(Poleca ci się być pokornym, a nie to, byś z człowieka stał się istotą bezmyślną: On, Bóg, stał się człowiekiem; ty, człowieku, uznaj, że jesteś człowiekiem: cała twa pokora polega na poznaniu samego siebie. Zatem ponieważ Bóg uczy pokory, powiedział: *nie przyszedłem, by pełnić moją wolę, ale Tego, który mnie posłał*. To jest właśnie przykazanie dotyczące pokory. Pyszni postępują według własnej woli. Natomiast pokorni pełnią wolę Boga.)³²³

Rozwijając tę myśl, św. Tomasz z Akwinu dokonuje syntezy dwóch pojęć, które w pierwszym momencie wydają się nie do pogodzenia, a mianowicie chrześcijańskiej *humilitas* oraz Arystotelesowskiej *megalopsychia*³²⁴ (lat. *magnanimitas*):

Tendere in aliqua maiora ex propriarum virium confidentia, humilitati contrariatur. Sed quod aliquis ex confidentia divini auxilii in maiora tendat, hoc non est contra humilitatem³²⁵.

³²² Św. Augustyn, *In Evangelium Ioannis tractatus centum viginti quattuor*, 25, 16, w: Sancti Aurelii Augustini, *Opera omnia*, w: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, 35, ed. J.P. Migne, Paris 1844 (www.augustinus.it/Opera latina; data dostępu: 13.04.2013).

³²³ Przekład mój – M.M.S.

³²⁴ Zob. Arystoteles, *Eth. Nic.*, IV 3 1123a 34 i nn.; zob. też uwagi na ten temat w: Część druga, I.

³²⁵ Tomasz z Akwinu, *S.T.*, II^a II^{ae}, q. 161, a. 2 (www.corpusthomisticum.org/sth0000.html; data dostępu: 13.04.2013).

(Dążyć do rzeczy wielkich zawierając jedynie własnym siłom sprzeciwia się pokorze. Natomiast jeśli ktoś dąży do rzeczy wielkich, pokładając ufność w boskiej pomocy, to taka postawa nie jest przeciwna pokorze.)³²⁶

W tym miejscu mógłby ktoś wysunąć wątpliwość, czy postawa pokory tak właśnie pojęta cechuje autora *Komedii* od pierwszych jej wersów, zważywszy na fakt, że w pierwszej z dziewięciu inwokacji³²⁷, jakie w niej występują, obok imienia Muz pojawia się wezwanie do „wniosłego talentu („alto ingegno”): „O Muzo, teraz zwracam się ku tobie, / i ciebie wzywam, geniuszu wysoki”³²⁸ („O muse, o alto ingegno, or m'aiutate”; *Inf.*, II, 7).

Czytelnik jest skłonny sądzić, że Dante-autor zwraca się do własnego talentu, i taka opinia panuje powszechnie w zdecydowanej większości komentarzy. Jeśli byłaby to prawda, Alighieri uchodziłby za poetę najbardziej dotąd ogarniętego pychą: istotnie nikt z wielkich poetów epickich starożytności nie poważał się na tego rodzaju sformułowanie. Ponadto mielibyśmy tu do czynienia z oczywistą sprzecznością wobec dominującej później w *Komedii* myśli, zgodnie z którą jest on jedynie narzędziem woli Bożej – już poczynawszy od wypowiedzi Wergiliusza w tej samej Pieśni II *Piekle*, dotyczącej genezy wędrówki Dantego-pielgrzyma po zaświatach, którą rzymski poeta właśnie mu zaproponował. Ten wers nastroił krytykom sporo trudności interpretacyjnych, ale przekonujące wydają się przemyślenia na ten temat Roberta Hollandera³²⁹, ostatnio powtórzone w komentarzu do jego niedawnego wydania dzieła Dantego. Wysuwa on mianowicie hipotezę, że nie chodzi tu o „wniosły talent” autora *Komedii*, tylko Boga. Istotnie ten pierwszy prosi o pomoc Muzy, uciekając się do tra-

³²⁶ Przekład mój – M.M.S.

³²⁷ R. Hollander wykazał, że jest dziewięć inwokacji w *Boskiej Komedii*; zob. idem, *The Invocations of the Commedia*, „Yearbook of Italian Studies”, 3 (1976), s. 235-240.

³²⁸ Przekład pochodzi z wyd.: Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. A. Świdorska, Antyk, Kęty 1999.

³²⁹ Zob. R. Hollander, *The “Canto of the Word” (Inferno 2)*, w: *Lectura Dantis Newberryana*, vol. 2, a c. di P. Cherchi, A.C. Mastrobuono, Northwestern University Press, Evanston 1990, s. 98-100; idem, *Dante's Pride*, s. 48.

dycyjnego toposu odziedziczonego po epice antycznej, aby zapewnić swojemu poematowi odpowiednie środki ekspresji, należące do sfery *elocutio*. Natomiast do Boga zwraca się „po to, by nadać tworzyw poematu taką formę pojęciowo-myślową, aby wykazywał on podobieństwo do swojego Stwórcy, źródła dzieła” („per poter concettualizzare la materia del poema, in modo tale che questo possa rassomigliare al suo Creatore, la fonte dell'opera”)³³⁰.

Zarysowane powyżej poglądy Alighieriego na temat sztuki, jej natury oraz celów, ściśle powiązane z problematyką prawdy i fałszu oraz pokory i pychy, rzutują na jego odbiór epiki rzymskiej, na charakter odniesień intertekstualnych oraz emulacyjny bardziej niż naśladowczy stosunek do poszczególnych autorów. Przechodząc do tych kwestii, zajmiemy się najpierw analizą postaci Wergiliusza w *Komedii* i relacji pomiędzy nim a Dantem-pielgrzymem, która to analiza pozwoli pełniej zrozumieć „dialog”, jaki toczy się równolegle na poziomie metatekstowym oraz intertekstualnym.

To, co nazwaliśmy poetyką immanentną Dantego (w poprzednim rozdziale), w powiązaniu z jego rozumieniem sztuki każe się domyślać, że asymilacja epiki rzymskiej w *Komedii* (która jest kwestią złożoną) nie może nie prowadzić do dystansu pomiędzy nim a poetami rzymskimi, gdyż ów rozdzźwięk istnieje niejako *a priori* i jest ściśle związany z cezurą między światem antycznym a nowożytnym, jaką spowodowało chrześcijaństwo, dokonawszy fundamentalnych prze-wartościowań w zakresie ontologii, aksjologii i teorii poznania. Dante, biorąc je za punkt wyjścia, dokonuje przy pomocy techniki figuralnej krytycznej syntezy obu kultur w swoim dziele, ukazując jak owo – nie-rzaz dialektyczne – zespolenie może służyć całej ludzkości w jej usta-wicznej wędrówce do tak naprawdę jedyne-go celu, jakim jest „Miłość, która porusza słońce i inne gwiazdy” („L'amor che move il sole e l'altre stelle”; *Par.*, XXXIII, 145).

³³⁰ Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, traduzione a c. di S. Marchesi, Olschki, Firenze 2011, koment. do *Inf.*, II, 7-9, s. 16.

III. WERGILIUSZ I SACRUM POEMA (*ENEIDA*) JAKO PREFIGURACJA POEMA SACRO (*KOMEDII*)

I. „QUEL SAVIO GENTIL, CHE TUTTO SEPPE”³³¹ (*Inf.*, VII, 3): WERGILIUSZ JAKO POSTAĆ W POEMACIE DANTEGO

WIADOMO powszechnie, nawet przy powierzchownej znajomości *Boskiej Komedii*, że w jej warstwie diegetycznej Wergiliusz pełni bardzo istotną rolę, będąc przewodnikiem Dante go-pielgrzyma po Piekło i Czyśćcu. Cytuje się nieraz słynne słowa – „Ty Mistrzem moim, ty Wodzem, ty Panem” („tu duca, tu signore e tu maestro”; *Inf.*, II, 140) – wypowiedziane przez tego ostatniego w momencie, gdy decyduje się on przyjąć pomoc rzymskiego poety, znajdując się w krytycznym położeniu na skraju „ciemnego lasu” („selva oscura”; *Inf.*, I, 2), będącego obrazem zniewolenia duchowego³³², kiedy to trzy zwierzęta: pantera (*lonza*), lew (*leone*) i wilczyca (*lupa*), symbolizujące grzeszne stany ducha³³³, uniemożliwiają mu wejście na szczyt wzgórza (*colle*), skąpanego w promieniach słońca, wyobrażającego stan szczęścia³³⁴. W trakcie wspólnej wędrówki poe-

³³¹ „Ten starożytny mędrzec, który wszystko wiedział” (przekład dosł. mój – M.M.S.).

³³² Zob. Dante, *Conv.*, IV, XXIV, 12: „la selva erronea [...] di questa vita” („błądny las doczesnego życia”).

³³³ Są to alegorie w znaczeniu *integumentum*, podobnie jak las i wzgórze, o których mowa dalej. Pomiędzy alegorią i symbolem w średniowieczu nie ma większej różnicy; zob. J. Pépin, *Allegoria*, w: *ED*, vol. 5, s. 230.

³³⁴ Chodzi o szczęście możliwe do osiągnięcia na ziemi, dzięki pielęgnowaniu cnót (taką interpretację podaje większość komentatorów).

tów, która na planie alegorycznym może być rozumiana jako proces moralno-duchowego doskonalenia się dzięki poznaniu genezy, istoty oraz przejawów zła w świecie po to, by się uwolnić od wszelkich do niego skłonności, Wergiliusz jest określany, stosownie do okoliczności – czy to przez narratora, czy przez Dantego-pielgrzyma – różnymi terminami, które szczególnie trafnie charakteryzują go w danej sytuacji narracyjnej. Należą do nich słowa takie, jak: *poeta*³³⁵ (poeta), *dottore*³³⁶ (uczony), *saggiol/savio*³³⁷ (mędrzec/mądry), *padre*³³⁸ (ojciec), *virtù*³³⁹ (cnota), *luce* (światło), *pedagogo*³⁴⁰ (nauczyciel), *scorta*³⁴¹ (straż), a także bardziej rozbudowane wyrażenia/peryfrazy, często o zabarwieniu metaforycznym, np.: „mar di tutto 'l senno” („morze wszelkiej mądrości”; *Inf.*, VIII, 7), „O sol che sani ogne vista turbata” („O słońce, które zawsze leczysz przyćmiony wzrok”; *Inf.*, XI, 91) czy „nostra maggior musa” („nasza największa muza”; *Par.*, XV, 26).

Jego nagłemu pojawieniu się w Pieśni I *Piekieła* towarzyszy enigmatyczny opis, będący przedmiotem „udręki” intelektualnej (która wydała owoce w postaci mniej lub bardziej przekonujących hipotez) dla wielu dawnych i współczesnych komentatorów:

Dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco. (*Inf.*, I, 62-63)

(Gdy przed oczyma kształt się zjawił mglisty,
jakby milczeniem długim spowietrzały.)

³³⁵ Zob. np. Dante, *Inf.*, V, 73: „Poeta”; XXVII, 3: „dolce poeta” („subtelny poeta”).

³³⁶ Zob. np. Dante, *Inf.*, V, 70: „'l mio dottore” („mój uczony”).

³³⁷ Zob. np. Dante, *Purg.*, XXVII, 41: „savio duca” („mądry przewodnik”); 69: „li miei saggi” („moi mędrzy”: o Wergiliuszu i Stacjuszu).

³³⁸ Zob. np. Dante, *Purg.*, IV, 44 i XV, 25: „dolce padre” („łagodny ojciec”); XXIII, 13: „O dolce padre”; XV, 124: „O dolce padre mio”; XVII, 82: „Dolce mio padre”; XVIII, 13: „dolce padre caro” („łagodny, drogi ojciec”); XXV, 17 i XXVII, 52: „lo dolce padre mio”; XXIII, 4: „lo più che padre” („więcej niż ojciec”); XXX, 50: „Virgilio dolcissimo padre” („Wergiliusz, najlepszy ojciec”).

³³⁹ Zob. np. Dante, *Inf.*, X, 4: „O virtù somma” („O najwyższa cnota”).

³⁴⁰ Określenie to pojawia się jedynie raz w *Purg.*, XII, 3: „il dolce pedagogo” („łagodny nauczyciel”).

³⁴¹ Zob. np. Dante, *Inf.*, XX, 26: „la mia scorta” („moja straż”); *Purg.*, XXVII, 19: „le buone scorte” („dobre straże”: o Wergiliuszu i Stacjuszu).

Prawdziwą *crux disperationis* dla filologów stanowiły zwłaszcza słowa: *silenzio* i *foco*. „Morze atramentu” wylano, by dociec, jakie jest ich znaczenie w tym kontekście. Przegląd wszystkich (lub prawie) interpretacji, połączony z naukową dyskusją, podają Giorgio Brugnoli³⁴² i Robert Hollander³⁴³ w swoich monograficznych studiach. Ograniczę się do kilku, przede wszystkim do zwięzłego przedstawienia propozycji tego ostatniego oraz Anthony’ego K. Cassella, które są jednymi z najnowszych (jeśli weźmiemy pod uwagę okres od XIV do XXI w.), ale przede wszystkim wydają się najwięcej wносить do zrozumienia postaci Wergiliusza w *Komedii*.

O co zatem chodzi w „długim milczeniu” Wergiliusza, z powodu którego wydawał się *foco*? Przytoczony przekład Porębowicza oddaje najlepiej spośród polskich wersji sens tego epitetu, który znaczy dosłownie: „słaby”, „wąty”.

Natalino Sapegno twierdzi, idąc za głosem dawnych komentatorów, że skoro Wergiliusz symbolizuje rozum³⁴⁴, wers 63 należałoby rozumieć tak, że rozum Dantego milczał zbyt długo pod wpływem zagubienia moralno-intelektualnego i dlatego jego działanie jest jeszcze słabe³⁴⁵. Oczywiście ta interpretacja daje się obronić, należy jednak zauważyć, że postać Wergiliusza, na co kładzie coraz większy nacisk najnowsza krytyka, jest bardzo złożona: dla Dantego-postaci oraz Dantego-autora reprezentuje on przede wszystkim poetę rzymskiego³⁴⁶, który uchodził, zwłaszcza w średniowieczu, za człowieka ob-

³⁴² G. Brugnoli, „*Chi per lungo silenzio pareva foco*”, w: *Letterature comparate, problemi e metodo: Studi in onore di Ettore Paratore*, vol. 3, Pàtron, Bologna 1981, s. 1169-1182.

³⁴³ R. Hollander, *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Olschki, Firenze 1983, *passim*.

³⁴⁴ Zob. Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis...*, koment. do *Inf.*, IV, 82-84 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 14.04.2013): „Virgilius eum ducit, qui tenet figuram rationis humane” („Prowadzi go Wergiliusz, który reprezentuje ludzki rozum”).

³⁴⁵ Zob. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), a c. di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1984 (1955), koment. *ad locum*.

³⁴⁶ Za reprezentatywną można uznać – pośród wielu innych – wypowiedź G. Günterta (*Canto XX*, w: *LDT*, vol. 1 (*Inferno*), s. 282). Wyrażona przez tego uczzonego opinia, odnosząca się do znaczenia i roli postaci Wergiliusza w analizowanej przez niego Pieśni XX *Piekle*, łatwo daje się uogólnić. Oto interesujący nas fragment: „Quel che è certo è che il Virgilio dantesco non può essere interpretato come

darzonego niezwykle mądrością i wiedzą³⁴⁷. W tej sytuacji uznanie go za alegorię rozumu mogło być konsekwencją takiego myślenia. Nie jest wykluczone, że *silenzio* ma związek z Wergiliańskim milczeniem cieni w Awernie: Dante, by opisać pierwsze wrażenie ze spotkania z duchem rzymskiego poety, świadomie nawiązałby do *Eneidy*, w której czytamy o „*umbrae silentes*” (*Aen.*, VI, 264)³⁴⁸. Bardziej ważkie w treści jest jednak inne wyjaśnienie synestezji w interesującym nas wersie, rzutujące na *modus interpretandi* Wergiliusza w *Komedii* i biorące pod uwagę fakt, że jest on nieraz u Dantego metonimicznie utożsamiany ze swoją poezją epicką: jej nieobecność (milczenie) w *Aetas Ovidiana*³⁴⁹ skazała ją na pewne zapomnienie, które w tym momencie historycznym (akcja poematu toczy się w Wielkim Tygodniu roku 1300) nie jest łatwe do przezwyciężenia – imię Wergiliusza ponownie rozstawi właśnie Dante.

una mera allegoria della *ratio*: egli assume – a momenti – il ruolo del consigliere che fa valere i dettami della ragione; ma in questo canto, che per altro gli è dedicato, visto che ben 94 dei 130 versi sono suoi, la sua parte non potrebbe essere ridotta a quella del saggio consigliere” („Jest pewne, że Wergiliusz Dantego nie może być interpretowany jedynie jako alegoria *ratio*: przyjmuje on – chwilami – rolę doradcy ceniącego szczególnie nakazy rozumu; ale w tej pieśni, która jest mu dedykowana, zważywszy, że aż 94 spośród 130 wersów należy do niego, nie można redukować jego roli do mądrego doradcy”); zob. też *ibidem*, s. 283: „In altri termini, Virgilio assume in A il suo tradizionale compito di saggio consigliere e di guida, nei confronti di un Dante-personaggio che sta per adottare un comportamento inadeguato; e in B egli prende la parola come poeta, proponendo un discorso in cui la verità storica, geografica, etica, e dunque la *ratio*, si abbina a una poesia simbolica, densa di significato, e non scevra da elementi mitico-magici” („Innymi słowy Wergiliusz w A [w. 1-30 – przyp. M.M.S.] przyjmuje wobec Dantego-pielgrzyma, którego reakcja [na widok karykaturalnie wykrzywionych postaci potępionych – przyp. M.M.S.] zapowiada się jako niestosowna, tradycyjną rolę mądrego doradcy i przewodnika; a w B [w. 31-130 – przyp. M.M.S.] zabiera on głos jako poeta, prowadząc dyskurs, w którym prawda historyczna, geograficzna i etyczna, a więc *ratio*, idzie w parze z poezją o charakterze symbolicznym, bogatą znaczeniowo i niepozbawioną elementów mityczno-magicznych”).

³⁴⁷ Komentatorzy późnoantyczni oraz średniowieczni zwracają uwagę na harmonijne połączenie w dziełach Wergiliusza elementu poetyckiego i filozoficznego; zob. Część pierwsza, I.

³⁴⁸ Por. A.K. Cassell, *Il silenzio di Virgilio: Inferno I*, 62-63, „Letture Classensi”, 18 (1989), s. 167.

³⁴⁹ Zob. C. Leonardi, *Tradizione letteraria*, s. 424: „Nel secolo XII il ruolo di Virgilio nella scuola, restaurato in epoca carolingia, è al tramonto” („W wieku XII rola Wergiliusza w szkole, który odzyskał znaczenie w epoce karolińskiej, chyli się ku upadkowi”).

Natomiast według Roberta Hollandera istotne jest to, że epifania Wergiliusza ma miejsce w Wielki Piątek, w czasie upamiętniającym śmierć Chrystusa na krzyżu, kiedy to słońce utraciło swój blask i na Ziemi nastąpiła ciemność. Można dodać, nawiązując do wyjaśnienia Anthony'ego Cassella, że ten dzień był dniem wielkiej apostazji – wszyscy ludzie opuścili Syna Bożego z wyjątkiem Matki Boskiej, która nigdy nie zachwiała się w swojej wierze w Jego zbawczą moc. Słońce w kulturze średniowiecznej jest symbolem Boga³⁵⁰. Przyćmienie jego blasku byłoby, w moim przekonaniu, znakiem nie tyle gniewu Boga skierowanego przeciwko ludzkości, co sugeruje Cassell, powołując się na biblijne przykłady milczenia Boga, rozgniewanego na lud Izraela za brak wiary, ile raczej zgaśnięcia wiary na Ziemi w momencie śmierci Boga-Człowieka. Jednym słowem, to nie Bóg odepchnął ludzkość (byłoby to sprzeczne z wywodzącą się z Nowego Testamentu Jego koncepcją jako Miłości, która poświęciła własnego Syna, by zbawić wielu), lecz wręcz przeciwnie – to ona odwróciła się w tym Dniu od Boga.

„Milczenie” słońca w przypadku Wergiliusza ma dla Dantego prawdopodobnie analogiczną wymowę: oznacza, że poeta ten, mimo całej swojej uczoności i mądrości, nigdy nie otworzył się na łaskę i zamknął na wiarę w Chrystusa oraz na prawdę objawioną (podobnie jak pozostali „mieszkańcy” Limbo, o czym była mowa w innym miejscu), choć przepowiedział ją nieświadomie w *Eklodze IV*³⁵¹. Hollander mówi wręcz o „milczącym nieposłuszeństwie” („tacita disobbedienza”) wobec Boga³⁵², co dobrze współbrzmi ze słowami samego Wergiliusza o sobie w tej samej Pieśni I, w której stwierdza on, że był „zbuntowany wobec jego [Bożego] prawa” („ribellante a la sua legge”; *Inf.*, I, 125), która to postawa kosztowała go utratę zbawienia³⁵³. Jeśli dodamy, że

³⁵⁰ Zob. np. Dante, *Purg.*, VII, 26: «l'alto Sol che tu disiri» („Słońca-m nie ujrzał, co dla ciebie wstanie”); także *Conv.*, II, V, 3; II, VIII, 14; III, XII, 7.

³⁵¹ Zob. przyp. 75.

³⁵² R. Hollander, *Il Virgilio dantesco...*, s. 70; por. też *ibidem*: „La tragedia del Virgilio dantesco rende il poeta latino in una certa misura specialmente responsabile per la conoscenza del Cristo, e lo condanna per non averlo saputo riconoscere” („Tragedia Dantejskiego Wergiliusza czyni poetę rzymskiego w pewnej mierze szczególnie odpowiedzialnym za wiedzę o Chrystusie i go skazuje za to, że nie umiał jej rozpoznać”).

³⁵³ Por. Dante, *Inf.*, IV, 37-39, gdzie Wergiliusz ocenia postawę swoją i innych „mieszkańców” Limbo: «E s'è furon dinanzi al cristianesimo, / non adorar

nieco wcześniej w tym samym epizodzie, przy okazji autoprezentacji, ocenia on negatywnie wiarę Rzymian, zarzucając wprost ich bogom, że są „falszywi i kłamliwi” („falsi e bugiardi”; *Inf.*, I, 72), to mamy niemal pełny wizerunek Dantejskiego Wergiliusza: od samego początku przedstawia się on jako świadomy własnego tragicznego położenia, za które w dużej mierze czuje się odpowiedzialny. Zatem prawie od pierwszych wersów poematu czytelnik może zrozumieć (choć na ogół tak się nie dzieje – trzeba poznać cały poemat, żeby mogło to dotrzeć do świadomości odbiorcy), dlaczego Dante nie mógł zbawić swojego ukochanego poety.

Tak więc interpretacja 63 wersu przez Hollandera (z uzupełnieniami) wydaje się wzmocniać autorski przekaz na temat Wergiliusza, rozsiany w różnych miejscach interesującego nas epizodu³⁵⁴. Poeta rzymski od samego początku znajduje się na przegranej pozycji i nic nie będzie w stanie zmienić tego faktu, nawet wielkie przywiązanie, jakim obdarzy go Dante-pielgrzym, nawet rozpacz, jaka towarzyszyć będzie jego zniknięciu w Raju Ziemskim. Milcząco powróci on do Limbo, skąd wywiodła go Boża moc³⁵⁵, by pomógł Dantemu – dzięki swojej „ziemskiej” mądrości, pogłębionej o znajomość prawdy objawionej już po śmierci, a więc zbyt późno³⁵⁶, by pomóc samemu sobie – osiągnąć stan, jaki cechował pierwszych rodziców w Edenie przed popełnieniem grzechu pierworodnego, gdy ich rozum i wola pozostawały w całkowitej harmonii ze Stwórcą. On sam jednak przyzna wówczas

debitamente a Dio; / e di questi corai son io medesimo» („Chociaż w pogańskiej przyszli na świat wierze, / Czci potem Bogu nie złożyli winnej; / Do ich gromady oto sam należę”); zob. także i *dem*, *Purg.*, VII, 25-27.

³⁵⁴ Taka strategia przekazu określonych treści jest typowa dla *Komedii* i wymaga „pozbierania rozproszonych części” i złączenia ich w spójną całość w ramach podejścia hermeneutycznego, które odwołuje się nie tylko do najbliższego kontekstu, ale również do odpowiednich miejsc w makrostrukturze dzieła.

³⁵⁵ Fakt, że Bóg uczynił z Wergiliusza swoje narzędzie dla dokonania dobra, jest antyetyczny wobec wspomnianej w innym miejscu (Dante, *Inf.*, IX, 22-27) przez Wergiliusza sytuacji, kiedy to usłużył on ciemnym mocom wiedzy Erichto i wyprowadził z Piekła któregoś z potępionych spośród tych przebywających w najniższym, dziewiątym kręgu. Do tej niesamowitej historii, będącej wymysłem Dantego, będziemy mieli okazję jeszcze powrócić pod koniec tego rozdziału. Rzuca ona dwuznaczne światło na tę postać, która – nieoświecona łaską – nie jest w stanie dogłębnie zrozumieć ani dobra, ani zła.

³⁵⁶ Zob. Dante, *Purg.*, VII, 27.

w swoich ostatnich słowach, że jego wzrok (czyli „wzrok” rozumu) już dalej nie sięga³⁵⁷.

W swojej entuzjastycznej reakcji na wiadomość, kogo ma przed sobą, przyszły „uczeń” Wergiliusza nie ukrywa głębokiego dlań podziwu, odwołując się do metafory źródła rozlewającego się w wielką rzekę (Inf., I, 79-80) oraz nazywając go zaszczytem i światłem innych poetów (w. 82). Wyraża też osobisty dług wdzięczności wobec ukochanego autora, którego *Eneidę* („volume”; w. 84) studiował z pasją (w. 83-84). Kolejne wyznanie stanowi ukoronowanie tego hołdu:

«Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore;
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore». (Inf., I, 85-87)

(„Ty jesteś Mistrz mój, ty moja Powaga:
Przez cię jedynie styl mój nabył piętna
Sztuki, skąd dzisiaj moja cześć się wzmagą”.)

Także i ta tercyna nastęrczyła badaczom wiele trudności: większość dantologów jest zdania, że styl, o którym mowa, odnosiłby się nie do *Boskiej Komedii* (istotnie orzeczenie *tolsi* jest w *passato remoto*), tylko do wcześniejszej poezji, a więc *de facto* do niewielu kancon z *Biesiady*³⁵⁸, ponieważ młodzieńcza twórczość pozostawała pod znakiem raczej Owidiusza³⁵⁹. Z drugiej strony ewidentny wpływ niektórych elementów stylu Wergiliusza jest widoczny tak naprawdę dopiero w „boskim poemacie”; mam tu na myśli przede wszystkim bardzo

³⁵⁷ Zob. Dante, *Purg.*, XXVII, 129.

³⁵⁸ Zob. np. M.U. Sowell, *Introduction*, w: *Dante and Ovid...*, s. 12; E. Paratore, *L'eredità classica in Dante*, w: *Dante e Roma*. Atti del Convegno di Studi, a c. della Casa di Dante, sotto gli auspici del Comune di Roma, in collaborazione con L'Istituto di Studi Romani, Roma, 8-10 aprile 1965, Felice Le Monnier, Roma 1965, s. 35; M. Picone, *Dante and the Classics*, s. 53. Sceptycznie wobec takiej opinii wypowiada się A.K. Cassell, *Il silenzio di Virgilio...*, s. 172, przyp. 12. U. Leo (*The Unfinished Convivio...*, s. 41-64 *passim*) ukazuje przekonująco, że znajomość *Eneidy* przez Dantego do momentu pracy nad traktatem IV *Biesiady* musiała być dość skromna.

³⁵⁹ Zob. Część pierwsza, VI; także np. M. Picone, *Dante and the Classics*, s. 53.

liczne porównania „homeryckie”, znane Dantemu z *Eneidy*³⁶⁰, naśladowanej, także i pod tym względem, eposy Homera. Tę sprzeczność można częściowo rozwiązać, jeśli przyjmiemy, jak sugeruje Cassell³⁶¹, że Dante-autor nawiązuje tu do istniejącej tradycji enkomiaistycznej, odnoszącej się do rzymskiego poety; jest znaczące, że zbyt ni entuzjazm w oddaniu mu hołdu przez protagonistę kontrastuje z emocjonalnie oszczędnym i zdecydowanie melancholijnym, a w ostatniej tercynie, odnoszącej się do aktualnej sytuacji Dantego-pielgrzyma, nawet nieco ironicznym tonem twórcy *Eneidy*³⁶².

Alighieri wprowadza postać Wergiliusza już w Pieśni I *Piekieł*, będącej wstępem do całego poematu, lecz dopiero Pieśń II przynosi uzasadnienie jego nagłej epifanii, połączone ze sprecyzowaniem relacji łączącej go z Beatrycze, pomocnej w pełniejszym odczytaniu jego znaczenia (dosłownego i alegorycznego).

Zawiera ona coś w rodzaju genezy historycznej i religijnej wędrówki Dantego-pielgrzyma po zaświatach, nawiązując do jego „prekursorów”, Eneasza i św. Pawła, oraz do wahań protagonisty związanych z podjęciem się analogicznego zadania dla dobra ludzkości. Położy im kres dopiero wyjaśnienie ze strony Wergiliusza, że misję przeprowadzenia go przez Piekło i Czyściec i oddania go, wolnego od wszelkiej skłonności do grzechu³⁶³, pod opiekę Beatrycze, by ona mogła wprowadzić go do królestwa wiecznej szczęśliwości, otrzymał

³⁶⁰ Warto w tym miejscu powołać się na opinię E. Paratore, który słusznie stwierdza, że Dante ocenia swoją poezję, niewątpliwie nasyconą w dużym stopniu elementami stylu poezji antycznej, zwłaszcza Wergiliusza i Owidiusza, jako przewyższającą dokonania artystyczne tamtych autorów, co kontrastuje z postawą humanistów włoskich, którzy raczej nie byli skłonni sądzić, że są lepsi od swoich starożytnych mistrzów, uważając ich za niedoścignione wzorce; zob. E. Paratore, *L'eredità classica...*, s. 49, przyp. 19.

³⁶¹ Zob. A.K. Cassell, *Il silenzio di Virgilio...*, s. 172.

³⁶² Do tej kwestii powrócimy dalej w tym rozdziale, dokonując konfrontacji słów odnoszących się do Dantego w pierwszej wypowiedzi Wergiliusza oraz pierwszych słów Beatrycze (w Pieśni XXX *Czyścieca*), będących w pewnym sensie polemiczną „odповідzią” na wypowiedź Wergiliusza.

³⁶³ W rzeczywistości (o czym będzie mowa w dalszej części tego podrozdziału) Dante-pielgrzym nie jest jeszcze „puro e disposto a salire a le stelle” (*Purg.*, XXXIII, 145), czyli moralnie czysty i gotowy, by się wznieść ku gwiazdom, gdy Wergiliusz opuszcza go w Raju Ziemijskim.

od samego Boga³⁶⁴ za pośrednictwem trzech świętych kobiet, pomiędzy którymi istnieje określona hierarchia: „Szlachetnej Pani nieba” („Donna [...] gentil nel ciel”; *Inf.*, II, 94), czyli Matki Boskiej, pragnącej ocalić go od wiecznego potępienia i śmierci duchowej³⁶⁵, oraz wspierających Ją w tym zamyśle św. Łucji i Beatrycze. Wergiliusz w *Komedii* reprezentuje najwyższy stopień doskonałości kultury starożytnej, z którego to powodu inni *megalopsychoi* z Limbo oddają mu szczególną cześć (*Inf.*, IV, 93)³⁶⁶; w oczach Dantego-autora „grzeszy” ona (jak mogliśmy zauważyć przy okazji analizowania Pieśni IV *Piekle*) nadmiernym zaufaniem do ludzkiego rozumu, co przeszkodziło wielkim umysłom antyku otworzyć się na prawdę objawioną³⁶⁷. Relacja, jaką Alighieri ustanawia na pierwszych kartach dzieła pomiędzy rozumem i wiarą, zakładająca dopełnianie się³⁶⁸, a nie wykluczanie ich sfer dzia-

³⁶⁴ Nieraz będzie się na to powoływał w trakcie wspólnej wędrówki, czy to dla uspokojenia Dantego w obliczu chwilowych trudności (*Inf.*, VIII, 104-105: «Non temer; ché 'l nostro passo / non ci può torre alcun: da tal n'è dato»; „Zbądź obawy; nikt nie jest dość silny, / Aby nam bruździł, gdy Bóg wolność daje”), czy dla zwalczania oporu mocy piekielnych (*Inf.*, XXI, 79-84: «Credi tu, Malacoda, qui veder mi / esser venuto», disse 'l mio maestro, / «sicuro già da tutti vostri schermi, / senza voler divino e fato destro? / Lascian' andar, ché nel cielo è voluto / ch' i' mostri altrui questo cammin silvestro»; „Myślisz, Zły Chwoście, że mógłbyś tu mojej / Osoby w Piekło zażywać widoku / I że mógłbym wam oprzeć się krom zbroi / Bożego sądu i losów wyroku? / Zatem puszczaj mię! Niebo rozkaz dawa, / Bym komuś drogę ukazał wśród mroku”) albo przekonania Katona Utyceńskiego, strażnika Czyścica, który początkowo bierze ich za dusze potępione (*Purg.*, I, 52-54; 67-69: «Da me non venni: / donna scese del ciel, per li cui prieghi / de la mia compagnia costui sovvenni [...]. Com' io l'ho tratto, saria lungo a dirti; / de l'alto scende virtù che m'aiuta / condurlo a vederti e a udirti»; „Nie z mej go chęci wiodę między duchy; / Niebieska Pani – Wergiliusz odpowie – / Zszedłszy kazała dodać mu otuchy [...]. Jak go tu wiodłem, prędko nie wyrażę; / Z wysokich dziedzin schodzi na mnie władza / Czyniąca, że z nim do ciebie się ważę”).

³⁶⁵ Św. Augustyn nazywa ją *secunda mors* i tym pojęciem posługuje się Wergiliusz, objaśniając Dantemu pod koniec Pieśni I *Piekle* (w. 117) naturę trzech pozaziemskich światów: «Ch'a la seconda morte ciascun grida» („Co z wszystkich piersi woła o skon wtóry”); zob. św. Augustyn, *De civ. Dei*, XIII, 11.

³⁶⁶ Por. M.A. Balducci, *Classicismo Dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*, introduzione di S. Moravia, Le Lettere, Firenze 2004 (1999), s. 27.

³⁶⁷ Zob. L. Pertile, *Il Nobile Castello...*, s. 18-19; zob. także M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 178-199.

³⁶⁸ Taka koncepcja była bliska np. św. Tomaszowi z Akwinu.

łania i kompetencji, jest oddana na poziomie narracji przez stosunek pomiędzy Wergiliuszem i Beatrycze. Alighieri ukazuje jego sens w bardzo poetyckiej formie w Pieśni II, będącej wstępem do *Piekieła*, a w kolejnych często „przypomina” go czytelnikowi nie wprost, lecz najczęściej poprzez wypowiedzi mistrza Dantego-pielgrzyma, w których przywołuje on własną niewiedzę lub bezsilność wynikającą z braku światła łaski, przeciwstawiając je zarazem możliwościom ducha i umysłu Beatrycze. W interesującym nas epizodzie Pieśni II *Piekieła* schodzi ona do Limbo, żeby prosić Wergiliusza za pomocą „ozdobnych słów” („parola ornata”; w. 67)³⁶⁹ o niesienie pomocy temu, który jest jej „fedele”³⁷⁰ (w. 98). Odwołuje się zatem do jego autorytetu jako poety, a on nie waha się posłuchać tej „pani pełnej cnót” („donna di virtù”; w. 76): „Gdy przyszła piękna, święta białogłowa, / Tak piękna, żem jej rzekł: «Rozkazuj, pani!»” («Donna mi chiamò beata e bella, / tal che di comandare io la richiesi»; w. 53-54). W całej tej scenie, poetycko silnie nacechowanej, Wergiliusz posługuje się językiem *dolce stil nuovo*, oddając się niejako na służbę tej *donna angelicata*³⁷¹. Na głębszym poziomie może to być odczytane jako afirmacja prymatu prawdy obja-

³⁶⁹ Zob. dyskusję na temat znaczenia tego wyrażenia, stojącego w opozycji do określenia „piana” (*Inf.*, II, 56), odnoszącego się do jasnego i prostego („nie-ozdobnego”) sposobu mówienia Beatrycze, w: R. Hollander, *Il Virgilio dantesco...*, s. 153-154 oraz idem, *The “Canto of the Word”...*, s. 107 i 118. Autor, odwołując się do komentarza Benvenuta da Imola (do *Inf.*, II, 55-57) oraz do analizy E. Auerbacha, który komentarz Benvenuta uczynił punktem wyjścia w rozprawie *Sermo humilis*, zawartej w monografii jego autorstwa (idem, *Język literacki i jego odbiorcy...*, s. 29-64), dowodzi, że oba wyrażenia należy rozumieć zgodnie z typologią stylów retorycznych w średniowieczu. Przeciwwstawienie sposobu mówienia Beatrycze i Wergiliusza jest równoznaczne z uznaniem wyższości języka Biblii (*sermo humilis*) nad językiem poezji starożytnej, którą Benvenuto nazywa „mową [...] wyniosłą i pyszną” („sermo [...] altus et superbus”); zob. też Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Inf.*, II, 56-57; 67, s. 19-20.

³⁷⁰ Ten przymiotnik (dosł.: „wierny”) należy rozumieć w ówczesnym kontekście kulturowo-literackim. Poeci *dolce stil nuovo*, analizując w swoich wierszach miłość do damy serca, nazywali siebie „fedeli d’amore”, jako ci, którzy pozostając w służbie miłości, czynili z niej przedmiot swojego życia i refleksji.

³⁷¹ Zob. Dante, *Inf.*, II, 55-57: «Lucevan li occhi suoi più che la stella; / e cominciommi a dir soave e piana, / con angelica voce, in sua favella» („Wzrok jej lśnił jaśniej niż gwiazda wschodowa; / Słodka i cicha była i w mówieniu / Anielska; ta w te ozwała się słowa”).

wionej: rozum ludzki powinien uznać jej duchowe przywództwo, gdyż w przeciwnym razie może się zagubić. Światło bijące z oczu Beatrycze we frazie: „Wzrok jej lśnił jaśniej niż gwiazda wschodowa” („Lucevan li occhi suoi più che la stella”; w. 55) może oznaczać coś więcej niż tylko jej nadziemską urodę, symbolizując mianowicie światło boskiego intelektu, który wyrazi się teraz i wielokrotnie później w jej „anielskiej”³⁷² mowie” („angelica favella”; w. 57). Tenże Wergiliusz przyzna to *implicit*e w innym miejscu, nazywając ją «lume [...] tra 'l vero e lo 'ntelletto» (*Purg.*, VI, 45), światłem ustanawiającym więź między Bogiem, nazwanym prawdą (*vero*), a człowiekiem, a ściślej jego rozumną częścią (*'ntelletto*)³⁷³. Jednocześnie w tym wyrażeniu przeciwstawia się prawdę, której źródłem jest Bóg, tej, która rodzi się w ludzkim umyśle: jeśli rozum pozostaje nieoświecony łaską, może dojść do zerwania owej więzi, a wówczas człowiekowi grozi śmierć duchowa. Tragizm Wergiliusza polegałby na tym, że on ową więź „zyskał” zbyt późno, bo dopiero po śmierci.

W przytoczonym epizodzie Pieśni II *Piekieła* akcent pada, z jednej strony, na wyjątkowość mistrza Dantego (poganina mającego być przewodnikiem upadłego chrześcijanina na drodze do duchowego

³⁷² Anielskość Beatrycze też można rozumieć w podobnym znaczeniu, ponieważ anioły są czystymi duchami, oświeconymi Bożym światłem; taka koncepcja wywodzi się z dzieła Pseudo-Dionizego Areopagity *De coelesti hierarchia* (*Hierarchia niebiańska*), znanego Dantemu, które było dlań źródłem inspiracji, m.in. przy kreowaniu hierarchicznej wizji Raju i kręgów anielskich.

³⁷³ Nie spotkałam się z podobnymi spostrzeżeniami dotyczącymi interpretacji *Inf.*, II, 55-57 w istniejących komentarzach. Jeśli ta uwaga jest trafna, mogłaby tylko potwierdzać niezwykłą intuicję Wergiliusza w sprawach wiary chrześcijańskiej i rozumienia istoty Boga jako źródła prawdy. Na temat sensu *Purg.*, VI, 45 zob. np. Dante, *Divina Commedia*, introduzione di I. Borzi, commento a c. di G. Fallani, S. Zennaro, Newton Compton, Roma 2010, koment. *ad locum* (s. 265), gdzie pojawia się uwaga o przeciwstawieniu peryfrazy, za pomocą której Wergiliusz charakteryzuje Beatrycze, wyrażeniu „moje światło” („luce mia”; *Purg.*, VI, 29), którym w tym epizodzie Dante-pielgrzym obdarzył Wergiliusza; w kontekście wypowiedzi tego ostatniego może ono nabrać – jak sądzę – zabarwienia ironicznego, jednak nie z perspektywy Dantego-pielgrzyma tylko Dantego-autora; zob. na ten temat M. Maślanka-Soro, *Il «disio» dei filosofi antichi, la sapienza umana e il mistero della redenzione nel canto di Manfredi*, w: *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*. Atti del Convegno Internazionale, 24-26 giugno 2010, Accademia d'Ungheria in Roma, a c. di È. Vigh, Aracne, Roma 2011, s. 70.

doskonalenia!), a z drugiej, na jego tragiczny status³⁷⁴ – tego, który dopiero *post mortem* poznał wiarę w prawdziwego Boga. Dlatego po zakończeniu swojej „misji” powróci on do Limbo, gdzie wraz z innymi „wielkimi duchami” („spiriti magni”) będzie cierpiał z powodu *poena damni*³⁷⁵, która – najogólniej mówiąc – polega na byciu pozbawionym na zawsze łaski Bożej³⁷⁶. W życiu brakowało mu tzw. *fides implicita*, którą Dante-autor nieoczekiwanie (o czym będzie mowa w innym miejscu) przyznał jednej z całkowicie marginesowych postaci *Eneidy*,

³⁷⁴ Ten rys postaci Wergiliusza oraz „tragiczny” wymiar *Eneidy* w odniesieniu do „komicznego” poematu Dantego ukazuje R. Hollander w cytowanej wcześniej książce *Il Virgilio dantesco...*

³⁷⁵ Dante-autor zdaje się pozostawiać jednak w pewnym „zawieszeniu” problem dalszych losów ducha Wergiliusza po jego zniknięciu w Raju Ziemskim; do tego przyczynia się obietnica, dana mu przez Beatrycze, wypowiedziana na zakończenie jej prośby skierowanej doń w Pieśni II *Piekle*, aby pośpieszył z pomocą jej ukochanemu. Słowa: „Kiedy powrócę przed pańskie oblicze, / Chwalić cię będę i często, i szczerze” („Quando sarò dinanzi al signor mio, / di te mi lodrerò sovente a lui”; w. 73-74) brzmią enigmatycznie w kontekście doktryny chrześcijańskiej, podkreślanej w *Komedii*, że pomiędzy potępionymi a zbawionymi nie ma żadnej więzi (zob. *Purg.*, I, 88-90). Uważam, że nie należy ich bagatelizować, do czego istnieje tendencja w wielu współczesnych i dawnych komentarzach, ponieważ Wergiliusz jest – z czym nie można się nie zgodzić – nietypowym potępionym, wyróżniającym się także na tle innych duchów w Limbo, i słusznie został uznany za jedyną autentycznie tragiczną postać *Komedii* (zob. R. Hollander, *Il Virgilio dantesco...*, s. 153-154, gdzie autor przytacza opinię R. Jacoff). Nie wyklucza to jednak nadziei (ze względu na wyjątkowe przeczucie prawd chrześcijańskich, przebijające z niektórych fragmentów jego dzieł, a także na wyjątkowe, chociaż niekompletne zrozumienie i „praktykowanie”, choćby wobec Dantego-pielgrzyma, postawy chrześcijańskiej) na jakąś formę zbawienia, którą Dante-autor *implicitie* dla niego przewidział. Może o tym świadczyć m.in. eksplicytna próba „prostowania” przez niego, zgodnie z wymową chrześcijańską, pewnych sformułowań i wyrażen w *Eneidzie* oraz jego negatywna ocena wierzeń pogańskich i duchów potępionych cierpiących we wszystkich kręgach, łącznie z własnym. Ponadto mamy w *Komedii* przykład postaci, która ze względu na swoje zasługi za życia została z Limbo uwolniona po śmierci – mowa o Katonie Utyceńskim, strażniku Czyśćca; zob. *Purg.*, I, 85-90. Fakt, że Wergiliusz stamtąd wyszedł i doszedł aż do Raju Ziemskiego, może być uznany za znaczący dla jego przyszłego losu, ale skłonna byłabym interpretować to raczej jako rodzaj nie szczególnego wyróżnienia, lecz „ekspiacji” za wcześniejsze bezwolne usłużenie złym mocom; zob. przyp. 355 oraz rozważania na ten temat w dalszym ciągu niniejszej monografii.

³⁷⁶ Zob. S. Pasquazi, *Contrapasso*, w: *ED*, vol. 7, s. 390-391. Na temat koncepcji tragizmu w *Piekle* Dantego zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, *passim*.

niejakemu Ryfeuszowi³⁷⁷. Poeta rzymski (jako postać *Komedii*) nie posiada (jak zobaczymy poniżej) autentycznego rozeznania w kwestii dobra i zła, mimo iż nauki udzielane przezeń Dantemu-pielgrzymowi uderzają nieraz znajomością doktryny chrześcijańskiej i wynikających z niej poglądów. Wyznaczenie Wergiliuszowi roli przewodnika nie tylko po Piekło, ale także po Czyśćcu ma zapewne związek z przekonaniem Alighieriego, podzielanym powszechnie w średniowieczu³⁷⁸, o intuicjach rzymskiego poety na temat chrześcijańskiej wizji świata, przebijającej tu i ówdzie z kart *Eneidy* i z *Eklogi* IV. Wokół nich autor *Komedii* buduje swój dialog intertekstualny w Pieśniach XXI i XXII *Czyśćca*, w którym ważna rola przypada postaci Stacjusza. Natomiast w innych momentach wędrówki wykorzystuje sławę Wergiliusza jako przedchrześcijańskiego wieszczą (*vates praechristianus*), przypisując mu wiedzę nie tylko moralną, lecz również *strictie* religijną, osiągniętą „après la lettre”: „Nie iżbym czynił, lecz że nie czyniłem, / Słońca-m nie ujrzał, co dla ciebie wstanie, / A które ja sam za późno odkryłem” („Non per far, per non fare ho perduto / a veder l’alto Sol che tu disiri, / e che fu tardi per me conosciuto”; *Purg.*, VII, 25-27). Późne poznanie Boga przez Wergiliusza można łączyć m.in. ze zstąpieniem Chrystusa do Otchłani (a dokładniej do Limbo) przed Zmartwychwstaniem, skąd miał wyprowadzić – mimo oporu szatańskich mocy³⁷⁹ – dusze proroków i patriarchów oraz innych pobożnych Żydów, którzy uwierzyli w Jego nadejście wiele wieków wcześniej (*Inf.*, IV, 52-63). Mimo iż Wergiliusz nie jest w stanie uchwycić prawdziwego znaczenia tego doniosłego wydarzenia w momencie, gdy opowiada o nim Dantemu (a zapewne i wcześniej, gdy był jego świadkiem)³⁸⁰, to jednak zadziwia on nieraz znajomością pewnych elementów doktryny chrześcijańskiej: wypowiada się na temat Trójcy Świętej (*Purg.*, III, 36), zdaje się rozumieć sens Wcielenia Chrystusa (*Purg.*, III, 37-39), wie o istnieniu Adama (*Inf.*, III, 115 i *Purg.*, XI, 44), ma świadomość, że Szatan jest

³⁷⁷ Zob. Dante, *Par.*, XX, 67-72; 118-129; por. Część druga, III, 4.

³⁷⁸ Zob. uwagi na ten temat w: Część pierwsza, I.

³⁷⁹ Temat *Descensus Christi ad Inferos* zajmuje ważne miejsce w apokryficznej Ewangelii Nikodema, wzmiankowaliśmy o tym we Wprowadzeniu.

³⁸⁰ To świadczy o braku znajomości przez niego istoty najwyższego Dobra w perspektywie chrześcijańskiej.

największym grzesznikiem i źródłem wszelkiego zła (*Inf.*, XXXIV, 108 oraz *Inf.*, I, 111)³⁸¹, wie (cytując św. Tomasza!), co jest istotą potępienia (*Inf.*, III, 18), zna podział Piekła (*Inf.*, XI, 22-111), Czyścica (*Purg.*, XVII, 85-139) oraz naturę Góry Czyścicowej (*Purg.*, IV, 88-95)³⁸², a nawet w pewnym momencie nieomal cytuje Ewangelię³⁸³.

Jednak jego pojmowanie autentycznego dobra jest z chrześcijańskiej perspektywy niepełne, a nawet niezupełnie właściwe. Nie rozumie on istoty cnót teologicznych, choć uznaje pośmiertnie ich wartość, jak wynika ze słów wypowiedzianych do ducha poety Sordella, gdy rozpoznaje w braku ich praktykowania główny powód skazania jego, Platona, Arystotelesa oraz innych *pagani virtuosi* na wieczny pobyt w Limbo: „Tam mieszkam z tymi, co nie wzięli na się / Trójcy cnót świętych, ale inne znali / I bez obludy chodzili w ich krasie” („Quivi sto io con quei che le tre sante / virtù non si vestiro, e sanza vizio / conobber l'altre e seguir tutte quante”; *Purg.*, VII, 34-36). Zejście Chrystusa do Piekła (*Descensus Christi ad Inferos*) postrzega on w katego-

³⁸¹ Por. Ch.J. Ryan, *Virgil's Wisdom in the Divine Comedy*, w: *Medievalia et Humanistica. Studies in Medieval & Renaissance Culture*, N. S., n. 11, ed. by P.M. Clogon, Rowman and Littlefield, Totowa-New Jersey 1982, s. 2-3; J.A. Scott, *Understanding Dante*, s. 234-236.

³⁸² „Questa montagna è tale, / che sempre al cominciare di sotto è grave; / e quant'om più va sù, e men fa male. / Però, quand' ella ti parrà soave / tanto, che sù andar ti sia leggero / com' a seconda giù andar per nave, / allor sarai al fin d'esto sentiero; / quivi di riposar l'affanno aspetta. / Più non rispondo, e questo so per vero» (przekład dosł. mój – M.M.S.: „Natura tej góry jest taka, / że początek wspinaczki jest zawsze trudny. / Lecz im wyżej się wchodzi, tym mniejszy trud. / Kiedy wspinanie stanie się tak przyjemne, / jak gdybyś płynął łodzią z nurtem rzeki, / wówczas możesz mieć pewność, że osiągnąłeś kres drogi; / zaczekaj, aż będziesz na górze, aby odpocząć. / Nic więcej nie jestem w stanie ci powiedzieć, ale to wiem na pewno”). Można zauważyć, że i w tej wypowiedzi Wergiliusz posiada świadomość, iż jego wiedza jest jedynie cząstkowa; jej dokładne naświetlenie pozostawia (tu nie wprost) Beatrycze lub innym duchom zbawionym, które Dante-pielgrzym napotka w Czyścicu (gdzie wszyscy są *de facto* zbawieni) i w Raju.

³⁸³ Zob. Dante, *Inf.*, VIII, 44-45: „Alma sdegnosa, / benedetta colei che 'n te s'incinse!” („Duszo, pełna oburzenia, / Błogosławione łono twój rodzice!”). Te słowa, stanowiące echo Ewangelii według św. Łukasza (11, 27), wypowiada poeta rzymski, chwając (przesadnie) Dantego za jego brutalne potraktowanie wyjątkowo agresywnego ducha jednego z potępionych, Filippa Argenti. Chwilę później ten sam Wergiliusz przeżyje kryzys wiary pod wpływem twardego oporu szatanów przed bramą miasta Disa-Lucyfera. Dante-autor niejednokrotnie ujawnia sprzeczności tkwiące w charakterze „swojego” Wergiliusza.

riach zwycięstwa potężnego wodza, który pokonał moce piekielne (i tu ma rację), wydzierając im dusze tych, którzy uwierzyli w Jego nadejście jako Mesjasza: „Jeszcze tu nowy byłem, gdy w te strony / widziałem zejście pana potężnego, / który był znakiem triumfu uwieńczony”³⁸⁴ (*«Io era nuovo in questo stato, / quando ci vidi venire un possente, / con segno di vittoria coronato»*; *Inf.*, IV, 52-54). Rozumowanie Wergiliusza mieści się zatem w perspektywie właściwej kulturze, z której się on wywodzi. Nie dostrzega on natomiast najwyższego wymiaru miłości Boga do człowieka w znaczeniu *caritas*, jaka stała u podstaw tego wydarzenia. Dlatego krzyż jest dla niego jedynie znakiem tryumfu. Zwróćmy też uwagę na rozumowanie Wergiliusza w Pieśni XII *Pieśń*, w której ogląda on ślady – w postaci ruin – trzęsienia ziemi piekielnej, jakie towarzyszyło śmierci krzyżowej Chrystusa i którego był świadkiem, przebywając już od pewnego czasu w Limbo. Interesujące jest jego wyjaśnienie, zgodne z nauką Empedoklesa, znaną Dantemu dzięki średniowiecznym komentarzom do *Metafizyki* Arystotelesa³⁸⁵, tłumaczące łączenie się i oddzielanie czterech żywiołów wskutek – odpowiednio – miłości (*philia*) i nienawiści (*neikos*) pojętych jako zasady fizykalno-kosmologiczne. Trzęsienie ziemi polegające na zmieszaniu się żywiołów, prowadzącym do pierwotnego chaosu, byłoby wynikiem tak pojętej miłości. Można zauważyć, że w jego słowach: „Sądziłem, że to wszechstworzenia / Dreszcz i że Miłość świat odradzająca” (*«Pensai che l’universo / sentisse amor»*; *Inf.*, XII, 41-42) zawarta jest – paradoksalnie – prawda na temat sensu śmierci Chrystusa jako przejawu najwyższej *caritas*, której on sam nie jest jednak w stanie zrozumieć. Podobne niezrozumienie przez Wergiliusza „prawdziwego” znaczenia pewnych wątków i wyrażen w *Eneidzie* w momencie, gdy o nich pisał, będzie stanowić podstawę dialogu intertekstualnego w *Komedii*, w którym on jako przedmiot narracji będzie odgrywał pierwszorzędą rolę, odczytując „właściwie” owe fragmenty³⁸⁶.

³⁸⁴ Przeł. A.K.; tłumaczenie E. Porębowicza nie oddaje poprawnie sensu tego zdania.

³⁸⁵ Zob. Arystoteles, *Metaph.*, 985a-985b.

³⁸⁶ Tę myśl wyraża trafnie stwierdzenie M.C.J. Putnama, że Dante jest w mocy dopełnić poetycko i duchowo to, co Wergiliusz pozostawia niekompletne (idem, *Virgil's Inferno*, w: *The Poetry of Allusion...*, s. 112).

Reakcja na trzęsienie ziemi w momencie Ukrzyżowania wynika z błędnej interpretacji przez Wergiliusza Bożych znaków, która to postawa i teraz, podczas wędrówki z Dantem, daje nieraz znać o sobie, np. wtedy, gdy wyraża on swoje wielkie zdziwienie w jarze hipokrytów na widok ukrzyżowanego na ziemi Kajfasza, który wyróżnia się spośród nich tym szczególnym rodzajem kary, będącej jego osobistym *contrapasso*, jako że będąc najwyższym kapłanem Sanhedrynu wydał na śmierć krzyżową Chrystusa. Moim zdaniem powodem zdumienia (*maraviglia*)³⁸⁷ Wergiliusza (*Inf.*, XXIII, 124-126) nie może być niezrozumienie pośmiertnego losu tej postaci i winy, jaka za nią stoi, zważywszy na wcześniejsze słowa jednego z hipokrytów, informujące o tożsamości i przyczynie cierpienia tego wyjątkowego grzesznika (w. 115-117). Myślę, że wynika ono raczej z faktu, że podczas pierwszego zejścia na dno Dolnego Piekła³⁸⁸ nie oglądał on ducha Kajfasza, gdyż miało ono miejsce jeszcze przed skazaniem Chrystusa³⁸⁹; nie jest wykluczone, że u podstaw owej *maraviglia* stoi także widok krzyża jako symbolu męczeństwa³⁹⁰, postrzeganego przezeń wcześniej jako znak zwycięstwa i tryumfu³⁹¹. Leżący na ziemi Kajfasz, deptany przez innych hipokrytów, odzianych w ciężkie ołowiane płaszcze pokryte złotem³⁹², uświadomił mu prawdopodobnie swoim *contrapasso* rodzaj śmierci Chrystusa i przybliżył prawdę o Jego Zmartwychwstaniu, ale

³⁸⁷ D. Biow snuje ciekawe rozważania na temat zdumienia (*maraviglia*) wynikającego z niewiedzy, jakie niekiedy ogarnia Wergiliusza, odróżniając je od zdumienia duchów w Raju, gdzie jest ono wyrazem poznania i doświadczania prawdy oraz komunikowania sobie wzajemnie tego faktu; zob. D. Biow, *From Ignorance to Knowledge: the Marvelous in Inferno 13*, w: *The Poetry of Allusion...*, s. 54-61 *ipassim*.

³⁸⁸ Chodzi o jego zejście do dziewiątego kręgu wraz z wiedźmą Erichto, o którym mowa w Pieśni IX *Piekła*; zob. uwagi na ten temat w dalszej części tego podrozdziału.

³⁸⁹ Zob. Dante, *Inf.*, IX, 25: «Di poco era di me la carne nuda» („Wnet potem, kiedym zżuł doczesne szczęty”).

³⁹⁰ Śmierć krzyżowa była, jak wiadomo, praktykowana w starożytnym Rzymie, ale „zarezerwowana” jedynie dla niewolników, co dodatkowo może pogłębiać zdziwienie Wergiliusza.

³⁹¹ Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Inf.*, IV, 52-54, s. 40.

³⁹² Jest to ich *contrapasso*, symbolizujące hipokryzję.

nie jest też wykluczone, że rozum rzymskiego poety, jak zauważa Douglas Biow, nie pozwala mu wniknąć w nowy wymiar, jaki reprezentują historia Chrystusa i znak krzyża³⁹³.

Wielokrotnie podczas wyjaśniania Dantemu różnych kwestii doktrynalnych jego mistrz daje do zrozumienia, że nie jest w stanie pojąć w całej rozciągłości prawd nadprzyrodzonych, i powołuje się na autorytet Beatrycze, która uzupełni jego przekaz. Ma to miejsce zwłaszcza podczas ich pobytu w Czyśćcu³⁹⁴. Zatrzymajmy się na fragmencie z Pieśni VI *Czyśćca*, gdyż dobrze ilustruje on ułomność wiedzy Wergiliusza na temat nie tylko dobra, lecz także i zła, co można uchwycić dopiero w szerszym kontekście makrostrukturalnym. Sugeruje on Dantemu (w. 46-48), żeby poczekał na dokładniejsze wyjaśnienie ze strony tej *donna angelicata*, dlaczego modlitwa w świecie starożytnym, kierowana niewłaściwie, bo do bogów pogańskich, uznanych za wyraz fałszywego rozumienia świata, nie mogła okazać się skuteczna³⁹⁵ (*nota bene* przykład milczenia bogów pochodzi z jego *Eneidy*). Twierdzi on przy tym, że Dante ujrzy Beatrycze radosną i szczęśliwą na szczycie góry Raju Ziemskiego:

«Veramente a così alto sospetto
non ti fermar, se quella nol ti dice
che lume sia tra 'l vero e lo 'ntelletto.

Non so se 'ntendi: io dico di Beatrice;
tu la vedrai di sopra, in su la vetta
di questo monte, ridere e felice». (*Purg.*, VI, 43-48)

(„Ale nie wpadaj tutaj w pytań sieci,
resztę ci powie pani (na to liczę),
co między prawdą a rozumem świeci:

³⁹³ D. Biow, *From Ignorance to Knowledge...*, s. 54.

³⁹⁴ Zob. np. Dante, *Purg.*, VI, 43-48; XV, 76-78: «E se la mia ragion non ti disfama, / vedrai Beatrice, ed ella pienamente / ti torrà questa e ciascun'altra brama» („Łakniesz li jeszcze, wrychle Beatrycze / Obaczysz, która więc nauką swoją / Te, a z nią inne, ukoi tęsknice”); XVIII, 46-48; XXVII, 128-129.

³⁹⁵ Epizod Palinura z *Eneidy* (VI, 337-381), do którego się tu aluzyjnie nawiązuje (*Purg.*, VI, 28-33), będzie przedmiotem dokładniejszej analizy w: Część druga, III, 4.

słyszysz? ja mówię ci o Beatrycze:
bo ją to ujrzysz tu na samej górze,
rozradowane, szczęśliwe oblicze".) (przeł. A.K.)

Tymczasem prawda okaże się inna: Beatrycze w chwili ich spotkania nie przedstawia się tak, jak przewidywał Wergiliusz, ponieważ Dante w momencie wejścia do Raju Ziemskiego nie jest jeszcze całkowicie „czysty i gotów wylecieć na gwiazdy” („puro e disposto a salire a le stelle”; *Purg.*, XXXIII, 145). Świadczy o tym jej szorstkie powitanie³⁹⁶, zapowiadające mu ostrym jak miecz tonem³⁹⁷ dalsze cierpienie w momencie jego rozpacz po stracie swojego mistrza:

[...] «Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non piangere ancora;
ché pianger ti conven per altra spada». (*Purg.*, XXX, 55-57)

([...] „Dante, chciały losy,
Byś sam pozostał; nie płacz żalem zdjęty:
Płakać cię zmuszą jeszcze inne ciosy”).)

Jej początkowa surowość jest w rzeczywistości dla niego zbawienna, gdyż ma na celu skłonienie go do dokończenia procesu oczyszczenia duchowego poprzez wyznanie win wobec niej jako kobiety, ale też jako tej, która uosabia prawdę objawioną: obie w pewnym momencie miał zdradzić, co będzie jasno wynikać z zarzutów, jakie mu postawi Beatrycze podczas tego spotkania³⁹⁸. Szczególny moment wędrówki Dantego-pielgrzyma, kiedy to zajmuje ona miejsce Wergiliusza, jest ważny także dla Dantego-autora, który nadaje postaci uko-

³⁹⁶ Na temat charakteru i funkcji powitania Dantego przez Beatrycze por. Ch.J. Ryan, *Virgil's Wisdom...*, s. 9-10.

³⁹⁷ Zob. Dante, *Purg.*, XXX, 57: „spada”.

³⁹⁸ Zob. *ibidem*, 130-132: «E volse i passi suoi per via non vera, / imagini di ben seguendo false, / che nulla promession rendono intera» („Na krzywą drogę zaraz krok swój poda; / Dóbr go doczesnych wabią złudne cienie / I obietnice, którym wierzyć szkoda”); *Purg.*, XXXI, 58-60: «Non ti dovea gravar le penne in giuso, / ad aspettar più colpo, o pargoletta / o altra novità con sì breve uso» („Ani pozwolić, aby pióra zwisły, / Pocisków czekać z oczu małolatki / Lub innej rzeczy, która ludzi zmysły”).

chanej kobiety nowy sens literacki, bardziej złożony od poprzedniego (z *Życia Nowego*). Historia ziemskiej miłości nabiera w tym momencie charakteru uniwersalnego, ponadczasowego, ważnego dla wszystkich ludzi³⁹⁹. Chrystologiczny wymiar Beatrycze w chwili jej pojawienia się jest aluzyjnie zasugerowany w hołdzie, jaki jej składają postacie tworzące mistyczną procesję, która symbolizuje początkowo (w Pieśni XXIX) Kościół tryumfujący (*Ecclesia triumphans*), czyli widziany z perspektywy wieczności⁴⁰⁰, z wpisaną weń historią ludzkości, a następnie (na poziomie Pieśni XXXII, a zatem już po epizodzie spotkania Dantego z Beatrycze), Kościół walczący (*Ecclesia militans*), podlegający prześladowaniom, związany z rzeczywistością ziemską i czasem historycznym. Ważna rola, jaką odgrywa Beatrycze w kolejnych „odsłonach” tego epizodu, wiąże się raczej z jej znaczeniem alegorycznym, lecz dla Dantego-pielgrzyma bardzo istotne jest też to dosłowne – kobiety, którą darzył niezwykłą miłością, ewoluującą ustawicznie w kierunku coraz to większej sublimacji.

Blizsze naświetlenie kontekstu jej spotkania z Dantem, oglądającym w Raju Ziemskim ów niezwykły orszak, początkowo w towarzystwie dwóch poetów, Wergiliusza i Stacjusza (który do nich dołączył w momencie, gdy czas jego pokuty dobiegł końca)⁴⁰¹, a potem już tylko Stacjusza, wydaje się konieczne, aby uchwycić sens jej powitalnych słów. Cały epizod, obejmujący końcowe pieśni *Czyśćca*, ma charakter złożonego z kilku części spektaklu, przypominającego w pewnych momentach misteria średniowieczne, określane terminem *sacra rappresentazione*⁴⁰². Interesuje nas tu jego początkowa część, zawierająca powitanie Dantego, mająca bardziej osobisty charakter, co

³⁹⁹ Por. A. Stäuble, *Canto XXX*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), s. 463.

⁴⁰⁰ Zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Purg.*, XXIX, 115-120, s. 255. Obraz Kościoła tryumfującego nawiązuje do Apokalipsy św. Jana.

⁴⁰¹ Ma to miejsce na poziomie Pieśni XXI *Czyśćca*, gdy pielgrzymi znajdują się na tarasie chciwych i rozrzutnych (*avari e prodighi*).

⁴⁰² Tworząc ten epizod, Dante mógł się zainspirować tą formą teatru średniowiecznego; zob. na ten temat U. Bosco, *Dante e il teatro medievale*, w: *Studi filologici, letterari e storici, in memoria di Guido Favati*, a c. di G. Varanini, P. Pinagli, Antenore, Padova 1977, s. 143-144.

podkreśla fakt, że Beatrycze zwraca się do niego po imieniu (jedyń tego rodzaju przykład w *Komedii*)⁴⁰³.

Przedtem – a jest to moment poprzedzający także zniknięcie Wergiliusza – następuje trzykrotnie⁴⁰⁴ oddanie hołdu Beatrycze stojącej na rydwanie zaprzęgniętym w Gryfa, będącego w przekonaniu niemal wszystkich komentatorów dawnych i nowszych⁴⁰⁵ figurą Chrystusa. Najpierw jeden z dwudziestu czterech Starców symbolizujących księgi Starego Testamentu intonuje niemal wiernie fragment *Pieśni nad pieśniami*, „veni, sponsa, de Libano”⁴⁰⁶ (*Purg.*, XXX, 11), interpretowany przez egzegetów biblijnych (podobnie jak cała *Pieśń*) jako wyraz miłości Chrystusa do swojego Kościoła. Następnie chór aniołów, unoszących się nad rydwanem, wita Beatrycze słowami będącymi niemalże kalką tych, jakimi lud zwracał się do Chrystusa wjeżdżającego do Jerozolimy: „Benedictus, qui venis”⁴⁰⁷ (w. 19). Niektórzy odnoszą ten hołd do Gryfa, także ze względu na niezmienioną, męską końcówkę w wyrazie „Benedictus”, lecz niemała część nowszych komentatorów jest skłonna łączyć go z postacią Beatrycze, na potwierdzenie jej wymiaru chrystologicznego. Trzeci cytat pochodzi z *Eneidy*, reprezentującej tu (i gdzie indziej) kulturę starożytną, i jest częścią „dialogu” intertekstualnego, jaki Dante-autor ustanawia pomiędzy dziełem Wergiliusza a swoją *Komedią*, omówionego w innym miejscu⁴⁰⁸.

Nie ulega wątpliwości, że cały obraz nawiązuje w sposób szczególny do Paruzji Chrystusa tryumfującego w momencie końca świata⁴⁰⁹: dlatego postać Beatrycze może być odczytana jako Jego pre-

⁴⁰³ Apostrofa ta (*Purg.*, XXX, 55-57) ma, obok innych strategii autorskich, urtwardzić czytelnika w przekonaniu, że protagonista *Boskiej Komedii* nawiązuje wprost do postaci historycznego Dantego. Nie zmienia to faktu, sygnalizowanego od pierwszych wersów *Komedii*, że reprezentuje on też ludzkość.

⁴⁰⁴ Symbolika liczby „3” (i jej wielokrotności), ważna, jak wiadomo, w całym poemacie, jest szczególnie uwypuklona w omawianej *Pieśni XXX Czystaśca*; zob. A. Stäuble, *Canto XXX*, s. 463-471.

⁴⁰⁵ Inną hipotezę wysuwa M. Picone, *Canto XXIX*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), s. 455-457.

⁴⁰⁶ Zob. Pnp 4, 8: „Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni” („Z Libanu przyjdź, oblubienico, z Libanu przyjdź i zbliż się!”).

⁴⁰⁷ Zob. Mt 21, 9; Mk 11, 9; Łk 19, 38; J 12, 13.

⁴⁰⁸ Zob. Część druga, III, 4.

⁴⁰⁹ Zob. np. Ch.J. Ryan, *Virgil's Wisdom...*, s. 15-16.

figuracja; będzie ona sądzić winy Dantego, który – o czym nie należy zapominać – reprezentuje nie tylko siebie, ale i ludzkość (albo raczej każdego człowieka, niezależnie od epoki).

Analogia z Chrystusem przybiera także bardziej poetycki charakter w wersach 22-27, w których oddana jest przy pomocy metafory wschodzącego słońca – chętnie odnoszonej w tradycji chrześcijańskiej do Chrystusa jako symbolicznego *sol oriens* (*Purg.*, VII, 26)⁴¹⁰. Obraz jego zamglonej tarczy można rozumieć jako antycypację obrazu Beatrycze, której twarz jest przykryta w tym momencie białą zasłoną – Dante bowiem nie jest jeszcze ani godny, ani gotowy, by oglądać blask jej piękna, które mogłoby go oślepić, jak to się dzieje w przypadku kogoś wpatrującego się gołym okiem w słoneczną tarczę. Nie oddalił on jeszcze od siebie wszystkich błędów przeszłości, nie dokonał ich negacji poprzez akt skruchy, do jakiego skłoni go chwilę później wola Beatrycze; dopiero w wyniku rytuału spowiedniczego stanie się on już „czysty i gotowy, by się wznieść ku gwiazdom” wraz z nią, ukochaną kobietą, która poprowadzi go z miłością ku prawdziwemu szczęściu.

Powyższe objaśnienie znaczenia Beatrycze i kontekstu, w jakim się ona pojawia, powinny rozwiać przynajmniej niektóre wątpliwości związane z jej rolą wobec Dantego w warstwie diegetycznej *Komedii* i ułatwić zrozumienie relacji pomiędzy nią i Wergiliuszem oraz to, że ten ostatni nie do końca zdaje sobie sprawę z istoty, a tym samym źródła dobra i zła. W momencie, gdy w metaforycznej formule, wypowiedzianej u wejścia do Raju Ziemskiego, zwraca on swojemu uczniowi pełnię władzy intelektualnej i duchowej nad sobą, sugerując, że jego wola i rozumowanie są już całkowicie wolne od błędów⁴¹¹, słowa te

⁴¹⁰ Por. A. Stäuble, *Canto XXX*, s. 464.

⁴¹¹ Zob. Dante, *Purg.*, XXVII, 139-142: «Non aspettar mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te corono e mitrio» („Nie czekaj głosu mego ni skinienia; / Sąd twój dziś wolny, pewny, niezmacony; / Głupszrwm by było nie iść w trop sumienia. / Ja ci udzielam mitry i korony”). Przekonujący wydaje się komentarz R. Hollandera do metafory zawartej w ostatnim wersie: „Virgilio non può investire Dante dell'autorità né di un imperatore né di un vescovo [...]. Metaforicamente Dante viene incoronato per aver adesso acquisito una volontà capace di governarsi moralmente [...]. Virgilio dice, insomma, che Dante ha adesso il pieno controllo della propria volontà, un'immagine microcosmica di un mondo reso giusto [...] dell'armonica compresenza delle due autorità universali” (Dante Alighieri, *La Commedia*,

nie są w pełni wiarygodne. Podobnie błędnie przewiduje on radosne przyjęcie Dantego przez jego ukochaną⁴¹² w długo przez niego oczekiwany⁴¹³ momencie ich spotkania w Raju Ziemskim, tak jak wcześniej widział ją w swojej wyobraźni uśmiechniętą i szczęśliwą, do czego nawiązaliśmy powyżej.

Tymczasem taki stan ducha będzie ją cechował dopiero wtedy, gdy Dante uwolni się z wszystkiego, co go od niej oddala⁴¹⁴, z resztek przewinień, które dotąd nie były przedmiotem jego troski. W tej dramatycznej chwili, w dalszym ciągu jej wypowiedzi mającej skłonić go do ich wyznania, posuwa się ona wręcz do lekkiej ironii⁴¹⁵ po ujawnieniu swojego imienia, z naciskiem wyczuwalnym w trzykrotnym powtórzeniu przysłówka „ben”⁴¹⁶:

vol. 2 (*Purgatorio*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Purg.*, XX-VII, 142, s. 238; przekład: „Wergiliusz nie może nadać Dantemu władzy cesarskiej czy biskupiej [...]. Dante poprzez tę metaforyczną koronację uzyskuje wolę moralnego panowania nad sobą [...]. Tak więc Wergiliusz stwierdza, że Dante ma pełną kontrolę nad swoją wolą, reprezentując w wymiarze mikrokosmicznym świat, który osiągnął sprawiedliwość [...] dzięki harmonijnemu współistnieniu dwóch uniwersalnych potęg”).

⁴¹² Zob. Dante, *Purg.*, XXVII, 136-137: «Mentre che vegnan lieti li occhi belli / che, lagrimando, a te venir mi fenno» („Nim przyjdzie ona, w oczach znów wesola, / Co, płacząc ciebie, zesła w padół cienia”).

⁴¹³ Jest wiele momentów trudnych podczas wędrówki Dantego przez Piekło i Czyściec, w których Wergiliusz (będący także dobrym psychologiem!) wyzwala jego pozytywną energię i dodaje sił, przypominając o czekającej go Beatrycze lub sugerując, że przybliży go do niej każdy krok: najlepszy przykład pochodzi z tej samej Pieśni XXVII *Czyśćca*, gdy przed przejściem przez mur ognia, mający wypalić resztki ziemskiej zmysłowości, nie okazuje się skuteczny ani jeden argument racjonalny, lecz jedynie uwaga, że ów mur oddziela Dantego od Beatrycze: «Or vedi, figlio: / tra Bèatrice e te è questo muro» („Uważ, mój synu, / Od Beatryczy ta ściana cię grodzi”; w. 35-36).

⁴¹⁴ W wymiarze symbolicznym ów kolejny „mur” stanowi rzeka Lete, która niesie zapomnienie wszelkiego zła popełnionego na ziemi: Dante-pielgrzym będzie ją mógł przekroczyć, skosztowawszy wcześniej jej wód, dopiero po wyznaniu win wobec Beatrycze (co nastąpi w Pieśniach XXX i XXXI *Czyśćca*), przedstawiającym się jako swoisty akt spowiedzi, zakończony zadośćuczynieniem w postaci uświadomienia sobie, jak nienawistne mu są wyznane słabości: będące iluzją miłości i złudne zafascynowanie filozofią awerroistyczną (*Purg.*, XXXI, 86-88).

⁴¹⁵ Wskazuje na nią zwłaszcza czasownik „degnasti” („raczyłeś”; *Purg.*, XXX, 74).

⁴¹⁶ R. Hollander dostrzega związek oparty na antytezie pomiędzy tym trzykrotnym powtórzeniem słowa *ben* przez Beatrycze w momencie potwierdzenia

«Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
non sapei tu che qui è l'uom felice?». (*Purg.*, XXX, 73-75)

(„Przypatrz się! Jam jest, jam jest Beatrycze.
A więc raczyłeś wspiąć się na te schody?
Wiedziałeś, jakie w tym świecie słodczye?”.)

Sens tego fragmentu daje się w oryginale odczytać dwojako: jako wyrzut, że Dante dopiero teraz zdołał do niej dotrzeć⁴¹⁷, albo jako ironiczne stwierdzenie (pozostające w opozycji wobec poprzedniego), że nie jest on jeszcze godny stanąć przed nią w tym miejscu, ponieważ nie osiągnął w tym momencie takiego stanu szczęścia, jaki może zapewnić jedynie uwolnienie się od wszelkiej zmyzy i słabości w wyniku skruchy połączonej z ich wyznaniem⁴¹⁸, czego skutkiem jest autentyczna wolność woli, skierowana odtąd zawsze już tylko ku dobru. Przyjęcie drugiej hipotezy pozwala zauważyć, że słowa Beatrycze korespondują polemicznie – co dotąd nie zostało według mojej wiedzy zauważone przez krytykę – z odpowiedzią, jakiej udzielił Dantemu Wergiliusz, gdy w Pieśni I *Piekieł* zjawił mu się z pomocą w momencie jego chybionej próby wspięcia się na szczyt *colle* (*Inf.*, I, 13), symbolizującego – zgodnie z ogólnie przyjętą interpretacją – właśnie Górę Czyścicową z Rajem Ziemskim położonym na jej wierzchołku:

«Ma tu, perché ritorni a tanta noia?
Perché non sali il dilettoso monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?». (*Inf.*, I, 76-78)

przez nią własnej tożsamości a trzykrotnym wymówieniem imienia Wergiliusza przez Dantego-pielgrzyma w pełnym bólu okrzyku jako reakcji na jego zniknięcie; zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Purg.*, XXX, 73-75, s. 264.

⁴¹⁷ Tak właśnie odczytuje to w swoim przekładzie E. Porębowicz.

⁴¹⁸ Zob. Dante, *Purg.*, XXX, 142-145: «Alto fato di Dio sarebbe rotto, / se Letè si passasse e tal vivanda / fosse gustata senza alcun scotto / di pentimento che lagrime spanda» („Lecz szczyrba w Bożym byłaby wyroku, / Gdyby mu wolno w załetejskie kraje / Przejść i kosztować wody z tego stoku, / Nie płacąc skruczą, co przez łzy się kaje”).

(„A ty, przecz wracasz w nieszczęsne doliny?
Czemu nie śpieszysz na górę, rodzicę
Wesela, gniazdo radosnej nowiny?”.)

Paralelizm sytuacji narracyjnej (spotkanie z przyszłym przewodnikiem po danej części zaświatów), podobna struktura składniowa odpowiednich tercyn⁴¹⁹ i ironiczny wydźwięk obu „powitań” uwy-puklają w mojej opinii antytetyczną treść obu wypowiedzi. Podczas gdy Beatrycze uświadamia Dantemu, że nie jest jeszcze gotowy, by tu z nią przebywać, Wergiliusz, wręcz przeciwnie, dziwi się, dlaczego jeszcze nie pokonał trudności i nie wszedł na szczyt, będący, także według niego, symbolem szczęścia.

W jego mniemaniu to szczęście, jak można wywnioskować ze sposobu, w jaki nakreśli Dantemu pierwsze wrażenie, które wywołuje w nim widok Raju Ziemskiego, bezpośrednio przed stwierdzeniem (niezupełnie zgodnym z prawdą, jak widzieliśmy), że osiągnął on już wystarczający stopień wolności pozwalający mu decydować o swoim dalszym losie, jest porównywalne z tym, którym cieszyła się ludzkość w legendarnym złotym wieku, opiewanym przez poetów antycznych; polegałoby ono na życiu w harmonii z naturą, wolnym od trudów i trosk:

«Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce;
vedi l'erbette, i fiori e li arbuscelli
che qui la terra sol da sé produce». (*Purg.*, XXVII, 133-135)

(„Widzisz to słońce, co przed tobą wschodzi?
Widzisz te krzewy i kwiaty, i zioła,
Które ta gleba sama z siebie rodzi?”.)

Nawiązuje do tych wyobrażeń tajemnicza kobieta, nosząca enigmatyczne imię Matelda⁴²⁰, będąca jedyną mieszkanką Raju Ziem-

⁴¹⁹ Zob. Dante, *Inf.*, I, 76-78 i idem, *Purg.*, XXX, 73-75. Obie tercyny są zbudowane z dwóch następujących po sobie pytań skierowanych do Dantego w formie wyrzutu.

⁴²⁰ Nawiążemy do niej przy analizie interpretacji mitów Owidiańskich w *Komedii*; zob. Część druga, IV, 3.

skiego. Po objaśnieniu Dantemu oraz towarzyszącemu mu Wergiliuszowi i Stacjuszowi natury tego cudownego miejsca wieńczy ona swoją wypowiedź niespodziewanym stwierdzeniem pod adresem poetów starożytnych, w którym uznaje ich natchnione wizje za „figurę” tegoż Raju:

«Quelli ch'anticamente poetaro
l'età de l'oro e suo stato felice,
forse in Parnaso esto loco sognaro.
Qui fu innocente l'umana radice;
qui primavera sempre ed ogne frutto;
nettare è questo di che ciascon dice»⁴²¹. (*Purg.*, XXVIII, 139-144)

(„Pieśniarze, co to śpiewali przed laty
O wieku złotym i szczęśliwym bycie,
W snach wieszczych może te widzieli światy.
Tu wiódł człowieczy szczep niewinne życie;
Tu był maj wieczny, owoc wiecznie żrzący:
To jest ów nektar, o którym gwarzycie”.)

Uśmiech, z jakim Wergiliusz i Stacjusz przyjmują jej słowa – „Więc ja się na to obróciłem cały / Ku Wieszczom, którzy stali zasłuchani / W dźwięk słów, a oczy, widzę, im się śmiały” („Io mi rivolsi 'n dietro allora tutto / a' miei poeti, e vidi che con riso / udito avean l'ultimo costruito”; *Purg.*, XXVIII, 145-147) – stanowi ich odpowiedź na hołd oddany ich poezji przez ową, nienazwaną jeszcze z imienia, „piękną panią” („bella donna”; *Purg.*, XXVIII, 43), postrzegającą w nich nieświadomych prekursorów pojęcia Raju. Można w nim dostrzec jednak także inny wymiar, mając na uwadze typową dla Dan-tego polisemię: w ten sposób okazywaliby radość z poznania – dopiero w tym momencie – „prawdziwego złotego wieku”, którego obraz dopełnia i czyni wiarygodnymi ich poetyckie sny. Na tym przykładzie Dante-autor uznaje, za pośrednictwem Mateldy, wielkość twórczości poetyckiej antyku przy jednoczesnym, aluzyjnym odniesieniu się do jej ograniczeń: nieprzypadkowa jest anafora „Qui [...] qui” w wersach

⁴²¹ Ostatnie wersy parafrazują fragment opisu złotego wieku w *Metamorfozach* Owidiusza (I, 107-112).

142-143, podkreślając nie wprost, że tylko tu, w miejscu, gdzie się obecnie znajdują, człowiek był kiedyś wolny od wszelkiej zmyy i naprawdę szczęśliwy. Ich opowieści miałyby jedynie walor fikcji, byłyby „pięknym kłamstwem”, zawierającym wszakże ziarna prawdy, której źródła nie znali. Jego *Komedia* odkrywa ich wymiar figuralny i go dopełnia, będąc świadectwem tego, co jej protagonista oglądał podczas „prawdziwej” wędrówki po zaświatach i opisał, wzorem św. Jana, autora Apokalipsy⁴²².

Wyobrażając sobie Raj Ziemski na wzór mitycznego złotego wieku⁴²³, symbolu najwyższego szczęścia dla ludzi antyku, Wergiliusz po raz kolejny potwierdza duchowo-intelektualne pozostawanie w obrębie pojęć należących do jego kręgu kulturowego, niezależnie od intuicji poetyckiej, dzięki której ewokowana przez niego rzeczywistość mogła się zbliżyć do koncepcji chrześcijańskich.

Nasuwa się w tym miejscu jeszcze jedna uwaga: intuicja poetycka antycznych twórców mogła dotyczyć dawnego Edenu, miejsca przeznaczonego pierwotnie przez Boga na siedzibę ludzkości (Rdz 1, 8-17), które według średniowiecznych wizji, przejętych i rozwiniętych przez Dantego, miało zajmować przestrzeń nieporównanie większą, rozpościerając się na całą półkuli południowej⁴²⁴. Nie byli oni jednak

⁴²² Ta analogia dochodzi do głosu zwłaszcza w ostatnich pieśniach *Czyszcza*, których akcja toczy się w Raju Ziemskim; zob. Apokalipsa, Prolog, 1, 19: „Scribe ergo quae vidisti, et quae sunt et quae oportet fieri post haec” („Napisz więc to, co widziałeś, i to, co jest, i to, co potem musi się stać”); także *ibidem*, 1, 11 i 21, 5 oraz Dante, *Purg.*, XXXII, 103-105; XXXIII, 52-54: «Tu nota; e sì come da me son porte, / così queste parole segna a' vivi / del viver ch'è un correre a la morte» („Widzenie moje niech wiernie powtórzą / Twe usta ludziom, co żyją żywotem / Będącym ciągną w kraj śmierci podróżą”).

⁴²³ U Wergiliusza mit złotego wieku jest obecny we wszystkich trzech jego dziełach: poza słynną w średniowieczu *Eklogą IV*, nawiązania do niego odnajdujemy w *Georgikach* (I, 125-128), jak również w opisie Pól Elizejskich w księdze VI *Eneidy*. W kolejnych podrozdziałach (Część druga, III, 3 i 4) poruszymy kwestię dialogu intertekstualnego w *Komedii*, odnoszącego się do mitu złotego wieku w pierwszym i trzecim z tych utworów.

⁴²⁴ Na temat koncepcji Raju Ziemskiego u Dantego na tle tradycji patrystycznej i średniowiecznej, sięgającej św. Augustyna, zob. B. Nardi, *Il mito dell'Eden*, w: idem, *Saggi di filosofia dantesca*, wyd. II, La Nuova Italia, Firenze 1967, s. 311-340; P. Armour, *Il mito del Paradiso Terrestre: rinnovamento della società mondiale*, w: *Dante. Mito e poesia...*, s. 341-354.

zdolni wyobrazić sobie Raju Niebieskiego i m.in. dlatego, jak sędzę, Dante-autor wyrazi, przy pomocy metafory nawigacyjnej⁴²⁵, otwierającej Pieśń II *Raju*, przekonanie o absolutnym nowatorstwie poezji tej części poematu, której patronują wszystkie Muzy, Minerwa i Apollo, jednym słowem cała *ars* i *sapientia* odziedziczona po poetach klasycznych, ale także boskie natchnienie, którego symbolem był nie kto inny, jak tenże Apollo, będący figurą Chrystusa we wspaniałej inwokacji w Pieśni I⁴²⁶.

Wracając do spotkania w Raju Ziemskim, zauważmy, że Beatrycze w swoim szorstkim, cytowanym powyżej, powitaniu (*Purg.*, XXX, 73-75) kieruje *implicite* wyrzut w stronę Wergiliusza, który w pierwszej swojej reakcji na rozpacz Dantego (*Inf.*, I, 76-78) nie zrozumiał, że osiągnięcie autentycznego szczęścia nie leży jedynie w gestii człowieka pokładającego nadzieję w sile woli oraz rozumu i dzięki nim skłonnego do pielęgnowania cnót moralnych. Najpierw musi on odzyskać utraconą niewinność, podobną do tej, jaką posiadali Adam i Ewa przed popełnieniem grzechu pierworodnego. Możliwe jest to jedynie poprzez poznanie całej prawdy o sobie, uświadomienie sobie własnych słabości i wyznanie ich dzięki pokorze, która czyni w ludzkim sercu miejsce dla działania Bożej łaski⁴²⁷ i otwiera je na cnoty teologalne. Beatrycze daje tym samym *implicite* do zrozumienia, że Wergiliusz nie posiada jasnego rozeznania w kwestiach dobra i zła.

Rozumowanie autora *Eneidy* wpisuje się w model kulturowy ceniący ponad wszystko dążenie do wielkości poprzez postawę racjonalną, zmierzającą ku coraz to większej doskonałości w ziemskim życiu dzięki praktykowaniu cnót kardynalnych i intelektualnych, przy jednoczesnym zwalczaniu wszelkiej słabości i unikaniu cierpienia.

⁴²⁵ Jest to jedna z wielu tego typu metafor rozsianych w różnym znaczeniu i funkcjach po całym poemacie. Podobną semantykę, tylko na mniejszą skalę, prezentuje ona w wersach otwierających *Czyszcze*: tam jednak jest mowa o „łódeczce talentu” („navicella del mio ingegno; *Purg.*, I, 2) podnoszącej żagle na „lepszych wodach” („miglior acque”; *Purg.*, I, 11), a tu o statku „śpiwnie wytyczającym nowe, nieznane szlaki morskie” („legno che cantando varca”; *Par.*, II, 3).

⁴²⁶ Powróćmy do niej w rozdziale poświęconym Owidiuszowi i przekształceniom mitów z *Metamorfóz* w *Komedii*; zob. Część druga, IV, 3.

⁴²⁷ Por. definicję pokory (*humilitas*) według św. Augustyna i św. Tomasza z Akwinu w: Część druga, II.

Z perspektywy Dantego-autora prowadzi to do duchowej izolacji, która nie pozwoli dojrzeć w sobie tego, co negatywne, i może zrodzić pychę⁴²⁸. Przywiązywanie wagi (w obecnej rzeczywistości ahistorycznej) do ziemskiej sławy czy dbanie o zachowanie (lub odzyskanie) dobrego imienia są typowe dla duchów potępionych w *Piekle* Dantego⁴²⁹, które nie mając przed sobą żadnej perspektywy przyszłej, żyją w wiecznej terażniejszości myślą o własnej przeszłości⁴³⁰, zwykle ją idealizując, gdyż zatraciły prawdę, która przybliży człowieka do Boga⁴³¹, nazwaną za Arystotelesem w *Etyce Nikomachejskiej*, komentowanej w średniowieczu przez Tomasza z Akwinu, „dobrem intelektu” („il ben de l'intelletto”; *Inf.*, III, 18)⁴³². Tę postawę Wergiliusz podziela z nimi w całej rozciągłości⁴³³, choć niekiedy potrafi ją inteligentnie wykorzystać w swojej roli przewodnika Dantego, dodając mu energii i zapału w drodze do nieziemskiego szczęścia. Ma to miejsce np. w sytuacji, gdy ten ostatni usiadł, wyczerpany wspinaczką po opuszczeniu jaru hipokrytów, ale natychmiast zerwał się do dalszej wędrówki pod wpływem zachęty mistrza, utrzymanej w duchu agonistycznego modelu kultury

⁴²⁸ Zob. też na ten temat nieco odmienne uwagi M.A. Balducciego (*Classicismo Dantesco...*, s. 55-56), prowadzące jednak do podobnych wniosków. Zob. także: Część druga, I.

⁴²⁹ Ten rys jest szczególnie zauważalny podczas spotkań Dantego-pielgrzyma z „wielkimi” postaciami *Piekle*, które można określić wspólnym mianem *magnanimi*: są to przede wszystkim poeci z Limbo (wśród nich przebywa „na co dzień” Wergiliusz), Ulisses czy Farinata degli Uberti, ale także Pier della Vigna czy nawet Francesca da Rimini. W sposób szczególnie wyrazisty kwestia ziemskiej sławy jako głównego celu życia wpływa jednak w rozmowie Dantego-pielgrzyma z jego dawnym mistrzem Brunettem Latinim. Zob. na ten temat M. Maślanka-Soro, „*M'insegnate come l'uom s'eterna*”: la cecità tragica del ser Brunetto nel Canto XV dell'Inferno di Dante, „*Romanica Cracoviensia*”, 4 (2004), s. 104-118, zwłaszcza s. 111-118; eadem, *Tragizm w Komedii...*, s. 271-278.

⁴³⁰ Zob. eadem, *Tragizm w Komedii...*, s. 59-60.

⁴³¹ Chrystus w Ewangelii według św. Jana mówi o sobie: „*via, et veritas, et vita*” (J 14, 6).

⁴³² Zob. Tomasz z Akwinu, *Sententia libri Ethicorum*, liber VI, lectio 3, n. 2 (<http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>; data dostępu: 16.04.2013): „*Falsum, quod est malum intellectus, sicut verum est bonum ipsius*” („Fałsz, czyli zło intelektu, tak jak prawda jest jego dobrem”). Dante parafrazuje te słowa w *Biesiadzie* (II, XIII, 6).

⁴³³ Por. też T. Barolini, *Dante's Poets...*, s. 342-343.

grecko-rzymskiej⁴³⁴, w którym ostatecznym celem jest pośmiertna sława⁴³⁵:

«Omai conven che tu così ti spoltre»,
disse 'l maestro; «ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre⁴³⁶;
sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere ed in acqua la schiuma.
E però leva sù; vinci l'ambascia
con l'animo che vince ogne battaglia,
se col suo grave corpo non s'accascia». (*Inf.*, XXIV, 46-54)

(„Teraz się z lichej gnuśności rozpowij –
Mistrz do mnie rzecze – bowiem pod pierzyną
I w puchach łoża sławy się nie łowi!
A komu bez niej dni na ziemi płyną,
Po takim ślad się padolny rozpyli
Dymem na wietrze i wód szumowiną.
Więc wstań i niemoc niechaj w tobie zmyli
Duch, co zwycięzcą jest w każdej rozprawie,
Chyba go brzemień ciała ubezsili”).)

⁴³⁴ Zob. np. A. Gouldner, *Il sistema agonistico greco: modelli culturali*, w: *La tragedia greca. Guida storica e critica*, a c. di Ch.R. Beye, Laterza, Roma-Bari 1976, s. 177-214.

⁴³⁵ Postawa ta będzie cechowała włoskich humanistów, poczynając od Petrarcki; sądzę, że w tym konkretnym wypadku trudno ją przypisywać wprost Dante-mu-autorowi, jak sugeruje B. Garavelli w swoim komentarzu (Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. I (*Inferno*), a c. di B. Garavelli, koment. do *Inf.*, XXIV, 46-51, s. 345), ponieważ na poziomie diegetycznym odnosi się ona przede wszystkim do Wergiliusza.

⁴³⁶ Komentatorzy upatrują na ogół źródło tej myśli w *Ars poetica* (w. 412-413) Horacego: „Qui studet optatam cursu contingere metam, / multam tulit fecitque puer, sudavit et alsit” („Kto w biegu cel osiągnąć pożąda uparcie, / Jako chłopiec w mróz, w upał znosił wiele przecie”); tekst oryginalny i przekład J. Sękowskiego pochodzi z wyd.: Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie (Opera omnia)*, t. 2, tekst łaciński do druku przygotował, wyboru przekładów dokonał, komentarzem opatrzył O. Jurewicz, Ossolineum, Wrocław 1988.

O złożoności psychiki Dantejskiego Wergiliusza najlepiej świadczy to, że w momencie spotkania z Dantem w Pieśni I *Piekle*, dopiero widząc jego rozpacz, spowodowaną niemożnością pokonania „wilczycy”, symbolu zła w najbardziej infernalnej postaci (żądź połączonych z oszustwem i zdradą), proponuje mu „inną drogę”: „Ścieżki potrzeba obrać tobie inne» – / Rzekł widząc oczu moich zapłakanie” („A te conven tenere altro viaggio», / rispuose, poi che lagrimar mi vide”; w. 91-92). Prowadzi ona do tego samego celu, ale jest dłuższa, połączona z poznaniem i doświadczeniem zła oraz skłaniająca do wewnętrznej przemiany. W tym momencie poeta rzymski okaże niezwykłą dla swojej epoki wrażliwość i współczucie, które skłania go do otwarcia się na drugiego człowieka⁴³⁷. Zdaje się on rozumieć stan ducha Dante’go, jego niemoc na widok wilczycy (*lupa*), która „nikomu drogą swoją przejść nie daje: / Póty przeszkadza, aż w nim dech ustanie” („non lascia altrui passar per la sua via, / ma tanto lo ’mpedisce che l’uccide»; w. 95-96). Zadziwiające jest to, że w momencie tej niezwykle dla niego jako człowieka antyku *caritas* zdaje się on rozumieć (w całkowitym kontraście do poprzedniej myśli!), że nie można osiągnąć trwałego szczęścia, licząc jedynie na własne siły, bez trudu i cierpienia, z których rodzi się poznanie. Innymi słowy, nie wystarcza dążenie do doskonałości w oparciu tylko o cnoty kardynalne i intelektualne – czego on i jego pośmiertny los są, *nota bene*, najlepszym przykładem.

Gorliwość „neofity” nie zatarła w nim jednak śladów dawnej rzymskiej (czy też grecko-rzymskiej) *paidei*. Te dwie kontrastujące pod wieloma względami postawy są wyrazem sprzeczności, które w jego przypadku dadzą nieraz o sobie znać, przestaniając mu autentyczne zrozumienie dobra i zła. Dzieje się tak zwłaszcza w momentach krytycznych, jakich nie brakuje podczas wędrówki przez Piekło. Wergiliusz nie zawsze okazuje się bowiem przewodnikiem, na którym Dante-pielgrzym może bez reszty polegać, gdyż nieraz nie jest on w stanie właściwie ocenić niebezpieczeństwa wymykającego się spod kontroli ludzkiego rozumu. Aby nie mnożyć przykładów, odwołam się do szczególnie – w moim przekonaniu – znaczących.

⁴³⁷ Załączki takiej postawy tkwią w *Eneidzie*, gdzie niejednokrotnie Eneasz okazuje autentyczną troskę o los swoich towarzyszy, starając się znaleźć najlepsze rozwiązanie.

Jeden (związany z niezrozumieniem, czym jest zło) dotyczy sytuacji, w jakiej przyszło się znaleźć obu pielgrzymom w momencie dotarcia do bramy miasta Disa-Lucyfera, za którą rozciąga się krąg szósty, a potem, wertykalnie w dół, przestrzeń Dolnego Piekła, gdzie odbywają karę wszelkiego rodzaju oszuści (*fraudenti*), a więc wszyscy posługujący się za życia rozumem w niegodziwych lub wręcz nikczemnych celach, upokarzając ten najwyższy dar Boga dla człowieka. Wergiliusz próbuje bezskutecznie pokonać bezwzględny opór duchów szatańskich, broniących doń dostępu żywemu człowiekowi (Dantemu):

Io vidi più di mille in su le porte
da ciel piovuti, che stizzosamente
dicean: «Chi è costui che sanza morte
va per lo regno de la morta gente?». (*Inf.*, VIII, 82-85)

(Spojrzę, nad tysiąc czartów się uwija
U wrót i woła głosy zjadliwemi:
„Kto jest ten śmialek – pytają – i czyja
Stopa za życia w martwych staje ziemi?”.)

W perspektywie alegorycznej można tę sytuację interpretować jako sprzeciw złych mocy wobec pragnienia poznania tajemnicy zła, jego istoty⁴³⁸ i korzeni po to, by je wyrwać na zawsze z własnego życia. Próba „negocjacji” ze strony Wergiliusza nie daje żadnego pozytywnego rezultatu, a tylko powiększa złość duchów piekielnych, które w pośpiechu i wręcz w popłochu⁴³⁹ zatrzaskują bramy przed skonster-

⁴³⁸ Alighieri mógł wychodzić z założenia, zbliżonego do koncepcji Tomasza z Akwinu i niektórych wcześniejszych teologów i filozofów (np. Pseudo-Dionizego Areopagity), że zło jest brakiem dobra. Świadczyłoby o tym np. jego wyobrażenie Lucyfera, będącego parodystycznie perwersyjnym naśladownictwem Trójcy Św., a więc totalnym zaprzeczeniem najwyższego Dobra; zob. J. Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna 1989, s. 227-244, zwłaszcza s. 240; zob. też M. Maślanka-Soro, *Piękno i brzydota: metafizyka Lucyfera u Dantego*, „Litteraria Copernicana”, 2(6) (2010), s. 118.

⁴³⁹ Ciekawą, aczkolwiek nie do końca przekonującą, hipotezę na temat popłochu diabłów po słowach Wergiliusza (nieznanych ani Dantemu-pielgrzymowi, ani czytelnikowi) wysuwa G. Cerri w interesującej monografii dotyczącej śladów *nekyji* Homera w *Piekle* – fakt, że Wergiliusz pertraktuje z diablami potajemnie

nowanym mistrzem Dantego. Upokorzony własną porażką, zaczyna on przez chwilę wątpić w słowa Beatrycze i w możliwość kontynuowania przez nich podróży:

«Pur a noi converrà vincer la punga»,
cominciò el, «se non... Tal ne s'offerse.
Oh quanto tarda a me ch'altri qui giunga!».
I' vidi ben sì com'ei ricoperse
lo cominciar con l'altro che poi venne,
che fur parole a le prime diverse;
ma nondimen paura il suo dir dienne,
perch'io traeva la parola tronca
forse a peggior sentenza che non tenne. (*Inf.*, IX, 7-15)

(„Ten nowy szkopał zwalczyć nam się godzi –
Szepnął – a gdyby nie... czekać zmiłowania;
Jakże mi dłuży się, że nie nadchodzi!”
Snadnie ja dostrzegł, że początek zdania
Myśl doufniejszą, niżli reszta, mieści,
Tak że z nich razem sprzeczność się wyłania.
Toteż strach na mnie padł od nowej wieści;
Ze strzępów mowy, niepewny, co znaczą,
Możem dobywał nazbyt groźnej treści.)

Sens *reticentia* w wersie 8 («se non... Tal ne s'offerse») nie jest oczywisty, ale najbardziej przekonująca w mojej opinii pozostaje hipoteza, zgodnie z którą przemilczana myśl odnosi się do chwilowego braku wiary Wergiliusza w to, że uda im się dostać do miasta Disa,

(i nie chce, żeby jego uczeń go słyszał) wiąże on z treścią groźby, jaką przewodnik Dantego kieruje pod ich adresem, a która ma swój rodowód w czarnej magii w jej najbardziej ponurym wydaniu; poeta rzymski zna pewne zaklęcia od wiedźmy Erichto, która kiedyś miała na niego wpływ, i robi tu z nich użytek, jednak ich efektem nie jest posłuszeństwo, tylko jeszcze większy opór; zob. G. Cerri, *Dante e Omero...*, s. 61. Osobiście jestem skłonna przyjąć, mając na uwadze sens zawarty w drugim hemistychu wersu 8 i w wersie 9 Pieśni IX, że groźby Wergiliusza odnoszą się do konieczności dania posłuchu woli boskiej i do ewentualnej interwencji „z góry” w razie dalszego oporu, na co diabły reagują wzmożoną złością i próbą jej przechytrzenia.

mimo iż rola przewodnika Dantego przez zaświaty została mu wyznaczona przez siły wyższe, których wyrazicielką jest Beatrycze⁴⁴⁰.

Reakcja mistrza Dantego ujawnia tym samym kruchość jego wiary, nabytej dopiero po śmierci dzięki bezpośredniemu doświadczeniu (w charakterze świadka wspomnianego wyżej *Descensus Christi ad Inferos* i Jego tryumfu nad śmiercią), a więc nieoświeconej łaską⁴⁴¹ – dopiero interwencja „z zewnątrz” kogoś nazwanego tajemniczo „wysłańcem z nieba” („da ciel messo”; *Inf.*, IX, 85) spowoduje przezwyciężenie sytuacji patowej i umożliwi wejście do Dolnego Piekła mieszczącego się w obrębie płonących murów miasta Disa-Lucyfera. Dante-pielgrzym przypomni (i wypomni!) w innym miejscu tę niemoc duchową swojemu mistrzowi:

[...] «Maestro, tu che vinci
tutte le cose, fuor che ' demon duri
ch'a l'intrar de la porta incontra uscinci». (*Inf.*, XIV, 43-45)

(„Mistrzu – zacząłem – co wszystkie przekory
Piekielne zwalczasz, prócz tej, którą duchy
Stawiały hardzie u Disa komory”).

W interesującym nas epizodzie (*Inf.*, VIII, 82-120) Wergiliusz zdaje się nie rozumieć, że próba „dialogu” ze złymi mocami z góry skazana jest na klęskę, a ludzka inteligencja pozostaje całkowicie bezsilna wobec nieporównanie potężniejszej inteligencji szatańskiej, skłonnej zawsze szkodzić ludziom przy pomocy kłamstwa i podstęp⁴⁴².

Wergiliusz popełnia podobny błąd „rozumu” w czeluści malwersantów (*barattieri*), gdzie bierze „za dobrą monetę” nieprawdziwe informacje, jakie mu daje – niepytany – jeden z diabłów zwanych *Malebranche* (Złe Szpony), pilnujących grzeszników zanurzonych w je-

⁴⁴⁰ Zob. np. uwagi R. Hollandera w: Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. I (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Inf.*, IX, 7-9, s. 85.

⁴⁴¹ Postawa Wergiliusza przeciwstawia się *implicite* tej, którą sugerował św. Augustyn w słynnej myśli: „crede, ut intelligas”, zakładającej wewnętrzną *illumination*, szczerze przez człowieka pożądaną.

⁴⁴² Zob. uwagi na ten temat w dalszej części tego podrozdziału.

ziorze wrzącej smoły⁴⁴³, na temat sposobu przedostania się do kolejnej czeluści (hipokrytów). Zauważa on (zgodnie z prawdą), że skalny most biegnący niegdyś nad szóstym jarem uległ zniszczeniu podczas trzęsienia ziemi spowodowanego śmiercią Chrystusa⁴⁴⁴, natychmiast dodając, że nieco dalej zachował się w całości inny, łączący wszystkie dziesięć jarów⁴⁴⁵, co okaże się kłamstwem obliczonym na zmylenie pielgrzymów i uwięzienie ich wśród owych oszustów-malwersantów⁴⁴⁶. To, co Wergiliusz mógł uznać za wyraz posłuszeństwa szatanów wobec mocy wyższej (danie im „eskorty”, by „bezpiecznie” ich poprowadzić do nieistniejącego przejścia), jest w rzeczywistości przejawem ich zbuntowanej, podstępnej i złośliwej natury, próbującej sprzeciwić się Bogu nawet w Piekło, mimo że ich działanie ograniczone jest do tego, na co otrzymali przyzwolenie z góry. Dopiero pod wpływem wielkiego niepokoju Dantego, przeczuwającego niebezpieczeństwo, jakie im grozi, zwłaszcza po tym, jak niechcący sprowokowali okpienie Złych Szponów przez malwersantów w komicznej scenie rodem ze średniowiecznej farsy⁴⁴⁷, Wergiliusz czyni użytek ze swojej nadzwyczajnej inteligencji⁴⁴⁸

⁴⁴³ Potępieni cierpią zgodnie z prawem *contrapasso*: popełniali malwersacje w ukryciu i teraz „skrywają się” w smole, a gdy któryś próbuje szukać wytchnienia nad jej powierzchnią, natychmiast jest kluty widłami i zmuszany do zanurzenia. Cały epizod, będący rodzajem piekielnej farsy, do której obejrzenia Dante-autor zachęca w pewnym momencie czytelnika (*Inf.*, XXII, 118: „O tu, che leggi, udirai nuovo ludo”; „Nowym, słuchaczu, zdziwię cię igrzyskiem”), utrzymany jest w bardzo niskim stylu, obfitującym w kolokwializmy, a nawet wulgaryzmy, którym posługują się szatańscy strażnicy tego jaru; ton ten jest przejawem ich szpetoty duchowej.

⁴⁴⁴ Zob. Dante, *Inf.*, XXI, 106-108 i 112-114.

⁴⁴⁵ Zob. *ibidem*, 109-111.

⁴⁴⁶ Zob. Dante, *Inf.*, XXIII, 133-138. Z wypowiedzi jednego z hipokrytów (Frate Catalano), zawartej w tych wersach, wynika jasno, że wszystkie mosty nad szóstym jarem uległy zniszczeniu, co może świadczyć o sile trzęsienia ziemi piekielnej w tym punkcie, w którym mieli się znaleźć, pośród innych hipokrytów, przedstawiciele Sanhedrynu, który zadecydował o wydaniu Chrystusa Piłatowi i kłamliwymi argumentami podlegał przeciw Niemu lud jerozolimski.

⁴⁴⁷ Zob. na ten temat M. Maślanka-Soro, *Les formes dramatiques et théâtrales dans la Divine Comédie de Dante*, „European Medieval Drama”, 14 (2010), s. 124-130.

⁴⁴⁸ R. Hollander, powołując się na badania M. Musy, zauważa, że wbrew przekonaniu Dantego-pielgrzyma czy samego Wergiliusza (zob. *Inf.*, IV, 51; X, 17-18; XII, 31-33; XVI, 119-120; XIX, 39; XXVI, 73-74), ten ostatni nie „czyta” w myślach swojego podopiecznego (w przeciwieństwie do Beatrycze i innych du-

i natychmiast wymyśla udany plan ucieczki⁴⁴⁹. Dozna on jednak upokorzenia i frustracji, tracąc, jeden jedyny raz w przeciągu całej wędrówki przez Piekło i Czyściec, kontrolę nad sobą⁴⁵⁰, gdy w następnej chwili zmuszony jest uznać swój błąd i usłyszeć cyniczne „pouczenie” ze strony nie kogo innego, jak jednego z hipokrytów, niejakiego Frate Catalano, który posuwa się nawet do cytowania w pewnym momencie fragmentu Ewangelii według św. Jana⁴⁵¹, zawierającego charakterystykę złego ducha:

[...] «Io udi' già dire a Bologna
del diavol vizi assai, tra ' quali udi'
ch'elli è bugiardo e padre di menzogna». (*Inf.*, XXIII, 142-144)

([...] „Uczą bolońskie doktory
O czarta złości, a między innemi,
Że ojcem fałszu jest, do kłamstwa skory”.)

Na niezdolność przeniknięcia najbardziej wyrafinowanej formy zła i wynikającą stąd nieskuteczność w jego pokonywaniu, widoczną w stosunku poety rzymskiego do jego intelektualno-duchowej postaci (oddanej przez Dantego-autora zgodnie z tradycyjnym wyobrażeniem ikonograficznym, jednak nie dla rozbawienia czytelnika, lecz dla bardziej wszechstronnego oddania szpetoty *sensu lato* złego ducha), nie-

chów zbawionych), a jedynie jest w stanie je rozszyfrować dzięki niezwykłej inteligencji, na podstawie kontekstu sytuacyjnego, który ich obu dotyczy; zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Inf.*, XXIII, 25-30, s. 190; także M. Musa, *Virgil Reads the Pilgrim's Mind*, „Dante Studies”, 95 (1977), s. 149-152.

⁴⁴⁹ Zob. Dante, *Inf.*, XXIII, 13-33.

⁴⁵⁰ Zob. *ibidem*, 145-146: „Appresso il duca a gran passi sen gl, / turbato un poco d'ira nel sembiante” („Tu Mistrz wyruszył kroki ogromnemi, / Twarz jego była gniewem pomieszana”).

⁴⁵¹ Zob. J 8, 44: „[Diabolus] in veritate non stetit: quia non est veritas in eo; cum loquitur mendacium, ex propriis loquitur, quia est mendax et pater eius” („[Diabeł] w prawdzie nie wytrwał, bo prawdy w nim nie ma. Kiedy mówi kłamstwo, od siebie mówi, bo jest kłamcą i ojcem kłamstwa”). Tekst łaciński cytuję tu i dalej z wyd.: *Novum Testamentum Graece et Latine*, utrumque textum cum apparatu critico imprimendum curavit E. Nestle, novis curis elaboraverunt E. Nestle et K. Aland, United Bible Societies, London 1963.

znanej w świecie starożytnym, rzuca pewne światło epizod z wiedźmą Erichto, do którego Wergiliusz niespodziewanie czyni aluzję pod bramą miasta Disa, chcąc uświadomić przerażonemu groźbami szataniów Danteemu, że zna dobrze drogę przez całe Piekło⁴⁵²:

«In questo fondo de la trista conca
discende mai alcun del primo grado,
che sol per pena ha la speranza cionca?».

Questa question fec'io; e quei «Di rado
incontra», mi rispuose, «che di noi
faccia il cammino alcun per qual io vado.

Ver è ch'altra fiata qua giù fui,
congiurato da quella Eritón cruda
che richiamava l'ombre a' corpi sui.

Di poco era di me la carne nuda,
ch'ella mi fece intrar dentr' a quel muro,
per trarne un spirto del cerchio di Giuda». (*Inf.*, IX, 16-27)

(„Zstąpili w smutną tę jamę ślimaczą
Kto z duchów, które pierwszy stopień winy
Pragnieniem nieba beznadziejnym płaczą?”

Tak pytam, a Wódz: „Śród naszej drużyny
Niewielu tylko wolność otrzymało
Deptać te oto podziemne ścieżyny.

Raz ja tę podróż odprawiłem całą,
Gdy prośbą dzikiej Erykto zakłęty,
Co była zdolna wskrzeszać trupie ciało,

Wnet potem, kiedym zzuł doczesne szczęty,
Wstąpiwszy tutaj, zabrałem tajemnie
Ducha, co w kręgu Judy był zamknięty”).

Wśród XIV-wiecznych i późniejszych komentatorów ten *passus*, stawiający postać Wergiliusza w dwuznacznym świetle, wywołał prawdziwą konsternację. Wielu z nich słusznie traktuje epizod Dantejski

⁴⁵² Wergiliusz nawiązuje jeszcze dwukrotnie do tego zdarzenia (*Inf.*, XII, 34-36; XXI, 61-63), co porwierałoby jego brak krytycyzmu wobec własnej postawy z przeszłości, która jednoznacznie wskazuje na jego ówczesną podatność na wpływ złych mocy.

jako wymysł poety, dla którego źródłem inspiracji na poziomie *inventio* była księga VI *Farsalii* Lukana, gdzie został szczegółowo opowiedziany makabryczny rytuał nekromancji dokonany przez czarownicę tesalską Erichto (*Phars.*, VI, 507-830): na życzenie zdegenerowanego syna Pompejusza Wielkiego przywróciła ona do życia niedawno zmarłego żołnierza, by przepowiedział wynik bitwy pod Farsalos, rozstrzygającej o losie wojny domowej pomiędzy Pompejuszem i Cezarem. Erichto u Lukana nie musiała jednak dla swoich ohydnych praktyk magicznych schodzić do Podziemia, lecz odprawiała je w złowrogiej przestrzeni na pograniczu świata żywych i zmarłych⁴⁵³, gdzie zaciągnęła trupa jednego z poległych w niedawnej bitwie (w. 619-641), natomiast u Dantego Wergiliusz miał na jej życzenie sprowadzić w tym celu kogoś przebywającego po śmierci wśród duchów potępionych w ostatnim, dziewiątym kręgu, przeznaczonym dla zdrajców, zwanym kręgiem Judasza od posłanego tam później zdrajcy Chrystusa. Ta wzmianka ma także inne źródło – *Eneidę*, w której Sybilla, dając do zrozumienia Eneaszowi, że zna też Tartar, powołuje się na swoją „wizytę” w zaświatach u boku bogini Hekate, która oddała jej w opiekę gaj Awernu⁴⁵⁴. Alighieri, dokonując kontaminacji obu dobrze mu znanych tekstów i tworząc nowy epizod, nie uczynił tego z pewnością po to, by czytelnik podziwiał jego erudycję. Nie wydaje się też możliwe, aby słowa Wergiliusza były „niepięknym kłamstwem”, obliczonym na uspokojenie roztrzęsionego Dantego poprzez uświadomienie mu, że zna dobrze dalszą drogę. To, co może być odczytane przez odbiorców dowolnej epoki jako *nova fictio*⁴⁵⁵, nie było takim w zamyśle Dantego.

⁴⁵³ Opis tego miejsca w księdze VI (642-645) wykazuje podobieństwa z opisem *selva oscura* w Pieśni I *Piekieł* Dantego, co zostało zauważone przez G. Cerriego (*Dante e Omero...*, s. 57) – zdaniem tego uczonego byłoby to niewątpliwe źródło inspiracji dla włoskiego poety.

⁴⁵⁴ Zob. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 564-565: «Sed me cum lucis Hecate prae-fecit Avernis, / ipsa deum poenas docuit perque omnia duxit» („Mnie Hekate, rząd zdawszy nad Awernu gajem, / Wskazała kary, wszystko odkryła dokładnie”).

⁴⁵⁵ Zob. Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comediam*, a c. di I.Ph. Lacaïta, Barbèra, Firenze 1887, koment. do *Inf.*, IX, 25-27 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 28.04.2013): „Sed certe non oportet ire per ista somnia vana, quia ista est simpliciter fictio nova, quia autor fingit quod Virgilius hoc finxerit ad exhortandum ipsum” („Z pewnością nie należy iść za tym próżnym tworem wyobraźni, dotąd niespotykanym, jako że autor

skiego Wergiliusza, wbrew temu, co sądzi Benvenuto da Imola, jeden z bardziej bystrych i wnikliwych komentatorów XIV-wiecznych. Mistrz Dantego-pielgrzyma posługuje się bowiem rozumem zawsze zgodnie z prawdą, jeśli tylko jest w stanie ją dostrzec, i przywiązuje wielką wagę do własnej wiarygodności nie tylko jako „duca i maestro”, ale także jako poeta, twórca *Eneidy*, której epizodom czy myślom nadaje niekiedy „prawdziwszy” sens⁴⁵⁶, dowodząc zasadności takiej „korekty” wobec oryginału napisanego w epoce bogów, którzy byli „falsi e bugiardi”.

W niniejszym epizodzie Alighieri mógł skorzystać z opinii maga czy czarodzieja, jaką rzymski poeta cieszył się w średniowieczu⁴⁵⁷, ale nie było na pewno jego celem utrwalanie i rozwijanie tego przekonania w swoim „świętym poemacie”, w którym poza opisywanym tu „faktem” nic nie świadczy o tym, by jego Wergiliusz, prowadzący – dla dobra ludzkości – Dantego-pielgrzyma po zaświatach na życzenie Beatrycze, a za jej pośrednictwem z woli samego Boga, miał cechy czarnoksiężskie⁴⁵⁸. Najlepszym tego dowodem jest niechęć do magów i wróżbitów, zarówno antycznych, jak i współczesnych, jaka przebiega z jego wysoce krytycznego stanowiska podczas ich pobytu w czwartej

udaje, iż Wergiliusz to wymyślił, by mu dodać otuchy”); zob. także Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Commedia...*, koment. do *Inf.*, IX, 16-30 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 29.04.2013), gdzie czytamy m.in.: „Ma questa fizione, cioè che Eriton sconiurasse Virgilio, fa l'autor nostro da sè poetando” („Lecz ta fikcja, a mianowicie, że Erichto spętała czarami Wergiliusza, jest wymysłem poetyckim naszego autora”).

⁴⁵⁶ Dialog intertekstualny z *Eneidą* prowadzi Dante-autor także ustami „swojego” Wergiliusza; odsyłam do: Część druga, III, 4.

⁴⁵⁷ Zob. D. Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, s. 26-67; także E. Moore, *Studies in Dante...*, s. 234-237; H. de Lubac, *Virgile philosophe et prophète*, w: idem, *L'Exégèse médiévale...*, t. 2, s. 242.

⁴⁵⁸ Zob. także Dante, *La Divina Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), a c. di U. Bosco, G. Reggio, Le Monnier, Firenze 2002, koment. do *Inf.*, IX, 23, s. 241: „Con questa invenzione Dante giustifica la conoscenza dell'Inferno da parte della sua guida, ma più che muoversi nel solco della deformazione medievale di Virgilio mago, inconcepibile in Dante, essa sorge da una atmosfera di 'sortilegio' di cui è impregnato questo episodio” („Poprzez to zmyślenie Dante uzasadnia znajomość Pieła przez swojego przewodnika, ale nie tyle idzie za średniowiecznym, wykrzywionym wyobrażeniem Wergiliusza jako maga, co u niego wydaje się nie do pomyślenia, ile daje się opanować atmosferze „magii”, którą nasycyony jest ten epizod”).

czeluści ósmego kręgu⁴⁵⁹. Dante-autor czyni go tam „odpowiedzialnym” za prowadzenie dialogu intertekstualnego z wszystkimi czterema dziełami rzymskiej epiki, a więc także z *Eneidą*. Z drugiej strony nie trudno zauważyć, że w Dantejskim Wergiliuszu pozostał jakiś relikwety myślenia w kategoriach magicznych⁴⁶⁰, wyraźnie obecnego na kartach jego poematu w postawie Eneasza, gdzie stanowił on przejaw wielkiej pobożności⁴⁶¹. Najlepiej się to uwidacznia we wspomnianej czeluści, gdy popada on w sprzeczność: z jednej strony neguje jakikolwiek związek pomiędzy założeniem jego rodzinnej Mantui a praktykami wróżbiarskimi, korygując wersję zawartą w *Eneidzie*⁴⁶², ale z drugiej, pod sam koniec ich pobytu wśród magów i wieszczków daje wiarę średniowiecznemu, ludowemu przesądowi, że na powierzchni księżycy można dostrzec sylwetkę Kaina niosącego ciernie (*Inf.*, XX, 124-126). Tego rodzaju akcent, nieprzesądzający jednak o obecnej wrogości Wergiliusza do wszelkiego rodzaju wróżbitów, zdaje się potwierdzać złożoność tej postaci u Dantego, m.in. podkreślaną w naszej analizie trudność w jednoznacznym uchwyceniu przez niego (i być może zaakceptowaniu?) granic pomiędzy dobrem i złem w rozumieniu chrześcijańskim. Z takim fantastyczno-magicznym myśleniem („favoleggiare”⁴⁶³; *Par.*, II, 51) rozprawi się Beatrycze w *Raju*, gdzie podczas ich przebywania w sferze księżycowej wyjaśni „tajemnicę” ciemniejszych miejsc na tym ciebie niebieskim, odwołując się do naukowej (na miarę epoki) teorii plam, jakie są na nim widoczne⁴⁶⁴.

⁴⁵⁹ Są też inne dowody, choć bardziej implicytne: np. już w Pieśni I *Piekieł*, w autoprezentacji Wergiliusza, Dante-autor odwołuje się nie do średniowiecznej tradycji Wergiliusza-maga, lecz do przekazu zawartego w późnoantycznych *Żywotach* poety (*Vitae*); zob. Dante Alighieri, *Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), a c. di G. Inglese, Carocci, Roma 2007, koment. do *Inf.*, I, 69, s. 44.

⁴⁶⁰ Na ten fakt jednak komentatorzy i krytycy rzadko zwracają uwagę. Jednym z nielicznych jest G. Güntert w swojej analizie tej pieśni; zob. idem, *Canto XX*, s. 281.

⁴⁶¹ Eneasza nie podejmuje nigdy ważnych decyzji bez złożenia bogom ofiary, gdziekolwiek przebywa, a znaki dawane mu przez nich są dlań wskazówką, jak ma postąpić w danej sytuacji.

⁴⁶² Do tej kwestii nawiązujemy przy okazji omawiania dialogu intertekstualnego *Komedii* z *Eneidą*; zob. Część druga, III, 4.

⁴⁶³ Dost.: „bajanie”.

⁴⁶⁴ Zob. Dante, *Par.*, II, 61-148.

Błąd, jaki czyni wielu dawnych komentatorów (a także niemało współczesnych) w odniesieniu do wyznania mistrza Dantego w Pieśni IX *Piekle*, polega – w moim przekonaniu – na tym, że szukają oni odpowiedzi na pytanie, kogo i w jakim celu miał sprowadzić Wergiliusz z Otchłani, spętany czarami (zob. „congiurato”; *Inf.*, IX, 23) przez Erichto, natomiast nie traktują tamtego epizodu jako źródła inspiracji przede wszystkim (jeśli nie wyłącznie) na poziomie *inventio* i rzadko skupiają się na jego funkcji w bliższym i dalszym kontekście, co byłoby tym bardziej zasadne, że aluzje do niego pojawiają się jeszcze w dwóch innych miejscach⁴⁶⁵.

Tego rodzaju refleksje, którym nie oparł się też Robert Hollander w swoim najnowszym komentarzu⁴⁶⁶, niewiele wnoszą do zrozumienia postaci Wergiliusza. Dezynwoltura, z jaką poeta rzymski wyraża się tu i gdzie indziej o swoim poprzednim *descensus ad Inferos*, potwierdzałaby tylko, że brak mu poczucia winy czy wstydu z powodu tego, że kiedyś uległ najbardziej haniebnym mocom inferalnym, jakie reprezentuje Erichto. Wystarczy przypomnieć długi opis nekromancji w księdze VI *Farsalii*, wraz z całym przerażającym *entourage*, w jakim Lukan umieszcza niechlubną „działalność” czarownicy tesalskiej; sam jej okropny wygląd⁴⁶⁷ wzbudza taki lęk u bóstw olimpijskich, że biernie zezwalają jej na wszelkie niegodziwości⁴⁶⁸. To wystarczy, by uświadomić sobie, że mamy tu do czynienia z najgorszym wymiarem zła: daje jej posłuch nawet nienazwany z imienia bóg, zamieszkujący najgłębszą część Otchłani, o którego potędze świadczy skądinąd to, że jako jedyny może patrzeć bezkarnie na Gorgonę-Meduzę, nie doznając petryfikacji (*Phars.*, VI, 745-746).

⁴⁶⁵ Zob. przyp. 452.

⁴⁶⁶ Zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Inf.*, IX, 19-27, s. 85-87.

⁴⁶⁷ Lukan charakteryzuje ją jako *effera*, czyli „dzika” (*Phars.*, VI, 508), i *tristis*, czyli „okrutna” (*Phars.*, VI, 640). Jego wzorem Dante nazywa ją „Eritón cruda” (*Inf.*, IX, 23).

⁴⁶⁸ Zob. Lukan, *Phars.*, VI, 527-528: „Omne nefas superi prima iam voce precantis / concedunt carmenque timent audire secundum” („Na wszelką niegodziwość niebiańscy się godzą bogowie / Za pierwszą prośbą; boją się słyszeć zakłęcie powtórnie”).

Jeśli do tego dodamy, że ta księga ma stanowić polemiczną odpowiedź Lukana na księgę VI *Eneidy* – opowiadającą o zejściu Eneasza do Awernu, ale z pominięciem Tartaru, bowiem bohater trojański jako *castus* (nieskalany winą) nie może zetknąć się bezpośrednio ze złem⁴⁶⁹ – to trzeba przyznać, że Dante-autor, nie oszczędzając tego doświadczenia „swojemu poecie”, stawia pod znakiem zapytania jego rozwiązania w *Eneidzie*⁴⁷⁰, a także ukazuje łatwość, z jaką rozum nieoświecony łaską ulega złu, i to tym bardziej, im większa jest jego inteligencja.

Obecna wędrówka Wergiliusza z Dantem przez Piekło, mająca, w przeciwieństwie do tamtej, cel, jak wiemy, bardzo szlachetny, pokazuje, że jeśli człowiek rozumny podporządkuje swoją inteligencję prawości i cnocie, zdziała więcej dobra niż ktokolwiek inny, zwłaszcza gdy zechce się otworzyć na łaskę dzięki pokorze. Poeta rzymski w momencie, gdy dał się bezwolnie⁴⁷¹ prowadzić czarownicy tesalskiej – „ona kazała mi wejść w te mury”⁴⁷² («ella mi fece intrar dentr’ a quel muro»; *Inf.*, IX, 26) – nie był jeszcze świadkiem tryumfu Chrystusa w Ot-

⁴⁶⁹ Zob. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 563: „Nulli fas casto sceleratum insistere limen” („Nikomu z dobrych wstąpić w te progi nie dajem”). Uwolnienie się od zła w powiązaniu z jego wcześniejszym doświadczeniem i poznaniem jest czymś obcym kulturze antycznej, zbyt racjonalnej, żeby dopuścić ten swoisty paradoks. Dlatego mentalności rzymskiej trudno było zrozumieć chrześcijaństwo, będące religią prawd niepoznawalnych rozumem, religią paradoksów, takich jak np. cierpienie i męka Chrystusa, który – niewinny – wziął na siebie winy całej ludzkości i pozwolił się zabić, by ocalić ją od wiecznego potępienia. Zob. też D. Biow, *From Ignorance to Knowledge...*, s. 48; M.A. Balducci, *Classicismo Dantesco...*, s. 19-20.

⁴⁷⁰ Dante-pielgrzym pozna całe zaświaty po to, by zdobyć wiedzę o samym sobie (i o ludzkości, którą reprezentuje), a także prawdę o sensie istnienia i prawa rządzące światem.

⁴⁷¹ Wergiliusz przyznaje, że dał się opanować całkowicie czarom Erichtho, co w przypadku prawdziwego chrześcijanina nie miałoby miejsca. Dobrze to ilustruje stwierdzenie: „Ché volontà, se non vuol, non s’ammorza” („Wola prawdziwa wytrwa, gdy się wzdraga”; *Par.*, IV, 76); zob. T. Barolini, *Dante’s Poets...*, s. 206-207: „Erichtho derived her power over Virgil from his passive participation; had he not in some way subscribed to the imaginative constructs that sustained her, lending them his credence and his will, she would have been as powerless over him as the devils are now in the face of the heavenly intercessor” („Władza Erichtho nad Wergiliuszem była skutkiem jego bierności; gdyby on w jakiejś mierze nie podzielał jej wyobrażeń, nie dawał im wiary, ani nie aprobował, ona byłaby tak samo bezsilna wobec niego, jak diabły w stosunku do niebieskiego posłańca”).

⁴⁷² Przekład dosł. mój – M.M.S.

chłani, gdyż, jak podkreśla, stało się to niedługo po jego śmierci: „Wnet potem, kiedym zżuł doczesne szczęty” (*«Di poco era di me la carne nuda»*; w. 25)⁴⁷³. Natomiast w chwili, gdy Beatrycze zeszła do Limbo, by prosić go o pomoc dla Dantego, to wydarzenie musiało tkwić głęboko w jego pamięci już od wielu dziesiątków lat, skłaniając go do przyjęcia wiary *post mortem*: świadczy o tym jego zaangażowanie w całą wędrówkę, połączone ze znajomością, jak już mówiliśmy, wielu aspektów doktryny chrześcijańskiej. Dlatego, być może, posłuchał on od razu owej *donna di virtù*, pani będącej uosobieniem cnót, dzięki którym człowiek może osiągnąć wieczną szczęśliwość⁴⁷⁴. Beatrycze w Pieśni II *Piekle* byłaby więc swego rodzaju anty-Erichto⁴⁷⁵, a „misja” Wergiliusza dla dobra Dantego i ludzkości mogłaby być odczytana – w moim mniemaniu – jako rodzaj *contrapasso* za tamtą haniebną postawę.

Według mnie Dante-autor wymyślił (w oparciu o źródła antyczne, dokonawszy pewnych przesunięć semantycznych) epizod z czarownicą tesalską po to, by podważyć nieco autorytet Wergiliusza w oczach Dantego-pielgrzyma, ujawniając to wydarzenie z przeszłości, i by uzmysłowić jemu i czytelnikowi, że Wergiliusz, przy całej swojej wiedzy i mądrości⁴⁷⁶, nie jest nieomylny, a także by naświetlić przyczyny jego bezsilności w zetknięciu z najbardziej wyrafinowaną formą zła, co w szczególności ma miejsce przed bramą miasta Disa, pilnowaną, jak widzieliśmy, przez tysiące „da ciel piovuti”⁴⁷⁷ (*Inf.*, VIII, 82). Jeśli ta hipoteza zasługuje na uwagę, zauważmy, kontynuując te rozwa-

⁴⁷³ Zob. też Dante, *Inf.*, XII, 34-36, gdzie Wergiliusz stwierdza, że gdy po raz pierwszy był w Dolnym Piekle, jeszcze nie było tam śladu ruin spowodowanych trzęsieniem ziemi piekielnej, do którego doszło w momencie śmierci Chrystusa na krzyżu: *«Or vo' che sappi che l'altra fiata / ch'i' discesi qua giù nel basso inferno, / questa roccia non era ancor cascata»* („Wiedz, gdym raz pierwszy schodził tutaj w gości, / Dążąc do piekła najniższego dziczy, / Jeszcze ta góra sterczała w całości”).

⁴⁷⁴ Zob. Dante, *Inf.*, II, 76-78; przekład E. Porębowicza nie oddaje sensu oryginału.

⁴⁷⁵ Por. D. Quint, *Epic Tradition and Inferno IX*, „Dante Studies”, 93 (1975), s. 202.

⁴⁷⁶ Zob. też T. Barolini, *Dante's Poets...*, s. 204.

⁴⁷⁷ Reifikacja zawarła w tym zwrocie (dosł.: „spadłych, jak deszcz z nieba”) jest wyrazem pogardy autora-narratora dla złych duchów; czasownik *piovere* pojawi się jeszcze w analogicznym sensie w odniesieniu do jednego z najbardziej odpychających potępionych, Vanni Fucciego (*Inf.*, XXIV, 122-123). Byłby to też przykład niskiego rejestru stylistycznego.

zania, że ktoś, kto w przeszłości uległ, jak Wergiliusz, mocom szatańskim, nie jest władny, by je pokonać bez boskiej interwencji, zwłaszcza że w chwili próby jego wiara, nabyta *post mortem*, łatwo przechodzi w zwątpienie. Ta porażka jest dla niego lekcją pokory. W dotychczasowej wędrówce przez Górne Piekło, aby przełamać opór strażników pierwszych kręgów, wystarczył rodzaj „zaklęcia”, kładącego nacisk na nieuchronność woli Bożej – „tak żyć tam, gdzie śladem chcenia / zaraz czyn kroczy; wara pytać dłużej” (*vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare*»; *Inf.*, III, 95-96; V, 23-24)⁴⁷⁸. Potępieni cierpieli tam za winy wynikające z braku umiaru (*intemperanza*) w tym, co z natury jest dobre i da się opanować rozumem dzięki praktykowaniu cnót moralnych; natomiast grzechy będące udziałem „mieszkańców” Dolnego Piekła są efektem złej woli i Dante (ustami Wergiliusza) uważa je za przejaw *malizia* (złość, przewrotność), którego celem jest świadome wyrządzanie krzywdy (*ingiuria*)⁴⁷⁹ drugiemu człowiekowi, poprzez użycie siły (*violenza*)⁴⁸⁰ albo podstęp (*fraudolen-*

⁴⁷⁸ W obu przypadkach (wobec Charona i Minosa) formuła ta jest identyczna; nieco różni się w odniesieniu do Plutosa (*Inf.*, VII, 11-12), ale jej zasadniczy sens jest zachowany: *«Vuolsi ne l'alto, là dove Michele / fé la vendetta del superbo strupo»* („Życzą jej w górze, gdzie nad nieowładną / Zgrają wziął pomstę niegdyś Michał święty”).

⁴⁷⁹ Zob. Dante, *Inf.*, XI, 22-24: *«D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista, / ingiuria è 'l fine, ed ogne fin cotale / o con forza o con frode altrui contrista»* („Wszelka złość, którą niebo obrzydziło, / Celem ma krzywdę: zrządzić ją się stara, / Godząc w drugiego podstępem lub siłą”). Bezpośrednim źródłem dla Dantejskiego rozumienia pojęcia *ingiuria* była definicja dwóch rodzajów *iniuria* u Cyclerona (*De off.*, I, XIII, 41): *«Cum autem duobus modis, id est aut vi aut fraude, fiat iniuria; fraus quasi vulpeculae, vis leonis videtur: utrumque homine alienissimum, sed fraus odio digna maiore»* („Istnieją więc dwa rodzaje krzywdy: jeden wiąże się z użyciem siły, drugi – podstępem; podstęp jest typowy dla lisa, a siła dla lwa; jeden i drugi jest obcy naturze człowieka, lecz podstęp zasługuje na większe potępienie”; cytuję z wyd.: M. Tullio Cicerone, *I doveri*, introduzione e note di E. Narducci, traduzione di A. Resta Barrile, BUR, Milano 2011). Strukturę Górnego i Dolnego Piekła wyklada Dantemu-pielgrzymowi Wergiliusz w Pieśni XI *Piekła*; zob. na ten temat M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 115-118; por. też szczegółowy komentarz wraz z dyskusją naukową w: Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Inf.*, XI, 22-27, 61-66, 76-90, s. 104-107.

⁴⁸⁰ Gwałtownicy (*violenti*) cierpią w kręgu siódmym, gdzie są podzieleni na kilka grup w zależności od tego, przeciw komu skierowali swoje złe zamiary.

za)⁴⁸¹. Ten porządek moralny Piekła nawiązuje do Arystotelesowskiego schematu złych skłonności⁴⁸². Podstęp, niespotykany u zwierząt, jest właściwy tylko człowiekowi i wynika z posłużenia się rozumem niezgodnie z jego pierwotnym przeznaczeniem. Heretycy, pozostający tuż za murami miasta Disa-Lucyfera, stanowią kategorię pozostającą poza Arystotelesowskim podziałem, ale niewątpliwie ich winy, podobnie jak wszystkie inne w przestrzeni Dolnego Piekła, mają charakter racjonalny.

Kultura starożytna, której Wergiliusz jest u Dantego najwyższym symbolem, przedstawiająca zło jako wyraz sił irracjonalnych w człowieku (wyobrażonych zwykle pod postacią zwierząt⁴⁸³, często monstrualnych potworów, jakich pełne są opowieści mitologiczne, nękających czy to ludzkość, czy pojedynczego człowieka), nie znała, w przeciwieństwie do kultury chrześcijańskiej, jego źródła racjonalnego, a zatem nie dysponowała, by tak powiedzieć, także „narzędziami” do jego skutecznego zwalczania⁴⁸⁴.

Tak więc istnieje kilka przenikających się wzajemnie przyczyn, dla których rola Wergiliusza jako przewodnika po Piekło ulega załamaniu tam, gdzie pielgrzymi stykają się z siłami zła w jego czystej, intelektualnej postaci.

W Czyśćcu sytuacja jest oczywiście inna – panuje tam atmosfera pokoju i braterskiej miłości, a także nadziei, gdyż cierpienie ma charakter czasowy. Natomiast podobnie jak w Piekło, ma ono formę *contrapasso*, ale opartą nie na analogii⁴⁸⁵, tylko na antytezie pomiędzy winą i karą, gdyż ta ostatnia ma być z założenia pouczająca i prowadzić do duchowego doskonalenia. Wergiliusz jest tam jedynym duchem

⁴⁸¹ Oszuści ponoszą karę w kręgu ósmym (dzielącym się na dziesięć czeluści) i dziewiątym, obejmującym różne kategorie zdrajców.

⁴⁸² Zob. Arystoteles, *Eth. Nic.*, VII 1 1145a 15-18.

⁴⁸³ Zob. np. Cycerońską definicję *iniuria* w przyp. 479.

⁴⁸⁴ M. Musa przypisuje porażkę Wergiliusza jego przynależności do kultury pogańskiej; zob. idem, *Advent at the Gates: Dante's Comedy*, Indiana University Press, Bloomington 1974, s. 65-84.

⁴⁸⁵ Kara w Piekło, obrazując winę, staje się wyrazem (i jednocześnie uwiecznieniem) ziemskich dążeń i namiętności; zob. na ten temat M. Cogan, *Delight, Punishment and the Justice of God in the «Divina Commedia»*, „Dante Studies”, 111 (1993), s. 40.

potępionym: wszyscy inni są już zbawieni, tylko ze względu na skłonności do grzechów głównych, jakie przejawiali za życia, podlegają moralnemu oczyszczeniu, prowadzącemu ich do ostatecznego osiągnięcia wiecznego szczęścia.

Dla dyskursu, jaki nas tu interesuje, istotne jest przede wszystkim to, że rola poety rzymskiego jako przewodnika po tej części zaświatów znacząco się zmniejsza – jest to widoczne już od momentu spotkania u podnóża Góry Raju Ziemskiego strażnika Czyścica, Katona, który poznawszy ich motywację – wolę „pani z nieba” („donna del ciel”; *Purg.*, I, 91), pozwala im wejść do tego drugiego z pozaziemskich królestw oraz daje precyzyjne wskazówki, jak Wergiliusz powinien przygotować Dantego do pokuty⁴⁸⁶. Poeta rzymski, podobnie jak jego podopieczny, jest tu po raz pierwszy i często sam potrzebuje rady. Jeszcze przed rozpoczęciem wędrówki odczuwa on boleśnie krytykę (którą bardzo przeżywa i odnosi też do siebie, jako że czuje się odpowiedzialny za Dantego-pielgrzyma) ze strony właśnie Katona, karzącego nowo przybyłe na plażę Czyścica duchy, zasłuchane w pieśń miłosną *Amor, che ne la mente mi ragiona*⁴⁸⁷ i niemyślące w tym momencie o swoim zbawieniu⁴⁸⁸. Natomiast na samym początku wędrówki poeta rzymski wykazuje niewiedzę, w jakim kierunku mają podążać, co w sensie alegorycznym można by wyjaśnić jako nieznaną drogę, która prowadzi do szczęścia wiecznego. On, który na ogół bardzo pewnie poruszał się po Piekło pośród różnych niebezpieczeństw, teraz wydaje się tak samo zdezorientowany, jak duchy dopiero co przywiezione przez Anioła-sterownika:

⁴⁸⁶ Chodzi o opasanie go sitowiem – znakiem pokory – po wcześniejszym, także symbolicznym, obmyciu mu twarzy z „piekielnego brudu”, co ma go uwolnić od śladów pobytu w „królestwie” Lucyfera.

⁴⁸⁷ Jest to jedna z kancon alegorycznych autorstwa Dantego; otwiera ona traktat III *Biesiady*.

⁴⁸⁸ Zob. Dante, *Purg.*, II, 112-122. Reakcja Wergiliusza na tę krytykę świadczy o jego wrażliwości i tak właśnie ją odbiera Dante-pielgrzym: „El mi pareo da sé stesso rimorso; / o dignitosa coscienza e netta, / come t'è picciol fallo amaro morso!” („Lecz on miał człeka zgryzionego postać: / O ty, sumienie zacne, trwożne błędu, / Najlżejszą winą każące się chłostać!...”; *Purg.*, III, 7-9).

Quando la nova gente alzò la fronte
ver' noi, dicendo a noi: «Se voi sapete,
mostratene la via di gire al monte».

E Virgilio rispuose: «Voi credete
forse che siamo esperti d'esto loco;
ma noi siam peregrin come voi siete». (*Purg.*, II, 58-63)

(Gdy obca rzesza k'nam obróci twarzy:
„Pokażcie w górę drogę, jeśli znacie” –
Powiada do nas. Więc takim ją darzy
Mistrz dobrym słowem: „Zapewne mniemacie,
Żeśmy świadomi drogi w tej krainie;
W pątniczej idziem, jako i wy, szacie”.)

Ale nawet w tych okolicznościach, całkiem dla niego nowych i nieznanych, zdaje się on polegać – często błędnie – jedynie na sobie, zamiast oczekiwać pomocy z zewnątrz. Znakiem takiej postawy w *Pieśni III Czyśca* jest spuszczenie głowy („tenendo 'l viso basso”; w. 55) w przeciwieństwie do jego ucznia, który zwraca wzrok w stronę skały – „a ja patrzyłem w górę, na skałę, rozglądając się wokół” („e io mirava suso intorno al sasso”; w. 57) – i w pewnym momencie dostrzega grupkę duchów zmierzających w przeciwnym kierunku niż oni. Co więcej, przejmuje inicjatywę, rzecz, która w Piekło nigdy nie miała miejsca, przynajmniej jeśli chodzi o znalezienie wyjścia z trudnej sytuacji, i oznajmia to nauczycielowi słowami, w których wykazuje pewne zniecierpliwienie i niedwuznacznie podkreśla jego niemoc poznawczą:

«Leva», diss'io, «maestro, li occhi tuoi:
ecco di qua chi ne darà consiglio,
se tu da te medesimo aver nol puoi». (*Purg.*, III, 61-63)

(„Podnieś – do Mistrza mówię – podnieś oczy:
Oto się zbliża, skąd ci rada znidzie,
Skoroś nieświadom tych skalistych zboczy”.)

A zatem poeta rzymski, wykazując się brakiem wiedzy na temat tego, jak mają się poruszać w przestrzeni objętej Bożą łaską, gdzie nie

wystarcza własny intelekt, natomiast trzeba umieć się otworzyć na pomoc zesłaną z góry, którą w tym wypadku uosabia gromadka duchów dotkniętych ekskomuniką, zdaje się potwierdzać nieświadomie winę mieszkańców Limbo, stojącą u podstaw ich (a więc i jego) wykluczenia z grona zbawionych. Dante-autor w subtelnie ironiczny sposób potwierdza to słowami, które wypowiada nie kto inny, lecz właśnie Wergiliusz w tej samej pieśni, tonem szorstkim i autorytatywnym:

«Matto è chi spera che nostra ragione
possa trascorrer la infinita via
che tiene una sustanza in tre persone.

State contenti, umana gente, al *quia*⁴⁸⁹;
ché, se potuto aveste veder tutto,
mestier non era parturir Maria;
e disiar vedeste sanza frutto
tai che sarebbe lor disio quietato,
ch'etternalmente è dato lor per lutto:
io dico d'Aristotile e di Plato
e di molt'altri»; e qui chinò la fronte,
e più non disse, e rimase turbato⁴⁹⁰. (w. 34-45)

(„Darmo się człowiek w tej nadziei miota,
Że swym rozumem szlaki poodwija,
Którędy działa Trójjedna Istota.

⁴⁸⁹ Zob. Benvenuto da Imola, *Comentum super...*, koment. do *Purg.*, III, 37-39 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 29.04.2013): „Quasi dicat: sufficiat vobis credere quia sic est, et non quaerere propter quid est, in his de quibus a nobis non potest plene assignari ratio vel causa; debemus enim simpliciter confiteri quia talia sunt supernaturalia, nec de eis possumus habere notitiam nisi per revelationem” („Mówi mniej więcej tak: wystarczy, żebyście uwierzyli, że tak jest, i nie dociekali, dlaczego tak się dzieje w przypadku rzeczy, których przyczyny ani źródła nie znamy; musimy bowiem po prostu wyznać, że są to sprawy nadprzyrodzone i nie możemy ich poznać inaczej jak przez objawienie”).

⁴⁹⁰ Słowa Wergiliusza odnoszą się, w moim przekonaniu, nie tylko do „mieszkańców” Limbo, ale także *implicite* do postawy hierarchów ówczesnego Kościoła – papieża Klemensa IV oraz biskupa Cosenzy – którzy, nadużywając wiedzy teologicznej oraz ufając w słuszność arbitralnie wydanego wyroku, zdecydowali o ekskomunie księcia Manfrediego, protagonisty Pieśni III *Czyśćca*, odmawiając mu też prawa do chrześcijańskiego pogrzebu. Zob. na ten temat M. Maślanka-Soro, *Il «disio» dei filosofi antichi...*, s. 61-72.

Rodzie człowieczy, dość tobie *ad quia*!
 Gdyby wszechwiedzą ludzkość była mocna,
 Przecz by Synaczka rodziła Maryja?
 Znana ci mężów tęskność bezowocna,
 W których by mogła być uspokojona
 Tą wiedzą, a tak przejmuję ich do cna –
 Arystotela myślę i Plarona
 I innych wielu...” Czoło schylił blade,
 Zmilkł, a twarz jego była zasępiona.)

Krytyka nieograniczonego zaufania we własne możliwości pojawia się w kontekście problemu pozostającego w sferze prawdy objawionej, dlaczego dusze, pozbawione ciała, a więc także fizyczności, mogą znosić różne „udręki, żar i chłód” („tormenti, caldi e geli”; w. 31)⁴⁹¹. Jeśli Bóg („Virtù”; w. 32) nie odslania przed człowiekiem wiedzy z tym związanej⁴⁹², tym bardziej ma pozostać przed nim zakryta tajemnica o wiele bardziej doniosła, dotycząca Trójcy Świętej.

W kwestiach doktrynalnych poeta rzymski powołuje się na ogół, podobnie jak w Piekło, na autorytet Beatrycze lub korzysta z wyjaśnień innych, np. wędrującego z nimi od pewnego momentu Stacjusza⁴⁹³. Daje tu też niekiedy znać o sobie owa *maraviglia* (zdziwienie lub zadziwienie), obecna w pewnych momentach w Piekło. W Czyśćcu sygnalizuje ona brak wiedzy nie tylko na temat topografii miejsca, lecz także wielu prawd ewangelicznych. Jako przykład może posłużyć zdumienie (*Purg.*, VII, 61: „ammirando”), z jakim Wergiliusz przyjmuje, jeszcze w Przedczyśćcu, słowa ducha poety Sordella o tym, że nie można kontynuować wędrówki nocą, a jedynie w dzień, kiedy pozostaje się w za-

⁴⁹¹ Zdaniem A.M. Chiavacci Leonardi był to problem żywo dyskutowany w czasach Dantego w ramach teologii chrześcijańskiej, która śladem Biblii uznawała materialny wymiar ognia piekielnego; zob. Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Zanichelli, Bologna 2001, koment. do *Purg.*, III, 31-33, s. 46. Kwestia tzw. cielesności duchowej dusz w Dantejskich zaświatach zostanie naświetlona przez ducha Stacjusza w Pieśni XXV *Czyśćca* w kontekście „historii” ludzkiej duszy, od momentu poczęcia do chwili śmierci; zob. uwagi na ten temat w: Część druga, IV, 2.

⁴⁹² Por. Benvenuto da Imola, *Comentum super...*, koment. do *Purg.*, III, 33.

⁴⁹³ Zob. przyp. 401.

sięgu łaski Bożej, co pozostaje w zgodzie z ewangelicznym nakazem Chrystusa o wymowie alegorycznej: „Chodźcie, dopóki macie światłość, aby was ciemność nie ogarnęła. A kto chodzi w ciemności, nie wie, dokąd idzie” („Ambulate dum lucem habetis, ut non vos tenebrae comprehendant; et qui ambulat in tenebris, nescit quo vadat”; J 12, 35).

Warto jednak podkreślić, że w miarę jak autorytet Wergiliusza jako „quel savio gentil, che tutto seppe” (*Inf.*, VII, 3)⁴⁹⁴ ulega coraz większemu zachwianiu, coraz trwalsza staje się więc emocjonalna pomiędzy nim a Dantem-pielgrzymem. Przywiązanie tego ostatniego do swojego mistrza zdaje się nawet nasilać w chwilach słabości (intelektualnej czy moralnej) rzymskiego poety, a najlepszym tego przykładem jest jego reakcja na zmieszanie Wergiliusza po tym, jak otrzymał upokarzającą „lekcję” na temat prawdziwej natury Szatana z ust potępionego hipokryty. W zamknięciu pieśni (i epizodu) Dante-narrator posługuje się, mówiąc o swoim przewodniku, wzruszającą metonimią: „opuściłem tych obarczonych [ciężkimi kapami z ołowiu], idąc śladem ukochanych stóp”⁴⁹⁵ („ond’io da li ’ncarcati mi parti’ / dietro a le poste de le care piante”; *Inf.*, XXIII, 147-148). Sądzę, że to narastające uczucie – które osiągnie swoje apogeum w momencie zniknięcia ducha Wergiliusza⁴⁹⁶, na co jego uczeń zareaguje jak na autentyczną tragedię, porównywalną z tragedią Orfeusza po stracie Eurydyki, opisaną m.in. w *Georgikach*⁴⁹⁷ Wergiliusza – należy pojmować w kategoriach *caritas*, ciepła i miłości wobec kogoś, kto doświadcza trudności w no-

⁴⁹⁴ Ten cytat umieściliśmy symptomatycznie w tytule niniejszego rozdziału.

⁴⁹⁵ Przekład dosł. mój – M.M.S.

⁴⁹⁶ Zob. Dante, *Purg.*, XXX, 49-54: „Ma Virgilio n’avea lasciati scemi / di sé, Virgilio dolcissimo padre, / Virgilio a cui per mia salute die’mi; / né quantunque perdeo l’antica madre, / valse a le guance nette di rugiada / che, lagrimando, non tornasser atre” („Ale Wergili zniknął: moja cała / Radość, Wergili, co mi stał na straży, / Wergili, piastun duszy mej i ciała! / Nawet te cuda rajskich wirydarzy / Pomóc nie mogły, by zmyte od rosy / Znów nie szczytniały kolory mej twarzy”).

⁴⁹⁷ Zob. Wergiliusz, *Georg.*, IV, 523-527. Trzykrotne powtórzenie przez Dantego imienia Wergiliusza nawiązuje aluzyjnie do trzykrotnego zawołania Eurydyki przez zrozpaczonego Orfeusza. Wielka różnica polega jednak na tym, że u Wergiliusza Orfeusz jest umierający, gdy wypowiada te słowa, a jego śmierć stanowi konsekwencję utraty Eurydyki, natomiast dla Dantego-pielgrzyma odejście Wergiliusza nie oznacza bynajmniej śmierci, lecz nowy etap na drodze do źródła szczęścia i życia wiecznego.

wej dla siebie rzeczywistości i jest skazany ostatecznie na niekończące się „wygnanie” w Limbo. To uczucie wynika z głębokiego zrozumienia i akceptacji drugiego człowieka w momentach jego słabości, zwłaszcza wobec perspektywy wiecznego potępienia. *Caritas* to najważniejsza cnota teologiczna, która jest szczególnie obecna we wzajemnych relacjach duchów pokutujących w Czystcu, gdzie panuje powszechne braterstwo: stanowi ona miarę wzrastającej dojrzałości duchowej Dantego-pielgrzyma.

Z tej racji, że Wergiliusz Dantego nie posiada właściwego rozeznania w kwestiach dobra i zła, a tym samym prawdy i fałszu, także *Eneida* zostaje przez włoskiego poetę odczytana jako nie zawsze wiarygodna. Dopiero jego *Komedia* ukaże retrospektywnie niektóre opisywane przez nią wydarzenia jako wynik działania Bożej Opatrzności (podobnie jak to miało miejsce w *Monarchii*, w odniesieniu do legendarnej historii Rzymu przedstawionej w dziele Tytusa Liwiusza), a inne podda krytycznej interpretacji, korygującej lub odślaniającej „właściwy” sens, zakryty dla Wergiliusza z powodu jego zamknięcia się na prawdę objawioną. Niekiedy to on sam (naturalnie jako postać *Komedii*) będzie „poprawiał” swoje dzieło. Z tych powodów można istotnie mówić o relacji figuralnej, zachodzącej pomiędzy *Eneidą* i *Komedią*, zgodnie z którą ta druga stanowi dopełnienie i uwiarygodnienie pierwszej, analogicznie jak ma to miejsce w przypadku Starego i Nowego Testamentu. Postaramy się to naświetlić w kolejnych częściach tego rozdziału.

2. DANTE-PIELGRZYM JAKO „NOWY ENEASZ”

W koncepcji Dantego jego protagonista pielgrzymujący po zaświatach nawiązuje do postaci Eneasza, wybrańca bogów, który w pewnym momencie schodzi – z ich woli – z Sybillą do Podziemia, aby odwiedzić krainę umarłych, dowiedzieć się od ducha swojego ojca, jak potoczą się jego dalsze losy, i usłyszeć o przyszłej potędze Rzymu. Anchizes wtajemniczy go także w kosmogonię, znaną z Platónskich dialogów *Fajdrosa* i *Timajosa*, oraz w eschatologię orficko-pitagorejską. Ów wykład, połączony z „lekcją poglądową”, jest pod-

porządkowany dyskursowi politycznemu: Eneasza, protoplasta cesarstwa rzymskiego, „na własne oczy” zobaczy duchy swoich potomków, wielkich bohaterów rzymskich, oczekujących na przyszłe wcielenie. Cała jego wędrówka – od momentu wyjścia z płonącej Troi do zwycięstwa w Lacjum – ma charakter przede wszystkim polityczny: Wergiliusz tworzy mit Rzymu i Rzymian, wywodząc ich pochodzenie od bogini Wenus i szlachetnej krwi trojańskiej, a w „proroctwie” Anchizesa przypomina potomkom Romulusa ich misję w świecie, usankcjonowaną w dalekiej – mitycznej, ale uważanej za część historii – przeszłości; mają panować nad innymi narodami i szerzyć rzymskie prawo oraz jego złote zasady, jakimi są zwalczanie pysznych (to znaczy nieuznających tegoż prawa nie-Rzymian) i łagodne traktowanie tych, którzy się ukorzą przed rzymską władzą, czyli tzw. *clementia*, jedna z cnót, jakie rzymska propaganda przypisywała Oktawianowi Augustowi:

«Tu regere imperio populos, Romane, memento
(haec tibi erunt artes) pacique imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos». (*Aen.*, VI, 851-853)

(„Ty, Rzymianinie, pomnij królować władczo nad światem!
Oto sztuka twych rządów: narzucać prawo pokoju,
Ludy podbite oszczędzać, a mieczem poskramiać zuchwałe”).
(przeł. I.W.)

Wergiliusz oddaje hołd „pierwszemu obywatelowi” (*princeps*), jak Oktawian kazał się określać, a faktycznie władcy Rzymu, pod którego rządami zamilknął – przynajmniej w dużej części imperium – szcęk broni (słynna *Pax Augusti* lub *Pax Romana*) i miał zapanować nowy złoty wiek⁴⁹⁸.

Z kolei Dante-autor stawia sobie inne cele: jego protagonista, który w przeciwieństwie do rzymskiego bohatera (i jego autora)

⁴⁹⁸ Zob. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 791-794: «Hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis, / Augustus Caesar, Divi genus, aurea condet / saecula qui rursus Latio regnata per arva / Saturno quondam» („Tam – patrz: mąż, przyrzekany często, choć daleki, / August Cezar, z krwi bogów, który złote wieki / Na niwy Lacjum berłem swym ściągnie powtórnie / Po błogo królującym przed laty Saturnie”).

poznał prawdę objawioną, ma z woli Boga⁴⁹⁹ doprowadzić ludzkość zniewoloną złem⁵⁰⁰ – dzięki świadectwu o tym, co sam przeżył i zobaczył w wymiarze eschatologicznym – do odnowy moralno-duchowej, będącej warunkiem koniecznym do zaprowadzenia nowego porządku politycznego i upragnionego pokoju: „wyprowadzić ludzi już w tym życiu ze stanu nędzy i doprowadzić ich do stanu szczęścia” („removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis”; *Epist.*, XIII, 39)⁵⁰¹. Człowiek posiada według niego, jak wiemy, dwa główne cele, o których szerzej rozprawia w *Monarchii* (III, XV, 7): szczęście doczesne i szczęście wieczne, i dlatego potrzebuje dwóch przewodników życiowych: cesarza i papieża, z których każdy będzie uczciwie pełnił wytyczoną mu przez Opatrzność misję, nie przekraczając swoich kompetencji.

Wędrówka Eneasza ma tylko jeden wymiar: doczesny; co więcej, zakończenie *Eneidy*, czego autor *Komedii* nie mógł nie zauważyć, zawiera w sobie kryzys przesłania Anchizesowego⁵⁰²: Trojanin nie oszczędził swojego wroga, mimo iż ten się przed nim ukorzył. Eneasza nie do końca jest drugim Achillem⁵⁰³, nie wyzbędzie się uczucia zemsty na wrogu, nie okaże się *clemens*. Śmierć Turnusa to początek przemiany

⁴⁹⁹ Zob. Dante, *Inf.*, I, 91; VIII, 104-105; IX, 91-96; XXI, 79-84; *Purg.*, VIII, 66; XIV, 14, 79-80; XVI, 40-41; XX, 42; *Par.*, X, 54, 83-86; XXIV, 4; XXXI, 112.

⁵⁰⁰ Początkowy obraz-metafora zagubienia w ciemnym lesie (*Inf.*, I, 2-3) odnosi się zarówno do Dantego-pielgrzyma, jak i ludzkości, którą on reprezentuje.

⁵⁰¹ Tekst oryginalny cytuję tu i dalej z wyd.: Dante Alighieri, *Opere latine*, a c. di L. Coglievina, R.J. Lokaj, G. Savino, introduzione di M. Pastore Stocchi, Salerno Editrice, Roma 2005.

⁵⁰² Także wcześniejsze słowa Anchizesa (*Aen.*, VI, 832-835), nawołujące przyszłych Rzymian, w pierwszym rządzie Juliusza Cezara, do wzajemnego wybaczenia i niekierowania przeciwko sobie broni w bratobójczych wojnach, świadczą w przekonaniu autora *Eneidy* o rozminięciu się Rzymian z ich „prawdziwym” powołaniem i stanowią przykład (nie pierwszy i nie ostatni w tej księdze poematu) pesymizmu Wergiliusza, rozczarowanego ówczesną rzeczywistością i rozwiewającego mit niemal w momencie jego tworzenia.

⁵⁰³ Jak wiadomo, *Eneida* stanowi świadome nawiązanie do obu poematów Homerowych: *Odysei* w pierwszych sześciu księgach i *Iliady* w dalszych sześciu; Eneasza łączyłyby zatem w sobie cechy i losy zarówno Odyseusza, jak i Achillesa. Jednak Achilles w księdze XXIV *Iliady* oddał ciało Hektora staremu Priamowi, natomiast Wergiliusz nie czyni najmniejszej wzmianki mającej świadczyć o tym, że prośba Turnusa dotycząca podobnej kwestii (XII, 934-936) zostanie spełniona.

Eneasza w „Rzymianina”⁵⁰⁴: zapominając o słowach Anchizesa⁵⁰⁵, rozpocznie on swoje panowanie od przelewu krwi⁵⁰⁶, „rozpalony szałem i straszny w gniewie” („furiis accensus et ira / terribilis”; *Aen.*, XII, 946-947), którego mógł zaniechać, nie tracąc nic z chwały zwycięzcy, bo Turnus uznał swoją klęskę i jego prawa do Lacjum:

«[...] Vicisti et victum tendere palmas
Ausonii videre; tua est Lavinia coniunx;
ulterius ne tende odiis [...]». (*Aen.*, XII, 936-938)

(„[...] Zwyciężyłeś – i wojsko widziało
Auzuńskie, żem dłoń wznosił... Lawinia twą żoną.
Dalej nie sięgaj zemstą! [...]”).

Wiele wieków minie, zanim Oktawian „dopełni” i „skoryguje” misję polityczną Eneasza, zapoczątkowując dzieło odbudowy ładu moralnego wśród Rzymian, zdemoralizowanych długoletnimi wojnami domowymi. Dante doceni te jego starania, o których wiedzę mógł czerpać głównie z *Eneidy*, nazywając go – słowami swojego Wergiliusza – „l buono Augusto” (*Inf.*, I, 71).

⁵⁰⁴ W ostatniej księdze *Eneidy* Jowisz zgodził się z Junoną, że po zwycięstwie Eneasza Trojanie przestaną istnieć jako naród, „wchłonięci” przez Latynów; zob. *Aen.*, XII, 820-837, zwłaszcza 834-837: «Sermonem Ausonii patrium moresque tenebunt, / utque est nomen erit; commixti corpore tantum / subsident Teucri, morem ritusque sacrorum / adiciam; faciamque omnis uno ore Latinos» („Ojców obyczaj i język zostanie wśród synów Italii, / Miano swe też zachowają. Trojanie wsiąkną w ich plemię, / Z nim zespoleni. Dam im rytuał i święte obrzędy, / Zrobię z nich jeden naród o wspólnej mowie łatyńskiej”; w przekładzie są to wersy 830-833). W tej perspektywie akt zabicia Turnusa może być odczytany jako czyn Eneasza, występującego już „w roli” protoplasty Rzymian, którego trojańskie pochodzenie pozostaje niejako na drugim planie. Por. też M.C.J. Putnam, *Virgil's Inferno*, s. 109.

⁵⁰⁵ Mam na myśli nie tylko zacytowane powyżej wersy 851-853 księgi VI, ale także wcześniejsze, 832-835, które komentatorzy odnoszą zgodnie do ducha przyszłego Juliusza Cezara jako prośbę (niespełnioną), aby nie prowadził wojen bratobójczych, tylko przebaczył swoim wrogom (Pompejuszowi i jego poplecznikom) i nie zwracał przeciwko nim broni.

⁵⁰⁶ Podobnie Romulus, daleki potomek Eneasza, założyciel Rzymu, od którego wywodzi on nazwę (Roma), także rozpocznie swoje panowanie od przelewu krwi: zabije własnego brata – Remusa.

U włoskiego poety klasyczny *descensus* Eneasza zapowiada chrześcijański *descensus* Dantego-pielgrzyma, stając się jego prefiguracją. Ta „alegoria teologów”⁵⁰⁷ dochodzi do głosu poczynając od Pieśni II *Piekieła*⁵⁰⁸, która była już uprzednio przedmiotem naszych rozważań ze względu na relację zachodzącą nie na poziomie intertekstualnym, lecz wewnątrztekstowym, narracyjnym, pomiędzy postaciami Wergiliusza i Beatrycze. Ponadto Dante-autor postrzega wędrówkę Eneasza w szerokiej perspektywie dziejów, kierowanych przez boską Opatrzność; u niego, w przeciwieństwie do Wergiliusza, ma ona dwa wymiary, a nie jeden, bowiem „jego” Eneasza, kładąc fundamenty pod przyszłe Imperium Romanum⁵⁰⁹, przygotował czas i miejsce na przyjście na świat Syna Bożego⁵¹⁰, a tym samym położył (z woli Boga)⁵¹¹ podwaliny pod duchowe rządy jego namiestnika na ziemi:

«Tu dici che di Silvio il parente,
corruttibile ancora, ad immortale
secolo andò, e fu sensibilmente.

⁵⁰⁷ Zob. Wprowadzenie oraz Część pierwsza, VI.

⁵⁰⁸ Zob. M. Picone, *L'invenzione dantesca dell'Inferno*, s. 8.

⁵⁰⁹ Echo tej myśli pobrzmiewa w epizodzie Ulissesza, w którym jego zbrodnia, polegająca na podstępny wprowadzeniu konia trojańskiego do miasta Priama, otrzymuje także szerszy wymiar, jako że ten koń nie tylko „otworzył” bramę twierdzy trojańskiej dla wrogów, ale umożliwił wyjście z niej Eneasza i jego towarzyszy, a tym samym powstanie przyszłego Rzymu: «E dentro da lor fiamma si geme / l'agguato del caval che fé la porta / onde uscì de' Romani il gentil seme» (*Inf.*, XXVI, 58-60; przekład: „Jęk im wyciska Trojan omamienie / I brama, koniem udanym zdobyta, / Skąd wyszło Rzymian szlachetne nasienie”). Dante w wielkim skrócie myślowym streszcza „pełne” znaczenie zburzenia Troi dla świata, postrzegając je jakby z perspektywy Opatrzności, dla której ziemską historia ludzkości stanowi zamkniętą logicznie całość i nie może być oceniana fragmentarycznie. Alighieri wielokrotnie w swoim arcydziele sugeruje taką wizję dziejów, nieobcą, oczywiście, innym potężnym umysłom średniowiecza. Jej uwieńczeniem jest wspaniała metafora w końcowej pieśni *Raju* (XXXIII, 85-87), nawiązująca do motywu świata jako książki zapisanej przez Boga, znana z pism Hugona ze św. Wiktora i innych myślicieli, a sugerująca, że cała stworzona rzeczywistość zawiera się w nieskończonej głębi umysłu Boga: „Nel suo profondo vidi che s'interna, / legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna” („Ujrzałem w głębiach twoich, w jedną, całą / i wielką księgę już miłością zsyte, / co na osobnych kartkach w świecie stało”; przeł. A.K.).

⁵¹⁰ Zob. Dante, *Mon.*, II *passim*.

⁵¹¹ Zob. Dante, *Inf.*, II, 20-21.

Però, se l'avversario d'ogne male
 cortese i fu, pensando l'alto effetto
 ch'uscir dovea di lui e 'l chi e 'l quale,
 non pare indegno ad omo d'intelletto;
 ch'e' fu de l'alma Roma e di suo impero
 ne l'empireo ciel per padre eletto:
 la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,
 fu stabilita per lo loco santo
 u' siede il successor del maggior Pietro.
 Per quest'andata onde li dai tu vanto,
 intese cose che furon cagione
 di sua vittoria e del papale ammanto». (*Inf.*, II, 13-27)

(„Mówisz, że w ciele jeszcze skazitelnym
 Rodzic Sylwiusza odwiedził te szlaki
 I nieśmiertelność czuł ciałem śmiertelnym.

To, że wróg złego był mu łaskaw taki,
 Wiedząc, jak ważny skutek dzieło czeka,
 I ważąc, kto zacz miał zeń wyjść i jaki,

Chyba nie zdziwi rozumnego człeka;
 Gdyż on rzymskiemu państwu i Rzymowi
 Na patryjarchę był naznaczon z wieka,

Który i które, że się tu wystłowi
 Prawdę, dla świętych miejsc są stanowione,
 Gdzie dzisiaj siedzą dziedzice Piotrowi.

Przez owo zejście w twej pieśni sławione
 Zrozumiał rzeczy, po których przyczynie
 On wziął zwycięstwo, a papież koronę”.)

W powyższym fragmencie Alighieri najwyraźniej „poprawia” Wergiliusza, nadając jego słowom głębszy sens, jaki nigdy nie mógłby, oczywiście, przyjść na myśl autorowi *Eneidy*⁵¹². Co więcej, zauważa,

⁵¹² R. Hollander w swoim najnowszym komentarzu wyprowadza inne wnioski z wypowiedzi Dantego-pielgrzyma (powołując się na komentarz C.H. Grandgenta), gdy zauważa, że zawiera się w niej powątpiewanie co do wiarygodności autora *Eneidy*; zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Inf.*, II, 28, s. 17. Za moim odczytaniem przemawiałby, jak sędzę, sens wersów 16-27, rozwijający wątek zejścia Eneasza do Podziemia. Gdyby Dante-autor ustami Dantego-pielgrzyma powątpiewał w ten

że Eneasza podczas zejścia do Podziemia uświadomił sobie⁵¹³, iż jego zwycięstwo w Lacjum będzie miało doniosłe skutki dla chrześcijaństwa i Kościoła! Byłoby nieporozumieniem myśleć, że Dante-autor nie zrozumiał wersji Wergiliusza. Chodzi raczej o to, że potraktował on *exodus* Trojan z płonącej ojczyzny w kierunku „ziemi obiecanej”, Italii, gdzie staną się zalążkiem nowego „narodu wybranego”, niemal na równi z wyjściem narodu żydowskiego z Egiptu⁵¹⁴. Ta perspektywa pojawia się w *Komedii*, np. w epizodzie Ulissesu⁵¹⁵, a w proroctwie Beatrycze, poprzedzającym scenę obrazującą historię Kościoła (z jego prześladowaniami, ale także odstępstwami) w Raju Ziemskim, następuje jej otwarcie się na wymiar eschatologiczny Dantego-pielgrzyma (i zbawionej ludzkości); odpowiednikiem „Niebiańskiej Jeruzalem” staje się „Niebiański Rzym”: „Krótco zabawisz; ze mną ci należy / Obywatelstwo wieczne w onym Rzymie, / Gdzie to sam Chrystus był pierwszym z rycerzy” („Qui sarai tu poco tempo silvano; / e sarai meco senza fine cive / di quella Roma onde Cristo è romano»; *Purg.*, XXXII, 100-102).

W *Komedii* jest wiele miejsc wskazujących na dystans jej autora do dzieł jego rzymskich poprzedników, wyrażający się m.in. w „pełniejszym odczytywaniu” ich myśli. Podkreśla on przy tym ciągłość pomiędzy misją „starego” i „nowego” Eneasza, czyli Dantego-pielgrzyma, który powtórzy, lecz w innym kontekście historycznym i w innym wymiarze kulturowo-religijnym, doświadczenie swojego „poprzednika” w sytuacji, gdy zarówno cesarstwo, jak i papieństwo znalazły się w poważnym kryzysie, pociągając za sobą całą ludzkość.

fakt, wprowadzenie tych wersów byłoby bezzasadne. Powołanie się przez Hollandera na wers 26 Pieśni XV *Raju* („se fede merta nostra maggior musa”; dosł.: „jeśli nasza największa muza [czyli Wergiliusz – przyp. M.M.S.] zasługuje na wiarę”) nie stanowi według mnie argumentu przemawiającego za takim odczytaniem powyższej wypowiedzi, ponieważ w tym ostatnim wypadku wątpliwość zawarta w *se* odnosi się nie do samej katabazy Eneasza, tylko do ujżenia przez niego ducha swojego ojca. Poza tym wers 28 Pieśni II *Piekle*, w którym mowa o pobycie św. Pawła w zaświatach, wprowadza element chronologiczny (*poi* znaczy następnie), sugerując, że to wydarzenie było późniejsze od tamtego, co brzmiałoby dziwnie, gdyby była podważana wiarygodność pierwszego z nich.

⁵¹³ Tak tłumaczę czasownik „intese” (*Inf.*, II, 26).

⁵¹⁴ Zob. *The Poetry of Allusion...*, s. 3.

⁵¹⁵ Zob. przyp. 509.

Obie wędrówki – Eneasza i Dantego-pielgrzyma – są rodzajem inicjacji, która polega na stopniowym pokonywaniu przeszkód i wychodzeniu zwycięsko z prób, jakim są oni poddawani z wyroku bogów (Eneasza) i Boga (Dante). Obie są dążeniem do określonego dobra, które w przypadku Dantego dotyczy wszystkich ludzi, a jego istota jest nieśmiertelna i wieczna. Dopelniając cel wędrówki Eneasza, Alighieri zmniejsza dystans pomiędzy swoim *poema sacro*, do którego „ziemia i niebo przykładają dłoni” (*Par.*, XXV, 1-2), a *Eneidą*, nazwaną *sacrum poema* przez Makrobiusza (*Sat.*, I, XIV, 13), ale pogłębia go między sobą a Wergiliuszem, który – w jego odczytaniu – nie do końca był świadomy myśli, jakie zawarł w swoim dziele. Bowiem nie tylko tutaj, ale także gdzie indziej (zwłaszcza w epizodzie spotkania z duchem poety Stacjusza w Pieśniach XXI-XXII *Czyśćca*) autor *Komedii* przypisuje dziełu Wergiliusza treści, które czynią z niego proroka nieświadomego własnych proroctw⁵¹⁶.

Dante-autor nie porzestaje na takiej konotacji intertekstualnej Dantego-pielgrzyma⁵¹⁷; zmniejszenie dystansu pomiędzy nim a Eneaszem nie oznacza jego wyeliminowania, a jedynie służy ustanowieniu określonej relacji pomiędzy obu poematami. W tekście będącym kontynuacją zacytowanego wcześniej fragmentu z Pieśni II *Piekieł*, przybliżającej czytelnikowi genezę historyczną oraz ideową całego dzieła, poeta sygnalizuje, że niezwykle przeżycie jego bohatera będzie porównywalne zarówno z katabazą Eneasza, jak i z mistycznym doświadczeniem św. Pawła, wzmiankowanym w Drugim Liście do Koryntian (12, 2-4):

«Andovvi poi lo Vas d'elezione,
per recarne conforto a quella fede
ch'è principio a la via di salvazione.
Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?
Io non Enëa, io non Paulo sono;
me degno a ciò né io né altri 'l crede.

⁵¹⁶ Zob. Cześć druga, III, 4.

⁵¹⁷ Myślę tu jedynie o związkach z *Eneidą*, bowiem *Metamorfozy* Owidiusza zainspirują Dantego, oferując mu wiele postaci, do których jego bohater będzie porównywany, lecz prawie zawsze w oparciu o antytezę, a więc negatywnie.

Per che, se del venire io m'abbandonò,
 temo che la venuta non sia folle.
 Se' savio; intendi me' ch'i' non ragiono». (*Inf.*, II, 28-36)

(„Po nim apostoł, Wybrane Naczynie,
 Skrós przewędrował te zaziemskie smugi,
 By wzmocnił wiarę, zbawienia dawczynię.
 Lecz ja co? Skąd mi Łaska? Jam nie drugi
 Eneas ani Pawła hart posiadam,
 Nikt ni sam do się nie znam tej zasługi.
 Więc gdy me pójście na twą wolę składał,
 Drzę, czy zamiaru nie roję szalenie;
 Ty mędrzec, pojdziesz lepiej, niż powiadam”).

Świadectwo św. Pawła, do którego jest tu aluzja, dotyczy jego wizji trzeciego nieba, której miał doświadczyć, aby umocnić wiarę innych ludzi⁵¹⁸. W przytoczonym tekście Dante-pielgrzym, powołując się na swoich „prekursorów”⁵¹⁹, nie czuje się godny podobnej łaski, co spotka się ze zdecydowaną reakcją jego mistrza i przewodnika, zarzucającego mu bezpodstawną małość ducha („viltade”; *Inf.*, II, 45), którą należy rozumieć w sensie arystotelesowskim jako postawę negatywną, nazwaną *mikropsychia*, wiążącą się z niezdolnością zaangażowania w to, co wielkie, w przekonaniu, że się nań nie zasługuje⁵²⁰. Według Wergiliusza bezpodstawnie broni się on przed łaską daną mu z góry i by go

⁵¹⁸ Zob. Tomasz z Akwinu, *Quaestiones disputatae: De veritate*, q. 13, a. 5 ad 6 (www.corpusthomisticum.org/sth0000.html; data dostępu: 15.05.2013): „Paulus non fuit raptus ad videndum Deum, ut esset beatus simpliciter, sed ut esset testis beatitudinis sanctorum, et divinorum mysteriorum, quae ei revelata sunt” („Paweł nie został porwany dla ujżenia Boga, aby jedynie dostąpić zbawienia, lecz aby stać się świadkiem zbawienia świętych i boskich tajemnic, jakie zostały mu objawione”).

⁵¹⁹ Nadanie katabazie Eneasza doniosłości porównywalnej z mistycznym przeżyciem św. Pawła (obaj uczestniczą w boskim dziele zbawienia) było możliwe dzięki uznaniu jej historycznego wymiaru. O ile jeszcze w *Biesiadzie* (IV, XXVI, 8) opowieści Wergiliusza został przypisany sens alegoryczny (zob. Część pierwsza, VI), to już w *Monarchii* akcent pada na znaczenie dosłowne: historia Eneasza jest traktowana na równi z dziejami opisywanymi przez Tytusa Liwiusza, nazwanego tam „wybitnym historykiem rzymskim” („gestorum Romanorum scriba egregius”; II, III, 6).

⁵²⁰ Zob. Arystoteles, *Eth. Nic.*, IV 3 1123 b 9-10, gdzie *mikropsychia* zostaje zdefiniowana w opozycji do *megалopsychia*, oznaczającej wielkoduszność.

o tym przekonać, rzymski poeta kieruje doń opowieść o zejściu Beatrycze do Limbo i prośbie, w której powierzyła mu ocalenie jej ukochanego⁵²¹. To wyjaśnienie okazuje się wystarczające i wędrówka Dantego będzie łączyć w sobie cechy zarówno *descensus* bohatera *Eneidy*, jak i *ascensus* św. Pawła, stanowiąc fuzję ich obu. Warto zauważyć, że w tym, czego doświadcza bohater *Komedii*, znika relacja przeciwstawienia, obecna niewątpliwie – ze względu na przynależność i postaci, i ich przeżyć do innych kręgów kulturowych – pomiędzy tamtymi dwoma doświadczeniami.

Porównanie Dantego-pielgrzyma do Eneasza, tym razem zasugerowane wprost przez narratora, ma miejsce jeszcze w Pieśni XV *Raju*, w momencie spotkania pomiędzy tym pierwszym a duchem jego przodka Cacciaguidy w Niebie Marsa, gdzie przebywają duchy wojowników za wiarę⁵²², które odpowiadałoby spotkaniu bohatera *Eneidy* z ojcem Anchizesem w Elizjum⁵²³. Obaj przodkowie mają istotne sprawy do przekazania swoim potomkom, obaj żywią do nich podobne uczucia i na tym głównie zasadza się podobieństwo tych scen, pomiędzy którymi zachodzi relacja figuralna, gdyż jedna stanowi prefigurację drugiej.

Jednak powyższa analogia uwypukla istotne różnice znaczeniowe. Dante-autor sugeruje swój dystans wobec przekazu Wergiliusza w tercynie otwierającej scenę powitania. Dla zrozumienia kontekstu przestrzennego i jego symboliki zaznaczmy, że duchy w tym Niebie, które, podobnie jak wszystkie duchy rajskie, dają się Dantemu-pielgrzymowi poznać pod osłoną światła o różnym stopniu natężenia, tworzą figurę świetlistego krzyża (*Par.*, XIV, 98-102), co symbolizuje naśladowanie przez nie męczeńskiej śmierci Chrystusa (w. 104-108). W pewnym momencie jeden z ogników, kryjący w sobie ducha Cacciaguidy, poruszając się wzdłuż tego „czcigodnego znaku” („venerabil

⁵²¹ Była o tym mowa w poprzednim podrozdziale.

⁵²² Cacciaguida był rycerzem, uczestnikiem drugiej wyprawy krzyżowej pod wodzą cesarza Konrada III Hohenstaufa i króla Francji Ludwika VII (w latach 1147-1149).

⁵²³ Ciekawie interpretuje obie sceny J.T. Schnapp, „*Si pia l'ombra d'Anchise si porse*”: *Paradiso* 15.25, w: *The Poetry of Allusion...*, s. 145-156, porównując je kontrastownie przez pryzmat chrześcijańskiej teologii ofiary z siebie, wydającej pozytywne owoce.

segno”; w. 101) „sptywa” na dół (nie odrywając się od niego), by przywitać się i porozmawiać z Dantem-pielgrzymem. Towarzyszy temu komentarz narratora:

Sì pïa l'ombra d'Anchise si porse,
se fede merta nostra maggior musa⁵²⁴,
quando in Eliso del figlio s'accorse. (*Par.*, XV, 25-27)

(Cień Anchizesa, zda się, przypomina,
jeśli dać wielkiej Muzie naszej wiarę,
co tak w Elizjum biegł do swego syna.) (przeł. A.K.)

Dante-autor, nawiązując do swojego modelu z *Eneidy*, jednocześnie wyraża zastrzeżenie co do jego wiarygodności (jako modelu właśnie!). Następna tercyna wypowiedziana jest przez Cacciaguidę po łacinie, ale pobrzmiewają w niej nie tylko echa klasyczne, lecz przede wszystkim biblijne; jest tu bowiem obecny wymiar transcendentny, który „koryguje” analogiczny wymiar obecny także w epizodzie Wergiliańskim:

«*O sanguis meus, o superinfusa
gratia Dei, sicut tibi cui
bis unquam celi ianua reclusa?*». (*Par.*, XV, 28-30)

(„O ty, krwi moja, obsypana tyłą
Łask Bożych, komuż tak szczęście jak tobie
Po dwakroć wrota niebios się odchyla?”)

Cacciaguida, stwierdzając, że jego daleki potomek został obdarzony wyjątkową łaską – ujrzenia jeszcze za życia Raju – czyni nie wprost aluzję do przeżycia mistycznego św. Pawła: można w tym dostrzec jakby epilog sceny z Pieśni II *Piekle*, gdzie bohater *Komedii* powątpiewał w możliwość stania się drugim Eneaszem i drugim Pawłem. Słowa te przywołują – antytetycznie – odpowiedź Sybilli (z początku

⁵²⁴ Pojęcie „musa” w znaczeniu „poeta” pojawia się jeszcze dwukrotnie w *Komedii*; zob. *Par.*, XII, 7 i *Par.*, XVIII, 33.

księgi VI *Eneidy*)⁵²⁵ na prośbę Eneasza, by mógł wejść do Podziemia i zobaczyć się z ojcem Anchizesem, z której to odpowiedzi wynika, że kto pragnie „dwa razy zobaczyć czarny Tartar” i „dwukrotnie przepłynąć Styks” („bis Stygios innare lacus, bis nigra videre / Tartara”; w. 134-135), musi spełniać określone warunki: ów przywilej jest dostępny niektórym herosom boskiego pochodzenia, będącym w stanie odnaleźć i zerwać złotą gałązkę jako dar dla bogini Podziemia Prozerpiny. To, co u Dantego jest łaską otrzymaną dla dobra ludzkości, u Wergiliusza stanowi przywilej związany z boskim pochodzeniem nielicznych.

Dalsza wypowiedź Cacciaguidy też jest nasycona treściami biblijno-chrześcijańskimi, utrzymanymi w tonie pogodnego optymizmu, także wtedy, gdy przepowiada on Dantemu-pielgrzymowi jego wygnanie, dając do zrozumienia, że prawda i tak w końcu zwycięży⁵²⁶. Czyni to w jasnych i zrozumiałych słowach, przeciwstawionych polemicznie przez narratora trudnym do rozszyfrowania wróżbom pogańskim, w które obfitowała rzymska epika, nazwanymi tu *ambages*⁵²⁷, co jest kalką terminu *ambages*⁵²⁸, odnoszącego się w *Eneidzie* do niejasnych wieszczów Sybilli, która zamiast odślaniać prawdę, czyni ją niedostępną (*Aen.*, VI, 100), a przez to bezużyteczną.

Przepowiednia Anchizesa, w której roztacza on przed swoim synem wizję przyszłej chwały rzymskiego narodu, ukazując dusze przyszłych bohaterów, zawiera akcenty pesymistyczne, odnoszące się do wojen domowych w okresie republikańskim, a także do śmierci Marcellusa, siostrzeńca Oktawiana Augusta, młodzieńca obdarzonego pełnią cnót, wybranego na następcę tegoż władcy. Zaskakująco brzmi bezsilna prośba ojca Eneasza, skierowana w pewnym momencie do

⁵²⁵ Chodzi o wersy 125-144.

⁵²⁶ Zob. Dante, *Par.*, XVII, 52-54.

⁵²⁷ Zob. *ibidem*, 31-35: „Né per ambage, in che la gente folle / già s'inviscava pria che fosse anciso / l'Agnel di Dio che le peccata tolle, / ma per chiare parole e con preciso / latin rispuose quello amor paterno” („Nie w tej dwuznacznej dawnych wieszczków gwarze, / Jak nią wróżyli, zanim był zabity / Baranek, który grzechy świata maże, / Lecz w mowie prostej, jasnej i niekrytej / Dziad mój najmilszy ozwał się łaskawie”).

⁵²⁸ Zob. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 99: „Horrendas canit ambages antroque remugit” („Złowrogie, niejasne wieszczzy zagadki, a głos jej rozbrzmiewa echem w pieczarze”; przekład dosł. mój – M.M.S.).

ducha przyszłego Juliusza Cezara, jak twierdzą zgodnie komentatorzy (choć jego imię wprost nie pada), aby nie prowadził wojen bratobójczych, tylko przebaczył swoim wrogom (Pompejuszowi i jego poplecznikom), zamiast przeciwko nim walczyć:

«Tuque prior, tu parce, genus qui ducis Olympo;
proice tela manu, sanguis meus!» (*Aen.*, VI, 834-835)

(„Ty wpraw, którego szczyty Olimpu zrodziły,
Odrzuć pocisk z twej ręki, o dziecię!...”)⁵²⁹

O ile nie ma wątpliwości, że słowa te odnoszą się do Cezara (wskazuje na to bezpośredni kontekst), o tyle w mojej opinii zasadne jest pytanie, czy nie mają one też innego adresata, a mianowicie Eneasza, do którego nawet przystają w większym stopniu ze względu na zwroty „sanguis meus”, a także „tuque prior” („ty jako pierwszy”). Skoro Anchizes wie o wojnie domowej pomiędzy Pompejuszem i Cezarem, jak mógłby nie wiedzieć o rozstrzygającym kwestię panowania nad Lacjum pojedynku Eneasza i Turnusa, w którym jego syn, będąc zwycięzcą, zabije wroga z zemsty, a nie z konieczności? Brak wyraźnie sprecyzowanego adresata można odczytać jako celowy zamysł Wergiliusza. Wydaje się prawdopodobne, że Dante-autor tak właśnie rozumiał te słowa, gdy w cytowanym uprzednio łacińskim powitaniu przez Cacciaguidę swojego dalekiego potomka zamieścił metonimiczną apostrofę „sanguis meus”. Ta interpretacja miałaby dalsze konsekwencje, przede wszystkim rzutujące na dystans na poziomie znaczeniowym pomiędzy sceną z *Eneidy* i własną: pierwsza apostrofa pojawia się w kontekście prośby, która pozostanie niespełniona, druga natomiast jest wyrazem radości z łaski, jaką spotkała dalekiego potomka, a której uwieńczeniem będzie wizja Empireum i rajskiej „Róży zbawionych”.

Anchizes zna nie tylko przyszłe dzieje rzymskiego narodu, lecz również dzieje duszy po śmierci i przedstawia je Eneaszowi zgodnie

⁵²⁹ Dokładniej niż T. Karyłowski oddał zwrot „sanguis meus” I. Wieniewski, który jednak „dopowiedział” imię Cezara, nieobecne w oryginale: „Ty zaś, Cezarze, krwi moja, co ród swój wiedziesz z Olimpu, / Pierwszy poniechaj srogiego oręża i wypuść go z dłoni!”.

z orficko-pitagorejską teorią reinkarnacji (*Aen.*, VI, 713-751), która nie napawa optymizmem: niekończący się cykl narodzin i śmierci stawia pod znakiem zapytania sens historii (a więc także ostateczny sens życia przyszłych wielkich Rzymian, których za chwilę ukaże synowi) i celowość ludzkich wysiłków⁵³⁰.

W podsumowaniu tej analizy zauważmy, że Dantejskie „odczytanie” epizodu spotkania Anchizesa z Eneaszem w zaświatach jest połączone z daleko idącą modyfikacją „pierwowzoru”, sugerującą wyższość własnych rozwiązań ideowych.

Natomiast w końcowej konkluzji nasuwa się uwaga, że jeśli Dante-pielgrzym jest i nowym Eneaszem, i nowym Pawłem⁵³¹, to *Komedia* zasługuje na miano chrześcijańskiej *Eneidy*. Nie eliminuje to jednak, a pogłębia i wręcz czyni zasadnym dystans pomiędzy nimi, co najlepiej wyraża opozycja *comedia*⁵³² (jak nazywa Dante-autor swoje dzieło) – *l’alta tragedia*⁵³³ (jak Dantejski Wergiliusz określi swój poemat), w której nie chodzi tylko o styl: wysoki w *Eneidzie*, „mieszany”, wzorem biblijnego *sermo humilis*, w *Komedii*. Logiczną tego konsekwencją jest domysłna prawda, że Dante-autor to nowy Wergiliusz, ale – w przeciwieństwie do rzymskiego poety – całkowicie świadomy wszystkich znaczeń własnego dzieła.

⁵³⁰ Do tej kwestii powrócimy w następnym podrozdziale, doryczącym przestrzeni w *Eneidzie* i *Komedii*.

⁵³¹ Paralelizm pomiędzy mistycznym przeżyciem św. Pawła a podobnym doświadczeniem Dantego-pielgrzyma będzie jeszcze kilkakrotnie sygnalizowany przez poetę: oprócz wzmianki mieszczącej się w obrębie analizowanej powyżej sceny spotkania z Cacciaguidą w Raju (*Par.*, XV, 28-30) można tu wymienić *Par.*, I, 73-75, gdzie został uchwycony moment „przeżłowieczenia” („trasumanar”; *Par.*, I, 70) Dantego-pielgrzyma – dla zilustrowania tego stanu poeta posłużył się, analogicznie jak w Pieśni II *Piekle*, także przykładem zaczerpniętym z kultury antycznej, a dokładniej z mitologii, pochodzącym tym razem z *Metamorfoz* Owidiusza; natomiast w *Par.*, II, 36-38 aluzja dotyczy tylko św. Pawła i odnosi się do niepewności Dantego-pielgrzyma, czy wchodzi w sferę Nieba Księżycowego wraz z ciałem, czy bez niego.

⁵³² Zob. Dante, *Inf.*, XVI, 128; XXI, 2.

⁵³³ Zob. Dante, *Inf.*, XX, 113.

3. „LÌ SI CANTÒ NON BACCO, NON PEANA”⁵³⁴ (PAR., XIII, 25):
PRZESTRZEŃ ZAŚWIATÓW U WERGILIUSZA I DANTEGO

W swojej architektonice Piekła, Czyśćca i Raju Alighieri czerpał natchnienie z wielu źródeł i twórczo je wykorzystał w nadzwyczaj spójnej koncepcji, w której wyobraźnia poetycka podsunęła mu epizody i motywy biblijne obok innych, zapożyczonych z rzymskiej epiki, jak również obrazy metaforyczne mające swoje źródło w pismach mistyków średniowiecznych, a także we współczesnej poecie ikonografii⁵³⁵ i kulturze ludowej.

Wśród różnorodnych hipotezów szczególne miejsce zajmuje niewątpliwie *Eneida*, przede wszystkim jej księga VI, której akcja prawie w całości toczy się w podziemnej krainie cieni⁵³⁶. Stanowi ona uprzywilejowany model dla przestrzeni Dantejskich zaświatów, zwłaszcza pierwszej i drugiej z pozaziemskich krain, nacechowanych – podobnie jak Raj – symboliką powiązaną z metafizycznym charakterem rzeczywistości. Każde z tych miejsc ma, jak zauważają liczni komentatorzy, swój odpowiednik symboliczny w Pieśni I *Piekła*, będącej wstępem do całego poematu. Ciemny las (*selva oscura*), od którego rozpoczyna się *itinerarium mentis in Deum*⁵³⁷ Dante-go-pielgrzyma, wzgórze (*colle*) skąpane w promieniach porannego słońca oraz samo słońce (*sole*) mogą być metaforycznie odczytane właśnie jako trzy części zaświatów. Byłby to – nie jedyny zresztą w *Komedii* – przykład *mise*

⁵³⁴ „Tam nie Apollem, nie Bakchem brzmią chóry”.

⁵³⁵ Zob. na ten temat np. L. Battaglia Ricci, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, „Lettture Classensi”, 29 (2000), s. 67-103.

⁵³⁶ O ile w *Eneidzie* temat zaświatów dominuje w treści tylko jednej – choć niewątpliwie bardzo ważnej dla koncepcji ideowej eposu – księgi, o tyle *Komedia* jest w całości poematem eschatologicznym, co nie wyklucza bardzo licznych odniesień do rzeczywistości historycznej, obecnych w rozmowach Dante-go-pielgrzyma z duchami wszystkich trzech części zaświatów. I odwrotnie: w *Eneidzie* rzeczywistość „nadprzyrodzona” – zarówno bogowie olimpijscy, jak i moce infernalne – ingerują często w życie bohaterów, zwłaszcza Eneasza, wpływając na ich decyzje oraz los, a tym samym na rozwój wydarzeń.

⁵³⁷ To wyrażenie nawiązuje do tytułu jednego z dzieł św. Bonawentury.

*en abyme*⁵³⁸. Wszystkie te krainy są pełne *signa Dei*, znaków świadczących o obecności w nich Boga, opisanych w kategoriach odwołujących się do pamięci kulturowo-literackiej Dantego-autora. Niektóre z nich, będące częścią krajobrazu, zostaną poniżej poddane głębszej analizie.

W Piekło rozgrywa się dramat dusz potępionych, zmuszonych przez całą wieczność – czy raczej wieczną teraźniejszość (*eterno presente*) – rozpamiętywać to, co ich doprowadziło do obecnego stanu, naznaczonego w mniejszym lub większym stopniu śmiercią duchową, równoznaczną z *subumanar*⁵³⁹ – utratą człowieczeństwa. W przestrzeni moralnej tego miejsca panuje (podobnie jak w innych częściach zaświatów) określona hierarchia, rzutująca na jej materialną strukturę⁵⁴⁰. Obecność Dantego-pielgrzyma wnosi do pozbawionej sensu egzystencji grzeszników element zaskoczenia, nieufności i niechęci, niekiedy pogardy albo nikłej nadziei, że wysłuchawszy ich historii, przedstawionych z perspektywy ludzi, którzy zatracili zdolność rozróżniania prawdy od fałszu, przyczyni się on – po powrocie do życia ziemskiego – do złagodzenia ich złej sławy⁵⁴¹. W Czystańcu panuje atmosfera „elegijna”, pełna melancholijnego spokoju i nadziei na osiągnięcie wiecznego szczęścia, jako że duchy tu przebywające są już zbawione, a ich cierpienia (z powodu skłonności do grzechów głównych, gdyż za winy jednostkowe, indywidualne wyraziły skruchę za życia) mają charakter konstruktywny, co zdecydowanie je odróżnia od kar piekielnych, będących świadectwem „wiecznego umierania”⁵⁴² potępionych w przestrzeni pozbawionej światła⁵⁴³, w której są obecne różne formy

⁵³⁸ Innym jest ogon Minosa, monstrualnego „sędziego” stojącego u nasady właściwego Piekła, a ściślej mówiąc figura, jaka powstaje w wyniku okręcenia go wokół ciała dla oznaczenia kręgu, do którego przeznaczony jest dany grzesznik; zob. uwagi na ten temat w dalszej części tego podrozdziału.

⁵³⁹ Ten neologizm, nie pochodzący od Dantego, ale od współczesnych dantologów, trafnie wyraża przeciwieństwo stanu rajskiego, *explicite* określonego w Pieśni I *Raju* jako *trasumanar* (w. 70).

⁵⁴⁰ Zob. na ten temat np. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedi...*, s. 115-120.

⁵⁴¹ Zob. analizy w rozdziale III (*Winni „niewinni”*) w: *ibidem*, s. 200-278.

⁵⁴² Zob. św. Augustyn, *De civ. Dei*, XIII, 1.

⁵⁴³ Nagromadzenie wyrażen wskazujących na ciemność jako podstawową cechę przestrzeni piekielnej występuje w Pieśni III *Piekła*, czyli pierwszej, której akcja tam się toczy.

zamknięcia. Inna jest też tu relacja pomiędzy pokutującymi a Dante-mielgrzymem: opiera się ona na wzajemnym zaufaniu i życzliwości, np. gdy one udzielają mu wskazówek co do dalszej drogi i chętnie dzielą się z nim refleksją na temat ich obecnej sytuacji, mającej swoje źródło w ziemskim życiu, a on wspiera ich nadzieję na szybsze osiągnięcie Raju obietnicą modlitwy wstawienniczej po powrocie do ziemskiego świata.

Nie ulega wątpliwości, że kategoria przestrzeni jako elementu świata przedstawionego uczestniczy mniej lub bardziej dynamicznie we współtworzeniu jego znaczeń i jej rola wzrasta wówczas, gdy sens dosłowny, będący fikcją poetycką, ale potraktowaną przez autora jak prawda historyczna, otrzymuje także wymiar szeroko pojętej alegorii, wyrażając określony stan ducha⁵⁴⁴. Przestrzeń eschatologiczna jest zobrazowana przez Dantego-autora z wielką siłą ekspresji i sugestii, poprzez liczne odwołania do rzeczywistości znanej potencjalnemu czytelnikowi, zarówno tekstowej, jak i pozatekstowej. Przybierają one formę metafor, peryfraz, ale najczęściej porównań z mniej lub bardziej rozbudowanym elementem porównującym. Pozwalają odbiorcy uchwycić świat trudny albo wręcz niemożliwy do wyobrażenia. Na pierwszy plan wysuwa się zatem ich funkcja semantyczna, ilustrująca czy wyjaśniająca, sporadyczna natomiast jest funkcja ornamentacyjna⁵⁴⁵. Nierzadkie są porównania podwójne, dzięki którym oddane są dwa różne aspekty tej samej rzeczywistości. Alighieri udoskonalił tę technikę obrazowania w stosunku do dawniejszej tradycji, poczynając od homeryckiej, znanej mu za pośrednictwem *Eneidy*. Istotne *novum* techniki epickiej Dantego stanowią porównania „zaprzeczone”, w których znana z doświadczenia ziemskiego życia rzeczywistość – będąca punktem odniesienia – okazuje się elementem porównawczym nacechowanym w stopniu niewystarczającym, niepozwalającym na uchwycenie róż-

⁵⁴⁴ Sam Dante rozumie pod znaczeniem alegorycznym (zob. *Epist.*, XIII, 25) mechanizm boskiej sprawiedliwości, która wyznacza każdemu los pośmiertny w zależności od jego postępowania przy użyciu wolnej woli.

⁵⁴⁵ Na temat klasyfikacji, formy oraz funkcji porównań w *Komedii* Dantego zob. M. Bartkowiak-Lerch, *Itinerarium mentis in Deum nelle traduzioni polacche della Divina Commedia. Le similitudini*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, s. 55-83 (tam dalsza bibliografia).

nych aspektów przestrzeni transcendentnej, pozostającej poza tymże doświadczeniem, a także wszystkich zjawisk ją charakteryzujących⁵⁴⁶.

Należy zauważyć, że przytoczone powyżej strategie retoryczno-stylistyczne, obecne w *Komedii*, nie są zbyt częste tam, gdzie mamy do czynienia z bezpośrednią asymilacją elementów krajobrazu czy postaci stanowiących jego część integralną (np. strażników poszczególnych kręgów piekielnych), wywodzących się z *Eneidy* jako hipotektu. Wyraża się ona w zapożyczeniu ich nazw (np. rzek piekielnych: Acherontu, Styksu i Kocytu) czy imion (Charona, Cerbera, Minosa i innych) albo w nadaniu wyobrażeniom eschatologicznym określonych cech (np. w Raju Ziemskim, nawiązującym – polemicznie – do Wergiliańskiego Elizjum) z myślą o tym, że zostaną one odczytane nie tylko na poziomie powierzchniowym, lecz także głębszym, przez odbiorcę o pewnej kulturze literackiej. W tym ostatnim wypadku nie jest najważniejsze ustanowienie analogii (choćby niedoskonałej) i dlatego ma ona zwykle charakter implicytny; ważniejsze jest bowiem zaproponowanie innych, niekiedy antytetycznych rozwiązań, w których służy ona przede wszystkim dostrzeżeniu różnic pomiędzy „prawdziwą” przestrzenią ukazaną w *Komedii*, a tą fikcyjną, przedstawioną w antycznym poemacie, która w przekonaniu Dantego-autora domaga się – ze względu na znamiona fałszu – głębszej korekty, dopowiedzeń czy uzupełnień.

Zatem dialog intertekstualny z *Eneidą* toczy się w odniesieniu do tej kategorii zaświatów głównie w ramach typowego dla *Komedii* – jak mogliśmy już wcześniej zaobserwować – realizmu figuralnego, będącego wyrazem nie *imitatio*, lecz *aemulatio*. W poniższych analizach zwrócimy uwagę na pewne jego przejawy, naświetlając najpierw pokrótce strukturę oraz charakter świata pozaziemskiego u Wergiliusza. Bardziej dogłębne funkcjonowanie mechanizmów tego dialogu i ich efektów ukážemy następnie na wybranych przykładach, odwołując się porównawczo zwłaszcza do postaci niektórych strażników piekielnych w *Komedii*, będących charakterystycznym elementem przestrzeni (moralnej i materialnej), a także do Raju Ziemskiego i jednego z regionów Przedczyśca.

⁵⁴⁶ Do tej kwestii powrócę w: Część druga, IV, 2.

Droga do świata pozaziemskiego (Awernu) w *Eneidzie*, którym rządzi Dis-Pluton, będący odpowiednikiem greckiego Hadesa, prowadzi pod ziemię przez pieczarę położoną w sąsiedztwie jeziora Awernu. W Przdiesionku Eneasze z Sybillą napotykać widma monstrów alegorycznych (takich, jak Płacz, Troski, Choroby, Starość, Strach, Głód, Nędza, Śmierć, Trud, Wojna, Niezgodą)⁵⁴⁷, a potem mitologicznych potworów (m.in. Centaurów, Scylli, Briareusa, Hydry Lernejskiej, Chimery, Gorgony, Harpii), na które bohater, nie rozumiejąc ich iluzorycznej postaci, nadaremno porywa się z mieczem. Dochodzą następnie do rzeki Acheront, wlewającej swe mętne wody do Kocytu, nieopodal którego rozciągają się bagna trzeciej rzeki – Styksu: „Kocytu widzisz bagna i stygijskie stawy” („Cocyti stagna alta vides Stygiamque paludem”; *Aen.*, VI, 323); nawet bogowie boją się „na nie przysięgać i łamać przysięgi” („di cuius iurare timent et fallere numen”; w. 324). Wielki tłum duchów gromadzi się nad Acherontem, przez który przepławia je przewoźnik Charon, by mogły one zająć przewidziane dla siebie siedziby. Rozmowa Eneasza z Sybillą uświadamia mu, że tylko „cienie” ludzi pogrzebanych mogą znaleźć się na drugim brzegu Acherontu, a inne błąkają się „po tej stronie” rzeki, nie zaznawszy upragnionego spokoju, dopóki ich ciała nie doczekają się pochówku (w. 327-328). Charon nie bez oporu przewozi syna Anchizesa i Wenery z jego przewodniczką, ułagodzony widokiem cudownej, złotej gałązki, mającej moc magiczną – Eneasze zerwał ją na polecenie Sybilli w lesie otaczającym wejście do Awernu (w. 140-144; 210-211).

Ten epizod wraz z jego topografią wykorzystał – nadając mu wyrazistą konotację etyczno-religijną – Dante w Pieśni III *Piekieł*, której akcja rozgrywa się w Przedpieklu. Rzeka Acheront pełni tam częściowo podobną funkcję (przez nią są przewożone dusze), częściowo zaś inną (dusze te są potępione i udają się z rozkazu Boga na miejsce wiecznej kazy), podobnie jak bagna Styksu, wypełniające przestrzeń czwartego i piątego kręgu, przeznaczonego dla gniewnych i malkontentów⁵⁴⁸. Kocyt z kolei rozlewa się w jezioro, zamarzające pod wpływem ruchu

⁵⁴⁷ Luctus, Curae, Morbi, Senectus, Metus, Fames, Egestas, Letum, Labos, Bellum, Discordia.

⁵⁴⁸ Chodzi o ludzi ogarniętych acedią, czymś w rodzaju nieustającej frustracji, skutkującej brakiem woli do jakiegokolwiek pozytywnego działania.

skrzydeł Lucyfera, które pokrywa dziewiąty, ostatni krąg – w nim tkwi uwięziony Upadły Anioł⁵⁴⁹ oraz duchy zdrajców. Mroźny chłód symbolizuje tam brak więzów miłości (*caritas*), w najwyższym stopniu cechujący samego Lucyfera⁵⁵⁰.

Przed wejściem do drugiego Przedsionka krainy umarłych czeka Eneasza i Sybillę pokonanie wrogości agresywnego stróża Podziemia, piekielnego psa Cerbera, który zostaje uspijony plackiem zawierającym niosące sen zioła; także i on znajdzie miejsce w przestrzeni Piekła Dantego, jako strażnik kręgu żarłoków i opilców. Jednak jego nacechowanie semantyczne wpisuje się tam, podobnie jak w przypadku innych monstrów, w sferę demonologii⁵⁵¹: nazwanie go „wielkim robakiem” („gran vermo”; *Inf.*, VI, 22) ma swój odpowiednik w peryfrastycznym określeniu Lucyfera jako „perfidnego robaka, który toczy świat” („vermo reo che ’l mondo fora”; *Inf.*, XXXIV, 108). Trzy szczekające paszcze (*Inf.*, VI, 14) wywodzą się z tradycji antycznej, przede wszystkim Wergilińskiej: „Tych państw potworny Cerber o potrójnej głowie / Szczekaniem strzeże” („Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat”; *Aen.*, VI, 417-418)⁵⁵²; w makrostrukturze Piekła nasuwają one jednak skojarzenie przede wszystkim z trzema paszczami Lucyfera, podobnie „żarłocznymi”, w których tenże miazdzy najgorszych zdrajców: „Z ust każdego sterczał grzesznik i jak pęki / Trawy w miętlicy na miazgę był tarty” („Da ogne bocca dirompeva co’ denti / un peccatore, a guisa di maciulla”; *Inf.*, XXXIV, 55-56). Wergiliusz wrzuca w „chciwe gardziele” („bramose canne”; *Inf.*, VI, 27) demona Cerbera nie placek, jak Sybilla w *Eneidzie*, lecz garście ziemi, co ucisza przeraźliwe ujadanie wszystkich jego „cuchnących pysków” („facce lorde”; w. 31). Niemal identyczne jest u obu Dantęjskich demonów bestialskie traktowanie grzeszników: Cerber „rani duchy pazurami, zdziera

⁵⁴⁹ Zob. Dante, *Inf.*, XXXIV, 28 i nn.

⁵⁵⁰ Zob. Dante, *Conv.*, III, XIII, 2, gdzie mowa o tym, że filozofia (rozumiana jako pełne miłości posługiwanie się mądrością: „amoroso uso di sapienza”; III, XII, 12) jest obca Szatanowi, ponieważ jego intelekt jest w najwyższym stopniu ukierunkowany na szkodenie człowiekowi.

⁵⁵¹ Nawiążemy poniżej do tych jej aspektów, które mają związek z kulturą antyczną.

⁵⁵² Zob. także Owidiusz, *Met.*, IV, 450-451: „Tria Cerberus extulit ora / et tres latratus semel edidit” („Trzy paszczęki Cerber otworzył i trzykroć zaszczekał”).

im skórę i je rozrywa" („graffia li spirti, iscoia ed isquarta"; w. 18), podobnie Lucyfer, którego pazury („l graffiar"; *Inf.*, XXXIV, 59) wywołują bardziej destrukcyjne skutki niż paszcza.

W drugim PrzedSIONKU, nazwanym też przez niektórych komentatorów *Eneidy* Przedpiekłem⁵⁵³, przebywa pięć kategorii duchów; łączy je to, że reprezentują osoby, które z różnych powodów zmarły lub zginęły nie doczekawszy wyznaczonego im przez los wieku: są tam niemowlęta (*áoroi*)⁵⁵⁴, a za nimi *biaiothánatoi*⁵⁵⁵, czyli ludzie skazani niesłusznie na karę śmierci, samobójcy i samobójczynie, które targnęły się na swoje życie, doznawszy miłostnego zawodu. Wśród nich znajduje się na Polach Płaczu („Lugentes Campi"; *Aen.*, VI, 441) porzucona przez Eneasza Dydona; wszelka próba nawiązania z nią kontaktu przez syna Anchizesa, szukającego zrozumienia dla swojego czynu, okazuje się bezskuteczna ze względu na jej głęboką urazę. Potem jeszcze odbędzie on długą rozmowę z „cieniem" nieszczęsnego Deifoba, przebywającego w ostatnim rejonie wraz z innymi bohaterami, którzy zginęli w walce, zdobywszy sławę wojenną („clari bello"; w. 478); ukazuje on swoje rany, opowiadając o śmierci zadanej mu podstępnie przez Greków po zdobyciu Troi.

Nie bardzo wiadomo, jaki status pośmiertny posiadają te wszystkie duchy – z jednej strony można się dowiedzieć (w części wstępnej ich przeglądu), że obecne siedziby nie przypadły im w udziale bez sądu, gdyż czuwa nad tym sędzia podziemny Minos, potrząsający urną z losami (w. 432). Z drugiej zaś jasno wynika, że panuje tam przygnębiająca atmosfera smutku i bóleści, choć zmarli nie ponoszą *de facto* żadnej pośmiertnej kary, podobnie jak nie doczekali się nagrody za swoje

⁵⁵³ Zob. Virgilio, *Eneide*, traduzione di L. Canali, koment. (E. Paratore) do *Aen.*, VI, 426, s. 620.

⁵⁵⁴ Chodzi o zmarłych w młodym wieku.

⁵⁵⁵ Tak nazwani są zmarli śmiercią gwałtowną. Błąkają się bez celu, wykluczeni z właściwych zaświatów, aż do momentu, gdy osiągną wiek, w którym nastąpiłaby ich naturalna śmierć. Wergiliusz idzie tu za wcześniejszą tradycją eschatologiczną; zob. Publius Vergilius Maro, *Aeneis*, Buch VI, by E. Norden, wyd. IV, Teubner, Stuttgart 1957, s. 11 i nn. Ze względu na ów stan „zawieszenia" oraz pozytywny wymiar tych postaci, a także klimat przygnębienia, jaki panuje w owym Przedpieklu, Dante mógł się nim inspirować w jakimś stopniu, tworząc swoje Limbo; por. Część druga, I; zob. też L. Pertile, *Il Nobile Castello...*, s. 15-16.

trudy za życia. Obecność i „trybunał” Minosa (nawiązujący do tradycji rzymskich procesów sądowych⁵⁵⁶, a zatem przeniesiony do Podziemia przez Wergiliusza „z zewnątrz” do rzeczywistości, do której nie bardzo przystaje) nie wydają się dostatecznie uzasadnione i powiązane z ich aktualną sytuacją.

W świetle powyższych rozważań trudno do końca zgodzić się z uwagą Giovanniego Cerriego – w jego skądinąd bardzo ciekawym i stymulującym studium – że ta część Awernu może być porównana do Dantejskiego Czyścica⁵⁵⁷. Jej usytuowanie, jak również kategorie duchów tam przebywających, dotkniętych cierpieniem nie fizycznym, lecz psychicznym i moralnym, sugerowałyby raczej pewne (lecz dalekie) podobieństwo – z jednej strony do Dantejskiego Limba (ze względu na obecność duchów wielkich bohaterów, ale także niemowląt), a z drugiej do kręgu *lussuriosi* (z racji spotkania tam nieszczęśliwie zakochanych kobiet, np. Dydony, dla których miłość stała się powodem śmierci)⁵⁵⁸.

W pewnym momencie droga się rozwidla: na lewo wiedzie do Tartaru, miejsca kaźni najgorszych zbrodniarzy, na prawo zaś prowadzi do krainy szczęścia – Pól Elizejskich – przeznaczonej dla nielicznych. Tartar byłby – pod względem formy i struktury⁵⁵⁹ – niedoskonałą prefiguracją Dantejskiego miasta Disa, obejmującego Dolne Piekło (Basso Inferno), gdzie cierpią wszelkiego rodzaju gwałtownicy oraz oszuści, na czele ze zdrajcami, którzy wykorzystali rozum jako narzędzie zła.

⁵⁵⁶ Minos jest nazwany *quaesitor*, jak określano sędziego stojącego na czele trybunału rzymskiego, który wybierał przez losowanie ławników i urządzał proces; zob. Virgilio, *Eneide*, libro sesto, a c. di G. Campagna, Principato, Milano–Messina 1955, koment. do *Aen.*, VI, 431–433, s. 51; zob. też T. Barolini, *La coda di Minosse: come si crea l'Inferno* (*Eneide* VI, 431–433 e *Inferno* V, 1–24), w: eadem, *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria italiana* (tyt. oryg.: *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York 2006), traduzione di G. Bernardi, Bompiani, Milano 2012, s. 215 i przyp. 11.

⁵⁵⁷ Zob. G. Cerri, *Dante e Omero...*, s. 52.

⁵⁵⁸ U Dantego jednak śmierć fizyczna idzie w parze ze śmiercią duchową ze względu na złamanie norm etycznych spowodowane całkowitym podporządkowaniem rozumu i woli zmysłom.

⁵⁵⁹ Jest to otchłań rozciągająca się pod ziemią na głębokość dwukrotnie większą niż wynosi odległość pomiędzy Ziemią i Olimpem, zob. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 577–579.

W „Piekło” Wergiliańskim ponoszą srogie kary niegodziwcy podobnego pokroju: niektórzy targnęli się na cześć bogów i bogiń (Tytani, Tytios, Iksion, Pejritoos, Tezeusz, Flegiasz), inni próbowali w rozmaity sposób skrzywdzić lub przechytryć swoich bliźnich. Brak jest jednak precyzyjnej hierarchii wynikającej z jasnego kryterium etycznego, jaka panuje natomiast w Dantejskich zaświatach, gdzie stanowi efekt działania boskiej sprawiedliwości⁵⁶⁰. W przeciwieństwie do miasta Disa-Lucyfera miejsce kaźni w *Eneidzie* wyróżnia m.in. to, że fizyczny z nim kontakt mógłby splamić kogoś prawego, i dlatego Eneasze nie ma tam wstępu: „O wodzu Teukrów, pełen chwały, / Nikomu z dobrych wstąpić w te progi nie dajem” („Dux inclute Teucrum, / nulli fas casto sceleratum insistere limen”; w. 562-563). Pozna on niektórych jego „mieszkańców” jedynie dzięki opisowi Sybilli, bowiem wieszczka miała ongiś okazję go „zwiedzić” w towarzystwie bogini Hekate, która zleciła jej pieczę nad lasem Awernu (w. 564-565). Od niej to syn Anchizesa dowie się, że nad tym miejscem sprawuje twarde rządy Radamantys z Knossos (brat Minosa), zmuszający zbrodniarzy do wyznania win, za które nie odpokutowali za życia, mniemając w swojej – chybiłoby – przebiegłości, że unikną kary, jaką on im teraz wyznacza:

Cnosius haec Rhadamanthus habet durissima regna
castigatque auditque dolos subitque fateri,
quae quis aput superos, furto laetatus inani,
distulit in seram commissa piacula mortem. (*Aen.*, VI, 566-569)

(Tu Radamantys z Knossosu sprawuje rządy okrutne,
Bada i karze zbrodniarzy, zmusiwszy ich męką do wyznań,
Co popełniwszy za życia pokutę chcieli odroczyć
Aż do swej śmierci, daremnie się ciesząc, że karze umknęli.)
(przeł. I.W.)

Dla Wergiliusza, jak i całej starożytności, unikanie zła polega m.in. na braku z nim jakiegokolwiek styczności i nie ma ono żadnego związku z pojęciem wolnej woli, „odkrytym” i zdefiniowanym przez

⁵⁶⁰ Zob. Dante, *Inf.*, III, 4: „Giustizia mosse il mio alto fattore” („Jam dzieło wielkiej, sprawiedliwej ręki”).

kulturę chrześcijańską. Takie „magiczne” rozumienie problemu zła nie pozwala, oczywiście, Eneaszowi (a zatem także autorowi *Eneidy*) wnikać głębiej w jego istotę⁵⁶¹, co w przypadku Dantego-pielgrzyma będzie stanowiło główny cel pobytu w Piekło, ponieważ tylko pełna wiedza na ten temat pozwoli mu poznać samego siebie oraz wyższe prawdy moralno-duchowe dotyczące funkcjonowania w świecie boskiego prawa. Eneasza, podobnie jak jego autor, nigdy nie dostąpi podobnego poznania⁵⁶². Inicjacyjna wędrówka bohatera trojańskiego po zaświatach ukierunkowana jest przede wszystkim, jak już wspominaliśmy w innym miejscu⁵⁶³, na doczesność, na „wgląd” w los własny i przyszłego Imperium Romanum, którego stanie się on protoplastą, zaś kwestie eschatologiczne, niedające odpowiedzi na podstawowe pytania o sens życia człowieka, pozostają dlań mało zrozumiałe, nawet po wyjaśnieniach, jakich Anchizes udzieli mu podczas jego pobytu w Eli-zjum.

Tej ostatniej krainy nie można traktować jako odpowiednika Dantejskiego Raju⁵⁶⁴, zwłaszcza Raju Niebieskiego, a jedynie jako pewną inspirację dla idei Edenu, jego figurę, która uzyskuje swój „prawdziwy” wymiar dopiero w *Komedii*⁵⁶⁵. W jej opisie dominuje topika

⁵⁶¹ Dante, przypisując swojemu Wergiliuszowi brak zrozumienia istoty zła (i dobra), mógł mieć na uwadze także jego pojmowanie zmy, będące zapewne reliktem dawnej tradycji, przejętej od Greków (gdzie określa je termin *miasma*), której najbardziej znanym przykładem jest Edyp w słynnej tragedii Sofoklesa.

⁵⁶² Innym przykładem „zablokowania” wiedzy Eneasza na temat „głębszych przyczyn rzeczy” („*causas penitus [...] latentis*”; *Aen.*, III, 32) niezwyklego zjawiska wprawiającego w osłupienie („*mirabile monstrum*”; w. 26) jest jego reakcja na krew spływającą z korzeni i gałęzi krzewu wyrwanego przez Eneasza dla przystrojenia ołtarzy bogów podczas jego pobytu w Tracji – nazwanej „*sclerata [...] terra*” (w. 60), czyli okrytą zmałą krainą. Wydobywający się w pewnym momencie spod ziemi (w trakcie powtarzającej się czynności rwania rośliny) głos zabitego tu niegdyś podstępnie Polidora, syna Priama, nakazuje mu, żeby przestał „kłaść pobożne dłonie” („*pias sclerare manus*”; w. 42). Pozna on zatem tylko częściowo prawdę, a mianowicie okoliczności śmierci Priamidy, ale nie znaczenie krwawiących gałęzek; por. D. Biow, *From Ignorance to Knowledge...*, s. 48.

⁵⁶³ Zob. uwagi na ten temat w poprzednim podrozdziale.

⁵⁶⁴ Taki paralelizm dostrzeżę natomiast G. Cerri, *Dante e Omero...*, s. 53.

⁵⁶⁵ Natomiast Ojcowie Kościoła byli skłonni niekiedy identyfikować Eli-zjum Wergiliusza z Rajem Ziemskim, a nawet z Rajem Niebieskim, o czym pisze P. Courcelle, *Les Pères de l'Eglise devant les Enfers virgiliens*, „Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge”, XXX (1955), s. 5-74.

typowa dla *locus amoenus*, jakim jest w istocie, uzupełniona określeniami inspirowanymi literackimi przedstawieniami złotego wieku⁵⁶⁶:

Devenere locos laetos et amoena virecta
 fortunatorum nemorum sedisque beatas.
 Largior hic campos aether et lumine vestit
 purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.
 (*Aen.*, VI, 638-641)

(Doszli do miejsc radosnych, na miłe łąki zielone,
 Gdzie Szczęśliwości Gaje się ciągną, błogie siedziby.
 Więcej tam jest powietrza, różane światło oblewa
 Pola te, mają one swe własne słońce i gwiazdy.) (przeł. I.W.)

Przebywają tam nieliczni „wybrańcy”: bohaterowie wslawieni walką za ojczyznę, nieskazitelni kapłani („sacerdotes casti”; w. 661), pobożni wróżbici („pii vates”; w. 662) czy wynalazcy różnych sztuk albo ci, którzy pozostawili po sobie wdzięczne wspomnienie. Nie ma tu miejsca dla zwykłych ludzi, co nie powinno dziwić, zważywszy na arystokratyczny wymiar starożytnej etyki i elitarny charakter epiki. Każdy w swoim beztróskim bytowaniu (*nota bene* nieukierunkowanym na żaden cel) rozkoszuje się zajęciem, które sprawiało mu największą przyjemność za życia; obecna egzystencja tychże „wybrańców” stanowi jego idealne przedłużenie, jak nakazuje logika rozumu nieznającego prawdy objawionej, niezdolnego do wyobrażenia sobie świata ducha, przenikniętego światłem nieskończonej miłości Boga⁵⁶⁷:

⁵⁶⁶ Istnieją liczne interferencje pomiędzy ideą złotego wieku a wyobrażeniem „raju” pogańskiego, których świadectwem są mitologia i literatura, zwłaszcza poezja antyczna; zob. na ten temat np. M. Maślanka-Soro, *Wyspy szczęśliwe w starożytności: mit i rzeczywistość*, w: *Archipelagi wyobraźni. Z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich*, pod red. E. Łukaszyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 11-28 *passim* (tam dalsza bibliografia).

⁵⁶⁷ Empireum w wizji Dantego przedstawia się jako: „[...] luce intellectuāl, piena d'amore; / amor di vero ben, pien di letizia; / letizia che trascende ogne dolore” (*Par.*, XXX, 40-42); przekład: „[...] jaśnia duchowa a pełna miłości, / Miłości dobra, które trwa w ucieście, / Ucieście wyższej nad wszystkie słodkości”. Ta tercyna łącznie z końcowym wersem poprzedniej zawiera *anadiplosis* układającą się w określony ciąg: ostatni wyraz danego wersu zostaje powtórzony na początku następnego, dzięki czemu rozwijająca się myśl zatrzymuje się na pojęciach szczególnie nacecho-

Pars in gramineis exercent membra palestris,
 contendunt ludo et fulva luctantur harena;
 pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.
 [...] Quae gratia currum
 armorumque fuit vivis, quae cura nitentis
 pascere equos, eadem sequitur tellure repostos.
 (w. 642-644; 653-655)

(Jedni na boisk murawie oddają się krzepko ćwiczeniom,
 Idą w zawody, tocząc na żółtym piasku zapasy;
 Inni płasają wśród śpiewów i w takt uderzają nogami.
 [...] I z równą ochotą,
 Z jaką za życia dbali o broń, rydwany i konie,
 Żeby im paszy nie brakło, tak samo dbają po śmierci.)

Już ten powyższy zarys pokazuje, że koncepcja zaświatów u Wergiliusza nie do końca jest spójna i konsekwentna, co potwierdzi także dłuższy wywód Anchizesa odnoszący się do cyklu narodzin i śmierci, jakiemu poddany jest każdy (prawie każdy?)⁵⁶⁸ człowiek⁵⁶⁹. Nie ma tam rzeczywistego sądu pozagrobowego, nie wiadomo też, czy ten, kto się nie dostał do Elizjum lub Tartaru, musi pozostać na zawsze w drugim Przedsionku, rozciągającym się między Acheronem a rozwidleniem dróg. U podłoża tej wizji nie tkwi, przeciwnie niż to ma miejsce u Dantego, żaden logicznie uporządkowany i wewnętrznie spójny system myślowy z wyrazistą ideą wyższej sprawiedliwości, z jednoznacznie określoną problematyką dobra i zła⁵⁷⁰. Jak staraliśmy się pokazać w roz-

wanych semantycznie: *luce* – *amore* – *letizia*. Na temat tej figury retorycznej zob. B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Sonzogno 1997, s. 195.

⁵⁶⁸ W tym względzie, podobnie jak w innych poglądach eschatologicznych, Wergiliusz jest mało precyzyjny.

⁵⁶⁹ Do tej kwestii powrócimy w dalszej części tego podrozdziału.

⁵⁷⁰ Zaprojektowana przez Dantego-autora struktura zaświatów posiada wymiar etyczny oparty na antytezie dobro – zło, która znajduje swój odpowiednik przestrzenny w opozycji wertykalnej góra – dół. Biegunami Dobra i Zła są odpowiednio Bóg i Lucyfer, pierwszy przebywający w najjaśniejszej sferze Nieba, drugi w najbardziej od niej oddalonym i najciemniejszym punkcie Ziemi. Układ ten powstał wskutek działania Boga, który przed ukończeniem dzieła stworzenia ukarał w ten sposób najdoskonalszego z aniołów za pychę połączoną ze zdradą swojego Stwórcy. Struktura przestrzenna świata przedstawionego w *Komedii* stanowi przed-

ważaniach nad postacią Wergiliusza w *Komedii*⁵⁷¹, Dante przypisuje mu nieraz brak wiarygodności w tych kwestiach w świetle chrześcijańskiej koncepcji zbawienia, stanowiącej dlań niepodważalny autorytet. Trudno zatem się dziwić, że krytyczne spojrzenie pada też na *Eneidę*, że związki intertekstualne zmierzają do ukazania wyższości *Komedii*, a od czytelnika oczekuje się, że rozszyfruje sensy i funkcje owej *aemulatio*. Temu na ogół podporządkowane są liczne aluzje i reminiscencje, niosące już w założeniu pewne napięcie dialektyczne. Jeśli chodzi o samą koncepcję zaświatów, są one obecne w szczególności w Pieśni III *Piekieła*⁵⁷², pierwszej, której akcja toczy się w rzeczywistości pozaziemskiej zanurzonej w „wiecznej teraźniejszości”, a także w Pieśni VII i XXX *Czyśćca*. Nie jest zapewne przypadkowe, że tego rodzaju nawiązania do *Eneidy* są wyjątkowo liczne na początku długiego *itinerarium* Dantego-pielgrzyma, które zakończy się wizją rajską, jakby Alighieri pragnął niemal od razu zwrócić uwagę odbiorcy nie tylko na swój najważniejszy intertekst literacki, lecz również na sposób, w jaki go przekształca.

Przejście przez bramę *Piekieła* oznacza dla Dantego-pielgrzyma przekroczenie granicy pomiędzy dwoma światami. W „sprawy tajemne” („segrete cose”; *Inf.*, III, 20) wprowadzi go Wergiliusz, który w tym momencie „wchodzi” w swoją rolę nauczyciela i mistrza, czyli kogoś, kto odkrywa przed swoim uczniem „właściwy” sens zaświatów, korygując to, co opisał kiedyś w *Eneidzie* nie na podstawie własnego doświadczenia, tylko jako zaślyszane względnie przekazane przez tradycję filozoficzno-literacką. Inaczej mówiąc, za pośrednictwem tej postaci Dante-autor daje do zrozumienia swojemu czytelnikowi, że „rzeczywiście” był świadkiem wszystkiego, o czym pisze, podczas gdy historyczny Wergiliusz nie zaznał podobnego procesu wtajemniczenia. Na potwierdzenie tego przytoczmy metatekstową inwokację w *Ene-*

miot rozważań J.M. Lotmana w eseju poświęconym Ulissesowi Dantejskiemu; zob. J.M. Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari 1980, s. 81; por. też uwagi A. Marchese, *L'Officina del racconto...*, s. 118.

⁵⁷¹ Zob. Część druga, III, 1.

⁵⁷² Analizowałam ją częściowo z innej perspektywy w książce M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 108-114.

idzie do bóstw Podziemia⁵⁷³, by łaskawie pozwoliły ujawnić pocie tajemnice ukryte przed ludzkim wzrokiem:

Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes
et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,
sit mihi fas *audita loqui*⁵⁷⁴, sit numine vestro
pandere res alta terra et caligine mersas. (*Aen.*, VI, 264-267)

(Bogi, co macie rząd dusz, o cienie zmarłych milczące,
Ty, Chaosie, i ty, Flegetonie, gdzie wszystko jest głuszą,
Zwólcie mi *rzec, com słyszał*: niech z waszą boską pomocą
Rzeczy wyjawię spowite mrokami w głębiach tej ziemi.)
(przeł. I.W.)

„Napis śmierci” na bramie Piekła Dantego, owa „scritta morta” (*Inf.*, VIII, 127), jak ją określi przy innej okazji jego mistrz, charakteryzując tę przestrzeń jako „miasto wiecznego bólu”, mające początek, lecz niemające końca, będące dziełem Bożej sprawiedliwości (*Inf.*, III, 4-6), kończy się słynną frazą: „Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją...” („Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate”; *Inf.*, III, 9); nawiązuje ona znaczeniem do myśli Sybilli, podobnie ostrzegającej Eneasza pragnącego spotkać się w Awernie z duchem ojca:

[...] «Sate sanguine divom,
Tros Anchisiade, facilis descensus Averno;
noctes atque dies patet atri ianua Ditis;
sed revocare gradum superasque evadere ad auras,
hoc opus, hic labor est [...]». (*Aen.*, VI, 125-129)

([...] „O ty, z krwi boskiej zrodzony,
Synu Anchizesa z Troi! Nietrudno jest zstąpić w podziemie.
Nocą i dniem jest otwarty Plutona mroczny przybytek.
Ale zawrócić krok i ujść tu w górę na ziemię,
Oto jest trudów trud [...]”.) (przeł. I.W.)

⁵⁷³ Nie wiem, czy była ona wcześniej przedmiotem zainteresowania krytyków dantologów w podobnym kontekście.

⁵⁷⁴ Kursywa w oryginale i przekładzie została wprowadzona przeze mnie – M.M.S.

Jednak warto zauważyć, że o ile ostatnie zdanie „napisu śmierci” odnosi się do wszystkich przekraczających bramę Piekła (jedynym wyjątkiem będzie Dante-pielgrzym, który ma do spełnienia misję mającą przynieść pożytek całej ludzkości), o tyle ostrzeżenie Sybilli nie jest już tak kategoryczne i jednoznaczne, gdyż wie ona (a Eneaszej to jeszcze przypomni dla wzmocnienia argumentów przemawiających za jego wizytą w zaświatach) o nielicznych synach boskich (herosach), którzy jako uprzywilejowani odbyli podróż „tam i z powrotem” do Podziemia⁵⁷⁵, w celach – dodajmy – mniej doniosłych.

Uczeń Wergiliusza nie jest w stanie pojąć tego, co głosi brama Piekła⁵⁷⁶, tak przerażające wrażenie wywiera na nim odczytany napis: «Maestro, il senso lor m'è duro» (*Inf.*, III, 12). Dlatego Wergiliusz, naśladując Sybillę (*Aen.*, VI, 261), wezwie go do zachowania hartu ducha, przypominając, że w tym miejscu cierpią pośmiertnie ci, którzy utracili „dobro intelektu” („il ben de l'intelletto”; w. 18), czyli prawdę⁵⁷⁷. Wynika z niego jasno, że taki stan umysłu jest udziałem wszystkich kategorii potępionych. Mamy tu więc do czynienia ze znaczącą różnicą „jakościową” w stosunku do *Eneidy*, gdzie kryterium etyczne i, co za tym idzie, podział zaświatów na różne rejony, są istotnie nieprecyzyjne i niepełne, podobnie jak niejasna (a niekiedy wręcz zanegowana)⁵⁷⁸ jest idea boskiej sprawiedliwości. Wergiliusz bierze pod uwagę różne grupy duchów, ale odbiorca ma problem z odnalezieniem jakiegoś jednego klucza, według którego mógłby odczytać całościowy zamysł przyświecający koncepcji świata umarłych.

Dobrym przykładem na naświetlenie rozbieżności uchwytnych u obu autorów są u Dantego duchy ludzi, którzy pozostawali na ziemi obojętni na dobro i zło i nie ukierunkowali swojego życia na konstruktywne cele, czyli tzw. *ignavi* (termin ten wywodzi się z XVIII-wiecznej

⁵⁷⁵ Zob. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 119-123; 129-131: „Pauci, quos aequos amavit / Iuppiter aut ardens exivit ad aethera virtus, / dis geniti potuere” („Niewielu, których umiłował / Jupiter, lub żar cnoty rozstawił – półbogi / Zdołali to”).

⁵⁷⁶ Ciekawym zabiegiem Dantego jako autora jest to, że napis stanowi przerwę w narracji i jest w pierwszej osobie, co oznacza jakby personifikację bramy, która „sama” charakteryzuje przestrzeń, jaka się za nią rozciąga – potęguje to efekt grozy.

⁵⁷⁷ Por. przyp. 432.

⁵⁷⁸ Zob. analizę losu Palinura i Ryfeusza w tej perspektywie w następnym podrozdziale.

krytyki): nie zasłużyli oni na jakąkolwiek pamięć, gdyż utracili do niej prawo, żyjąc „bez hańby” i „bez cześci” („sanza 'nfamia e sanza lodo”; w. 36). Relegacja do Przedpiekła i upokarzająca kara, skłaniająca ich w myśl zasady *contrapasso* do ustawicznej „aktywności”, pozbawionej jakiegokolwiek sensu, ma się nijak do umieszczenia przez Wergiliusza w pierwszym PrzedSIONKU Awernu tych, którzy jako „nie grzebanych tłum, pogrążon w nędze” („inops inhumataque turba”; *Aen.*, VI, 325), bez żadnej winy własnej, a jedynie z powodu niesprzyjających okoliczności losu, cierpią, nie mogąc zaznać upragnionego spokoju, na drugim brzegu Acherontu, jak pokazuje opowieść o śmierci Palinura, sternika Eneasza, strąconego do morza w charakterze „kozła ofiarnego” z woli bóstwa (*Aen.*, V, 814-815). Jednych i drugich łączy idea bycia skazanymi na zapomnienie, choć w każdym wypadku ma ona inną konotację: obiektywną i tragiczną u Wergiliusza, etycznie negatywną, a zatem nietragiczną u Dantego. Bernardus Silvestris w swoim komentarzu do *Eneidy* mówi o ludziach niepogrzebanych, że są „skazani na zapomnienie” („involuti⁵⁷⁹ in oblivionem”)⁵⁸⁰. Można sobie wyobrazić, jak bolesna była to sytuacja dla starożytnych, którzy tak dużą wagę przywiązywali do rytuału pogrzebowego i kultu zmarłych (o czym wiemy m.in. z tekstów poetyckich, poczynając od *Iliady* Homera, ale także z innych świadectw pisanych i wykopalisk archeologicznych), przedłużającego czyjaś pamięć i sławę na ziemi wobec mało zrozumiałej i generalnie uznanej za pesymistyczną perspektywy pośmiertnej. Natomiast w *Komedii* nikt z *ignavi* nie jest wymieniony z imienia, ich los stanowi, jak już mówiliśmy, zaprzeczenie idei tragizmu⁵⁸¹, a Wergiliusz nawet nie chce o nich mówić i wzywa Dantego-pielgrzyma, by tylko popatrzył i poszedł dalej⁵⁸², ponieważ

⁵⁷⁹ Nie jest łatwo oddać dosłownie sens tego plastycznego imiesłowu pochodzącego od czasownika *involvere*, czyli „wtaczam”/„zawijam”/„opasuję”.

⁵⁸⁰ Cytuję za: G. Padoan, *Il Canto III dell'«Inferno»*, w: *Nuove Letture Dantesche*, vol. 1, Felice Le Monnier, Firenze 1966, s. 55.

⁵⁸¹ Problematyka związana z tragizmem może w *Komedii* dotyczyć – i to w ograniczonym stopniu – tylko duchów tych, którzy są *magnanimi* w znaczeniu Arystotelesowskich *megalopsychoi*; zob. na ten temat M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, *passim*.

⁵⁸² Zdanie, które przy tej okazji wypowiada, jest jednym z najsłynniejszych w *Komedii* i nabrało charakteru niemal przysłowiowego.

„świat nie dopuścił, aby w sławie trwali” (*«fama di loro il mondo esser non lassa»*; *Inf.*, III, 49). Prawdą jest, że pełen wzdargy stosunek do nich Dantego-autora (za pośrednictwem Wergiliusza) może mieć podłoże osobiste i subiektywne, zważywszy na fakt, że był on nadzwyczaj czynny w życiu publicznym, co kosztowało go skazanie na śmierć w sfingowanym procesie politycznym. Jednak istotniejsze wydaje się to, że *ignavi* są w absolutnej pogardzie u Boga – „pogardza nimi liłość sprawiedliwa”⁵⁸³ (*«misericordia e giustizia li sdegnà»*; w. 50) – a ich obecny stan jest tak podły (krew pochodząca z ukąszeń insektów zlizywana jest przez robaki wijące się u ich stóp)⁵⁸⁴, że „zazdroszczą wszystkim innym potępionym”⁵⁸⁵ (*«'nvidiosi son d'ogne altra sorte»*; w. 48). Sama idea takiej kategorii grzeszników wywodzi się, co potwierdzają niektórzy krytycy⁵⁸⁶, z Apokalipsy św. Jana (3, 15), gdzie mowa jest o tych, którzy nie są ani „zimni”, ani „gorący”, lecz „letni”.

Dla Dantego-autora wizja eschatologiczna Wergiliusza, nieoparta na przejrzystym kryterium etyczno-religijnym (co będziemy mieli okazję rozwinąć poniżej przy omawianiu związków pomiędzy Rajem Ziemskim a Elizjum), była, jak można przypuszczać, nie do zaakceptowania i musiała zostać „napisana na nowo” w jego monumentalnym i konsekwentnym zamyśle zaświatów, znajdującym swoje uzasadnienie i jednocześnie potwierdzenie (mimo licznych elementów nieortodoksyjnych, o pierwszorzędym znaczeniu poetyckim, ale drugorzędym z perspektywy wiary) w tradycji biblijno-chrześcijańskiej.

Bardzo istotny – choć nieporuszany dotąd przez krytyków w kontekście komparatystyczno-intertekstualnym, odnoszącym się do *Eneidy* – wydaje się fakt, że pobyt Dantego-pielgrzyma w każdym z obszarów, na jakie dzieli się jego Piekło (a także Czyściec i Raj), ma na celu, o czym już była wyżej mowa, poznanie uniwersalnych mechanizmów rządzących losem pośmiertnym, skorelowanych z koncepcją

⁵⁸³ Przeł. A.K.

⁵⁸⁴ Insekty dręczące nieposłusznych Bogu pojawiają się w proroctwie Izajasza (Iz 7, 18), co mogło w jakimś sensie zainspirować Dantego; zob. G. Padoan, *«Dii gentium daemonia»: mitologia pagana e demonologia dantesca*, w: idem, *Il lungo cammino del «Poema sacro»: studi danteschi*, Olschki, Firenze 1993, s. 149.

⁵⁸⁵ Przekład mój – M.M.S.

⁵⁸⁶ Zob. G. Güntert, *Canto III*, w: *LDT*, vol. 1 (*Inferno*), s. 55.

wolnej woli (*liberum arbitrium*), jaką dysponuje każdy człowiek za życia. Nie inaczej jest tutaj, w Przedpieklu, gdzie kluczową rolę odgrywa postawa określona jako *viltà*; na początku wędrówki Wergiliusz przestrzega przed nią swojego ucznia:

«Qui si convien lasciare ogne sospetto;
ogne viltà convien che qui sia morta». (*Inf.*, III, 14-15)

(„Tu oczyść serce podłością zatrute,
Tu zabij w sobie wszelki strach znikomy”.)

Termin ten nie oznacza zwyczajnego tchórzostwa, tylko takie, które może mieć głębsze konsekwencje dla określonej społeczności. Dante-autor posługuje się nim, jak należy przypuszczać, w znaczeniu Arystotelesowskiego *mikropsychos*, człowieka małodusznego, czyli takiego, który nie podejmuje się rzeczy wielkich i istotnie nie jest ich godny⁵⁸⁷. Wergiliusz może tu czynić aluzję do obecnego paraliżu intelektualno-duchowego Dantego, przerażonego treścią napisu do tego stopnia, że nie jest w stanie odczuwać w pierwszym momencie niczego poza trwogą, a później także litością⁵⁸⁸ (zagłuszającymi obiektywny ogląd i zrozumienie rzeczywistości), gdy w całkowitych ciemnościach doszły do jego uszu reakcje potępionych o różnym stopniu nasilenia⁵⁸⁹:

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai. (w. 22-24)

(Stamtąd westchnienia, płacz, lament chorałem
Biły o próżni bezgwiezdnej tajniki:
Więc, już na progu stając, zapłakałem.)

⁵⁸⁷ Zob. przyp. 520.

⁵⁸⁸ Ta sytuacja będzie się nieraz jeszcze powtarzać w kolejnych kręgach, z wyjątkiem dwóch ostatnich, w których jego świadomość zła jest wyższa, a ponadto spotka tam najgorszych potępionych – oszustów i zdrajców.

⁵⁸⁹ Tworzą one figurę retoryczną *gradatio*, która w tej pieśni powtarza się wielokrotnie.

Czytelnik pamięta jednak, że podobnie podsumował Wergiliusz zachowanie Dantego-pielgrzyma w poprzedniej pieśni, gdy ten nie czuł się godny podjęcia wędrówki po zaświatach dla dobra swojego i innych, porównując się – negatywnie – z Eneaszem i św. Pawłem⁵⁹⁰.

W drugiej sekwencji narracyjnej, dotyczącej *ignavi*, zostaje oskarżony o ową *viltà* ktoś nienazwany z imienia, kto splamił się wielką odmową: „che fece per viltade il gran rifiuto” (w. 60). To stwierdzenie w aluzyjny sposób wskazuje najprawdopodobniej na papieża Celestyna V⁵⁹¹, jak już sugerowali XIV-wieczni komentatorzy. Interesuje nas tu podobieństwo pomiędzy opisanymi tym samym pojęciem postawami ucznia Wergiliusza i Celestyna V. Ten ostatni w mniemaniu wielu mu współczesnych otworzył swoją fatalną decyzją o abdykacji drogę do urzędu papieskiego nieprzebierającemu w środkach dla zdobycia prestiżu politycznego Bonifacemu VIII, co spowodowało zaostrzenie konfliktu pomiędzy cesarstwem i Kościołem, natomiast na terenie Italii – pomiędzy gwelfami i gibelinami, a z czasem pomiędzy wyłoniłymi spośród gwelfów stronnictwami Czarnych i Białych. Dante-pielgrzym swoją potencjalną „odmową” wobec Boga, udzielającego mu za pośrednictwem trzech świętych kobiet (Marii, Łucji i Beatrycze) łaski poznania, zaprzepaściłby szansę na swoje zbawienie⁵⁹² i ukazanie zagubionej ludzkości drogi do duchowej odnowy.

Żadna natomiast *askesis* moralna (wynikająca z określonej wiedzy) nie jest brana pod uwagę przez Wergiliusza jako autora *Eneidy* w odniesieniu do jego bohatera. Wywód orficko-pitagorejski o duszy i jej losach zejdzie na drugi plan wobec „historycznego” przeglądu duchów przyszłych bohaterów i misji, jaką Los przewidział dla Imperium Romanum. Sybilla wzywa Eneasa przed wejściem do Przedsionka Awernu, po uprzednim poleceniu mu wydobywania miecza z pochwy, do okazania niezwykłego męstwa, słowami: „teraz odwagi ci trzeba

⁵⁹⁰ Zob. Dante, *Inf.*, II, 45 i 122.

⁵⁹¹ Zob. np. G. Padoan, *Il Canto III...*, s. 58-61. Najnowsza krytyka podchodzi jednak z większą ostrożnością do tej kwestii; zob. np. G. Güntert, *Canto III*, w: *LDT*, vol. 1 (*Inferno*), s. 56-58.

⁵⁹² Ta wyjątkowa sytuacja, którą jest pobyt Dantego-pielgrzyma w świecie pośmiertnym, otrzymuje znamiona łaski służącej lepszemu poznaniu siebie, by móc zapanować nad wszelkiego rodzaju zgubnymi dla człowieka żądzami.

i w piersi ducha męznego”⁵⁹³ («nunc animi opus, nunc pectore firmo»; *Aen.*, VI, 261), naśladowanymi przez Dantego-autora w przytoczonych wcześniej wersach 14-15; tym samym wymaga od niego co najwyżej okazania tych cnót, które on już posiada, a nie przezwyciężenia jakiejś konkretnej słabości w rodzaju małości ducha, gdyż rzymski bohater jest od początku do końca *magnanimus*⁵⁹⁴, jak przystało na protagonistę antycznego eposu. Jej zachęta przede wszystkim jednak dramatyzuje akcję, powodując wzrost napięcia, bowiem Eneasza nie napotka na swojej drodze takich przeszkód i nie dozna takich sytuacji, które wymagałyby szczególnego męstwa⁵⁹⁵.

Dante-autor, „poprawiając” ten epizod – w imię prawdy – przypisuje mu jednocześnie określoną funkcję – dzięki poznaniu, czym jest *viltà*, i jej wykorzenieniu ze swojej świadomości jego bohater pokona pierwszy etap wędrówki, a w najbliższej przyszłości będzie mógł – na zasadzie kontrastu – lepiej dostrzec *megalopsychia* (wielkość ducha, będącą przeciwieństwem *mikropsychia*) „mieszkańców” następnego kręgu – czyli Limbo.

W Pieśni III *Piekle* na szczególną uwagę z perspektywy intertekstualnej zasługuje postać Charona i epizod przewożenia przezeń dusz na drugi brzeg Acherontu. Konceptualne i formalne podobieństwa z odpowiednim miejscem w *Eneidzie* pozwalają dzięki analogii zwrócić uwagę na istotny kontrast na poziomie znaczeniowym i strukturalnym.

Skoro wraz z przekroczeniem przez Dantego-pielgrzyma bramy Piekle czytelnik odnajduje w przestrzeni zaświatów niemało jej cech nawiązujących celowo (i niejako programowo) do Wergilińskiego Awernu, nie powinien budzić zdziwienia fakt, że także należące do niej moce, pozostające na usługach zła, są inspirowane monstrami stamtąd się wywodzącymi (Charon, Cerber, Minos, Flegiasz, Furie, Meduza), pełniącymi podobną funkcję. Dotyczy to zwłaszcza Przedpiekle i Gór-

⁵⁹³ Przeł. I.W.

⁵⁹⁴ Tym epitetem, będącym odpowiednikiem Arystotelesowskiego *megalopsychos* (zob. Część druga, I), obdarza Dante-autor „swojego” Wergiliusza (*Inf.*, II, 44) dla uwypuklenia *viltà* ogarniającej Dantego-pielgrzyma na początku wędrówki.

⁵⁹⁵ Zob. też Virgilio, *Eneide*, libro sesto, a c. di G. Campana, koment. do *Aen.*, VI, 261, s. 31.

nego Piekła (czyli kręgów od drugiego do piątego), gdyż w koncepcji Dolnego Piekła⁵⁹⁶, odpowiadającego w bardzo dużym uproszczeniu Tartarowi, niepoznanemu przez Eneasza, Alighieri odwołuje się głównie do mitów z *Metamorfoz* Owidiusza, a także, w mniejszym stopniu, do *Tebaidy* Stacjusza i *Farsalii* Lukana. Należy też dodać, że jedynie tam pojawiają się postacie diabłów wywodzące się z tradycji chrześcijańskiej: „wysokiej” – biblijnej – i „niskiej” – ludowej.

To, że Dante umieścił w „prawdziwej” przestrzeni swoich zaświatów przeniesione ze *scriptura paganorum* postacie monstrów, potwierdzałoby niewątpliwie tendencję, panującą też u niektórych innych przedstawicieli kultury średniowiecznej, do nieodrzucaenia ich jako twórców wyobraźni mitycznej, „zaanektowanych” następnie przez poetów w ich dziełach. Obok bowiem racjonalnego traktowania owych monstrów jako alegorii najgorszych ludzkich instynktów czy namiętności⁵⁹⁷ istniała w średniowieczu tendencja do interpretowania ich jako przejawów mocy demonicznych, których ludzki umysł nie stworzył, a jedynie „skonkretyzował”, nadając im kształt postaci karykaturalnych w swej brzydocie, a przy tym przerażających potężną siłą obliczoną zazwyczaj na szkodzenie ludziom⁵⁹⁸. Podobnie traktowano też w tej epoce niektóre istoty należące do świata zwierzęcego, zwłaszcza te szczególnie odrażające (np. niektóre insekty) albo niebezpieczne dla człowieka⁵⁹⁹. Natomiast trop poetów klasycznych, w pewnym stopniu

⁵⁹⁶ Krąg graniczny pomiędzy nimi jest „zajęty” przez heretyków, kategorię grzeszników istniejącą jedynie w świecie chrześcijańskim.

⁵⁹⁷ Ta tendencja przeważa wśród pierwszych apologetów chrześcijańskich i Ojców Kościoła, a także średniowiecznych komentatorów *Metamorfoz* Owidiusza czy *Eneidy* Wergiliusza. Co więcej, jest ona dość powszechna u XIV-wiecznych komentatorów *Komedii* wbrew *intentio auctoris*, przypisującej im status „historyczny”.

⁵⁹⁸ Zob. A.M. Iacopino, *Custodi della dismisura: una rilettura dantesca della deformità pagana*, „Studi (e testi) italiani”, 24 (2009), s. 90-92; zob. też G. Padoan, „*Dii gentium daemonia*...”, s. 155: „[...] i mostri insomma della mitologia pagana poterono [...] essere intesi come emanazioni diaboliche ‘realmente’ apparse agli uomini” („[...] monstrialne postacie mitologii pogańskiej mogły [...] być uważane za emanacje diabłów, które ‘rzeczywiście’ objawiły się ludziom”).

⁵⁹⁹ G. Padoan przypomina, że już w Biblii występują niektóre zwierzęta groźne dla ludzi, takie jak skorpion, wąż, pantera czy lew, będące wcieleniami szatana; obok Węża-Kusiciela w Księdze Rodzaju ważne jest np. świadectwo Jeremiasza (Jr 5, 6), gdzie mowa o wilku, lwie i leopardzie w podobnym znaczeniu (zob. G. Padoan, „*Dii gentium daemonia*...”, s. 149). Dawni komentatorzy *Komedii* wywodzą

wyrazicielei wyobraźni zbiorowej dzięki poruszanej przez nich tematyce mitologicznej, zwłaszcza w odniesieniu do kwestii ujawniania się złych mocy, wiódł najczęściej do bóstw chthonicznych, przedstawianych jako złowrogie i okrutne. Być może dlatego Prozerpina w *Metamorfozach* Owidiusza przechodzi w obrębie jednego i tego samego opowiadania metamorfozę *in peius*, kiedy to z niewinnego dziewczęcia porwanego przez Plutona zmienia się pod wpływem życia na „tamtym świecie” w mściwą boginię, karzącą okrutnie Askalafosa za to, że swoim donosem uniemożliwił jej opuszczenie Erebu (*Met.*, V, 539-550). Dante dostrzega jej powiązanie ze strasznymi Eryniami: w pewnym momencie owe „służebnice pani wieczystego jęku” („le meschine / de la regina de l’eterno pianto”; *Inf.*, IX, 43-44) pojawiają się na murach miasta Disa, strasząc nie tylko swoim wyglądem, ale także groźbą wysłania przez Prozerpinę Meduzy dla powstrzymania dalszej wędrówki Dantego-pielgrzyma⁶⁰⁰. Z greckimi Eryniami były na ogół utożsamiane rzymskie Furie: ich „piekielny” szal wobec bohaterów *Eneidy* (zarówno towarzyszy Eneasza, jak i Latynów oraz ich sprzymierzeńców na czele z Turnusem) ukazuje wymownie jej część „italska”⁶⁰¹. Z podobną sytuacją podjudzania przez Furie (zwłaszcza Tyzyfone) bohaterów tebańskich (synów Edypa) i argiwskich (np. umierającego Tydeusa, który wgryza się w uciętą głowę Melanipposa⁶⁰², swojego wroga) spotykamy się w *Tebaidzie* Stacjusza⁶⁰³. To tylko kilka przykładów spośród wielu innych, częstych zwłaszcza w literaturze epickiej, które Dante był

Dantejski pomysł trzech bestii, jako alegorii grzechów w Pieśni I *Piekle*, uniemożliwiających Dantemu-pielgrzymowi opuszczenie stanu śmierci duchowej symbolizowanej przez ciemny las, właśnie z tego proroctwa Jeremiasza, które odnosi się do narodu Judejczyków.

⁶⁰⁰ Podobna scena ma miejsce w *Odysei* Homera, gdzie Odyseusz w pewnym momencie swojej wędrówki po świecie zmarłych doznaje nagłego lęku na myśl, że Persefona mogłaby przeciwstawić się jego dalszemu pobytowi w zaświatach, ukazując mu głowę Meduzy (XI, 633-635). Ciekawe i udokumentowane hipotezy na temat paralelizmu tych scen i ewentualnego źródła Dantego wysuwa G. Cerri, *Dante e Omero... passim*.

⁶⁰¹ Alekto: *Aen.*, VII, 324, 341, 405, 415, 445, 448, 476, 561; X, 41; Megera: *Aen.*, XII, 847; Tyzyfone: *Aen.*, X, 761.

⁶⁰² Dantego zainspirowała ta odrażająca scena w epizodzie hrabiego Ugolina i arcybiskupa Ruggieriego (*Inf.*, XXXII, 130-132).

⁶⁰³ Zob. Stacjusz, *Theb.*, I, 58 i nn.; VIII, 757 i nn.

skłonny uznać za nieświadomą prefigurację szatańskich mocy, ingerujących w bieg wydarzeń, ludzkie działanie i los. Nie zrozumieli tego na ogół XIV-wieczni komentatorzy Dantego, traktujący epizody mityczne w *Komedii* jako *fictio* przejętą od poetów antycznych, samą w sobie mało znaczącą i domagającą się wykładni alegorycznej, którą skwapliwie dostarczają. Wymowne jest świadectwo Guida da Pisa, jednego z pierwszych, a przy tym bardziej wnikliwych i bystrych egzegetów dzieła Dantego⁶⁰⁴, uważającego, że Alighieri przedstawia pod postacią Centaurów ludzi ogarniętych niegdyś zwierzęcą gwałtownością, i tym uzasadniającego ich obecną rolę katów względem duchów tyranów czy zabójców, zanurzonych w rzece krwi (Flegetonie)⁶⁰⁵ w siódmym kręgu Piekła⁶⁰⁶. Podobną miarę on i inni komentatorzy przykładają np. do Minotaura, strażnika tegoż kręgu, ongiś tyrana i gwałtownika⁶⁰⁷.

W świetle powyższych rozważań dotyczących demonologii Dantejskiej w jej wymiarze inspirowanym epiką klasyczną⁶⁰⁸, nie budzi zdziwienia ani obecność Charona w Przedpieklu, ani Cerbera w kręgu

⁶⁰⁴ Jego komentarz datowany jest na lata 1327-1328.

⁶⁰⁵ Jej nazwa nawiązuje do rzeki ognistej opływającej wokół Wergilińskiego Tartaru (*Aen.*, VI, 550-551).

⁶⁰⁶ Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis...*, koment. do *Inf.*, XII, 55-56 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 24.09.2013).

⁶⁰⁷ Zob. *Comedia di Dante degli Allighieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a c. di L. Scarabelli, Tipografia Regia, Bologna 1866-1867, koment. do *Inf.*, XII, 12 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 25.09.2013); Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis...*, koment. do *Inf.*, XII, 19-20 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 25.09.2013); *L'Ottime Commento della Divina Commedia* [Andrea Lancia]. Testo inedito di un contemporaneo del poeta [ed. Alessandro Torri], Capurro, Pisa 1827-1829, koment. do *Inf.*, XII, 11-15 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 25.01.2014).

⁶⁰⁸ W jednym z poprzednich rozdziałów nawiązaliśmy, przy okazji refleksji odnoszących się do nieznanomości przez Wergiliusza Dantego różnych przejawów zła, do demonologii chrześcijańskiej w *Komedii*. Tamte i obecne rozważania uzupełniają się zgodnie z przekonaniem przebijającym z poematu Alighieriego, że wierzenia religijne w świecie pogańskim nie są jedynie czczym wymysłem zasługującym na całkowite odrzucenie przez kulturę chrześcijańską, ale stanowią w dużej mierze prefigurację chrześcijańskich wyobrażeń zarówno na temat sił Dobra (Boga i Aniołów), jak i Zła (Szatana i upadłych Aniołów); zob. szerzej na ten temat: G. Padoan, «*Dii gentium daemonia*»..., s. 141-156 oraz idem, *Demonologia*, hasło w: *ED*, vol. 7, s. 671-681.

żarłoków. Opis zewnętrzny pierwszego jest nieomal kalką opisu przewoźnika „cieni” w Wergiliańskich zaświatach, lecz fakt, że funkcjonuje on w innej (choć „materialnie” podobnej) przestrzeni rzutuje na jego wymiar moralny i duchowy: jest demonem, a zatem formalnie sługą „cesarza krainy nędzy”, czyli Disa-Lucyfera, lecz jednocześnie musi bezwzględnie słuchać woli Boga, któremu poddany jest także ów „cesarz”. Przybliży to porównanie odpowiednich fragmentów obu dzieł:

Portitor has horrendus aquas et flumina servat
terribili squallore Charon, cui plurima mento
canities inculta iacet, stant lumina flamma,
sordidus ex umeris nodo dependet amictus. (*Aen.*, VI, 298-301)

[...]

iam senior, sed cruda deo viridisque senectus. (w. 304)

[...]

navita sed tristis nunc hos nunc accipit illos,
ast alios longe submotos arcet harena. (w. 315-316)

(Nad rzeką strażę groźny przewoźnik odbywa,
Okropnie brudny Charon; w nieładzie mu siwa
Na piersi spada broda, wzrok pała, a z ramion
Na węzeł spięty zwisa płaszcz, mulem poplamion.

[...]

Starzec, lecz starość boga pełna krzepkiej siły.

[...]

Lecz ponury przewoźnik tych, to owych nagna,
A innych z dala trzyma od piasku wybrzeży.)

Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo. (*Inf.*, III, 82-83)

[...]

Quinci fuor quete le lanose gote
al nocchier de la livida palude,
ch'ntorno a li occhi avea di fiamme rote. (w. 97-99)

[...]

Caron dimonio, con occhi di bragia,
loro accennando, tutte le raccoglie;
batte col remo, qualunque s'adagia. (w. 109-111)

(Wtem spojrzę, w łodzi mknie owym odmętem
Starzec kędziorów sędziwych i brody.

[...]

Więc lic kosmatych surowość odmienia
Przewoźnik, włodarz czarnowodnej rzeki,
W krąg ócz mający obrączki z płomienia.

[...]

Bies Charon ócz swych zaświeca latarnie,
Drogę wskazując i kupą ich goni,
A gdzie nie idą w ład, tam wiosłem garnie.)

Obie postacie są podobnie odpychające w swojej zaniedbanej i gniewnej starości: mają siwą, zmierzwioną brodę i pałające złowrogim blaskiem oczy⁶⁰⁹. Obie przewożą dusze po „sinyh wodach”⁶¹⁰ rzeki. Jednak u Wergiliusza nacisk pada na odrażający wygląd starca, pogłębiający mroczny charakter miejsca, które reprezentuje. U Dantego natomiast w fizycznym opisie jedynie ogniste obrączki wokół oczu sugerują złowrogość, potwierdzoną wybuchem zwierzęcej złości, którą wyładowuje na nieszczęśnikach, bijąc wiosłem zwlekających z wejściem do łodzi (w. 111). Okrucieństwo leży w jego demonicznej naturze (w. 109) i wiąże się z tym, że przewożone przez niego wszystkie bez wyjątku dusze należą do potępionych i każdą z nich po wysadzeniu na drugim brzegu czeka „sąd” Minosa oraz wieczna kara w odpowiednim kręgu. W swojej bezsilnej rozpacz i przerażeniu zmuszone są poddać się boskiej sprawiedliwości (w. 125), co sprawia, że paradoksalnie ich „strach zamienia się w pragnienie” [osiągnięcia ostatecznego celu podróży – przyp. M.M.S.] („la tema si volve in disio”; w. 126)⁶¹¹. W *Eneidzie* sytuacja „cieni” jest inna: ich determinacja, by

⁶⁰⁹ Por. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 300: „stant lumina flamma” („oczy płomienne goreją bez ruchu”; przeł. I.W.) i Dante, *Inf.*, III, 109: „con occhi di bragia” (przekład dosł. mój – M.M.S.: „z rozżarzonym wzrokiem”).

⁶¹⁰ Por. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 320: „vada livida” („nurt siny”) i Dante, *Inf.*, III, 98: „livida palude” („sine bagno”; przekład jw.).

⁶¹¹ Ten paradoks daje się wyjaśnić w oparciu o sens ich kary, pozostającej w Piekło najczęściej w stosunku analogii wobec winy; ich gorliwy pośpiech wynika z konieczności poddania się boskiej sprawiedliwości, która wzmaga w nich pragnienie osiągnięcia stanu będącego odbiciem ich ziemskich pragnień, owego *disio* tożsamego z Augustynowym *malus amor*, który determinował ich wybory za życia: „If the

znaleźć się na drugim brzegu, nie wiąże się z dopełnieniem jakiejś *theodycei*, a Charon może przyjąć do łodzi jedynie tych, których ciała zostały pogrzebane (w. 315-316), przy czym są wśród nich – tak można sądzić – zarówno dusze przedwcześnie zmarłych, podzielone na kilka kategorii (ich status pośmiertny jest, jak wiemy, moralnie niejasny), jak i te przeznaczone do Tartaru czy na Pola Elizejskie.

Nieuchronność losu potępionych, a także ich niemożność dysponowania po śmierci własną wolą⁶¹², którą niewłaściwie – z punktu widzenia etyki chrześcijańskiej – rozporządzali za życia, oddaje najlepiej przejmujące, podwójne porównanie; wpadające do łodzi Charona duchy nasuwają skojarzenie z liśćmi opadającymi niezmiennie jesienią z drzew; dramatyzm sytuacji oddaje „smutek” drzewa, potraktowanego jak żywa, czująca istota (co nie zostało oddane w przekładzie Porębowicza)⁶¹³, która w pewnym momencie spostrzega na ziemi to, z czego została ogołocoana; druga część porównania, skondensowana w ostatnim jego wersie, przywołuje z kolei znaną czytelnikom Dantego scenę polowania z sokołem, posłusznie reagującym na głos wabiącego

final judgment – jak zauważa M. Cogan (*Delight, Punishment...*, s. 40) – is precisely that one possesses those delights eternally, what judgment could be more freely sought, or more just?” („Jeśli ostateczny wyrok polega na tym, że człowiek znajduje się w posiadaniu przedmiotu owych pragnień na wieczność, jaki sąd mógłby okazać się bardziej pożądany, bardziej sprawiedliwy?”). *Theodycea* w Piekło Dantego zmierza ku temu, by oddać każdemu to, co mu się słusznie należy, co jest pośmiertną kwintesencją jego ziemskiego bytu, spełnieniem się jego ziemskiej figury, by posłużyć się myślą E. Auerbacha, i wyraża się w *contrapasso*. Na ten temat zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 66, 109. Wydaje mi się także do przyjęcia inne, prostsze wyjaśnienie treści zawartej w wersie 126: Dante pragnąłby w sposób pozornie paradoksalny wyrazić prawdę, że dusze potępione w swoim strasznym lęku przed karą nic już nie mogą uczynić zgodnie z własną wolą, gdyż są po śmierci całkowicie jej pozbawione, wypełniają więc bez reszty wolę Boga, a zatem „pragną” się jej podporządkować, gdyż żadna inna reakcja nie jest już możliwa. Również duchy piekielne muszą podporządkować się Bogu, lecz ponieważ została im dana władza nad potępionymi, próbują podobną miarę stosować – na próżno – wobec Dantego-pielgrzyma, sprzeciwiając się np. jego wejściu do danego kręgu czy usiłując przeszkodzić dalszej wędrówce albo zatrzymać go na zawsze w Piekło.

⁶¹² Zob. końcową część poprzedniego przypisu.

⁶¹³ Natomiast personifikację drzewa w większym stopniu oddała A. Kuciak, lecz nie cytuję jej przekładu ze względu na pewne kolokwializmy, które niwelują dramatyzm sytuacji.

go przynętą sokolnika; oddaje ona automatyzm i przymus wynikający z okoliczności zdarzenia⁶¹⁴:

Come d'autunno si levan le foglie
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo
vede a la terra tutte le sue spoglie,
similemente il mal seme d'Adamo
gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni come augel per suo richiamo. (w. 112-117)

(Jako pod jesień drzewo liście roni
Jedno po drugim – aż się konar wdowi
Nagim, ze stroju wyzutym, odsłoni,
Tak ci dziedzice grzechu Adamowi
Jedno po drugim złatają mu w sudno,
Niby na wabia sokół w dłoń łowcowi.)

Inspiracją dla Dantego było podobne porównanie w księdze VI *Eneidy*:

Quam multa in silvis autumnī frigore primo
lapsa cadunt folia aut ad terram gurgite ab alto
quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus
trans pontum fugat et terris immittit apicis. (w. 309-312)

(Tak w borach, gdy zawieje chłód pierwszy jesieni,
Opadłe lecą liście, tak na ląd od głębi
Stłoczone pierzcha ptactwo, gdy nurt się oziębi
I za morzem słonecznych ziem szukać im każe.)

Obie figury retoryczne, mimo iż dotyczą podobnej sytuacji, od-
syłają do innych wyobrażeń⁶¹⁵. Pozbawiony całkowicie dramatyzmu

⁶¹⁴ Por. też G. Padoan, *Il Canto III...*, s. 68.

⁶¹⁵ A. Ronconi dostrzega zasadniczą różnicę znaczeniową obu porównań w tym, że u Wergiliusza nacisk jest położony na wielką liczbę duchów, a u Dantego na sposób, w jaki wchodzi (pośpiesznie, ale jednocześnie w określonym porządku: „ad una ad una”) do łodzi Charona; zob. A. Ronconi, *Per Dante interprete...*, s. 12-13.

podwójny obraz Wergiliusza zwraca uwagę odbiorcy, zarówno w jednej, jak i w drugiej części, na wielką ilość „cieni” zbierających się nad Acheronem („quam multa [...] quam multae”), lecz zupełnie nie na ich stan ducha czy atmosferę towarzyszącą tej rozpoczynającej się „migracji” – dla wielu ku lepszemu życiu, jak w przypadku ptaków udających się do ciepłych krajów. Nie ma to nic wspólnego z Dantejskim pójściem na wieczne zatracenie: liryczny spokój emanuje z pogodnej obserwacji naturalnego rytmu przyrody.

Ten przykład dobrze ukazuje Dantejską *inventio* w ramach *aemulatio*, pozornie naśladującą model, aby zaznaczyć tym silniej własną odmienność. Obecna jest tu ponadto tak emblematyczna dla autora *Komedii* funkcja semantyczna (poznawcza i ilustracyjna) podwójnego porównania, w którym każdy z członów obrazuje inny aspekt danej rzeczywistości.

W Pieśni III *Piekieła* Charon nie chce przyjąć Dantego-pielgrzyma do swojej łodzi nie dlatego, że jest żywym człowiekiem, co stanowiło powód odmowy Charona w *Eneidzie*⁶¹⁶ (który w końcu jednak ustępuje pod wpływem zapewnień Sybilli, że Eneasza, inaczej niż jego poprzednicy, nie ma złych zamiarów wobec bóstw Podziemia, a jeszcze bardziej pod wpływem magicznej złotej gałązki – „fatalis virgae” (*Aen.*, VI, 409) – wskazującej na przychylność Losu)⁶¹⁷, ale dlatego, że nie dotknęła go śmierć duchowa; piekielny przewoźnik daje mu to wyrażenie do zrozumienia w skierowanej do niego apostrofie, przeciwstawiającej aluzyjnie w poetyckim obrazie ciężką (także w znaczeniu metaforycznym) łódź lekkiemu czółnu, jakim Anioł-Sternik przewozi dusze mające się poddać ekspiacji na wyspę Góry Czyścowej⁶¹⁸. Słowa Charona znajdują potwierdzenie w końcowym (w tej pieśni) wyjaśnieniu Wergiliusza (w. 127-129). Odmowa ma więc jako podstawę prawo boskie, a nie próżną chęć przeciwstawienia się mu, jaka będzie przebijać

⁶¹⁶ Zob. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 391: „Corpora viva nefas Stygia vectare carina” („Ciał mi żywych nie wolno przewozić łodzią Styksową”; przeł. I.W.).

⁶¹⁷ *Ibidem*, 399-408.

⁶¹⁸ Warto przytoczyć ten *passus* (*Inf.*, III, 91-93) *in extenso*: „Per altra via, per altri porti / verrai a piaggia, non qui, per passare: / più lieve legno convien che ti porti” („Z innej przystani i po innej wodzie / Jest wyznaczony szlak twojej podróży, / Wypada tobie lżejszej szukać łódzie”).

z reakcji strażników „mitologicznych” kolejnych kręgów, a zwłaszcza szatanów wywodzących się z tradycji biblijno-chrześcijańskiej, nastawionych na absolutne szkodenie ludziom w imię całkowitego braku *caritas* wobec nich, a przede wszystkim wobec Boga⁶¹⁹. Charon może wyjątkowo złamać owo prawo, zmuszony wolą wyższą. Jednak Alighieri nie opisuje przeprawy Dantego-pielgrzyma przez Acheront, pozostawiając tę kwestię domyślności albo może raczej niepewności czytelnika co do innego sposobu, w jaki jego protagonista znalazł się jednak na drugim brzegu „smutnej rzeki” („trista riviera d’Acheronte”; w. 78)⁶²⁰.

Spośród demonów Dantejskich wyjątkową postacią jest niewątpliwie Minos⁶²¹, zarówno ze względu na wysoki stopień metamorfozy w stosunku do pierwowzoru z Wergiliańskiego Awernu, jak i z powodu roli, jaką pełni nie tylko wobec duchów „swojego” kręgu (*lussuriosi* – rozwiązłych), ale wobec wszystkich przeznaczonych do „właściwego” Piekła⁶²². Jego przemiana, z niepozbowionego pewnego dostojenstwa sędziego w ryczące monstrum – „Tam stoi Minos i strasznie ryczy”⁶²³ („Stavvi Minòs orribilmente e ringhia”; *Inf.*, V, 4) – daje się wyjaśnić przynależnością do przestrzeni infernalnej⁶²⁴; co więcej,

⁶¹⁹ Wyjaśnia to Dante-autor w *Conv.*, III, XIII, 2; zob. przyp. 550.

⁶²⁰ Próžno by szukać nacechowania emocjonalno-erycznego tej rzeki u Wergiliusza, natomiast inspiracją dla Dantego mogło być podobne określenie w *Tebaidzie* Stacjusza, gdzie istnieje jednoznaczny podział na złowrogie bóstwa chthoniczne i bardziej pozytywne, aczkolwiek wobec tamtych często bezsilne, bóstwa olimpijskie; zob. Stacjusz, *Theb.*, I, 93: „tristibus ripis” („smutnych brzegów” [Kocytu]).

⁶²¹ Jego funkcja sędziego, czy raczej tylko (jak zobaczymy) narzędzia boskiej sprawiedliwości, jest wzmiankowana w różnych miejscach *Komedii* – *Inf.*, XIII, 96: „Minòs la manda a la settima foce” („Minos ją zsyła do siódmego [kręgu] piekła”); XX, 36: „Minòs che ciascheduno afferra” (przekład dosł. mój – M.M.S.: „Minos, który chwyta każdego”); XXVII, 124-125: „A Minòs mi portò; e quelli attorse / otto volte la coda al dosso duro” („Tedy, poniośszy, stawił przed Minosem. / On twardo biodra osiemkroć obwija”); XXIX, 118-120: „Ma ne l’ultima bolgia de le diece / me [...] dannò Minòs, a cui fallar non lece” („Minos, tak słuszny w urzędzie, / Za to mię w dole ostatnim osadził”); *Purg.*, I, 77: „E Minòs me non lega” („Mnie Minos nie zмага”).

⁶²² Zaczyna się ono od drugiego kręgu, ponieważ pierwszy – Limbo – jest, jak wiemy, przestrzenią wyjątkową, „niepiekielną” i odbiegającą od ortodoksyjnych wyobrażeń.

⁶²³ Przekład dosł. mój – M.M.S.

⁶²⁴ F. Spera mówi o „amplifikacji wertykalnej w sensie negatywnym” Minosa jako postaci *Piekła* w stosunku do Minosa w *Eneidzie*. Ta sama technika od-

on tę przestrzeń symbolicznie wyobraża w owijaniu się wężowymi splotami ogromnego ogona, ilekroć staje przed nim potępiona dusza. Liczba spiralnie skręconych wokół ciała zwojów oznacza numer kręgu, do którego jest ona przeznaczona (w. 11-12). Ta groteskowa (i bardzo spektakularna) czynność wpisuje się w sędziowski rytuał będący karykaturalnym echem funkcji sprawowanej w *Eneidzie*. Ponadto figura, jaka każdorazowo powstaje w wyniku tego „sądu”, symbolizuje spiralną strukturę Piekła i zarazem *iter* Dantego-pielgrzyma – byłaby to zatem ironiczna, aluzyjnie zasygnalizowana *mise en abyme*⁶²⁵. Rymy onomatopieczne „cinghia” – „ringhia” – „avvinghia” nie tylko amplifikują – poprzez mimetyzm foniczny – jego zwierzęcy ryk, ale sygnalizują w moim przekonaniu związki znaczeniowe pomiędzy tworzącymi je czasownikami, zwłaszcza pomiędzy dwoma skrajnymi, w tym sensie, że kolistość przestrzeni danego kręgu (w tym wypadku drugiego, ale opis w wersie 2 ma wymiar bardziej ogólny, unaoczniając zwiężający się stożkowato ku dołowi kształt całego Piekła) znajduje swoje miniaturowe odbicie w figurze naznaczonej ogonem na własnym ciele:

Così discesi del cerchio primaio
giù nel secondo, che men loco *cinghia*⁶²⁶
e tanto più dolor, che punge a guaio.
Stavvi Minòs orribilmente, e *ringhia*:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'*avvinghia*. (*Inf.*, V, 1-6)

(W obręb drugiego wstąpiłem koliska,
Które zamyka szczuplejsze obszary,
Lecz boleśniejszy z duchów jęk wyciska.

nosiłaby się też w różnym stopniu do innych demonów, strażników poszczególnych kręgów; zob. idem, *La poesia forte del poema dantesco*, Cesati, Firenze 2010, s. 109. Można dodać, że mielibyśmy tu też do czynienia z amplifikacją horyzontalną, jako że, jak zauważają inni krytycy (np. A. Ronconi czy G. Padoan), Dante mógł w tej postaci dokonać kontaminacji pomiędzy Wergiliańskim Minosem i Radamantyssem; zob. A. Ronconi, *Per Dante interprete...*, s. 11; G. Padoan, *Minosse*, w: *ED*, vol. 11, s. 345.

⁶²⁵ Por. T. Barolini, *La coda di Minosse...*, s. 226.

⁶²⁶ Kursywa tu i dalej została wprowadzona przeze mnie – M.M.S.

Tu żywie Minos, ów sędzia prastary;
 Zgrzytając, grzechy roztrząsa u proga,
 Sądzi i chwostem znaczny stopnie kary.)

Atmosfera panująca w pierwszej części Pieśni V jest wyrazem ogromnej różnicy jakościowej pomiędzy kręgiem pierwszym i drugim. Przyczynia się do niej w dużym stopniu właśnie demoniczna, przerażająca, mimo pewnej groteskowości, postać Minosa. Ale jeszcze zanim on się pojawi przed oczyma Dantego-pielgrzyma, a zatem w świadomości czytelnika, kontrast pomiędzy „oazą rozumu” w Piekło a miejscem pobytu tych, którzy rozum poddają żądzy cielesnej (w. 39) sygnalizuje antyteza „men loco” / „tanto più dolor” (w. 2-3), charakteryzująca przestrzeń, w której obecnie znajduje się Dante-pielgrzym z Wergiliuszem, w przeciwieństwie do Limbo, położonego wyżej, zajmującego większy obszar i naznaczonego mniejszym, innego rodzaju cierpieniem. Zderzenie z tą rzeczywistością przypomina – zwłaszcza swoją „nowością” – sytuację po przekroczeniu bramy Piekła. Podobnie przebiega spotkanie pielgrzymów z Minosem: zmuszony przerwać swoje „zadanie” („offizio”; w. 18), próbuje ostrzec Dantego przed konsekwencjami dalszej wędrówki, podważając m.in. jego zaufanie do Wergiliusza jako przewodnika, i zostaje przezeń „usadzony” tą samą formułą⁶²⁷ co Charon, podkreślającą Bożą wszechmoc także i w tym miejscu zaświatów, gdzie władza Disa-Lucyfera – z czego ani protagonista, ani czytelnik nie zdają sobie do końca jeszcze sprawy – jest iluzoryczna. Paradoksalne i wpisujące się w groteskowy charakter całej sceny jest to, że postać z Wergiliańskich zaświatów, ukazana jakby „w krzywym zwierciadle”, pozwala sobie na pogardliwą uwagę pod adresem autora *Eneidy* (bo pamiętamy, że to nim przede wszystkim jest Wergiliusz jako postać Dantego): „Uważaj, gdzie wchodzisz i komu ufasz; / Niech cię nie wprowadza w błąd szerokość wejścia”⁶²⁸ („Guarda com’entri e di cui tu ti fide; / non t’inganni l’ampiezza de l’intrare!”;

⁶²⁷ Zob. Dante, *Inf.*, III, 95-96; V, 23-24: «Vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare» (przekład dosł. mój – M.M.S.: „Taka jest wola tam, gdzie ona niezwłocznie się spełnia i nie pytaj więcej”).

⁶²⁸ Przekład jw.

w. 19-20)⁶²⁹. Wynika to z chęci szkodzenia Dantemu-pielgrzymowi, ale rzuca też cień na status Wergiliusza: jako potępiony nie może się cieszyć autorytetem nawet u postaci, które „stworzył”. Jednak według mnie sens może być również głębszy, by tak rzec, metatekstowy: Minos, wyrażając opinię, że Wergiliusz nie zasługuje na zaufanie, czytniłby aluzję do jego braku wiarygodności jako autora, mając na uwadze „nieprawdziwy” obraz zaświatów i jego samego w *Eneidzie* wobec „prawdziwego” obrazu w *Komedii*⁶³⁰.

Sądzę, że nie do końca chyba można się zgodzić z opinią Teodolindy Barolini, która twierdzi, że w przypadku tej postaci poecie nie chodziło o „poprawianie” wersji Wergiliusza powiązane z przesunięciem jej znaczenia, a jedynie o znaczną amplifikację Minosa jako postaci w stosunku do intertekstu. Innymi słowy byłby on i tu, i tam uosobieniem idei sprawiedliwości i sędzią wymierzającym słuszną karę⁶³¹. Wśród skrupulatnie wykonywanych przez niego czynności uderza nagromadzenie słownictwa fachowego, prawniczego⁶³². Jego funkcja sędziowska, nazwana wprost („idą po kolei na sąd”; „vanno a vicenda ciascuna al giudizio”; w. 14), obecna jest w każdorazowej ocenie występków („bada winy przy wejściu”; „essamina le colpe ne l'intrata”; w. 5) i zmuszeniu ducha potępienego do jego wyznania („dusza urodzona na swoje nieszczęście [...] spowiada się z wszystkiego”; „l'anima mal nata [...] tutta si confessa”; w. 7-8), w wydaniu wyroku („giudica”; w. 6) i wysłaniu go na miejsce wiecznej karni („posyła zależnie od ilości skrętów ogona”; „manda secondo ch'avvinghia”; w. 6).

W mojej opinii to fachowe albo raczej „quasi-fachowe” słownictwo, odnoszące się do postaci tak monstrualnej w wyglądzie i w sposobie wydawania wyroku, a przy tym bezdusznej w automatyzmie⁶³³,

⁶²⁹ Wers 20 jest parafrazą wersu 127 księgi VI *Eneidy*, ale można go uznać także za parafrazę myśli ewangelicznej: „Lata porta, et spatiosa via est, quae ducit ad perditionem” (Mt 7, 13; „Szeroka jest brama i przestronna ta droga, która prowadzi do zguby”).

⁶³⁰ Inne interpretacje zachowania Minosa wobec Wergiliusza omawia T. Barolini, *La coda di Minosse...*, s. 228.

⁶³¹ T. Barolini mówi wprost o jego „funzione giuridica”; zob. *ibidem*, s. 213.

⁶³² *Ibidem*, s. 216. Kolejne cytaty są podane w moim, dosłownym przekładzie.

⁶³³ Automatyzm ten oddaje najlepiej wers 15 – „Dicono e odo e poi son giù volte” („Wyzna, wysłucha i już na dół chynie”) – opisujący trzy kolejno

z jakim traktuje potępionych, ma służyć przede wszystkim celom parodystycznym, podobnie jak ironiczna peryfrazą nazywająca Minosa „owym słynnym znawcą grzechów” („quel conoscitor de le peccata”; w. 9), a także wyszukany styl, w jakim on (który chwilę wcześniej wydawał z siebie zwierzęcy ryk!) zwraca się do Dantego-pielgrzyma. Przypomina to nieco wzniosły, „tragiczny” styl mowy hrabiego Ugolina w momencie, gdy udaje przed Dantem-pielgrzymem ofiarę arcybiskupa Ruggieriego, by wzbudzić w nim litość, podczas gdy tuż przed i tuż po swojej długiej opowieści daje on upust zwierzęcej nienawiści, skomentowanej przez narratora jako „oznaka zwierzęcości” („bestial segno”; *Inf.*, XXXII, 133)⁶³⁴. Ponadto nazwanie Minosa *conoscitor* można też rozumieć w sensie negatywnym: posiada wiedzę na temat ludzkich grzechów, czyli ma poznanie intelektualne (*conoscenza*), podobnie jak inne demony, których intelekt jest wyostrzony w znacznie większym stopniu niż ludzki, natomiast nie posiada prawdziwej mądrości (*sapienza*)⁶³⁵. W rzeczywistości Dante-autor odbiera Minosowi funkcję sędziego, zachowując jedynie jej pozory: jest on zaledwie wykonawcą wyroku, który zapadł „wyżej”⁶³⁶.

Zwierzęca cielesność Minosa nie może pozostawać bez związku z kręgiem, którego jest strażnikiem (tej jego roli doświadcza w pierwszym rządzie Dante-pielgrzym). Rzutuje ona na podobną skłonność u *lussuriosi*, wbrew ich „zwiewnym”⁶³⁷ i delikatnym postaciom, porów-

(i szybko) po sobie następujące czynności „procesu”, kończącego się skazaniem, w którym narzędziem jest oczywiście ogon Minosa.

⁶³⁴ Zob. analizę tej postaci (i całego epizodu) w kluczu tragicznym (a ściślej: chybionego tragizmu) w mojej książce: M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 317-344.

⁶³⁵ Zob. Dante, *Conv.*, III, XIII, 2; także *Purg.*, V, 112-113, gdzie zły duch (który pastwi się nad ciałem zmarłego Buonconte da Montefeltro, ponieważ nie może mieć jego duszy, jako że w ostatnim momencie przed śmiercią wyraził skruchę) jest opisany jako „ten, który połączył swoją złą wolę, dążącą jedynie do niegodziwości, z inteligencją” („giunse quel mal voler che pur mal chiede / con lo 'ntelletto”).

⁶³⁶ Warto przytoczyć też opinię R. Hollandera, że jest to sędzia wydający wyrok przy pomocy ogona, a nie głowy, co świadczy o braku autorytetu („È un giudice che giudica con la coda, non con la testa”); zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Inf.*, V, 9-12, s. 50.

⁶³⁷ Tak pozornie przedstawiają się Dantemu-pielgrzymowi duchy *lussuriosi*, które w rzeczywistości są miotane wbrew sobie „piekielną nawałnicą” („bufera infer-

nany do szpaków i żurawi, wśród których znajduje się Francesca da Rimini, protagonistka drugiej części Pieśni V, i duchy słynnych kochanków, należące do „zastępu Dydony” („schiera ov'è Dido”; w. 85). Inna byłaby też rola „ogona” Minosa, symbolizującego w tym wypadku prawdopodobnie *fallos* i „obnażającego” prawdziwe powody, które skłoniły te kobiety i tych mężczyzn do *fole' amor*, odzierając tym samym „miłość dworską” z patyny nadającej jej pozory wzniosłości. Teodolinda Barolini trafnie zwróciła uwagę na fakt, że symetria wyrażająca się w podobnej kolejności opisu w *Eneidzie* i w *Komedii* postaci Minosa oraz nieszczęśliwie zakochanych nie jest bynajmniej przypadkowa, lecz u jej podłoża leży zamiar poety włoskiego podkreślenia różnic pomiędzy koncepcją Minosa w obu tekstach, a zwłaszcza wspomnianej wyżej roli jego ogona⁶³⁸.

Dantejskie *monstrum* jest, jak wynika z powyższych rozważań, postacią złożoną i wyraźnie odcinającą się od poważnego, potrzęsającego urną (z imionami sędziów pomocniczych?) sędziego w drugim PrzedSIONKU Awernu⁶³⁹. Jego metamorfoza nie jest tylko efektem kontaminacji z Radamantym⁶⁴⁰, sprawiającym wrażenie bardziej kata niż sędziego w Wergiliańskim Tartarze. Raczej chodzi tu o całkowite przewartościowanie postaci z *Eneidy*, będącej – co najwyżej – daleką prefiguracją demonicznego strażnika drugiego kręgu.

Poetycki dialog, jaki Dante-poeta prowadzi z autorem *Eneidy* na temat wizji zaświatów, nie ogranicza się do *Piekieł*, chociaż tutaj jest on najbardziej zróżnicowany, obejmując nie tylko samą przestrzeń, lecz i postacie ściśle z nią związane. Obecny jest on także w *Czystcu*, gdzie uwaga włoskiego poety ogniskuje się w sposób szczególny na Elizjum,

nal”; *Inf.*, V, 31), gdyż za życia targały nimi potężne namiętności. Kara ta jest bardzo czytelnym przykładem *contrapasso*, mającego, jak wiemy, w Piekło i w Czystcu zarówno wymiar dosłowny, jak i symboliczny.

⁶³⁸ Zob. T. Barolini, *La coda di Minosse...*, s. 231.

⁶³⁹ Podobny obraz Minosa, jako sędziego z urną, pojawia się w *Tebaidzie* Stacjusza (VIII, 102-103) w słowach Amfiaraosa, broniącego się wobec Plutona z powodu nagłego wtargnięcia do Podziemia w momencie, gdy rozwarła się przed nim ziemia w czasie oblężenia Teb: «Scit iudicis urna / Dictaei verumque potest deprendere Minos» (przekład dosł. mój – M.M.S.: „Wie to urna sędziego boga Disa i Minos może łatwo tę prawdę rozpoznać”).

⁶⁴⁰ Zob. przyp. 624.

które, jak wiemy, stanowiło w jakimś stopniu też prefigurację Limbo, dającą się tak odczytać w kontekście ideowej polemiki. Tym razem reminiscencje i aluzje, przy pomocy których Alighieri buduje paralelizmy stylistyczno-językowe i znaczeniowe, służą ujawnieniu dystansu semantycznego pomiędzy Wergiliańską krainą szczęścia i „Doliną opieszłych książąt” („Valle dei principi negligenti”) w Przedczyścu oraz, w większym jeszcze stopniu, pomiędzy tą pierwszą i Rajem Ziemskim (Paradiso Terrestre).

Dantejski Przedczyściec (Antipurgatorio) jest położony na zboczach Góry Raju Ziemskiego (w ich niższych partiach) i – podobnie jak Czyściec i inne części zaświatów – podzielony jest hierarchicznie na kilka rejonów, ale ich usytuowanie przestrzenne nie jest poddane ogólnej zasadzie, że im wyżej, tym moralne obciążenie pokutujących jest mniejsze. Status etyczny przebywających tam duchów jest podobny (może z wyjątkiem przedwcześnie zmarłych ekskomunikowanych, przebywających u podnóża Góry): wszystkie one zaniedbały myśl o swoim zbawieniu niemal do momentu śmierci i dlatego ich czas oczekiwania na nie jest najdłuższy, zgodnie z zasadą *contrapasso*. Nie rozpoczęły jeszcze nawet właściwego oczyszczenia się ze skłonności do grzechów głównych, możliwego dopiero po przekroczeniu bramy czyścicowej.

Na tym etapie wędrówki Dante, pielgrzymujący ciągle w towarzystwie Wergiliusza, nieco zagubionego w tej części zaświatów⁶⁴¹, spotyka trubadura Sordella (zmarłego śmiercią gwałtowną), który – po oddaniu hołdu rzymskiemu poecie, „chlubie Latynów” („O gloria di Latin»; *Purg.*, VII, 16) i ich wspólnej ojczyźnie, Mantui, oferuje im swą pomoc w dotarciu do Czyśca dzięki temu, że w tej części zaświatów duchy oczekujące na właściwą ekspiację nie mają ściśle wyznaczonej przestrzeni. Jego słowa: „Nikt z nas nie przebywa w określonym miejscu” („Loco certo non c'è posto»; w. 40) są kalką stwierdzenia poety Muzajosa, konstatującego w Elizjum Wergiliańskim: „Nikt domu tutaj nie ma” („Nulli certa domus»; *Aen.*, VI, 673). Już ta pierwsza reminiscencja może i powinna stanowić dla czytelnika wskazówkę interpretacyjną, a należy dodać, że paralelizmów istotnych dla odczyta-

⁶⁴¹ Mowa jest o tym w: Część druga, III, 1 (pod koniec podrozdziału).

nia rozpoczynającego się właśnie epizodu jest więcej. Mityczny poeta pokaże z pagórka Eneaszowi i Sybilli zieloną dolinę rzeki Lete, gdzie przebywa Anchizes, dokonujący przeglądu dusz, które po oczyszczeniu będą gotowe do kontynuowania cyklu wcieleń i powrotu na ziemię:

Dixit et ante tulit gressum camposque nitentis
desuper ostentat; dehinc summa cacumina linquont.
(*Aen.*, VI, 677-678)

(Rzekł, pierwszy idzie naprzód i łany urocze
Z góry wskaże; tam zaraz zbiegli przez skał stocze.)

W tej pełnej kwiatów dolinie ukaże się chwilę potem (po przywitaniu z duchem ojca) oczom zdumionego Eneasza widok dusz latających nad rzeką, porównanych w lirycznym obrazie do roju pszczół⁶⁴² zbierających nektar z kwiatów pokrywających łąkę:

Interea videt Aeneas in valle reducta
seclusum nemus et virgulta sonantia silvae
Lethaeumque domos placidas qui praeñatat amnem.
Hunc circum innumerae gentes populique volabant,
ac velut in pratis ubi apes aestate serena
floribus insidunt variis et candida circum
lilia funduntur, strepit omnis murmure campus. (w. 703-709)

(Ujrzał tymczasem Eneasz opodał w zacisznej dolinie
Gaj na ustroniu i leśną gęstwinę szumiących zarośli;
Rzeka tam Lete obmywa spokojne cieniów siedziby.
Roje dusz niezliczone unoszą się nad nią dokoła,
Jak kiedy pszczoły na łące w upalne lato pogodne
Wciąż osiadają na kwiatach przeróżnych, to znów nad liliami
Krążą tłumnie białymi, że pole jest pełne brzęczenia.)
(przeł. I.W.)

⁶⁴² Na temat trafności tego porównania wobec znanego zapewne Wergiliuszowi, starego orficko-pitagorejskiego zbliżenia pojęć pszczoły i duszy mającej się wcielić, wyrażającego się w nazwaniu jednej i drugiej terminem *melitta*, zob. Virgilio, *Eneide*, libro sesto, a c. di G. Campagna, koment. do *Aen.*, VI, 707-709, s. 78.

Sordello z kolei, także ze wzniesienia, ukaże oczom zdumionych pielgrzymów wspaniałą, ukwieconą dolinę, której bogata kolorystyka nie daje się porównać z najpiękniejszymi barwami na Ziemi. Zdają się one pochodzić od najcenniejszych metali, takich jak błyszczące intensywnym blaskiem złoto i srebro, wyszukanych substancji (koszenilowa czerwień, indygo) czy drogocennych kamieni (żywa zieleń szlachetnego szmaragdu):

Tra erto e piano era un sentiero schembo,
che ne condusse in fianco de la lacca,
là dove più ch'a mezzo muore il lembo.

Oro e argento fine, cocco e biacca,
indaco, legno lucido, sereno,
fresco smeraldo in l'ora che si fiacca,
da l'erba e da li fior, dentr'a quel seno
posti, ciascun saria di color vinto,
come dal suo maggiore è vinto il meno. (*Purg.*, VII, 70-78)

(Ponad wądołem poszła ścieżka kręta
I ta nas wiodła, kędy ku pościeli
Traw na dolinie krawędź biegła ścięta.

Purpura, złoto, srebro, czystość bieli,
Indyjskie drewna światlejsze od zorzy
I szmaragd, kiedy po brzegu odstrzeli,

Do tej doliny przyrównane bożej,
Pobledną nim się żadne z nich obroni,
Jako że mniejsze przed większym się korzy.)

Technika *plazer*⁶⁴³ podkreśla, że owe kolory znacznie przewyższają te ziemskie, a wyrafinowane piękno każe myśleć o sztucznym raju, jaki owi panowie i książęta stworzyli sobie w poprzednim życiu, przywiązani do bogactw i dworskiego splendoru, który nie pozwolił im dostatecznie zatroszczyć się o los ich państw oraz poddanych.

Niezwykłemu widokowi towarzyszą niezrównane zapachy, a kolejne wrażenia odbierane przez pielgrzymów wiążą ze zmysłem słuchu:

⁶⁴³ Technika typowa dla jednego z gatunków poezji prowansalskiej, polegająca na wyliczaniu rzeczy przyjemnych w kontekście dworskiego *modus vivendi*.

do ich uszu dociera śpiew rozchodzący się z doliny. Nie harmonizuje on jednak z przepychem zewnętrznym całej sceny, bowiem „opieszali książęta” intonują ze łzami hymn *Salve, Regina* (w. 82-84), wskazujący na ich obecny stan ducha⁶⁴⁴. Paralelizmy obecne w obu scenach, na które, o ile mi wiadomo, komentatorzy ani krytycy nie zwrócili uwagi, skupiając się na ewidentnych kalkach językowych, tkwią w podobieństwie zewnętrznym – oglądania z góry niezwyklej doliny, będącej określonym, mniej (w *Komedii*) lub bardziej (w *Eneidzie*) ważnym etapem wędrówki po zaświatach. Mają one, moim zdaniem, rzutować na podobieństwa, ale i na różnice losu oglądanych przez Eneasza i Dantego-pielgrzyma duchów.

Zanim poruszymy tę kwestię, zwróćmy uwagę na jeszcze inny paralelizm; Anchizes, pragnąc przedstawić synowi „cienie” jego przyszlých, znakomitych potomków, wchodzi z nim i Sybillą na wzniesienie, skąd obejmie wzrokiem ich wszystkich:

Dixerat Anchises natumque unaque Sibyllam
conventus trahit in medios turbamque sonantem
et tumulum capit, unde omnis longo ordine posset
adversos legere et venientum discere voltus. (*Aen.*, VI, 752-755)

(Tak rzekł Anchizes i syna razem z Sybillą
Pociąga w środek rzeszy, szemrzącej dokoła,
I na wzgórze wychodzi, skąd zobaczyć zdoła
Długi szereg idących i poznać ich twarze.)

Chodzi o sławnych Rzymian, którzy w oparciu o oręż i *virtus* mieli zbudować świetność Imperium Romanum, ale nie brak wśród nich takich, którzy dla własnych ambicji nie wahali się wywołać bratobójczych wojen.

⁶⁴⁴ Słusznie niektórzy krytycy (np. R. Hollander; zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Purg.*, VII, 82-84, s. 58) zauważają, że słowa (domyślne dla czytelnika) tego hymnu – „Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle” („Do ciebie wdychamy jęczący i płaczący w tej dolinie łez”) – bardzo trafnie oddają sytuację tych dusz, z pokorą proszących Królową Nieba, by przez swoje wstawiennictwo wyprosiła im łaskę stania się godnymi oglądania oblicza Chrystusa.

Podobnie jak Anchizes, zachowuje się Sordello, chcąc wymienić z imienia wszystkich sławnych władców, nieco dalej nazwanych – zapewne z powodu splendoru, jaki im towarzyszył za życia – „wielkimi duchami” (*grandi ombre*”; *Purg.*, VIII, 44):

«Di questo balzo meglio li atti e' volti
conoscerete voi di tutti quanti,
che ne la lama giù tra essi accolti». (*Purg.*, VII, 88-90)

(„Stąd wam ruch żaden ani gest nie zginie.
I lepiej wszystkich poznać z daleka
Niżeli stojąc tuż blisko w kotlinie”).

Należy podkreślić także wymiar polityczny jednego i drugiego przeglądu „wielkich tego świata” oraz całego epizodu. Anchizes zwróci się z wyrzutem w stronę ducha przyszłego Juliusza Cezara i Pompejusza, prosząc (w swojej wizji przyszłości) o zaprzestanie walk wewnętrznych, a Dante-narrator wygłosi (wcześniej, ale to nie ma znaczenia dla wymowy całości) ostrą inwektywę pod adresem tych, którzy wywołują bratobójcze konflikty w Italii (*Purg.*, VI, 76-151).

Powyższa scena przypomina moment obserwowania ze wzniesienia „wielkich duchów” w Limbo, gdyż i tam Dante-autor zainspirował się powyższym fragmentem z *Eneidy*. Byłby to jeden z licznych przykładów wewnętrznych *loci paralleli* w *Komedii*, w tym wypadku poddyktowanych wyjątkowym charakterem obu miejsc i dostojenstwem postaci, uwypuklający też kontrast pomiędzy ich losem pośmiertnym: ci chrześcijańscy władcy zrozumieli – choć późno – swoje błędy i zostaną zbawieni, wielcy starożytni natomiast nie dopuścili do siebie światła łaski i pozostaną na zawsze „sospesi” (*Inf.*, IV, 45).

Jaką funkcję pełnią te poszczególne nawiązania do *Eneidy* i w jaki sposób uwydatniają one różnice losu oglądanych przez Dantego-pielgrzyma i Eneasza duchów?

Sztuczny Eden, którego „opieszali władcy” zakosztowali za życia i który stanowi obecnie przeszkodę w rychłym osiągnięciu prawdziwego Edenu, prowadzącego do Raju Niebieskiego, można odczytać jako prefigurację ich obecnego stanu, odartego z gry pozorów i fałszu.

Jednak ich szczerza skrucha daje nadzieję na progres duchowy i przyszłe szczęście.

Inaczej jest w przypadku duchów w Elizjum. Liryczny obraz w dolinie Lete zdradza pozorny wymiar ich szczęścia: Eneasza uświadomi to sobie pod wpływem wyjaśnienia, jakiego udzieli mu Anchizes, odkrywający przed nim tajniki orficko-pitagorejskiej doktryny o pośmiertnym losie duszy. Nie wiadomo, czy dotyczy ona także tych nielicznych „mieszkańców” Elizjum⁶⁴⁵ (w tym jego samego), którzy jako uprzywilejowani oddają się po śmierci różnym przyjemnym zajęciom⁶⁴⁶. Jeden z obrazów ukazuje ich uczujących na trawie i intonujących radosny pean na cześć boga Apollona:

Conspicit ecce alios dextra laevaue per herbam
vescentis laetumque choro paeana canentis
inter odoratum lauri nemus, unde superne
plurimus Eridani per silvam volvitur amnis. (*Aen.*, VI, 656-659)

(Na prawo i na lewo wśród łąki tłum błyska
Uczujących i pean wznoszących radośnie
W ustroniu, kędy wonnych wawrzynów gaj rośnie,
Skąd Erydan przez lasy rwie i pola żyźne.)

Nie oznacza to jednak, że Dante-autor nie dystansuje się także od nich. Świadczyć o tym może paralelizm, dający się interpretować na poziomie ideowym jako antyteza, pomiędzy nimi a przebywającymi na ukwieconej łące książętami śpiewającymi błagalny hymn do Matki Boskiej. Dla ukazania tego kontrastu odwołam się do wcześniejszej analizy epizodu rozgrywającego się w Limbo, a dokładniej w Nobile Castello: starałam się w niej ukazać⁶⁴⁷, że skoro Dante-autor umieszcza tam tych, którzy zostali „zbawieni” przez Wergiliusza, oznacza to, że tak naprawdę ta część Elizjum jest ułomną i wykrzywioną prefiguracją Limbo, że ich szczęście pośmiertne jest pozorne, a życie, nawiązujące

⁶⁴⁵ Zob. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 744: «*Pauci laeta arva tenemus*» (przekład dośł. mój – M.M.S.: „Niewielu z nas zamieszkuje radosne pola”).

⁶⁴⁶ Wergiliusz nie daje w tym względzie żadnych konkretnych czy nawet aluzyjnych wskazówek.

⁶⁴⁷ Zob. Część druga, I.

do tego, jakie wiedli na ziemi – nawet w jej najbardziej wyidealizowanej formie – jałowe i pozbawione celu.

Ponadto zdaniem Dantego-autora, jak wynika z innego miejsca *Komedii*, w prawdziwym Raju mogą wybrzmiewać tylko pieśni sławiące Boga, a nie bogów, którzy są „falsi e bugiardi”:

Lì si cantò non Bacco, non Peana,
ma tre persone in divina natura,
e in una persona essa e l'umana⁶⁴⁸. (*Par.*, XIII, 25-27)

(Tam nie Apollem, nie Bakchem brzmią chóry:
Sławi się Osób Trzech przyrodę bożą,
Sławi w Osobie jednej dwie natury.)

W tym kontekście gnuśni władcy, teraz jeszcze dalecy od pełnej radości, wielokrotnie w niej przewyższą „felices animae” (*Aen.*, VI, 669)⁶⁴⁹ Wergiliańskich zaświatów.

Dla zamknięcia rozważań o charakterze porównawczym, dotyczących epizodu „Doliny opieszłych książąt” i jego związków intertekstualnych z odpowiednim epizodem z księgi VI *Eneidy*, pozostaje odpowiedź na pytanie, dlaczego Anchizes, odkrywając przed synem tajniki orficko-pitagorejskiej doktryny o pośmiertnym losie duszy, ujawnia problematyczny wymiar szczęścia wielkiej rzeszy duchów gromadzących się nad umajonymi brzegami rzeki Lete, tak subtelnie porównanych do rojów pszczoł uwijających się na łące pośród kwiatów. Powiążę ją z wizją Dantejskiego Raju Ziemskiego, przestrzeni, która w „naturalny” sposób odpowiada Wergiliańskiemu Elizjum, będąc *de facto* anty-Elizjum, co powinno okazać się wiarygodne w świetle faktu,

⁶⁴⁸ Zob. Benvenuto da Imola, *Comentum super...*, koment. do *Par.*, XIII, 22-30 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 29.09.2013): „Ibi non laudaverunt pluralitatem deorum more gentilium paganorum, quorum duo, Apollo et Bacchus, erant dii praecipui poetarum maxime celebrati et cantati carminibus eorum” („Tam nie oddawano chwały licznym bogom zwyczajem starożytnych, z których dwaj, Apollo i Bakchus, byli szczególnie wysławiani i opiewani przez poetów w ich pieśniach”).

⁶⁴⁹ Tak zwraca się Sybilla do Muzajosa i innych duchów w Elizjum z prośbą o pomoc w znalezieniu Anchizesa.

że ta część zaświatów w *Eneidzie* dostarczyła inspiracji zarówno dla obrazu Limbo, jaki i obu analizowanych obecnie przestrzeni.

Choć sama idea Raju Ziemskiego w *Komedii*, jego charakteru, topografii i struktury wpisuje się zasadniczo w długą tradycję biblijno-patrystyczną, poczynając od Księgi Rodzaju⁶⁵⁰, przeszła ona poetycką metamorfozę, niesprzeczną jednak z ortodoksją chrześcijańską. W nurcie średniowiecznym wywodzącym się od św. Augustyna Raj Utracony (któremu on nadał także sens duchowy) oddzielony był zwykle od świata zamieszkanego wodami oceanu czy bezludnym lądem (pustkowiec) albo też był położony na wysokiej górze, sięgającej sfery księżycowej⁶⁵¹. W *Komedii* obejmuje on wierzchołek Góry Czyścowej (zwanej też z tego powodu Górą Raju Ziemskiego), będącej jedynym lądem wynurzającym się z wód oblewających półkulę południową, czyli tę bliższą Słońca, a zatem Boga, którego ono miało być symbolem. Ląd ten jest usytuowany w jej centralnym punkcie, na antypodach Jerozolimy: wyobrażano sobie bowiem to miasto jako znajdujące się w środku zamieszkanego półkuli północnej. W ten materialny sposób objawia się kontrast pomiędzy winą pierwotną Adama i Ewy a jej odkupieniem przez Chrystusa⁶⁵². Umieszczenie Raju Ziemskiego na szczycie Czyścca było oryginalnym pomysłem Dantego, natomiast w kwestii usytuowania go na półkuli południowej zgadza się on z Ojcami i doktorami Kościoła⁶⁵³. Jest to zbieżne z ideą Karla Kerényi'ego, określającego położenie Wergiliańskiego Elizjum także na tej półkuli, co było podyktowane chęcią przynajmniej częściowego rozwiązania sprzeczności wynikającej z faktu, że, mimo iż ów „raj pogański” znajdował się pod ziemią, sprawiał wrażenie przestrzeni otwartej, która posiadała własne niebo i gwiazdy⁶⁵⁴ (*Aen.*, VI, 641). Istotnym elementem krajobrazu edenicznego w *Komedii*, w którego wyobrażeniu Dante operuje (na początku Pieśni XXVIII *Czyścca*, a także pod jej

⁶⁵⁰ Zob. Rdz 2, 8-10, 15; św. Augustyn, *De genesi ad litteram* VIII, 1, §§ 1,4.

⁶⁵¹ Zob. P. Armour, *Il mito del Paradiso Terrestre...*, s. 341.

⁶⁵² Zob. *ibidem*, s. 342.

⁶⁵³ Zob. A. Graf, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, a c. di C. Allasia, W. Meliga, introduzione di M. Guglielminetti, saggi critici di E. Artifoni, C. Allasia, Bruno Mondadori, Milano 2002, s. 11.

⁶⁵⁴ Zob. L. Pertile, *Il Nobile Castello...*, s. 21.

koniec w słowach tajemniczej Mateldy w wersach 139-144, jedynej mieszkanki tego niezwykłego miejsca) topiką typową dla *locus amoenus*, wzorowaną też częściowo na słynnym opisie złotego wieku na początku *Metamorfoz* Owidiusza, są dwie rzeki, niewątpliwie stanowiące echo tych wymienionych w Księdze Rodzaju (2, 10-14; ale tam mowa o czterech). Jedna z nich nosi nazwę Lete i to każe w niej dostrzegać raczej reminiscencję rzeki płynącej w Elizjum Wergiliusza oraz kolejny dowód na to, że Dante-autor traktował je jako figurę swojego Edenu, a ową rzekę jako element dialogu intertekstualnego.

Ważny moment „doktrynalny” wędrówki Eneasza po zaświatach ma miejsce, jak już napomknęliśmy, właśnie w dolinie Lete, gdzie spotyka się on z Anchizesem, a ten ostatni ma okazję objaśnić mu funkcjonowanie mechanizmu życia i śmierci zgodnie z doktryną orficko-pitagorejską zawierającą także akcenty stoickie (z dzieła znanego Wergiliuszowi Posejdoniosa, m.in. komentatora Platońskiego *Timajosa*). Z długiego wywodu – mającego swoje uwieńczenie i uzasadnienie w przedstawieniu rzymskiemu „patriarsze” jego słynnych potomków⁶⁵⁵ – emanuje od samego początku głęboki pesymizm. Według Anchizesa (czyli przypuszczalnie samego Wergiliusza) cały świat jest przeniknięty od wewnątrz duchem („spiritus”; *Aen.*, VI, 726), ożywczą rozumną siłą uniwersalną („mens”; w. 727); w momencie połączenia się z materią owa ognista energia pochodzenia niebiańskiego („igneus est ollis vigor et caelestis origo”; w. 730) ulega pewnej degradacji; w przypadku człowieka jej powodem jest ciało ludzkie, będące dla duszy „ślepyim więzieniem” („carcere caeco”⁶⁵⁶; w. 734), źródłem negatywnych uczuć i namiętności, skłaniających ją do zła. Owa szkodliwa kontaminacja trwa również po śmierci, czyli po wyzwoleniu się z owego „więzienia” (w. 735-738). Jedynym sposobem odzyskania cech niebiańskich jest przejście przez kolejne oczyszczenia i re-

⁶⁵⁵ W całym dyskursie Anchizesa wątki eschatologiczny i polityczny są ściśle powiązane: niektórzy spośród anonimowych rzesz, które mają się kiedyś wcielić, odpowiadają za wielkość przyszłego Rzymu, ale też za walki bratobójcze; ich przykład pokazuje *implicite*, że nawet najczystsze dusze mogą ulec kontaminacji w kontakcie z ciałem, a więc i życiem. Zatem przesłanie Anchizesa jest naznaczone, jak można mniemać, dwuznacznością, która nie mogła umknąć włoskiemu poecie.

⁶⁵⁶ Zob. Platon, *Gorg.*, 493a, *Phaed.*, 66b I 82e, *Phaedr.*, 250c, *Crat.*, 400c; Cyceon, *Tusc.*, I, 75, *De re publ.*, VI, 14.

inkarnacje. Dusze – z wyjątkiem tych przeznaczonych do Tartaru za najcięższe zbrodnie⁶⁵⁷ – przechodzą tę *katharsis* w powietrzu, wodzie i ogniu (w. 739-742). Do uprzywilejowanej części Elizjum dostają się nieliczni, którzy oczyścili się z łatwością po śmierci lub jeszcze za życia (nie jest to jasne), natomiast zdecydowana większość po odzyskaniu pierwotnej czystości⁶⁵⁸ poddana jest niekończącemu się cyklowi narodzin i śmierci, zgodnie z wolą bóstwa, które jakby celowo wprowadza je w błąd i odbiera im prawo wolnego wyboru. Przed wcieleniem tracą one pamięć i pragną wejść w nowe ciała, a po śmierci ponoszą karę za popełnione za życia winy spowodowane ich cielesnością. Dzieje się tak do momentu, gdy po tysiącu latach znowu są zmuszone napić się wody letejskiej odbierającej im wszelką świadomość⁶⁵⁹.

Pesymistyczny wydźwięk tej doktryny zapowiada w pewnym stopniu reakcja Eneasza w momencie, gdy dowiaduje się „przedwstępnie”, że duchy tak licznie zgromadzone nad Lete piją w jej wodach „długie zapomnienie” („longa oblivia”; w. 715) przed wejściem w nowe ciała. Z pytania, jakie kieruje do Anchizesa, przebija negatywna ocena ludzkiego życia: „Skąd ta ponura tęsknota w nieszczęsnych duszach za światłem?”⁶⁶⁰ („Quae lucis miseris tam dira cupido?”; w. 721).

Nakreślony przez Anchizesa proces, jakiemu zostają poddane „cienie” w pierwszym etapie (chodzi o oczyszczenie w żywiołach powietrza, wody i ognia), mógł Dantemu-autorowi nasuwać początkowo skojarzenia z namiastką Czyśćca, skoro kończył się uwolnieniem od

⁶⁵⁷ Zarówno dla Pitagorejczyków, jak i dla Platona (zob. *Gorg.*, 525 c i nn., *Phaedr.*, 113 e) najwięksi grzesznicy przez całą wieczność podlegają karom; ideę „piekła” wprowadzili jako pierwsi orficy.

⁶⁵⁸ Zob. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 745-747: «Donec longa dies, perfecto temporis orbe, / concretam exemit labem purumque relinquit / aetherium sensum atque aurai simplicis ignem» („Reszta czeka długo na dzień, gdy się zamknie krąg wieków, / Wtedy już zniknie zmaza i czysty duch pozostanie, / W sferach niebiańskich poczęty, ów ognia żar nieskalany”; przeł. I.W.). Cykl oczyszczenia według orfików miał trwać 10 tys. lat.

⁶⁵⁹ Zob. *ibidem*, 748-751: «Has omnis, ubi mille rotam volvere per annos, / Lethaeum ad fluvium deus evocat agmine magno, / scilicet immemores supera ut convexa revisant / rursus et incipiant in corpora velle reverti» („Każdą z tych dusz, gdy lat tysiąca przetoczy się obrót, / Bóg przyzywa nad Lete, a jest ich mrowie niezmierne, / Aby straciwszy pamięć podziemia, ponownie ujrzaly / Nieba sklepienie i czuły tęsknotę powrotu do ciała”; przeł. I.W.).

⁶⁶⁰ Przeł. I.W.

szkodliwych cielesnych skłonności. Jednak czekający je następnie długi cykl narodzin i śmierci oznacza w rzeczywistości brak progresu moralno-duchowego, gdyż dusze, zapomniawszy całą swoją przeszłość, a więc utraciwszy także wiedzę na temat własnych żądz i namiętności, w kolejnych wcieleniach nieświadomie powtarzają błędy przeszłości⁶⁶¹. Nie wiedząc, co je czeka w przyszłym życiu, pragną doń powrócić głównie po to, by się trudzić i cierpieć. Dla autora *Komedii* taki mechanizm ludzkiego losu musiał pozostawać w sprzeczności z linearnym dążeniem do doskonałości, osiąganym przez *ascensus* o charakterze moralno-duchowym, ukazanym tak dogłębnie i logicznie w jego dziele.

Co więcej, ziemskie życie przedstawione w tych kategoriach nie mogło się Dantemu kojarzyć inaczej niż z Piekłem, skoro syntagma „ślepe więzienie” („cieco carcere”) u niego odnosi się właśnie do Piekła (*Inf.*, X, 58-59; *Purg.*, XXII, 103). Jest oczywiste, że obce mu były te i podobne poglądy, wykluczające trwałą ewolucję moralną i osiągnięcie szczęścia wiecznego. Istotnie odrzuci on je w *Raju* (IV, 52-63). W kontekście jego własnych wyobrażeń taka skrajnie pesymistyczna, cykliczna koncepcja losu ludzkiego zakładała *de facto* jedynie dwa powtarzające się naprzemiennie stany: piekła i czyśćca (lub raczej jego namiastki). Opatrznościowy model historii, w który w jego interpretacji – ukazanej w *Monarchii* (w księdze II) oraz w *Komedii*, zwłaszcza w Pieśni II (w. 13-27) *Piekła* – wpisane są dzieje Cesarstwa Rzymskiego, a więc także misja Eneasza, może pozytywnie przeciwstawić się Wergiliańskiej wizji zaświatów, ale nie może jej zaprzeczyć.

Idea Raju Ziemskiego nie jest w tej sytuacji dopełnieniem idei Elizjum *tout court*, ale takim, które pozostaje do niej w opozycji: „horyzontalna” wędrówka Eneasza po zaświatach kończy się nad wodami rzeki Lete, niosącymi zapomnienie i ponurą tęsknotę za czymś, co już było. Takie właśnie „szczęście” pozwoliła mu odkryć „złota gałązka”, z której pomocą bezpiecznie tam dotarł.

Dante-pielgrzym przed rozpoczęciem procesu oczyszczenia w Czyśćcu przyjmuje postawę pokory (*humilitas*), a jej symbolem „materialnym” jest sitowie, którym opasze go nie kto inny, jak Wergiliusz, za radą strażnika tej drugiej krainy zaświatów, Katona Uty-

⁶⁶¹ Por. M.C.J. Putnam, *Virgil's Inferno*, s. 111.

ceńskiego. Kiedy mistrz Dantego zrywa tę roślinę u podnóża Góry Raju Ziemskiego, ona cudownie odrasta, podobnie jak *ramus aureus* w lesie Awernu. Poprzez tę analogię Dante-autor czyni złotą gałązkę figurą sitowia; ich rola jest podobna: i ona i ono mają dopomóc w bezpiecznym dotarciu do krainy szczęścia. Ale na tym analogia się kończy: u Wergiliusza chodzi o talizman o magicznej mocy; nie wymaga on od Eneasza wysiłku moralno-duchowego, ale też nie taki jest główny cel jego katabazy, gdyż ta ma charakter przede wszystkim polityczny; pobyt w zaświatach nie zmienił bohatera; w wymiarze eschatologicznym uświadomił mu jedynie, że w najlepszym wypadku będzie po śmierci oddawał się przez całą wieczność ulubionym zajęciom. A w najgorszym czeka go ponowne wcielenie i kolejny trud...

Sitowie nie tylko zewnętrznie jest zgola czymś innym: samo w sobie nic nie może, lecz wskazuje na coś innego, a opis jego natury nie pozostawia wątpliwości, że symbolizuje ono skłonność do przyjęcia łaski, która pomoże przezwyciężyć wszelkie trudności związane z pokonywaniem w sobie zła, czyli *humilitas*, umożliwiającą moralne i duchowe odrodzenie. Nieprzypadkowo w zakończeniu Pieśni I *Czyszcza* odrośnięcie sitowia, opisane czasownikiem *rinacque* (odrodził się), zostaje powiązane z pokorą⁶⁶² „cechującą” tę roślinę:

Oh maraviglia! ché qual elli scelse
l'umile pianta, cotal si rinacque
subitamente là onde l'avelse. (*Purg.*, I, 134-136)

(O cudo, gdzie szczknął, trawa wraz odrosła,
Nie uszczuplało się poddane ziele!)

Jako metafora odnosząca się do Dantego-pielgrzyma, wskazuje jednoznacznie na cel, jaki osiągnie on w Raju Ziemskim, gdzie zakoń-

⁶⁶² Zob. też Benvenuto da Imola, *Comentum super...*, koment. do *Purg.*, I, 133-136 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 29.09.2013): „Per hoc autem figurat quod ex uno actu humilitatis nascitur alius, et virtus est communis offerens se unicuique volenti eam amplecti, et transfunditur ex uno in alium, nec recipit diminutionem” („Przez to ukazuje, że z jednego czynu pokornego rodzi się następny, a ta cnota jest dostępna każdemu, kto tylko pragnie ją przyjąć i przechodzi od jednego do drugiego, nie ponosząc żadnego uszczerbku”).

czy się definitywnie proces przemiany *homo vetus* w *homo novus*, człowieka przytłoczonego materią w jego duchowy odpowiednik.

Raj Ziemski u Dantego jest miejscem otwartym dla dusz, które posiadały prawdziwą wolność i zmierzają ku szczęśliwej wieczności. Nie jest ono celem ostatecznym ich wędrówki, ale miejscem „tranzycyjnym”: zgodnie z tym, co na ten temat głosi św. Tomasz, „jest bardziej odpowiednie dla kogoś będącego jeszcze w podróży niż dla kogoś, kto cel osiągnął dzięki zasługom” („pertinet magis ad statum viatoris quam ad statum recipientis pro meritis”)⁶⁶³. Rzeka Lete stanowi istotny element tej przestrzeni, podobnie jak w *Eneidzie*, i przynosi także zapomnienie, ale jedynie spełnionego na ziemi zła, z którego dusze już się oczyściły. Jest też druga rzeka, której nie ma u Wergiliusza, Eunoë, dopełniająca proces ich odnowy i przygotowująca je do rozpoczęcia stanu „przechrzówienia” („trasumanar”; *Par.*, I, 70), który zakończy się wraz z osiągnięciem Empireum.

Jednak kontrast pomiędzy Elizjum a Rajem Ziemskim oddaje najbardziej wyraziście inne aluzyjne nawiązanie do *Eneidy*. Chodzi o jeden jedyny cytat z tego dzieła przytoczony nie w wersji włoskiej, ale w oryginale. Sens, jaki mu nadaje Dante-autor w nowym kontekście, przekłada się na implicytną polemikę z Wergiliańską koncepcją pośmiertnego losu człowieka.

W momencie bezpośrednio poprzedzającym ukazanie się Beatrycze w Raju Ziemskim, kiedy przedstawia się ona jako *figura Christi*⁶⁶⁴ Dantemu-pielgrzymowi, Wergiliuszowi (tuż przed jego zniknięciem)⁶⁶⁵, a także towarzyszącemu im milcząco Stacjuszowi, chór

⁶⁶³ Tomasz z Akwinu, *S.T.*, III, suppl. 69, 7 ad 5 (www.corpusthomisticum.org/sth0000.html; data dostępu: 30.09.2013).

⁶⁶⁴ Zob. np. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Purg.*, XXX, 19, s. 259; Ch.J. Ryan, *Virgil's Wisdom...*, s. 15. Ukazanie się Beatrycze w centralnym punkcie alegorycznej procesji w Raju Ziemskim stanowi jakby zapowiedź drugiego nadejścia Chrystusa w momencie Sądu Ostatecznego i definitywnego tryumfu Kościoła (to jest wszystkich wyznawców Chrystusa). Zob. też moje uwagi na ten temat w: *Część druga*, III, 1.

⁶⁶⁵ Można zauważyć, że wędrówka Wergiliusza u Dantego zatacza jakby koło: rozpoczyna się w Limbo i tam się domyślnie zakończy. Może w ten sposób Dante-autor nawiązuje, z pewną dozą ironii, do cyklicznej koncepcji eschatologicznej „swojego” autora?

aniołów sypie na jej powitanie kwiaty, wypowiadając słowa: „Pełnymi garściami sypcie lilie”⁶⁶⁶ („*Manibus, oh, date lilia plenis*”, *Purg.*, XXX, 21). Jest to niemal dosłowne powtórzenie zdania wypowiedzianego przez Anchizesa w zakończeniu pośmiertnego hołdu wygłoszonego na cześć zmarłego młodo Marcellusa⁶⁶⁷, niedoszedłego następcy Oktawiana Augusta, którego Eneasza dostrzega w szeregu duchów mających w przyszłości przejść cykl narodzin i śmierci. W epizodzie Dantego dominuje radość, którą można wiązać z nadzieją na życie wieczne, jako że powyższe powitanie jest poprzedzone innym, ewangelicznym – „Błogosławiony Ten, który przychodzi” („*Benedictus qui venis*”; w. 19)⁶⁶⁸ – którym tłum witał Jezusa podczas tryumfalnego wjazdu do Jerozolimy, poprzedzającego Jego męczeńską śmierć i Zmartwychwstanie⁶⁶⁹. Ponadto optymistyczna nuta rozbrzmiewa w nazwaniu aniołów „strażą i posłami żywota wiecznego”⁶⁷⁰ („*ministri e messenger di vita eterna*”; w. 18), nieprzypadkowo porównanych – w ich geście powstania na znak czci oddanej Beatrycze – do duchów zbawionych, które w Dniu Ostatecznym powstaną z martwych i przyobleką się w ciała, wyrażając radość z ich odzyskania:

Quali i beati al novissimo bando
surgeran presti ognun di sua caverna,
la revestita voce alleluando,

⁶⁶⁶ Przekład dosł. mój – M.M.S.

⁶⁶⁷ Zob. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 883: „*Manibus date lilia plenis*”. Dante dodał westchnienie „oh”, interpretowane przez Hollandera w jego najnowszym komentarzu jako okrzyk zachwyty na widok stojącej na wozie (symbolizującym Kościół) Beatrycze; zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Purg.*, XXX, 21, s. 259.

⁶⁶⁸ Por. Mt 21, 9; Mk 11, 9; Łk 19, 38; J 12, 13.

⁶⁶⁹ Fragment Ewangelii opisujący wjazd Jezusa do Jerozolimy czytany jest podczas liturgii Niedzieli Palmowej, w trakcie której jest też następnie czytany inny fragment, odnoszący się do sądu, skazania i Jego męczeńskiej śmierci. Jeden i drugi opis tworzą całość wraz z liturgią Wielkiej Niedzieli. Zatem ów pierwszy fragment stanowi radosną zapowiedź (aczkolwiek entuzjastyczny tłum nie jest tego świadomy) Królestwa Chrystusa, który zatryumfuje nad śmiercią w dniu Zmartwychwstania i przyniesie ludzkości nadzieję na życie wieczne. Dokładniej na temat tej interpretacji w kontekście omawianej sceny z Raju Ziemijskiego u Dantego pisze Ch.J. Ryan, *Virgil's Wisdom...*, s. 15-16.

⁶⁷⁰ Przeł. A.K.

cotali in su la divina basterna,
si levar cento, *ad vocem tanti senis*,
ministri e messagger di vita eterna.

Tutti dicean: "*Benedictus qui venis!*",
e fior gittando e di sopra e dintorno,
"*Manibus, oh, date lilia plenis!*". (*Purg.*, XXX, 13-21)

(Jak w dzień ostatni na głos Archanioła
Błogosławiona gromadka powstanie
Z odzyskanego jestestwa wesoła,
Tak w stu powstałi na świętym Rydwanie,
Posłuszni hasłu, które ich przyzywa,
Anieli, wróżbę śląc na zmartwychwstanie.
„Błogosławiony ten, który przybywa” –
Śpiewali, kwiaty rzucając obficie: –
„Kwieciem liliji niech się pookrywa!”)

Poprzez to rozbudowane porównanie Dante-autor daje do zrozumienia, że dusze błogosławione z utęsknieniem oczekują na połączenie się z ciałem, ponieważ dopiero wówczas osiągną pełnię szczęścia, jak to potwierdzi duch Salomona w Niebie Słońca, gdzie przebywają mędrcy (*sapienti*), wyjaśniając też, że wszystkie członki ciała będą doskonalsze, a zatem również i oczy, tak że nie oślepi ich blask od niego bijący (*Par.*, XIV, 52-60)⁶⁷¹. Nie można tego, oczywiście, powiedzieć o „cieniach” w Awernie, które niezależnie od swojej woli muszą się „wcielić” i powrócić na ziemię, bynajmniej nie na lepsze życie.

Długa scena w Elizjum, poświęcona żalowi nad Marcellusem i stratą, jaką w jego osobie poniesie cesarski Rzym (*Aen.*, VI, 855-886), przeszycona jest smutkiem z powodu utraconych nadziei pokładanych w młodzieńcu. Dla Marcellusa ważniejsze wydają się jego niedoszłe wyczyny wojenne niż pobyt w Elizjum, tej wątpliwej krainie szczęścia, gdzie czarna noc otacza posępnym cieniem jego głowę: „*nox atra caput tristi circumvolat umbra*” (w. 866).

Kroczący w ciemnościach – zdaniem Stacjusza (*Purg.*, XXII, 67-69) – Wergiliusz nie jest także w stanie wyobrazić sobie, jako au-

⁶⁷¹ Por. też R. Hollander, *Il Virgilio dantesco...*, s. 142.

tor *Eklogi IV*, nadejścia lepszej epoki w dziejach ludzkości inaczej niż w perspektywie cyklicznej. Dante-autor będzie polemizował z tą wizją dziejów również poprzez nowe odczytanie tego utworu. Ale o tym, podobnie jak o jego innych „propozycjach lektury” niektórych motywów, postaci czy epizodów *Eneidy* będzie mowa już w kolejnym podrozdziale.

Alighieri dostrzega wiele miejsc w rzymskim poemacie, które traktuje jako prefigurację swoich epizodów, i z tej perspektywy poemat Wergiliusza może mu się jawić jako dzieło niepełne i niekiedy deformujące rzeczywistość. Jednak sam fakt, że to właśnie *Eneida* stanowi dlań tak ważny punkt odniesienia, można rozumieć jako oddanie hołdu nieprzeciętnej intuicji rzymskiego wieszczu, nie bez powodu nazwanego „altissimo poeta” (*Inf.*, IV, 80) przez innych poetów w Limbo. A łacińskie zdanie z *Eneidy* – „*Manibus, oh, date lilia plenis*” – może być także odczytane (jakby w tle zaproponowanej wcześniej interpretacji) jako pożegnanie Wergiliusza, mistrza, mentora i przewodnika, który zniknie tak samo bez słowa, jak milcząco się pojawił na skraju „pełnej bólu doliny otchłani”⁶⁷² („*valle d’abisso dolorosa*”; *Inf.*, IV, 8), by dzięki swojej mądrości zapanować nad rozpaczą tego, któremu ponownie zagrażało zagubienie się w „ciemnym lesie”⁶⁷³.

4. „LA VERITÀ NULLA MENZOGNA FRODI”⁶⁷⁴ (*Inf.*, XX, 99):

INTERPRETACJA MOTYWÓW, POSTACI I EPIZODÓW *ENEIDY* W *KOMEDII*

Dante-autor dystansuje się – poprzez pozorne naśladownictwo – nie tylko od wyobrażenia zaświatów w *Eneidzie*, na różnych poziomach świata przedstawionego. Jego dialog z Wergiliuszem obejmuje także cytaty, motywy, epizody, wątki mityczne czy wreszcie kalki

⁶⁷² Określenie to w kontekście, w jakim się pojawia, oznacza piekielną otchłań, którą, jak wiadomo, symbolizuje *selva oscura* z pierwszych wersów poematu.

⁶⁷³ Zob. także Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Purg.*, XXX, 21, s. 259. Przy takiej interpretacji okrzyk „oh” mógłby być rozumiany jako reakcja na zniknięcie Wergiliusza (*ibidem*).

⁶⁷⁴ Przekład mój – M.M.S.: „Niech żadne kłamstwo nie płami prawdy”.

słowne i parafrazy, obecne w *Komedii* w formie bardziej lub mniej czytelných aluzji bądź bezpośrednich reminiscencji⁶⁷⁵. Robert Hollander w swoim precyzyjnym studium⁶⁷⁶, w którym znacznie uzupełnił wyniki badań Edwarda Moore'a⁶⁷⁷, doliczył się trzystu dziesięciu nawiązań do *sacrum poema* (jak Makrobiusz nazywa *magnum opus* rzymskiego poety)⁶⁷⁸ w *poema sacro* (jak Dante określa swoje *magnum opus*)⁶⁷⁹. Pośród różnych analiz statystycznych dokonanych przez Davida Scotta Wilsona-Okamura i ta odnosząca się do rozmieszczenia ech Wergiliańskich w trzech kantykach⁶⁸⁰ wskazywałaby na malejące zainteresowanie Alighieriego dziełem „altissimo poeta”: sto osiemdziesiąt w *Piekle*, osiemdziesiąt w *Czyszczeniu* i pięćdziesiąt w *Raju*⁶⁸¹. Znaczący jest komentarz autora artykułu do tego liczbowego zestawienia: „It does seem that the authority of the Roman poet diminishes over the course of the poem”⁶⁸².

Na pewno ocena ta jest trafna w odniesieniu do postaci Wergiliusza, którego autorytet ulega zmniejszeniu w miarę upływu wędrówki

⁶⁷⁵ Istnieją różne prace poświęcone obecności *Eneidy* w poemacie Dantego, z których korzystam w niniejszym podrozdziale, starając się niejednokrotnie rozwinać sugestie tam zawarte. Są to m.in.: A. Ronconi, *Per Dante interprete...*, s. 5-44; Ch. J. Ryan, *Virgil's Wisdom...*, *passim*; R. Hollander, *Il Virgilio dantesco...*, *passim*; T. Barolini, *Dante's Poets...*, s. 201-256; J.A. Scott, *Dante, Boezio e l'enigma di Rifeo (Par. 20)*, „Studi Danteschi”, LXI (1989), s. 187-192; *The Poetry of Allusion...*, s. 19-156; M. Picone, *Gli ipotesti classici...*, s. 63-81; F. Spera, *La poesia forte...*, s. 103-130. Moje rozważania, oparte na koncepcji realizmu figuralnego, zasygnalizowanej we Wprowadzeniu i niejednokrotnie wykorzystanej w kolejnych rozdziałach Części drugiej niniejszej monografii, skupiają się przede wszystkim wokół istotnej u Dantego relacji prawda – fałsz.

⁶⁷⁶ Zob. R. Hollander, *Le opere di Virgilio nella Commedia di Dante*, w: *Dante e la "bella scola"*..., s. 247-343.

⁶⁷⁷ Zob. E. Moore, *Studies in Dante...*, s. 166-197.

⁶⁷⁸ Zob. Makrobiusz, *Sat.*, I, XIV, 13.

⁶⁷⁹ Zob. Dante, *Par.*, XXV, 1-2. Definiując tak swój poemat, Dante nie tyle porównuje go z *Eneidą*, ile go jej przeciwstawia. Analizy przeprowadzone w poprzednim i w tym rozdziale mogą służyć uzasadnieniu tego twierdzenia.

⁶⁸⁰ To miano, pochodzące od samego Dantego (zob. *Epist.*, XIII, 42), odnosi się do każdej z trzech części *Boskiej Komedii*. Na temat autorstwa tego listu istnieją różnorodne hipotezy, jednak większość dantologów skłonna jest przypisać go Dante'mu; zob. Część pierwsza, VI, przyp. 217.

⁶⁸¹ Zob. D. Scott Wilson-Okamura, *Lavinia and Beatrice...*, s. 108.

⁶⁸² *Ibidem* („Wydaje się, że autorytet rzymskiego poety zmniejsza się w miarę rozwoju poematu”); zob. też T. Barolini, *Dante's Poets...*, s. 201.

po zaświatach, jak staraliśmy się ukazać w jednym z poprzednich podrozdziałów⁶⁸³. Natomiast trudniej to stwierdzić, gdy skupiamy się na związkach intertekstualnych, z tej racji, że ich liczba nie przesądza o większym lub mniejszym poważaniu dla autora *Eneidy*. Dzieje się tak dlatego, że wiele z nich, niezależnie od tego, czy ma to miejsce w Piekło, czy w innych częściach „boskiego poematu”, uczestniczy we współtworzeniu warstwy semantycznej dzieła nie na zasadzie asymilacji i naśladownictwa (choć i one występują), lecz z wyraźnym nastawieniem emulacyjnym. Można zauważyć, że nawet niektóre proste nawiązania (np. kalki słowne) generują w kontekście poematu Dantego inne znaczenia, stawiające pod znakiem zapytania ich wartość albo wymowę w *Eneidzie*. Tym bardziej ta tendencja jest obecna w przypadkach semantycznie i stylistycznie bardziej złożonych. Alighieriego interesuje *aemulatio* na poziomie formy o tyle, o ile ta ostatnia jest podporządkowana treści⁶⁸⁴; retoryka nie pełni u niego nigdy funkcji jedynie dekoracyjnej, lecz zawsze semantyczno-perswazyjną, przeważnie w jej trzech aspektach, odziedziczonych po antyku i obecnych w różnym wymiarze, czyli *docere*, *movere* i *delectare*, przy czym ten ostatni jest traktowany instrumentalnie w stosunku do pozostałych⁶⁸⁵. A jednym z ważniejszych celów dzieła literackiego jest dlań dążenie do prawdy, rozumiane zgodnie ze światopoglądem chrześcijańskim, co starałam się podkreślić tam, gdzie traktowałam o pojmowaniu przez niego sensu sztuki, przede wszystkim poezji⁶⁸⁶.

Ukażę to na kilku przykładach, które prezentują różny stopień aluzyjności, nieraz pociągając za sobą rewizję czy reinterpretację epizodów Wergiliańskich pod względem semantycznym, a niekiedy też i artystycznym. Ich analiza będzie nieraz wymagać strategii hermeneu-

⁶⁸³ Zob. Część druga, III, 1.

⁶⁸⁴ Natomiast *aemulatio* wobec tekstów antycznych w wymiarze formalnym cechuje niejednokrotnie włoskich (i nie tylko) humanistów (poczynając od Petrarcki), którzy nie polemizują na ogół z zawartością ideową naśladowanych/emulowanych utworów, ale przeciwnie, starają się ją zrozumieć i zaakceptować we właściwym dla niej kontekście. Częściej jednak mamy do czynienia z asymilacją erudycyjną lub retoryczną (np. u Giovanniego Pontana i innych poetów nowołacińskich).

⁶⁸⁵ Por. też A. Battistini, *La «speranza de l'altezza»...*, s. 96 i 98.

⁶⁸⁶ Zob. Część druga, II.

tycznych odwołujących się do pamięci kulturowej autora i wpisanego w tekst czytelnika wirtualnego.

W *Biesiadzie* Dante twierdził, że tekstu poetyckiego nie da się przetłumaczyć „bez zburzenia całej jego słodyczy i harmonii” („*sanza rompere tutta sua dolcezza e armonia*”; *Conv.*, I, VII, 14). On sam, jeśli przekłada pojedyncze wyrażenia lub zdania w *Komedii*, traktuje to zwykle jak proces twórczy, a nie odtwórczy⁶⁸⁷: konstruuje nowe znaczenia w oparciu o poprzednie, a tego rodzaju strategia jest jednym ze sposobów prowadzenia dialogu z autorami antycznymi, w pierwszym rzędzie z Wergiliuszem oraz Owidiuszem. Pierwszy jest dlań „nieświadomym prorokiem”⁶⁸⁸, *propheta nescius*⁶⁸⁹, o którym poeta Stacjusz powie – na poziomie diegetycznym *Komedii*, w trakcie spotkania z mistrzem Dantego-pielgrzyma – że kroczy w ciemnościach, gdyż niesie światło za sobą, oświetlając drogę innym (*Purg.*, XXII, 67-69). Stacjusz sam tego doświadczył, bo dzięki Wergiliuszowi nie tylko – jak twierdzi – stał się poetą, ale też chrześcijaninem (w. 73).

W tym momencie możemy się zapytać, jak *modi imitandi et interpretandi* różnych miejsc *Eneidy* przekładają się na nadanie im nowych znaczeń. Jak *fictio classica* (którą poeta florencki traktuje, o czym była już mowa, jak prawdę historyczną)⁶⁹⁰, zostaje przekształcona z myślą o *conversio christiana*?

W prostszych przypadkach chodzi o cytaty lub kalkę, jedynie pozornie zachowujące wierność wobec oryginału, jako że w nowym kontekście otrzymują inne sensy, tak że bardziej uważny czytelnik jest w stanie uchwycić napięcie powstałe pomiędzy jedną i drugą konotacją: reprezentują one bowiem dwa różne pola semantyczne. Ilustruje

⁶⁸⁷ W *Biesiadzie* jednak, traktując poetów jak autorytety, Dante nieraz przekłada wiernie niewielkie fragmenty tekstów na poparcie jakiejś myśli czy tezy: zob. np. *Conv.*, IV, XIII, 12 i nn. (cytat z: Lukan, *Phars.*, V, 527-531).

⁶⁸⁸ Zob. T. Barolini, *Dante's Poets*..., s. 220.

⁶⁸⁹ Za takiego miał uchodzić istotnie w średniowieczu; zob. N. Mineo, *Profetismo e apocalittica in Dante*, Università di Catania, Catania 1968, s. 340.

⁶⁹⁰ Już w *Monarchii* akcent pada na znaczenie dosłowne historii Eneasza, traktowanej na równi z dziejami opisywanymi przez Tytusa Liwiusza; zob. Część druga, III, 2, w szczególności przyp. 519; por. R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*..., s. 84; K. Brownlee, *Dante and the classical poets*, w: *The Cambridge Companion to Dante*, ed. by R. Jacoff, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 101.

to dobrze wyrażenie „superbo Ilión” (*Inf.*, I, 75), stanowiące przekład „superbum Ilium” (*Aen.*, III, 2-3)⁶⁹¹ w zdaniu należącym do pierwszej mowy, z jaką Wergiliusz zwraca się do Dantego-pielgrzyma. Ten bowiem, jak wiemy, po wyjściu z „ciemnego lasu” i częściowym wejściu na wzgórze (*colle*), napotkawszy przeszkodę w postaci trzech bestii (alegorii grzechów), zagrożony upadkiem i ponownym znalezieniem się w *selva oscura*, kieruje doń rozpaczliwą prośbą o pomoc, nie wiedząc, czy ma do czynienia z duchem, czy z żywym człowiekiem. By rozwiązać jego wątpliwości, Wergiliusz dokonuje autoprezentacji, naśladując styl nagrobnych epitafiów⁶⁹². Padają tam m.in. takie słowa:

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d’Anchise che venne di Troia,
poi che ’l superbo Ilión fu combusto. (*Inf.*, I, 73-75)

(Byłem poetą, w pieśni mej ma imię
prawy Eneasze, co wyruszył z Troi,
gdy dumny Ilion ginął w gęstym dymie.) (przeł. A.K.)

Ilion ulega w powyższej tercynie częściowej personifikacji, oznaczając nie tylko miasto, ale także jego mieszkańców, do których logicznie odnosi się epitet *superbo*: otrzymuje on nacechowanie etyczne negatywne, sugerujące, że to pycha była powodem spalenia miasta (w. 75). Nasuwa się analogia z biblijnymi miastami Sodomy i Gomory czy Babilonem z Apokalipsy, zniszczonymi ogniem z woli Boga⁶⁹³ za

⁶⁹¹ Zob. A. Ronconi, *Per Dante interprete...*, s. 31-32.

⁶⁹² Świadczy o tym zwięzła forma przedstawienia się (w. 67-75), ujmująca najistotniejsze fakty (skąd pochodził, kiedy się urodził, pod jakimi rządami żył, kim był, jakie było jego największe dzieło). Jednak nie jest to suchy przekaz informacji, lecz pojawia się też ocena moralna: Oktawian August otrzymuje epitet „dobry” („buono”; w. 71), bogowie, których wówczas czczono, są „fałszywi i kłamliwi” („falsi e bugiardi”; w. 72), Eneasze zaś jest „sprawiedliwy” („giusto”; w. 73). W tym fragmencie mowy Wergiliusza, obok latynizmów (np. „sub Iulio”, czyli „w czasach Juliusza Cezara”; w. 70; *nota bene* numer wersu mógłby wskazywać na precyzyjną datę: istotnie Wergiliusz urodził się w roku 70 przed Chr.; nie wiem, czy ktoś z komentatorów to zauważył), pojawiają się też inne kalki z *Eneidy*, ale o wymowie neutralnej: np. „venne di Troia” (w. 74; „przybył spod Troi”) nawiązuje do „Troiae qui primus [...] venit” (*Aen.*, I, 1-2).

⁶⁹³ Zob. Jr 51, 58; Ap 18, 8.

ciężkie przewinienia. Co więcej, nazwanie Eneasza „giusto” (w. 73), opierające się na jego ocenie u Wergiliusza⁶⁹⁴, stanowi uzasadnienie faktu, że został ocalony z pożogi Troi, a tym samym przybliża go do „sprawiedliwych” ze Starego Testamentu, którzy jak Lot uniknęli losu współziomków⁶⁹⁵. Ponadto Dante-autor w ten sposób „rozpościera” nad nim (i nad przyszłym cesarstwem) opiekę Opatrzności. Tymczasem w *Eneidzie* przymiotnik *superbum*, moralnie neutralny, podkreśla jedynie świetność twierdzy trojańskiej, majestatyczność jej wyniosłego (w znaczeniu przestrzennym) położenia na wzgórzu⁶⁹⁶.

Także szerszy kontekst makrostrukturalny potwierdza powyższy sens u Dantego: obraz Troi jako symbolu ukaranej pychy widnieje pośród innych reliefów o tej samej wymowie na pierwszym tarasie Czyścica: duchy uginające się pod ciężarem niesionych głazów zmuszone są kontemplować obrazy wyrte na posadzce, by nauczyć się pokory⁶⁹⁷. Poza tym włoski poeta pod koniec Pieśni I *Piekła* przedstawia wprost „pyszną Troję” („superbo Ilión”; w. 75) „pokornej Italii” („umile Italia”; w. 106), dla której zginęła „dziewica Kamilla” („vergine Cammilla”; w. 107) oraz inni mityczni bohaterowie znani z *Eneidy*. Także w tym wypadku mamy do czynienia z kalką, lecz o ile epitet *humilem* w wyrażeniu Wergiliańskim „humilem [...] Italiam”⁶⁹⁸ (*Aen.*, III, 522-523) ma konotację geograficzną i określa nisko położony ląd, który Trojanie dostrzegają na horyzoncie, o tyle przymiotnik „umile”

⁶⁹⁴ Tytułem przykładu zob. Wergiliusz, *Aen.*, I, 544-545: „Rex erat Aeneas nobis, quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis” („Królem naszym był Enej, ten najsprawiedliwszy ze wszystkich, / Mąż bogobojny jak nikt i w sztuce wojennej najpierwszy”; przeł. I.W.).

⁶⁹⁵ Zob. Rdz 19, 29. Nie wydaje mi się, żeby ktoś z komentatorów zwrócił na to uwagę.

⁶⁹⁶ Zob. Virgilio, *Eneide*, traduzione di L. Canali, koment. (E. Paratore) do *Aen.*, III, 2-3, s. 562.

⁶⁹⁷ Zob. Dante, *Purg.*, XII, 61-63: „Vedeva Troia in cenere e in caverne; / o Ilión, come te basso e vile / mostrava il segno che li si discerne!” („W prochu przede mną leżała mizerna / Troja; o Ilion, w tak smutnej pokucie / Wyraziła cię ta sztuka misterna”); zob. też i dem, *Inf.*, XXX, 13-14: „E quando la fortuna volse in basso / l’altezza de’ Troian che tutto ardiva” („A gdy Fortuna doprowadziła do upadku niepokorną wielkość Trojan”; przekład dosł. mój – M.M.S.).

⁶⁹⁸ Na takie znaczenie przymiotnika *humilem* wskazuje Serwiusz w swoim komentarzu (zob. Virgilio, *Eneide*, traduzione di L. Canali, koment. (E. Paratore) do *Aen.*, III, 522-523, s. 573).

należy odczytać w znaczeniu biblijnym, kryjącym w sobie zapowiedź odkupienia⁶⁹⁹, mającego się dokonać za sprawą tajemniczego Charta („Veltro”; *Inf.*, I, 101)⁷⁰⁰.

Inny sugestywny przykład pozornej kalki, niosącej tym razem przekaz wyraźnie polemiczny, pochodzi z Pieśni XXX *Czyśćca*, jednej z najbogatszych pod względem reminiscencji z dzieł rzymskiego poety, co ma zapewne związek z mającym niebawem nastąpić zniknięciem Wergiliusza i pragnieniem oddania mu hołdu, niewolnego jednak – jak często w *Komedii* – od pewnej krytyki. Chodzi o epizod spotkania Beatrycze przez Dantego-pielgrzyma w Raju Ziemskim, do którego to epizodu nawiązywaliśmy już wcześniej, przy okazji charakterystyki Wergiliusza jako postaci i jego świadomości dobra i zła. W momencie, gdy Beatrycze ukazuje mu się na rydwanie prowadzonym przez Gryfa, w centralnym punkcie procesji alegorycznej w Raju Ziemskim, jej twarz jest zakryta białą zasłoną, bo Dante nie jest jeszcze godny oglądać jej piękna, zanim nie wyzna win, których się dopuścił wobec niej, gdy odeszła do lepszego świata. W sytuacji, gdy jako pierwsze rozpoznaje ją jego serce, on, pragnąc podzielić się z Wergiliuszem tym, co czuje, komunikuje mu to, przytaczając (w tłumaczeniu) słowa Dydony: „Dawnych płomieni rozpoznaję znamię” („Conosco i segni de l'antica fiamma”; *Purg.*, XXX, 48). Daje tym samym do zrozumienia, że jego obecna miłość przypomina tę sprzed kryzysu duchowo-moralnego. Jest to wierny przekład wyznania kartagińskiej królowej – „Adgnosco veteris vestigia flammae” (*Aen.*, IV, 23), zdradzającej siostrze Annie, że uczucie do Eneasza przypomina to, jakie żywiła do zmarłego męża Sycheusza. Identyczne sformułowanie nie oznacza bynajmniej tożsamości semantycznej, choć i w tej warstwie można dostrzec paralelizmy: oboje – w pewnym okresie życia – zdradzili pamięć ukochanej osoby, mimo iż pragnęli jej pozostać wierni⁷⁰¹. Jednak uczucie,

⁶⁹⁹ Zob. Dante Alighieri, *Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), a c. di G. Inglese, koment. do *Inf.*, I, 105, s. 48.

⁷⁰⁰ Zob. Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, koment. do *Pieśń*, I, 101-102, s. 9.

⁷⁰¹ Zob. Wergiliusz, *Aen.*, IV, 24-27. Zaraz po wyznaniu, o którym mowa, Dydona zaklina się, że wolalaby zginąć raczej, niż zdradzić pamięć męża; pod koniec tej księgi (i epizodu) przed zadaniem sobie śmierci oskarża się o złamanie danej przysięgi (w. 552): „Non servata fides cineri promissa Sychaeo” („Sycheja

do którego czyni aluzję Dydona, jest jednocześnie „stare i nowe”⁷⁰², natomiast u Dantego pierwsza i druga miłość odnosi się do tej samej osoby. Moment wyznania oznacza dla Dydony wygaśnięcie uczucia do Sycheusza, natomiast dla Dantego – ostateczny powrót do Beatrycze i, inaczej niż w przypadku nieszczęsnej królowej⁷⁰³, jest równoznaczny z jego ocaleniem, stanowi uwieńczenie końcowego etapu odnowy duchowej; oddalając się bowiem od niej, zdradził tym samym Chrystusa, do którego ta miłość miała go prowadzić (i którego ona jest w tym momencie alegorią⁷⁰⁴, nie tracąc przy tym cech ukochanej kobiety). Wergiliusz (jako postać *Komedii*), nie widząc konieczności otwartego wyznania tej winy przez swojego ucznia (o czym mówiliśmy w rozdziale mu poświęconym), zdradza niedostateczne zrozumienie chrześcijaństwa jako religii opartej na miłości.

Powyższy cytat kryje w sobie potencjalnie jeszcze inne treści, nawiązujące do tej ostatniej prawdy, kierując *implicite* uwagę czytelnika – pod warunkiem, że zna on szerszy kontekst obu epizodów – na inną relację pomiędzy bóstwem i człowiekiem w antyku i chrześcijaństwie. Należy bowiem pamiętać, że miłość Kartaginki została spowodowana – jako namiętność gwałtowna i fatalna – przez boginię Wenus, pragnącą zapewnić w ten sposób swojemu synowi (nieświadomemu, zresztą, tego „oszustwa”) przychylne przyjęcie na dworze kartagińskim (*Aen.*, I, 664-688). Dydona jest pozostawiona potem sama sobie, podczas gdy nad Dantem-pielgrzymem, ocalonym z „wiecznego

szczętkom wierność powinna złamałam”). Taką ją zapamiętał Dante-autor, gdy – parafrazując (w słowach Wergiliusza) tę tragiczną konstatację – przywołał jej postać wśród duchów tych, którzy niedozwoloną miłość przypłacili śmiercią (*Inf.*, V, 61-62): «L'altra è colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo» („Druga zabiła się roznamiętniona, / prochem Sycheusa w wierze nie dotrwała”; przeł. A.K.). Dante-pielgrzym w pełnym skrucy wyznaniu potwierdzi swoją niewierność Beatrycze w spotkaniu z nią w Raju Ziemskim (*Purg.*, XXXI, 34-36): «[...] Le presenti cose / col falso lor piacer volser miei passi, / tosto che 'l vostro viso si nascose» („[...] Ponętną ułudą / Doczesność moje przykłoniła chęci, / Zaledwie w grobie skryłaś twarz swą cudną”).

⁷⁰² Zob. Ch.J. Ryan, *Virgil's Wisdom...*, s. 17.

⁷⁰³ Dydona poprzez swoją namiętność, którą ostatecznie potępia przed popelnieniem samobójstwa, szkodzi nie tylko sobie, ale także swojemu państwu, dopuszczając się zaniedbań w sprawowaniu władzy; zob. np. Wergiliusz, *Aen.*, IV, 86-89.

⁷⁰⁴ Zob. rozważania na ten temat w: Część druga, III, 3.

więzienia” („pregione eterna”; *Purg.*, I, 41)⁷⁰⁵, w którym znalazł się za życia, czuwa kochający Bóg, będący Miłością w absolutnym tego słowa znaczeniu, „wprawiającą w ruch słońce i gwiazdy” („che move il sole e l’altre stelle”; *Par.*, XXXIII, 146), działający poprzez trzy święte kobiety: Matkę Boską, św. Łucję i Beatrycze (*Inf.*, II, 94-114). Bogowie w *Eneidzie* ostatecznie „poświęcają” Dydonę dla doprowadzenia do szczęśliwego końca misji Eneasza, zgodnej z wolą Jowisza. Nawet jeśli, jak wiemy, Dante-autor wplata dzieje syna Anchizesa i Wenus w mechanizm Opatrzności czuwającej nad światem, implicytne przeciwstawienie uczucia protagonisty *Komedii* uczuciu Dydony pociąga za sobą m.in. inną antytezę: pomiędzy „nowym” Bogiem i „starymi” bóstwami, którym – ustami „swojego” Wergiliusza (przykład lekkiej ironii wobec mistrza poezji rzymskiej, nie jedyny, jak wiemy, w *Komedii*) – wprost zarzuci fałsz (*Inf.*, I, 72). Nieprzypadkowo oskarżenie, które wysunie pod adresem antycznych wierzeń w pierwszych słowach Pieśni VIII *Raju*, zawiera też aluzję do Dydony i jej zgubnej pasji miłosnej, spowodowanej „strzałą Kupidyna”:

Solea creder lo mondo in suo periclo
che la bella Ciprigna il folle amore
raggiasse, volta nel terzo epiciclo;
per che non pur a lei faceano onore
di sacrificio e di votivo grido
le genti antiche ne l’antico errore;
ma Dione onoravano e Cupido,
quella per madre sua, questo per figlio,
a dicean ch’el sedette in grembo a Dido. (*Par.*, VIII, 1-9)

(Mniemał świat, w zgubnej obłąkany wierze,
Iż piękna Kiprys miłością skalaną
Włada, po trzeciej rozpędzona sferze.
Zatem nie tylko jej samej składano
Korne modlitwy i ofiarne wonie
W owe obłądne człowieczeństwa rano⁷⁰⁶;

⁷⁰⁵ Tak Katon Utyceński nazwie piekielną otchłań.

⁷⁰⁶ Przekład dosł. mój – M.M.S.: „Dawne ludy tkwiące w dawnym błędzie”

Kupidynowi także i Dijonie;
Czczono jej matkę i czczono łucznika,
Co na kolanach siadywał Dydonie.)

Denuncjując starożytną religię, której obca była koncepcja wolnej woli i pełnej odpowiedzialności człowieka za swoje życie, Alighieri nie może nie dostrzegać w pierwszym rzędzie obecnej w niej błędnej relacji pomiędzy człowiekiem i bóstwem.

Bardziej złożone przykłady cytatów tłumaczonych z *Eneidy* można odnaleźć w *Czyśćcu*. *Aemulatio* na poziomie ideowym wiąże się w tym wypadku ze zmianą znaczenia niektórych wyrazów czy pojęć i w reinterpretacji Dantego polega ona na odkryciu ich „autentycznego” sensu, nieznanego poecie rzymskiemu. Nie chodzi tu jednak o podważenie autorytetu hipotekstu antycznego, gdyż w tej perspektywie otrzymuje on głębię nieznaną jego autorowi, nieświadomemu profetycznego przesłania, jakie tam zawarł. Mam na myśli słynną scenę spotkania Wergiliusza i Stacjusza. Ten ostatni dołączył do pielgrzymów w momencie, gdy jego okres ekspiacji dobiegł końca, i we trzech kierują się w stronę Raju Ziemskiego, mając jeszcze do przebycia dwa ostatnie tarasy powiązane z odbywaniem pokuty za dewiacyjne postawy względem zaspokajania głodu i miłości. Zbawienie Stacjusza, mimo iż historycznie nie wydaje się nieprawdopodobne, w oczach większości komentatorów pozostaje jednak wymysłem Dantego⁷⁰⁷. Ustanawiając pomiędzy dwoma rzymskimi twórcami hierarchię duchową będącą odwróceniem hierarchii poetyckiej, Alighieri pragnie zapewne podkreślić, jak różne od ziemskich są wartości, które tak naprawdę liczą się w zaświatach. Czytelnik może to dostrzec niemal od samego początku Pieśni XXI, ponieważ powitanie dwójki pielgrzymów przez ducha Stacjusza – „Bracia, pokój z wami boży” („O frati miei, Dio vi dea pace”;

⁷⁰⁷ Zob. np. E. Fumagalli, *Dante e Virgilio*, w: *Il pensiero filosofico e teologico...*, s. 88. Na temat ewentualnych źródeł Dantejskiego przekazu o nawróceniu Stacjusza zob. Ch. Kleinhenz, *The Celebration of Poetry: A Reading of Purgatory XXII*, „Dante Studies”, 106 (1988), s. 40, przyp. 18; także M. Picone, *Canto XXII*, s. 343-344. R. Hollander nie wierzy, że zbawienie Stacjusza zostało przez Dantego przejęte z tradycji średniowiecznej; zob. idem, *Il Virgilio dantesco...*, s. 89, przyp. 18.

w. 13) – sugeruje wprost analogię z fragmentem Ewangelii (Łk 24, 13-32), w którym zmartwychwstały Chrystus, ukazując się uczniom w drodze do Emaus, wita ich niemal w identyczny sposób, życząc im pokoju. Porównanie to, w którym Stacjusz jest figurą Chrystusa (poprzedzając w tej roli Beatrycze w Raju Ziemskim)⁷⁰⁸, dobrze oddaje prawdę na temat relacji łączących zbawionego już autora *Tebaidy* (jakby zmartwychwstałego do nowego życia) z Wergiliuszem i Dan-tem-pielgrzymem. Mniej sławny jako poeta, pozostający w cieniu wielkiego mistrza, przewyższa go znacznie pod względem duchowym, a co za tym idzie – pośmiertnego losu.

W interesującym nas epizodzie (*Purg.*, XXI-XXII) zwrócimy uwagę na pierwszą z tych relacji, w której wiele miejsca poświęca się sprawom poezji, jej natury i funkcji. Przedstawiając się jako poeta, Stacjusz wyznaje wobec niepoznanego jeszcze w tym momencie Wergiliusza swój dług wdzięczności, będący echem hołdu oddanego autorowi *Eneidy* w metatekstowym zwieńczeniu *Tebaidy*, gdzie uznawał on niekwestionowaną wyższość dzieła mistrza, podkreślając, jak wielki wpływ wywarło na jego poezję, podążając śladem swojego niedoścignionego modelu, do którego żywi nabożny wręcz podziw: „Nie staraj się z boską walczyć *Eneidą*, / Lecz z dala za nią postępuj zawsze czcząc jej ślady” („Nec tu divinam *Aeneida* tempta, / sed longe sequere et vestigia semper adora”; *Theb.*, XII, 816-817). U Dantego jego szczere wyznanie⁷⁰⁹ jest mocno nacechowane emocjami, oddaniem i podziwem, o czym świadczy styl operujący całą gamą pojęć i wyrażen typowych dla miłosnej liryki dworskiej⁷¹⁰, związanych metaforycznie ze sferą ognia, takich, jak: *ardor* (gorące uczucie), *faville* (iskry), *scaldar*

⁷⁰⁸ Zob. Ch. Kleinhenz, *The Celebration of Poetry...*, s. 37 oraz s. 41, przyp. 35, gdzie autor podaje przykładową bibliografię odnoszącą się do chrystologicznych akcentów w epizodzie Stacjusza, m.in.: P.S. Hawkins, *Resurrecting the Word: Dante and the Bible*, „Religion and Literature”, XVI (1984), s. 59-71; D. Heilbronn, *The Prophetic Role of Statius in Dante's Purgatory*, „Dante Studies”, 95 (1977), s. 53-67.

⁷⁰⁹ Oba wyznania prezentują oczywiście inny poziom tekstu: w *Tebaidzie* ma ono wymiar metatekstowy, natomiast w *Komedii* pochodzi od postaci należącej do świata przedstawionego, która nawiązuje do historycznego poety.

⁷¹⁰ Zauważa to B. Garavelli w swoim komentarzu; zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), a c. di B. Garavelli, koment. do *Purg.*, XXII, 94-99, s. 322.

(rozpalify), *divina fiamma* (boski płomień), *allumati* (rozpaleni), obok innych, mających swoje odniesienie do miłości dziecka do matki:

«Al mio *ardor*⁷¹¹ fuor seme le *faville*,
che mi *scaldar*, de la *divina fiamma*
onde sono *allumati* più di mille;
de l'Eneida dico, la qual *mamma*
fummi, e fummi *nutrice*, poetando:
sanz'essa non fermai peso di dramma». (*Purg.*, XXI, 94-99)

(„[...] Nasieniem
Dzielnym dla ognia były mego stylu
Iskry przez bożą wyrzucone świecę,
Co zapaliła już poetów tylu.
Rozumiem tutaj *Eneidę*, rodzicę,
Piasunkę moich niemowlących pieśni;
Bez niej by zeszła cześć ma na marnicę”.)

Wielki szacunek dla Wergiliusza oraz uwielbienie dla jego dzieła stanowią tło dla kolejnych wyznań, tym razem połączonych z „właściwym” zrozumieniem pewnych passusów z *Eneidy* i *Eklogi IV*, które stały się dla niego natchnieniem do odnowy moralnej i duchowej. Zanim opowie, jak doszło do tego, że stłumił w sobie rozrzutność (*prodigalità*)⁷¹², wyprowadza Wergiliusza z błędu, że nie chciwość, ale jej przeciwieństwo stało się powodem jego dopiero co zakończonej ekspiacji w Czyśćcu. W ramach tego wyjaśnienia pojawia się ogólna uwaga, którą można odczytać nie tylko jako komentarz do mniemania Wergiliusza, oceniającego zbyt pośpiesznie, bez głębszej refleksji, występki (już odpokutowany) Stacjusza, lecz również jako aluzję o charakterze metatekstowym:

«Veramente più volte appaion cose
che danno a dubitar falsa materia
per le vere ragion che son nascose». (*Purg.*, XXII, 28-30)

⁷¹¹ Ta i kolejne kursywy zostały wprowadzone przeze mnie – M.M.S.

⁷¹² Na temat źródeł Dantego odnośnie do *prodigalità* Stacjusza zob. M. Piconi, *Canto XXII*, s. 337-338.

(„Istotnie nieraz pewne rzeczy każą wątpić w prawdziwość tego, na co wskazują, z tej przyczyny, że ich autentyczny sens pozostaje zakryty”).⁷¹³

Wynikałoby z niej, że autor *Eneidy* nie zawsze jest dobrym egzegętą własnej poezji: zatrzymując się na jej znaczeniu powierzchniowym, nie rozumie tego ukrytego⁷¹⁴, będącego nośnikiem głębszych prawd, podobnie jak się nie zorientował, że na tarasie chciwych (*avari*) cierpią także rozrzutni (*prodigi*), jako że zarówno grzech chciwości, jak i grzech rozrzutności stanowią wykroczenie przeciwko tej samej cnotcie umiaru, odpowiadającej Arystotelesowskiej *mesôtēs*⁷¹⁵. Wewnętrzna przemiana Stacjusza, uznającego dług moralny wobec Wergiliusza, miała nastąpić po lekturze *Eneidy*, a konkretnie fragmentu z księgi III (56-57), gdzie narrator nie kryje oburzenia na to, co spotkało Polidora, najmłodszego syna Priama, wysłanego przez ojca do Polymestora, króla Tracji i męża jednej z córek, by tam znalazł bezpieczne schronienie podczas wojny trojańskiej. Po upadku Ilionu chciwość popchnęła władcę do zabójstwa chłopca, by zawładnąć skarbami, które ze sobą przywiózł⁷¹⁶.

Dante-autor, aby uzasadnić porzucenie przez Stacjusza występkę rozrzutności, przywraca fragmentowi, o którym mowa, jego „autentyczny” sens. W *Eneidzie* narrator w refleksji w formie pytania retorycznego wygłasza ostrą krytykę chciwości: „Do czegoż nie skłaniasz człowieka, / Głodzie złota przeklęty?”⁷¹⁷ („Quid non mortalia pectora

⁷¹³ Przekład dosł. mój – M.M.S.; celem jest ściślejsze oddanie niż w istniejących tłumaczeniach istoty tej trudnej tercyny; zob. też objaśnienie R. Hollandera w: Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Purg.*, XXII, 28-35, s. 190.

⁷¹⁴ Por. M. Picone, *Canto XXII*, s. 336 oraz Ch. Kleinhenz, *The Celebration of Poetry...*, s. 25.

⁷¹⁵ Arystoteles rozważa pojęcie umiaru w ramach refleksji nad rozrzutnością w: *Eth. Nic.*, IV 3 1121a 8-1122a 17.

⁷¹⁶ Mit ten znany był Dantemu nie tylko z *Eneidy* (III, 19-68), ale także z *Metamorfóz* Owidiusza (XIII, 429-438). W *Komedii* nawiąże on do niego jeszcze dwukrotnie, za każdym razem podnosząc inny aspekt: w Pieśni XIII *Piekle* (która będzie przedmiotem analizy poniżej) oraz w Pieśni XX *Czyśćca* (114-115) dla zilustrowania grzechu chciwości.

⁷¹⁷ Przeł. I.W.

cogis, / auri sacra fames?"). W przekładzie Dantejskiego Stacjusza – „O święty głódzie złota, dlaczego / nie panujesz nad ludzkimi żądzami?”⁷¹⁸ („Perché non reggi tu, o sacra fame / de l'oro, l'appetito de' mortali?"; *Purg.*, XXII, 40-41) – sens zdania ulega przekształceniu i chrystianizacji z myślą o rozszerzeniu jego znaczenia na oba występy, z których zarówno jeden, jak i drugi stanowią przekroczenie umiarkowanego („świętego”) pragnienia bogactw. Jest to możliwe dzięki wykorzystaniu przez Dantego-autora polisemii, jaką dla czytelnika średniowiecznego przedstawiały wyrazy *sacer* i *cogis*. Pierwszy, oprócz nacechowania negatywnego („przeklęty”), typowego dla łaciny klasycznej, prezentował także to pozytywne („święty”), „usankcjonowane” przez łacinę kościelną⁷¹⁹. Natomiast czasownik *cogis* mógł być rozumiany w znaczeniu „popychasz”/„skłaniasz” lub „kierujesz”/„panujesz” (nad czymś). A zatem Stacjusz (*de facto* Dante-autor) jest w stanie odkryć „ragion che son nascose” (w. 30) poezji Wergiliusza⁷²⁰, czyli jej pełniejszy sens⁷²¹.

Konceptualnie Alighieri łączy „święty głód złota” ze „złotym wiekiem” ludzkości, do którego wyraźna aluzja pojawia się pod koniec tej

⁷¹⁸ Przekład mój – M.M.S. – dla bardziej dosłownego wyrażenia treści. Z trzech integralnych przekładów *Komedii* będących w obiegu czytelnicznym dwa (A. Świderskiej i A. Kuciak) uwzględniają „intencję” Stacjusza (Dantego-autora), natomiast jeden (E. Porębowicza) oddaje dosłownie *passus Eneidy*.

⁷¹⁹ U Dantego jest zawsze obecny sens pozytywny przymiotnika *sacro*; zob. np. *Inf.*, XXVII, 91; *Purg.*, IX, 134; XIX, 38; XXXI, 1; *Par.*, III, 114; VI, 7; XII, 62; XXV, 1. Na temat interpretacji *Purg.*, XXII, 40-41 zob. np. R.A. Shoaf, „Auri sacra fames” and the Age of Gold (*Purg. XXII, 40-41 and 148-150*), „Dante Studies”, 96 (1978), s. 195-199; M. Picone, *Canto XXII*, s. 338-340; R. Hollander, *Il Virgilio dantesco...*, s. 86-89; R.L. Martinez, *La sacra fame dell'oro (Purgatorio 22, 41) tra Virgilio e Stazio: dal testo all'interpretazione*, „Lettture Classensi”, 18 (1989), s. 177-193.

⁷²⁰ Odkrycie takiego znaczenia tego *passusu* przez Stacjusza jest połączone z namysłem i refleksją z jego strony, a więc z operacją hermeneutyczną, o czym świadczy czasownik *intesi* („zrozumiałem”) w wersie 38.

⁷²¹ Por. trafną uwagę R.L. Martinez, *La sacra fame dell'oro...*, s. 179: „La traduzione dantesca non inventa il significato ricavato da Stazio dei versi latini di Virgilio; essa conferma solo una interpretazione che Dante poteva ritenere già implicita nelle parole latine del maestro” („Przekład Dantego nie wymyśla sensu, jaki Stacjusz wydobyl z wierszy łacińskich Wergiliusza; on jedynie potwierdza interpretację, jaką Dante uważał za już zawartą – nie wprost – w łacińskich słowach mistrza”).

pieśni wśród przykładów zachowania umiaru (*temperantia*), przy czym w jego wersji nie chodzi o mityczne czasy opiewane przez poetów, lecz o ten pierwszy moment dziejów, gdy człowiek nie był jeszcze splamiony winą, moment jedynie porównany do najcenniejszego metalu:

Lo secol primo, quant'oro fu bello,
fé savorose con fame le ghiande,
e nettare con sete ogne ruscello. (*Purg.*, XXII, 148-150)

(W złotym zaś wieku szczęścia i pokoju
głód czynił świetnym przysmakiem żółędzie,
pragnienie wodę nektarem ze źródłu.) (przeł. A.Ś.)⁷²²

Interesujące jest to, że owe przykłady są wymawiane przez tajemnicze głosy dochodzące z drzewa o dziwnej formie, które pielgrzymi napotykają na szóstym tarasie: jego konary są zwrócone ku górze, ku Bogu; owoce na nim rosnące są niedostępne dla duchów żarłoków (*golosì*), co stanowi część ich *contrapasso*. Nie zabierając głosu w dyskusji nad symboliką drzewa⁷²³, pragnę jedynie zaznaczyć, że – zgodnie z opinią wielu komentatorów – ma ono związek z rajskim drzewem „znajomości dobrego i złego” o zakazanych owocach – przyczyną upadku pierwszych rodziców, co zresztą sugeruje sam poeta, ponieważ jeden z głosów wybrzmiewa zakazem spożywania jego owoców, podobnym do tego, który w Księdze Rodzaju (2, 17) miał skierować Bóg do Adama i Ewy: „Z tego owocu spożywać się broni” („Di questo cibo avrete caro”; w. 141)⁷²⁴. Nasuwa się refleksja, że pod koniec tej pieśni

⁷²² Przekład dosł. (M.M.S.) w. 148 brzmi: „W pierwszym wieku, który był piękny jak złoto”.

⁷²³ Zob. np. A. Del Monte, *Forese*, „Cultura e scuola”, IV (1967), s. 572-589; Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), a c. di B. Garavelli, koment. do *Purg.*, XXII, 130-135, s. 343. R. Hollander (zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Purg.*, XXII, 140-141, s. 197) interpretuje to drzewo jako rajske Drzewo Życia (Rdz 2, 9), a głos w versie 141 zwracałby uwagę, jego zdaniem, na negatywne skutki grzechu pierworodnego i miałby następujący sens: „Będzie wam brakować tego owocu”; sam owoc symbolizowałby życie wieczne.

⁷²⁴ *Caro* jest w tym wypadku rzeczownikiem o znaczeniu identycznym jak *carestia* („brak jedzenia”/„głód”) i wywodzi się od czasownika łacińskiego *careo* – „odczuwam brak”.

akcent pada na jeden z kluczowych jej motywów, mających związek z nawróceniem Stacjusza: nostalgiczne przywołanie tej epoki dziejów, w której szczęście człowieka zależało od jego życia w pełnej harmonii ze Stwórcą i stworzeniem.

Dante idzie tu nie za najśłynniejszą wersją tego mitu, znaną z księgi I *Metamorfoz* (w. 103-112) Owidiusza, tylko raczej za tą z księgi XV (w. 96-98) lub z *Fasti*, czyli *Kalendarza poetyckiego* (II, 294 i nn.), gdzie opowiada się, że pierwsi ludzie mieli żyć szczęśliwie, zadowolając się skromną egzystencją i pielęgnując cnoty. Jednak mając na uwadze to, że Alighieri uważał „złoty wiek” za prefigurację Raju Ziemskiego, jak o tym świadczą słowa Mateldy, wieńczące Pieśń XXVIII *Czyśca*⁷²⁵, „święty głód złota” mógłby, niezależnie od wyżej nakreślonej interpretacji, oznaczać też tęsknotę za Rajem Utraconym, owym Edenem przeznaczonym przez Boga na siedzibę pierwszych ludzi: stoi on teraz otworem dla duchów takich jak Stacjusz, które dokonały pełnego oczyszczenia.

Na jednej z pierwszych stron tego podrozdziału nawiązaliśmy do słów Stacjusza, odnoszących się do Wergiliusza, zawierających metaforę światła ukazującego drogę innym, a nie temu, kto je niesie za sobą, sam krocząc w ciemnościach:

Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte. (*Purg.*, XXII, 67-69)

(Tyś był jak człowiek, który, idąc w mroku,
Za sobą światło trzyma; nie dogodzi
Sobie, lecz innym przyczynia widoku.)

Pada tu lekki wyrzut wobec starszego poety z powodu niezrozumienia przezeń znaczeń transcendentnych zawartych we własnej twórczości, kryjących w sobie moc przemiany innych, ale nie jego samego. Właśnie w kontekście tego wymownego obrazu Stacjusz wyjaśnia kolejny dług wdzięczności pod adresem Wergiliusza, duchową metamor-

⁷²⁵ Była o tym mowa w: Część druga, III, 1.

fozę, jakiej doznał po lekturze fragmentu *Eklogi IV*⁷²⁶, wiążącej wielkie nadzieje z narodzinami cudownego dziecka. Parafrazuje przy tym kilka wersów, nadając im inną wymowę ideową. Przyjrzyjmy się obu wersjom:

Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam nova progenies caelo demittitur alto⁷²⁷. (*Ecl.*, IV, 5-7)

(Wielki ciąg wieków rozpoczyna na nowo swój bieg.
Oto powraca Dziewica [Astrea], powraca panowanie Saturna;
oto nowe pokolenie jest zesłane z wyżyn nieba.)⁷²⁸

[...] «Secol si rinova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progonie scende da ciel nova». (*Purg.*, XXII, 70-72)

([...] „Na nowo się rodzi
Świat; sprawiedliwość wraca z nowym ranem
Ludzkości; z nieba nowe plemię schodzi”.)

Wergiliusz przewiduje – wraz z narodzinami niezwyklego, „boskiego” dziecięcia, odnowę dziejów ludzkości: powrót złotego wieku pod rządami nowego „Saturna” (Oktawiana Augusta) i bogini Astrei, symbolu sprawiedliwości. Podobną myśl wyraża Anchizes w Elizjum, przedstawiając synowi duchy przyszłych bohaterów:

Hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,
Augustus Caesar, Divi genus, aurea condet
saecula qui rursus Latio regnata per arva
Saturno quondam [...]. (*Aen.*, VI, 791-794)

⁷²⁶ Także Vincent de Beauvais w swoim *Speculum* przypisywał lekturze tej eklogi nawrócenie trzech pogan; zob. A. Ronconi, *Per Dante interprete...*, s. 32 (A. Ronconi powołuje się na książkę D. Comparettiego, *Virgilio nel Medioevo*).

⁷²⁷ Tekst oryginalny cytuję z wyd.: Virgile, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Les Belles Lettres, Paris 1942.

⁷²⁸ Przekład dosł. mój – M.M.S.

(Ten oto mąż to Cezar Augustus z rodu boskiego,
On, przyrzekany tak często przez święte wyrocznie. Z nim przyjdą
Złote wieki dla Lacjum, jak ongiś, gdy Saturn królował
W onej żyznej krainie [...].) (przeł. I.W.)

W przepowiedni Wergiliusza, zarówno w *Eklodzie IV*, jak i w *Eneidzie*, szczęśliwe czasy, jakie nastąpią za panowania Oktawiana Augusta, wpisują się jako „złote” w cykliczną historię ludzkości, której jest obca idea progresywnego rozwoju. Orficko-pitagorejska i stoicka koncepcja palingenezy kosmicznej spotyka się tu z mitem wieków ludzkości, którego pierwsza literacka wersja zachowała się u Hezjoda. Dla Dantego, jak wiemy⁷²⁹, taka pesymistyczna wizja dziejów była niemożliwa do zaakceptowania, gdyż sprzeciwiała się ewolucji duchowej człowieka. Parafraza Stacjusza, zmieniając znaczenie pewnych pojęć, nadaje całości sens zgodny z myślą biblijną o *renovatio spiritualis* ludzkości odkupionej przez Chrystusa. Alessandro Ronconi⁷³⁰, poparty głosami późniejszych krytyków (np. Michelangela Picone)⁷³¹, powołując się na przykłady zaczerpnięte zarówno ze Starego, jak i z Nowego Testamentu, wykazał, że Dantejskie *secol* w liczbie pojedynczej nie oznacza wieku (jak *saeculum* w łacinie klasycznej), lecz ludzkie życie lub świat, a czasownik *rinova* posiada konotację etyczno-religijną. W powyższej tercynie nie chodzi zatem o powrót (chwilowy) „złotego wieku”, lecz o trwałą odnowę moralną pojedynczego człowieka i świata, o osiągnięcie pierwotnej niewinności dzięki Bożej łasce, jak w jednym z Psalmów (103, 30): „poślesz swojego Ducha i odnowisz oblicze ziemi” („emittes spiritum tuum et renovabis faciem terrae”)⁷³². Ponadto, jak zauważył Edoardo Fumagalli, forma bierna *demittitur* (zostaje zesłana) we frazie „nova progenies caelo demittitur alto” (*Ecl.*, IV, 7) ulega przekształceniu w czynną – *scende* – w zdaniu „e progenie scende da ciel nova” (*Purg.*, XXII, 72), przywołując *descendit* z *Credo*, gdyż chodzi o Wciele nie Syna Bożego⁷³³.

⁷²⁹ Zob. poprzedni podrozdział w tej monografii.

⁷³⁰ Zob. A. Ronconi, *Per Dante interprete...*, s. 33.

⁷³¹ Zob. M. Picone, *Canto XXII*, s. 341-342.

⁷³² Cytuję za: A. Ronconi, *Per Dante interprete...*, s. 34.

⁷³³ Zob. E. Fumagalli, *Dante e Virgilio*, s. 83-84.

W podsumowaniu obu analiz „przekładów” Dantego-autora w Pieśni XXII *Czyszcza* można stwierdzić, że wersja Wergilińska jest traktowana jak prefiguracja określonych idei, które Dante-autor dopełnia lub poprawia w świetle prawdy objawionej, tak że dopiero w jego *Komedii* otrzymują one definitywną postać.

Znany z księgi III *Eneidy* mit Polidora⁷³⁴, źródło analizowanej powyżej myśli poety Stacjusza z *Czyszcza*, zainspirował Dantego również w Pieśni XIII *Piekła*, w której przemiana w drzewo, jakiej doświadczył *post mortem* Pier della Vigna i inni samobójcy w ramach *contrapasso*⁷³⁵, nawiązuje aluzyjnie do sytuacji ducha Polidora, zmarłego także gwałtowną śmiercią, choć w jego wypadku było to zabójstwo. Zamordowany zdradziecko, został następnie zakopany w bezimiennym grobie, na którym wyrósł (jak się okaże, z wbitych w ziemię włócznie będących narzędziem zbrodni) krzew mirtu⁷³⁶. Gdy Eneasza przybył tam z towarzyszami, nieświadomy tych faktów, chcąc przystroić zielenią ołtarz dla złożenia bogom ofiar na ziemi trackiej, wyrwał z pagórka będącego mogiłą Polidora krzew mirtu, a jego ułamane korzenie pokryły się natychmiast kroplami krwi. Przerażony tym strasznym znakiem („horrendum [...] monstrum”; *Aen.*, III, 26), po dwóch kolejnych próbach zerwania zieleni z podobnym skutkiem usłyszał wydobywający się spod ziemi głos ducha Polidora błagającego o zaprzestanie zadawania mu ran⁷³⁷ i niekalanie pobożnych rąk niechlubnym czynem.

⁷³⁴ Zob. przyp. 716.

⁷³⁵ Jest ono bardzo czytelne i wyraziste w tej pieśni: kto poprzez gwałt zadany własnej osobie przerwał ustanowioną przez Boga więź pomiędzy duszą i ciałem, w życiu pośmiertnym jest pozbawiony, w przeciwieństwie do wszystkich innych potępionych, jego namiastki w postaci tzw. „ciała eterycznego” (na temat jego genezy zob. *Purg.*, XXV, 88-96), a krzywda uczyniona i ciału, i duszy zostaje ukarana upokarzającym przyobleczeniem się w formę roślinną. Kaleczące liście drzew Harpie przypominają ustawicznie i (boleśnie) duchom samobójców w nich zamkniętym gwałt zadany ciału, a tym samym jedności psychofizycznej człowieka.

⁷³⁶ D. Biow sugeruje źródło tego motywu u Wergiliusza (powołując się na komentarz Serwiusza do *Eneidy*) w legendzie o założeniu Rzymu przez Romulusa, który rzucił włóczęgą z Awentynu na Palatyn, gdzie, wbita w ziemię, wypuściła korzenie i wyrosła na roślinę. Służyć by to mogło, być może, uwiarygodnieniu epizodu Polidora w *Eneidzie*; zob. D. Biow, *From Ignorance to Knowledge...*, s. 51 i 263, przyp. 13.

⁷³⁷ Bolesnemu jękwowi Polidora, „Quid miserum, Aenea, laceras?” (*Aen.*, III, 41), rozpoczynającemu jego mowę, odpowiada parafraza w okrzyku oburzonego Piera: «Perché mi scerpi?» (*Inf.*, XIII, 35).

Dante-autor sugeruje wprost czytelnikowi, że ten passus był jego źródłem i czyni to słowami Wergiliusza (który w tej części pieśni występuje przede wszystkim jako autor poematu o wędrowce Eneasza), skierowanymi do ducha Piera, a pośrednio także do towarzyszącego mu Dantego:

«S'elli avesse potuto creder prima»,
rispuose 'l savio mio, «anima lesa,
ciò c'ha veduto pur con la mia rima,
non averebbe in te la man distesa;
ma la cosa incredibile mi fece
indurlo ad ovra ch'a me stesso pesa». (*Inf.*, XIII, 46-51)

(„Duszo rozdarta – Mistrz mówić zaczyna –
Gdyby on mógł był uwierzyć w te dziwy,
Które ma stara powieść wypomina,
Nie byłby ściągnął ręki popędliwej;
Źle mi radziło cudu podobieństwo⁷³⁸,
Żem go do próby popchnął niegodziwej”)

Słowa te mają – na poziomie świata przedstawionego – dwóch odbiorców, a tym samym pełnią podwójną funkcję: z jednej strony wyjaśniają nieszczęsnemu duchowi byłego kanclerza cesarza Fryderyka II, dlaczego nakłonił swojego towarzysza do ułamania „jego” gałązki (i tym samym do okaleczenia go), a z drugiej stanowią wyrzut w stronę Dantego, że nie domyślił się – mimo iż jego zdaniem powinien był – jaką tajemnicę kryje w sobie ponury, budzący grozę las wypełniający siódmy krąg, do którego przed chwilą weszli. Dante-autor wystarczająco wymownie sugeruje negatywny charakter kniei przez anaforyczne użycie partykuły przeczącej *non*, otwierającej kolejne wersy Pieśni XIII, zaczynającej się od opisu tego miejsca⁷³⁹. Istotna dla nas jest ta druga

⁷³⁸ Tłumaczenie E. Porębowicza wersów 50-51 nie oddaje dokładnego sensu; przekład dosł. mój – M.M.S. (ważny z perspektywy dalszej analizy): „Ale trudna do uwierzenia historia skłoniła mnie do tego, / że namówiłem go do czynu, który mnie samemu ciąży”.

⁷³⁹ „Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; / non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco” (w. 4-6); przekład: „Liść nie

funkcja wypowiedzi Wergiliusza, gdyż jej wymiar intertekstualny nabiera także znaczenia metatekstowego: nadrzędnym odbiorcą tych tercyn jest czytelnik idealny i to do niego należy zinterpretowanie tego epizodu w kategoriach porównania sztuki poetyckiej jednego i drugiego poety. Historia Piera, protagonisty tej pieśni, zostanie tu uwzględniona o tyle, o ile będzie to celowe z punktu widzenia tej tematyki⁷⁴⁰.

Przed wszystkim zauważmy, że Wergiliusz jako – by tak rzec – *porte-parole* Dantego-autora zakłada nie wprost w powyższej wypowiedzi, że jego opowieść (jako twórcy *Eneidy*) była jedynym źródłem dla Dantego (jako twórcy *Komedii*). Istotnie, jak twierdzi przekonująco Douglas Biow⁷⁴¹ za Ettorem Paratore, nie należy przeceniać sugerowanej przez niektórych krytyków inspiracji epizodem z *Metamorfoz* Owidiusza (IX, 329-393), gdzie mowa o Driope, dziewczynie przemienionej w drzewo z powodu zerwania kwiatów z drzewa lotosu, w które została zamieniona wcześniej nimfa Lotis, uciekając przed niechcianymi zalotami bożka Priapa. Poza motywem krwi, spływającej (i tu, i tam) z ułamanej gałązki, mającym u Dantego swoje źródło prawdopodobnie jednak w historii Wergilińskiego Polidora, trudno byłoby się dopatrzyć w interesującym nas epizodzie innych elementów wspólnych z mitem Owidiańskim; np. całkowita przemiana Driope jest spowodowana zemstą za nieświadome okaleczenie, inny jest też sam jej proces: dziewczyna-drzewo stopniowo traci świadomość, w przeciwieństwie do Piera i wszystkich innych duchów, które znalazły się w podobnej jak on sytuacji.

Dantejski Wergiliusz ma zatem rację, gdy daje do zrozumienia, że chodzi o echo z jego poematu. Z drugiej strony trudno odmówić

zielony tam, lecz jakiś siny; / Gałąź nie gładka, lecz jakaś żyłasta; / Zamiast owoców – zatrute jeżyny”.

⁷⁴⁰ Bibliografia krytyczna Pieśni XIII *Piekle* jest bardzo obszerna. Zawierają ją częściowo (do lat 70. XX w.) artykuły E. Bigi, *Pietro della Vigna*, w: *ED*, vol. 12, s. 614-620 oraz idem, *Suicidi*, w: *ED*, vol. 15, s. 252-254, a nowsze pozycje uwzględnia artykuł M. Traversari, „*Inferno*” XIII *fra tradizione lirica italiana e «Roman de la rose»*, „*Studi Danteschi*”, LXX (2005), s. 40-45. W języku polskim zob. rozdział *Pier della Vigna: tragiczna metamorfoza* w monografii M. Maślanki-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 227-256 (tam wykaz ważniejszych pozycji bibliograficznych).

⁷⁴¹ Zob. D. Biow, *From Ignorance to Knowledge...*, s. 261-262, przyp. 4.

racji jego podopiecznemu (Dantemu-pielgrzymowi), gdy tego nie dostrzega, mimo iż dobrze zna *Eneidę* (*Inf.*, I, 83-84; XX, 113-114). Powstała sprzeczność jest pozorna i w dodatku Wergiliusz w momencie, gdy wygłasza przytoczone powyżej słowa, jest tego świadomy, bowiem stwierdza wprost, że to, co kiedyś poetycko opisał, jest *incredibile* (*Inf.*, XIII, 50), i dlatego zmuszony był skłonić Dantego do „empirycznej” próby poznania otaczającej go rzeczywistości. Gdyby Dante się domyślił jedynie na podstawie jego wierszy, a nie dopiero po okaleczeniu Piera-drzewa, że ten dziwny las, rozbrzmiewający jękami spowodowanymi ustawicznym ranieniem drzew przez demoniczne Harpie⁷⁴² ukryte przed wzrokiem wędrowców, tworzą zamknięte w nich duchy samobójców, potwierdziłby tym samym wiarygodność opisaną przez Wergiliusza sceny, a przez to jej funkcję „poznawczą”. Tak się jednak nie stało, a to oznacza porażkę jego poezji, jej niezdolność do opisanego zjawiska nadzwyczajnego, przerażającego w swojej cudowności, w taki sposób, by można było w nie uwierzyć. On sam zresztą potwierdza to już wcześniej, gdy zaraz po wejściu do lasu komunikuje swojemu uczniowi, iż będzie świadkiem zjawisk do tego stopnia niezwykłych, że gdyby tylko o nich usłyszał (bez oglądania „na własne oczy”), to

⁷⁴² Harpie, podobnie jak Cerber, Charon i inne moce zła w Piekło Dantejskim, zostały przejęte – za pośrednictwem Wergiliusza – ze starożytności klasycznej. W *Eneidzie* (III, 209-258), do czego czyni aluzję Dantejski narrator w wersach 10-12 naszej pieśni, dręczyły one Trojan na wyspach Strofadach, a także przepowiedziały im ponurą przyszłość (choć w rzeczywistości ich wróżba, która ziściła się w Lacjum, okazała się pozytywna dla Eneasza i jego towarzyszy; zob. W.A. Stephany, *Dante's Harpies: "Tristo annunzio di futuro danno"*, w: *The Poetry of Allusion...*, s. 37-44). Dla nas istotne jest to, że zarówno epizod Polidora, jak i postacie Harpii zostały przejęte przez Dantego-autora z tej samej książki *Eneidy*, a – co jeszcze istotniejsze – maestria włoskiego poety ujawnia się w wypadku Harpii w umiejętności wykorzystania tych postaci – poprzez skomplikowany „zabieg” intertekstualny, wymagający niemałego wysiłku intelektualnego ze strony czytelnika do jego rozszyfrowania, w oparciu o znajomość mitologii i epiki antycznej, nie tylko *Eneidy*, ale także *Farsalii* Lukana – do powiązania obu części, na jakie rozбивa się Pieśń XIII. Związek ten opierałby się na niejednoznacznym statusie tych mitologicznych monstrów, utożsamianych niekiedy z piekielnymi Furiami (greckimi Eryniami), wyobrażanymi przez starożytnych pod postacią strasznych suk. Nie jest więc sprawą przypadku, jak można przypuszczać, że w drugiej części Pieśni XIII *Piekle*, obejmującej wersy 109-151, nie kto inny jak właśnie czarne suki gonią duchy innej kategorii *violenti*, a mianowicie marnotrawców. Powróć do tej kwestii w rozdziale poświęconym obecności intertekstualnej *Farsalii* w *Komedii*; zob. Część druga, V.

nie mógłby w nie uwierzyć («si vederai / cose che torrien fede al mio sermone»; *Inf.*, XIII, 20-21).

Zupełnie inaczej rzecz ma się w przypadku historii Piera, ponieważ Alighieri opowiedział w niej w sposób przekonujący to, co sam „na własne oczy” zobaczył w drugim rejonie siódmego kręgu i czego wiarygodności nie da się podważyć, gdyż autorem w tym wypadku jest Bóg, a on sam spełnia tylko rolę *scriba Dei*.

Tu zaznaczmy, że, mimo iż Dante-autor ma wątpliwość co do prawdziwości epizodu Polidora, nie wyklucza to traktowania przezeń *Eneidy* nie jak opowieści zmyślonej (*fabula* albo *fictio*), tylko prawdziwej (*historia*). Podważa on jedynie tamtą wizję, logicznie niespójną, której Wergiliusz, w przeciwieństwie do niego, nie był naocznym świadkiem. Polidor nie został po śmierci zamieniony w krzew, a zatem trudno zauważyć związek pomiędzy kroplami krwi a głosem dochodzącym spod ziemi. Dante-autor nadaje wiarygodność zjawisku, które u Wergiliusza nie było dostatecznie umotywowane i dlatego *incredibile* i, co więcej, uznane za takie właśnie przez niego, dystansującego się obecnie do własnego tekstu. Emulacja ukazała wyższość sztuki włoskiego poety, który ten przekaz wkłada w usta rzymskiego poety, zmuszonego uznać swoją porażkę.

Moim zdaniem należałoby odwrócić sens tego, co twierdzi Francesco D'Ovidio, zauważając, że Wergiliusz może się czuć usatysfakcjonowany tym, że nawet jeśli Dante nie uwierzył w to, co przeczytał w jego poemacie o głosie wydobywającym się z mogiły Polidora i kroplach krwi, to uwierzy przynajmniej teraz, gdy coś podobnego zobaczył podczas swojej wędrówki przez Piekło⁷⁴³. Prawda wydaje się inna, bo to, co zobaczył Dante-pielgrzym w drugim rejonie siódmego kręgu, jest zarazem podobne i niepodobne do tamtej sytuacji, gdyż głos Piera, będący reakcją na zadanie mu bólu⁷⁴⁴, wydostaje się z oka-

⁷⁴³ Zob. D. Biow, *From Ignorance to Knowledge...*, s. 262, przyp. 5 i F. D'Ovidio, *Nuovi studi danteschi*, S. Landi, Milano 1906-1907, s. 215, 217.

⁷⁴⁴ Powód reakcji Piera jest jednak bardziej złożony, jak świadczy jej nieadekwatność do doznanej krzywdy. Byłaby ona także przejawem urażonej dumy oraz taktiką wobec „krzywdziciela”, w którym Pier pragnie wzbudzić poczucie winy, aby „zawładnąć” następnie jego psychiką po to, by skutecznie go przekonać o swojej niewinności; zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 240 i nn.

leczonego miejsca wraz z krwią – „Z rannej drzazgi jedna rodzi męka / słowa i krew”⁷⁴⁵ („De la scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue”; w. 43-44) – co dobrze oddaje plastyczne porównanie do pary wodnej uchodzącej z sykiem z drzewnego pręta, nasyczonego jeszcze naturalną wilgocią, w sytuacji, gdy jego drugi koniec został zapalony. A sam Pier della Vigna zilustruje to obrazowo w przemawiającej do wyobraźni i uczuć metaforze w momencie, gdy w końcowych słowach przedstawi historię pośmiertnego losu duszy samobójcy: „Harpie liść jego szczypiąc, srogie katy, / Ból jemu czynią, a okna bólowi” («L’Arpie, pascendo poi de le sue foglie, fanno dolore, e al dolor fenestra»; w. 101-102).

Jeśli Dante-autor poddaje w wątpliwość wiarygodność wizji odnoszącej się do ducha Polidora w *Eneidzie*, nie czyni tego bynajmniej jedynie z myślą o krytyce kunsztu artystycznego starożytnego wieszczą, czyli sposobu oddania tego nadprzyrodzonego – z jego punktu widzenia – zjawiska. U niego, jak wiadomo, plan wyrażania i treści tworzą spójną całość: forma pomaga zaistnieć myśli będącej nośnikiem prawdy uniwersalnej. Pośmiertny los Piera stanowi – podobnie jak wszystkich innych potępionych – kwintesencję jego ziemskiego bytu, czyli ziemskiej figury, by odwołać się, nie po raz pierwszy, do typowego dla Dantego – w ujęciu Auerbacha – pojmowania zaświatów. W koncepcji Alighieriego indywidualny los eschatologiczny ukazuje swoją wartość w *contrapasso*, karze będącej widowym znakiem winy (na zasadzie analogii lub antytezy), a tym samym ostatecznego spełnienia się figury. Dante-pielgrzym zrozumie istotę sytuacji pośmiertnej Piera, jej ukryte (za roślinną powłoką) przyczyny, podczas gdy Eneasza na próżno stara się rozpoznać głębiej tkwiący powód krwawienia gałązek mirtu („causas penitus [...] latentis”; *Aen.*, III, 32). Usłyszy następnie historię śmierci Polidora (w. 41-46), lecz nie pojmie do końca pośmiertnej sytuacji jego ducha, a to, co zobaczy, uzna za „znaki pochodzące od bogów” („monstra deum”; w. 59), wywołujące w nim przerażenie. Z mowy Polidora wynika, że zarówno głos, jak i krew należą do niego, ponieważ okaleczenie krzewu odczuwa jako własne⁷⁴⁶. Wergiliusz

⁷⁴⁵ Przeł. A.K.

⁷⁴⁶ Świadczą o tym wyraźnie jego słowa (*Aen.*, III, 41-43): «Quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto, / [...] Non me tibi Troia / externum tulit aut

jednak ukazuje je oddzielnie: głos wydobywa się spod ziemi, a krew spływa z mirtu. Można przypuszczać (choć to tylko hipoteza), że czyni to w imię przekonania, iż krew będąca efektem zbrodni jest zawsze nieczysta⁷⁴⁷, i „oddziela” ją od niewinnego ducha trojańskiego księcia.

W swoim mało trafiającym do przekonania przedstawieniu sytuacji pośmiertnej Polidora autor *Eneidy* kierował się, w moim przekonaniu, własnymi wierzeniami, których Dante-autor nie mógł postrzegać inaczej niż jako przesady. Natomiast Dantejski Wergiliusz już wie, że krew nie kała niewinnego, a los, jaki dotyka duszę *post mortem*, jest wykładnią jej ziemskiego życia. Nie może on zatem oceniać epizodu Polidora w *Eneidzie* inaczej niż jako *incredibile*, bo stoi za nim taka właśnie „niewiarygodna wiara”.

Można odnieść wrażenie, że w tej pieśni problematyka odnosząca się do wiary, wiarygodności, prawdy i fałszu jest bardzo istotna, na co komentatorzy i krytycy nie zwracają na ogół większej uwagi. Wymieniając te kwestie, mam tu także na myśli postawę protagonisty pieśni, Piera della Vigna, który przekonuje Dantego-pielgrzyma, że dotrzymał wiary swojemu panu (w. 73-75), Fryderykowi II, ale jednocześnie ujawnia – mimo woli – w swojej głównej mowie, będącej arcydziełem kunsztu retorycznego (w. 55-78)⁷⁴⁸, że obaj w istotny sposób sprzeniewierzyli się wierze chrześcijańskiej pomimo zachowywania jej pozorów. W tej sytuacji nie dziwi nagromadzenie w części pierwszej pieśni (obejmującej właśnie epizod Piera) różnych form czasownika *credere* w wariantach semantycznych wyrażających niedowierzenie, po wątpiewanie czy snucie przypuszczeń lub domniemań przez wszystkie trzy postacie uczestniczące w akcji: Wergiliusza, Dantego-pielgrzyma i Piera della Vigna. Można by się zapytać, czy w ten aluzyjny sposób Dante-autor nie daje czytelnikowi wskazówki, pomocnej w rozszyfrowaniu jednego z ważniejszych poziomów znaczeniowych tej pieśni.

crur hic de stipite manat» („Czemu szarpiesz biednego! Ach, oszczędź mię w grobie / [...] Nie obcym mnie tobie / Wydała Troia, krew ta nie z drzewa wytryska”).

⁷⁴⁷ Zob. Wergiliusz, *Aen.*, III, 61: „pollutum hospitium” („splamiona przystań”). Przymiotnik odnosi się tu do miejsca popełnionej przez Polymestora zbrodni, a więc dotyczy on tym bardziej krzewu i krwi.

⁷⁴⁸ Zob. analizę tej mowy w: M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 247-254.

Krytyczny stosunek Dantego-autora do *Eneidy*, prowadzący – tym razem – do zdecydowanego przeciwstawienia jej swojej *Komedii*, biorąc za podstawę kryterium prawdy, daje o sobie znać także w Pieśni XX *Piekle*, której akcja toczy się w czeluści wróżbitów i magów należących do kategorii oszustów (*fraudolenti*), najgorszej spośród trzech ogólnych, na jakie podzieleni są wszyscy potępieni, wywodzących się z Arystotelesowskiego podziału negatywnych skłonności opisanych w *Etyce Nikomachejskiej* (VII 1 1145a 15-18). W tym wypadku nie chodzi Alighieriemu, jak we wcześniejszych przykładach, o pełniejsze czy właściwsze odczytanie pewnych znaczeń ani o ukazanie braku wiarygodności w przedstawieniu określonych zjawisk ze względu na błędne rozumienie mechanizmów rządzących ludzkim życiem ziemskim i pośmiertnym, lecz o wyraźne zanegowanie sensu przekazu i zastąpienie go innym, bardziej „prawdziwym”. Dotyczy to pochodzenia Mantui, ojczyzny Wergiliusza, który w *Eneidzie* wywodzi je od słynnej wieszczki Manto, córki jeszcze słynniejszego wróżbity Tejrzejusza. Wzmianki na jej temat padają także w *Metamorfozach* Owidiusza i w *Tebaidzie* Stacjusza, skąd Dante-autor „zapożycza” pewne rysy tej postaci⁷⁴⁹, ale jako swoje główne źródło – będące przedmiotem polemiki – wskazuje *Eneidę*, a dokładnie mówiąc, poniższy passus:

Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris,
 fatidicae Mantus et Tusci filius amnis,
 qui muros matrisque dedit tibi, Mantua, nomen.
 (*Aen.*, X, 198-200)

(Z ojczystych niw też płynie Oknusa drużyna:
 Wieszczki Manto on synem był i Tyberyna;
 Mantui gród założył, matki dał mu miano.)

Manto Dantego otrzymuje konotację zdecydowanie negatywną, podobnie jak jej „współtowarzysze” (starożytni wieszczkowie i średnio-wieczni, znani poecie z autopsji lub z opowieści, magowie czy czarow-

⁷⁴⁹ Mam na myśli zwłaszcza jej charakterystykę jako *innuba* („niezamężna”) u Stacjusza (*Theb.*, IV, 463); ani u niego, ani u Owidiusza (*Met.*, VI, 157-164) nie jest ona przedstawiona negatywnie, jak zauważa R. Hollander (*Il Virgilio dantesco*..., s. 92).

nicy). Określenie Manto jako „okrutnej dziewicy” („vergine cruda”; *Inf.*, XX, 82), zdecydowanie mniej delikatne niż neutralny epitet Stacjusza „niezamężna” („innuba”; *Theb.*, IV, 463), jest wzorowane na opisie czarownicy Erichto w Pieśni IX *Piekieła*, nazwanej „Eritón cruda” (w. 23), nawiązującej do jednej z najbardziej przerażających postaci z *Farsalii* Lukana.

Wersja, według której miasto założył syn wieszczki Oknus, także parający się mantyką⁷⁵⁰ zgodnie z „tradycją rodzinną”, została wymyślona przez Wergiliusza i nie ma żadnego zakorzenienia w jakichś wcześniejszych przekazach; jej celem było powiązanie Mantui, a więc też jej najśłynniejszego obywatela – autora *Eneidy* – ze sztuką wieszczczenia⁷⁵¹. I właśnie przeciwko temu stanowczo protestuje Dantejski Wergiliusz.

W wyjątkowo długiej dygresji (*Inf.*, XX, 52-99) odnoszącej się do początków miasta, będącej amplifikacją zarówno horyzontalną (odnoszącą się do poziomu ekspresji), jak i wertykalną (dotyczącą warstwy znaczeniowej) – by odwołać się do terminologii zaproponowanej przez Francesca Sperę⁷⁵² – zacytowanego powyżej krótkiego passusu z *Eneidy*, został wyeliminowany z historii miasta jej aspekt magiczny. W opowieści mistrza Dantego zostało ono jedynie zbudowane przez okolicznych mieszkańców na obszarze, na którym wieszczka niegdyś uprawiała swoją sztukę i na którym w końcu umarła. Wybór miejsca byłby uzasadniony racjonalnie jego naturalnym charakterem obronnym, zapewnionym przez rozpościerające się wokół bagniste jezioro („lo pantan”; w. 90), a związek z Manto ograniczałby się jedynie do nazwy nowo powstałej siedziby:

«Fer la città sovra quell'ossa morte;
e per colei che 'l loco prima elesse,
Mantüa l'appellar sanz'altra sorte». (w. 91-93)

⁷⁵⁰ Na temat związków pojęcia greckiego *μαντεία*, oznaczającego sztukę wieszczczenia, z imieniem Manto zob. Izydor z Sewilli, *Etym.*, VIII, IX, 11.

⁷⁵¹ Na ten temat pisze R. Hollander (*Il Virgilio dantesco...*, s. 90), powołując się na książkę M. Desport, *L'incantation virgilienne: Virgile et Orphée*, Delmas, Bordeaux 1952, s. 447.

⁷⁵² F. Spera, *La poesia forte...*, s. 106.

(„Na kościach zmarłej gród ufundowano
I już wróżbitów nie czekając zgody,
Od pierwszej pani Mantową nazwano”.)

Pewien niepokój (czytelnika) może jedynie budzić obrazowa metafora w wersie 91, sugerująca (być może), że w Wergiliuszu (jako postaci Dantego) pozostały jakieś ślady przywiązania do praktyk magicznych – „korygując” tekst *Eneidy*, mówi o założeniu Mantui „na martwych szczątkach” wieszczki, co brzmi trochę dwuznacznie. Ponieważ jednak nieco wcześniej podkreśla w swojej opowieści, że wróżbitka pozostawiła tam jedynie „corpo vano” (w. 87), czyli ciało pozbawione duszy, nie należy chyba wierzyć w ewentualną siłę magiczną, jaka mogłaby emanować z niego po śmierci⁷⁵³. Tym bardziej że wers kończący przytoczoną tercynę wyklucza jakiegokolwiek rytuał magiczno-religijny („sorte”; w. 93) spośród tych, które zwykle towarzyszyły wytyczaniu granic (*pomerium*) miast rzymskich⁷⁵⁴.

Nie tylko ojczyzna Wergiliusza pozostaje w tej nowej wersji wolna od jakichkolwiek śladów wróżbiarstwa i magii, lecz, co istotniejsze, także on sam jako poeta, a zatem i jego poezja⁷⁵⁵. Nie mogło być inaczej, zważywszy, że chodzi o tekst będący w przekonaniu Dantego (jak mogliśmy skonstatować we wcześniejszych analizach)⁷⁵⁶ nośnikiem treści chrześcijańskich i profetycznych, autentycznie natchnionych z woli Boga.

Interesująca jest konkluzja Dantejskiego Wergiliusza, który z naciskiem ostrzega swojego ucznia, a zarazem czytelnika wirtualnego, że żadne kłamstwo nie ma prawa wypaczyć wyłożonej właśnie prawdy:

⁷⁵³ Inaczej jest u Wergiliusza, gdzie analizowany wcześniej epizod Polidora kończy się rytuałem pogrzebowym, równoznacznym z „zamknięciem duszy w grobie” (żeby mogła zaznać spokoju): „animamque sepulcro / condimus” (*Aen.*, III, 67-68).

⁷⁵⁴ Zob. Dante Alighieri, *Commedia*, vol. I (*Inferno*), a c. di G. Inglese, koment. do *Inf.*, XX, 93, s. 232, gdzie pojęcie *sorte* jest objaśnione jako *sortilegio* („czary”). Na temat rytuałów religijnych towarzyszących zakładaniu miast rzymskich zob. P. Grimal, *Miasta rzymskie* (tyt. oryg.: *Les villes romaines*, Paris 1954), przeł. J. Pański, PWN, Warszawa 1970, s. 20-23.

⁷⁵⁵ Zob. też R. Hollander, *Il Virgilio dantesco...*, s. 99.

⁷⁵⁶ Nie chodzi jedynie o analizy w tym podrozdziale, ale także w: Część druga, III, 2.

«Però t'assenno che, se tu mai odi
originar la mia terra altrimenti,
la verità nulla menzogna frodi». (w. 97-99)

(„Więc cię ostrzegam, jeśli co innego
mówią na ziemi te moje rodzinne,
niech przed kłamstwami zawsze prawdy strzegą”.) (przeł. A.K.)

Dante-pielgrzym, wyrażając bezwzględna wiarę w te słowa, ucieka się w odpowiedzi do kolokwialnej metafory, twierdząc, że każda wersja inna od tej dopiero co usłyszaną będzie dla niego jak „wygaste węgle” („carboni spenti”; w. 102)⁷⁵⁷.

Co to jednak oznacza dla historycznej *Eneidy*? Ni mniej, ni więcej, jak to, że jej niektóre treści są właśnie takimi pozbawionymi światła „wygasłymi węglami”. Ostra opozycja pomiędzy fałszem i prawdą, która odpowiada tej pomiędzy *Eneidą* Wergiliusza a *Eneidą* tu i ówdzie „poprawioną” przez włoskiego poetę (ironia tkwi w tym, że sam Wergiliusz bierze w tym czynny udział), w finale tej pieśni rozwija się w domyslną, zasugerowaną antytezę pomiędzy „wysoką tragedią” (*Eneidą*) i jego *Komedią*. Dzieje się to w momencie, gdy Wergiliusz, nie poprzestawszy na jednej korekcie, dokonuje zaraz potem następnej, zapewniając przy tym, że tak właśnie *canta* jego *alta tragedia* (w. 113), i podkreślając dobitnie, że Dante dobrze o tym wie, bo jest mu ona w całości świetnie znana (w. 114)!⁷⁵⁸

Rzecz w tym, że *Eneida* głosi zupełnie coś innego, a należy stanowczo wykluczyć pomyłkę Alighieriego (jak to już przekonująco wykazali różni dantolodzy): raczej na pewno chodziłoby o kolejne in-

⁷⁵⁷ Obszerną analizę i interpretację tego wyrażenia w szerszym kontekście można przeczytać w cytowanej wielokrotnie monografii R. Hollandera, *Il Virgilio dantesco*..., s. 95-97.

⁷⁵⁸ Znaczące jest powtórzenie w wersie 114 czasownika *sai*: «Ben lo sai tu che la sai tutta quanta» („Dobrze to *wiesz*, ty, który *znasz* ją w całości”; przekład i wprowadzone kursywy pochodzą ode mnie – M.M.S.); na temat bezpośredniej znajomości przez Dantego *Eneidy*, a nie za pośrednictwem późnoantycznych czy średniowiecznych, alegorycznych komentarzy zob. R. Hollandera, *Il Virgilio dantesco*..., s. 81-154 *passim*; D. Biow, *From Ignorance to Knowledge*..., s. 262-263, przyp. 7.

tencjonalne przekształcenie sensu, podporządkowane w tym wypadku głównej myśli, jaka stoi u podstaw całego epizodu.

Od strony retoryczno-stylistycznej mamy tym razem do czynienia z techniką odwrotną do amplifikacji. Dantejski Wergiliusz, wskazując na innego wróżbitę starożytnego, Eurypila, nazywa go *augurem*⁷⁵⁹ i przypisuje mu współudział – wraz ze słynnym wieszczkiem greckim Kalchasem – w ofiarowaniu w Aulidzie Ifigenii dla zapewnienia okrętom płynącym pod Troję pomyślnych wiatrów. Natomiast w *Eneidzie* imię jego pada w zmyślanej opowieści Greka Sinona, który dla zmylenia Trojan i skłonienia ich do wprowadzenia konia trojańskiego do miasta udaje, że zdołał zbiec Grekom, i snuje nieprawdziwą opowieść o tym, jak to Eurypilus ujawnił nakaz wyroczni Apollona, by złożyć kogoś w ofierze przed definitywnym odpłynięciem spod Troi, co Kalchas zinterpretował jako konieczność poświęcenia właśnie jego – Sinona. Wiele dyskutowano nad tą kolejną *crux*⁷⁶⁰, lecz najprostsza interpretacja byłaby może następująca: Dante-autor nie mógł uczynić Eurypila *augurem* na podstawie fałszywej opowieści Sinona. Ponieważ jednak tenże przypisuje Eurypilowi słowa zawierające częściowo prawdę (w przeszłości Grecy zmuszeni byli ofiarować Ifigenię), a częściowo kłamstwo (teraz wyrocznia każe im ponownie kogoś złożyć w ofierze), i ponieważ pomiędzy oboma nakazami istnieje analogia, wykorzystując ją, włoski poeta czyni Eurypila w obu okolicznościach pomocnikiem Kalchasa. Można też dodatkowo zauważyć, że zarówno rola wróżbity interpretującego myśl wyroczni, jak i tego, kto ją przynosi, dla włoskiego poety musiała wpisywać się w ten sam zwodniczy krąg kłamstwa i stanowiła – inaczej niż dla Wergiliusza, który je utrwałał dla potomnych w swojej wysokiej poezji epickiej – jedynie *ambage*⁷⁶¹, „na jakie dawała się nabierać ludzkość, zanim został zabity Baranek, który gładzi grzechy świata” („in che la gente folle / già s’inviscava pria che fosse anciso / l’Agnel di Dio che le peccata tolle”; *Par.*, XVII, 31-33).

⁷⁵⁹ Augurami zwano w Rzymie wróżbitów wieszczących z lotu ptaków.

⁷⁶⁰ Zob. np. R. Hollander, *Il Virgilio dantesco*..., s. 100-104 (tam też bibliografia).

⁷⁶¹ Od łac. *ambages*, którym to pojęciem Wergiliusz określa niejasne i dwuznaczne wróżby Sybilli Kumańskiej; zob. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 98-100; por. też przyp. 527 i 528 w tej monografii.

Rozszerzając nieco kontekst naszych rozważań, zauważmy, że Wergiliusz w całej tej pieśni stoi na bardzo zdecydowanej pozycji, skierowanej przeciwko sztuce wieszczenia i magii⁷⁶². Wymownym tego wyrazem jest jego reakcja na zachowanie Dantego-pielgrzyma na widok potępionych w tym jarze:

E vidi gente per lo vallon tondo
venir, tacendo e lagrimando, al passo
che fanno le letane in questo mondo.

Come 'l viso mi scese in lor più basso,
mirabilmente apparve esser travolto
ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso,
ché da le reni era tornato 'l volto,
e in dietro venir li convenia,
perché 'l veder dinanzi era lor tolto.

[...]

Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto
di tua lezione, or pensa per te stesso
com'io potea tener lo viso asciutto,
quando la nostra imagine di presso
vidi sì torta, che 'l pianto de li occhi
le natiche bagnava per lo fesso. (*Inf.* XX, 7-15; 19-24)

(W okólnym rowie ujrzałem ich. Niemi
Szli i płaczący, podobnymi chody,
Jak tam procesje na powierzchni ziemi.

A gdy tak śledzę cieniów korowody,
Widzę u wszystkich szyje przekręcone
W miejscu, gdzie kadłub odbiega od brody.

Twarz odwróciły od piersi i w stronę
Oczom przeciwną szły pomimo chęci,
Mając z oczyma stopy poważnione.

[...]

⁷⁶² Zob. G. Güntert, *Canto XX*, s. 281. Poniższe rozważania może bardziej wpisujać się w podrozdział poświęcony postaci Wergiliusza w *Komedii*, zdecydowałam się jednak na pozostawienie ich w tym miejscu, ponieważ mają ścisły związek z poprzednią analizą intertekstualną.

Jeśli, słuchaczu, na tym, co tu rzekę,
Bóg ci pozwoli uczyć się przykładzie,
Pomyśl, czy mogłem suchą mieć powiekę,
Widząc człowieczą godność w tej szkaradzie
Tak upodloną, że woda, co ciecze
Z ócz, żłobem pleców spływała po zadzie!

Szczegółowość opisu odkrywanej stopniowo kary, której różnorodne aspekty stanowią przejrzysty przykład *contrapasso*⁷⁶³, „wymusza” niejako obniżenie tonu: stopniowo nabiera on odcieni groteskowych. Ani w poprzednich, ani nawet w następnych czeluściach ósmego kręgu natura ludzka nie wydaje się bardziej upokorzona niż w przypadku tych, którzy za życia zbyt śmiało patrzyli w przyszłość, usurpując sobie prawo do poznania tego, co ze swej istoty jest niedostępne dla ludzkiego rozumu. Teraz muszą kroczyć z odwróconą w tył głową, tak że ciekące im z oczu łzy zraszają pośladki (w. 23-24). Wypaczenie roli rozumu – znamienne dla cierpiących w ostatnich dwóch kręgach – polegałoby tu na tym, że uważali sztukę wieszczania za wystarczającą do zgłębiania przyszłych losów i zdolną do uchwycenia prawdy absolutnej o rzeczywistości. Byli fałszywymi prorokami dlatego, że dążyli do poznania jedynie w oparciu o własną mądrość, a nierzadko też subiektywny sąd czy namiętności. Próbuąc nadać kierunek przyszłym wydarzeniom i ludzkiemu działaniu, negowali *a priori* wolną wolę i tym samym ludzkie prawo do odpowiedzialności za podejmowane decyzje. Wybiegając myślą za daleko („*veder troppo davante*”; w. 38), w istocie dostrzegali zbyt mało; do zgłębiania przyszłości stosowali kategorie odpowiednie dla nauk fizycznych czy biologicznych (np. przy wróceniu z lotu ptaków lub wnętrza zwierząt), a nie dla wiedzy mającej swoje źródło w wymiarze nadprzyrodzonym, co odróżnia ich od biblijnych proroków. Dlatego ich pozorne kroczenie do przodu jest w rzeczywistości cofaniem się, a ich umysł – jak sparaliżowany – jest zniewolony własną niemocą.

⁷⁶³ Na temat jego różnorodnych aspektów zob. E. Caccia, *Canto XX*, w: *LDS*, vol. 1 (*Inferno*), Le Monnier, Firenze 1967, s. 679; R. Hollander, *Studies in Dante*, s. 141; S. Pasquazi, *Indovini*, w: *ED*, vol. 10, s. 207-208. W dalszej części tego podrozdziału korzystam częściowo z analizy zawartej w mojej książce: M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 285-289.

Wyjątkowo gwałtowne słowa sprzeciwu Wergiliusza wobec Dan-tego, który nie tylko wybucha płaczem, lecz odwraca wzrok od upoka-rzającej metamorfozy postaci ludzkiej, przedstawiają trudności inter-pretacyjne ze względu na wyrażnie polisemiczny sens wyrazów *qui* i *chi* oraz wyrażenia *passion comporta*, a także problem w jednoznacznym ustaleniu, do kogo się odnosi epitet *scellerato*:

Certo io piangea, poggiato a un de' rocchi
del duro scoglio, sì che la mia scorta
mi disse: «Ancor se' tu de li altri sciocchi?

Qui vive la pietà quand' è ben morta;
chi è più scellerato che colui
che al giudicio divin passion comporta⁷⁶⁴?». (w. 25-30)

(Toteż płakałem, aż Mistrz do mnie rzecze,
Com stał na głazu oparty ociesie:
„I tobie żal ich, niemądry człowiecze?
Litość zatłumić – tu litością zwie się,
Bo i króć ciężej od zuchwalca grzeszy,
Co z sądem przeciw sądom bożym rwie się?”)

Istnieją dwa główne odczytania powyższego fragmentu tekstu, oparte na różnym rozumieniu określeń *qui* (w. 28), *chi* (w. 29) i *passion comporta* (w. 30)⁷⁶⁵. Według tego, za którym idą niektórzy współcześni krytycy (np. Francesco D'Ovidio czy Daniele Mattalia) oraz wszyscy dawni komentatorzy (Ottimo, Guido da Pisa, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, Cristoforo Landino i inni), przysłówek *qui* odno-siłby się do całego Piekła, a zaimek *chi* do Dantego-pielgrzyma. Dla Wergiliusza zatem to on w tym momencie zasłużył na miano niegodzi-wego (*scellerato*)⁷⁶⁶ ze względu na swoje nadmierne współczucie, nie-

⁷⁶⁴ Na temat wariantów wyrażenia *passion comporta* zob. M. Barchiesi, *Catarsi classica e «medicina» dantesca (dal Canto XX dell'«Inferno»)*, „Lettture Clas-sensi”, 4 (1973), s. 58-60.

⁷⁶⁵ Na ten temat zob. *ibidem*, s. 62-63; R. Hollander, *Studies in Dante*, s. 147 i nn.; Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, koment. do *Inf.*, XX, 28-30, s. 350, 359.

⁷⁶⁶ M. Barchiesi odnosi epitet *scellerato* do Dantego-pielgrzyma ze względu na jego sprzeciw wobec wyroków boskich z powodu upokarzającej metamorfozy

dopuszczające do głosu rozumu i tym samym zamykające mu drogę do dalszego poznania, poprzez negowanie wyroków boskich. Jednak taka interpretacja jest mało wiarygodna, gdyż uczeń Wergiliusza okazał już wiele razy litość duszom potępionym – może w mniej kategoryczny sposób, przykładając do ich cierpień czysto ludzką miarę, a to nie spotkało się z zarzuceniem mu „niegodziwości” przez Mistrza. Poza tym bardzo podobna do obecnej była jego reakcja na pierwsze zetknięcie się z atmosferą Piekła: „Więc, już na progu stając, zapłakałem” („Perch’io al cominciar ne lagrimai”; *Inf.*, III, 24); wers ten jest (wraz z jego wcześniejszym kontekstem) rodzajem kalki z *Eneidy* (o czym informuje wielu komentatorów), a mianowicie fragmentu opisującego Tartar:

Hinc exaudiri gemitus, et saeva sonare
verbera: tum stridor ferri, tractaeque catenae.
Constitit Aeneas strepituque exterritus haesit.
(*Aen.*, VI, 557-559)

(Jęki stamtąd dochodzą i biczów świst bezlitosny,
Szczęk żelaznych okowów i ciężko wleczonych łańcuchów.
Staął Eneas strwożony, w te srogie wsłuchany odgłosy.)
(przeł. I.W.)

Należy też zauważyć, że uczucie litosnego współczucia nie jest obce – co prawda tylko raz i w odniesieniu do współtowarzyszy z Limbo – samemu Wergiliuszowi (*Inf.*, IV, 19-21).

W świetle tego wszystkiego trudno przyjąć, że epitet *scellerato* odnosi się do Dantego-pielgrzyma, zwłaszcza że został on nieco wcześniej nazwany przez Wergiliusza głupcem (*sciocco*) w znaczeniu ewangelicznym, jako ten, który sądzi i ocenia jedynie z perspektywy ludzkiej⁷⁶⁷.

Bardziej trafiające do przekonania jest inne rozumienie wersów 27-30 Pieśni XX *Piekła*, zgodnie z którym *qui* oznacza czeluść wróżbi-

natury ludzkiej i niechęć do poznania istoty grzechu w tym jarze, równoznaczną z odmową kontynuowania wędrówki przez Piekło; zob. M. Barchiesi, *Catarsi classica...*, s. 62-63.

⁷⁶⁷ Zob. np. Mt 15, 16-17.

tów i magów i to do nich odnosi się przymiotnik *scellerato*⁷⁶⁸. Wobec tego cały *passus* można by sparafrazować następująco: „Ciągłe jeszcze zaliczasz się do głupców dających wiarę słowom wieszczków? W tej czeluści nie ma miejsca na litość, bo któż jest bardziej nikczemny od tego, kto nagina boskie wyroki do ludzkich namiętności?”. Kontrowersyjne końcowe wyrażenie *passion comporta* należałoby rozumieć, jak ukazuje Antonio Lanci w dyskusji wokół pojęcia *passione* w tym wersie⁷⁶⁹, jako wprowadzanie dyktowanego przez silne uczucie irracjonalnego zamętu duchowego (*perturbatio animi*) do rozumnych wyroków Boga. Święty Augustyn, autorytet Dantego w wielu filozoficznych i teologicznych kwestiach szczegółowych, utożsamiał owe niekontrolowane emocje, określane też jako „*animi passiones*”, czyli „*motus animi contra rationem*” (*De civ. Dei*, VIII, 17)⁷⁷⁰ – pod wpływem których ludzie starają się odczytywać przyszłość z rzekomo zesłanych przez siły wyższe znaków – z siłami demonicznymi i twierdził, że szaleństwem jest uleganie im, gdy się jest w posiadaniu prawdziwej religii, dzięki której możemy pozbyć się negatywnych skłonności, podzielanych przez nas ze złymi duchami:

Qua igitur insipientia vel potius amentia per aliquam religionem daemonibus subdimur, cum per veram religionem ab ea vitiositate, in qua illis sumus similes liberemur? (*De civ. Dei*, VIII, 17)

(Cóż to tedy za głupota, albo raczej szaleństwo, ulegać przez jakąś bogobojność demonom, gdy mamy przez autentyczną pobożność pozbywać się tych zdrożności, przez które do nich podobni jesteśmy.)⁷⁷¹

⁷⁶⁸ Por. np. R. Hollander, *Studies in Dante*, s. 147 i nn., zwłaszcza s. 149; Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, s. 359.

⁷⁶⁹ Zob. A. Lanci, *Passione*, w: *ED*, vol. 12, s. 363-367.

⁷⁷⁰ Przekład dosł. mój – M.M.S.: „Poruszenia ducha przeciw rozumowi”; tu i dalej cytuję z wyd.: S. Aurelii Augustini, *De civitate Dei*, t. 1-2, Brepols, Turnhout 1955.

⁷⁷¹ Cytuję z wyd.: św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. ks. W. Kubicki, wstępem opatrzył J. Salij OP, Antyk, Kęty 2002, s. 310.

Wydaje się bardzo prawdopodobne, że w swoim rozumieniu terminu *passio* w epizodzie, o którym mowa, Dante pozostawał pod wpływem poglądów Augustyna na ten temat⁷⁷². W powyższej, pełnej oburzenia reakcji Wergiliusza niegodziwość (*sceleratezza*) wróżbitów polegałaby na przypisywaniu wyrokom boskim własnych, subiektywnych motywacji, skazujących nieraz niewinne istoty na śmierć (w charakterze kozłów ofiarnych) wskutek przesądów, złej woli, pragnienia rozładowania napięć panujących w danej społeczności i innych tego typu stanów ducha.

W moim przekonaniu Wergiliusz w tej czeluści mylnie ocenia reakcję Dantego, bowiem on nie wyraża płaczem litości dla potępionych, tylko ból z powodu tak niebywałej deformacji osoby ludzkiej⁷⁷³, co jest równoznaczne – na poziomie alegorycznym – ze sprzeniewierzeniem się własnej naturze – stworzonej *ad imaginem Dei* (Rdz 1, 27) – poprzez fałsz i pychę, jakie za nią stoją, i z uzurpowaniem sobie prerogatyw należnych Stwórcy, który jako jedyny zna przyszłość. Wergiliusz nie może tego rozumieć, ponieważ pewne prawdy chrześcijańskie są mu obce⁷⁷⁴. Rzekoma litość Dantego zaskakuje go (i słusznie!), bowiem na tym etapie wędrówki, blisko dna Piekła, jego uczeń potrafi sam zgłębić powagę i wagę grzechów będących efektem *fraudolenza*, czego dał najlepszy dowód w poprzedniej czeluści (symonistów). Konsekwencją tego nieporozumienia jest nakreślenie przez mistrza Dantego w sposób przerysowany, typowo prześmiewczy i dyskredytujący, już na podstawie samego opisu zewnętrznego, zarówno pięciorga wróżbitów starożytnych (zwłaszcza Amfiaraosa, Tejrezjasza czy Arrunsa),

⁷⁷² Zob. R. Hollander, *Studies in Dante*, s. 153 i nn.

⁷⁷³ Wskazują na to słowa Dantego-narratora; zob. Dante, *Inf.*, XX, 19-23: „[...] lettor [...] / pensa per te stesso / com'io potea tener lo viso asciutto, / quando la nostra imagine di presso / vidi sì torta [...]” („[...] słuchacz [...] Pomyśl, czy mogłem suchą mieć powiekę, / Widząc człowieczą godność w tej szkaradzie / Tak upodloną [...]”). Zob. też G. Güntert, *Canto XX*, s. 283. Deformacja w tej czeluści (którą oczywiście należy rozumieć też w kategoriach duchowych) byłaby jednym z bardziej wymownych przykładów tego, co M. Picone nazywa metamorfozą negatywną w odróżnieniu od absolutnie pozytywnej w Raju i także pozytywnej (z *homo vetus* na *homo novus*) w Czyśćcu, gdzie jej punktem wyjścia jest stan negatywny; zob. M. Picone, *Dante riscrive Ovidio: la metamorfosi purgatoriale*, „Rassegna europea di letteratura italiana”, XXI (2003), s. 11-12.

⁷⁷⁴ Zob. Część druga, III, 1.

jak i pozostałych: Michała Szkota, nadwornego maga Fryderyka II Hohenstaufa, Guida Bonattiego, astrologa na służbie Guida da Montefeltro⁷⁷⁵, niejakiego Benvenuta, zwanego Asdente (z powodu ogromnych zębów), który zarzuciwszy zawód szewca, oddał się wróżbiarstwu, czy anonimowych kobiet parających się podobnym fachem (*Inf.*, XX, 115-123). Nieprzypadkowo mistrz Dantego poświęca o wiele więcej miejsca postaciom starożytnych wieszczków, Amfiaraosa, Tejrezjasza i Arrunsa, cieszących się wyjątkowym szacunkiem w świecie starożytnym, których obraz w epice rzymskiej, nie tylko u Wergiliusza, lecz i u pozostałych wielkich poetów – Owidiusza, Lukana i Stacjusza – był niezwykle pozytywny, zgodnie z tradycją wywodzącą się jeszcze od Homera. Dantejski Wergiliusz rozprawia się – wbrew Wergiliuszowi historycznemu i w sposób niepozostawiający żadnych złudzeń – z tą tradycją, odpowiedzialną za rozprzestrzenianie kultu wyroczni i ich interpretatorów.

Problem relacji pomiędzy człowiekiem i bóstwem w kulturze antycznej i chrześcijańskiej, pojawiający się w niektórych z powyżej analizowanych epizodów, jest szczególnie obecny w Pieśni VI *Czyśćca* (powiązanej aluzyjnie z Pieśnią III *Czyśćca*) oraz w Pieśni XX *Raju*. W dyskusji nad tą kwestią, prowadzonej w dialogu z *Eneidą*⁷⁷⁶, figuralny wobec *Komedii* charakter poematu Wergiliusza łączy się szczególnie z problematyką prawdy/fałszu, tak istotną w poemacie Dantego, jak mogliśmy to już wielokrotnie skonstatować.

W pierwszym z interesujących nas epizodów Dante-pielgrzym stawia swojemu mistrzowi trudne pytanie: pada ono w kontekście tematyki bardzo istotnej w *Czyśćcu*, łączącej się ściśle ze zbawieniem duchów tam cierpiących, a konkretnie z jego przyspieszeniem za sprawą modlitwy wstawienniczej żywych⁷⁷⁷. Ta kwestia zaprzęta uwagę złasz-

⁷⁷⁵ Warto nadmienić, że zarówno Fryderyk II, jak i Guido da Montefeltro cierpią kary piekielne – pierwszy w kręgu heretyków, drugi oszustów, w czeluści fałszywych doradców.

⁷⁷⁶ Dialog ten Dante-autor prowadzi także z autorem *Metamorfóz*, Owidiuszem, jak zobaczymy w rozdziale mu poświęconym.

⁷⁷⁷ Modlitwa wstawiennicza za zmarłych czerpie swoje podstawy doktrynalne z Biblii (2 Mch 12, 39-45), a wiara w jej moc jest krzewiona przez Kościół już w okresie wczesnego chrześcijaństwa. Podtrzymuje ją następnie tradycja teologiczna (m.in. św. Augustyn czy św. Tomasz z Akwinu), która opiera ją na dogmacie

cza tych wszystkich, którzy przebywają w najniższej części Góry Raju Ziemskiego, czyli w Przedczyścu (Antipurgatorio), poniżej bramy prowadzącej do miejsca ekspiacji; na jej rozpoczęcie muszą jeszcze poczekać z tej racji, że w ziemskim życiu dopuścili się ciężkich przewinień, a okazali za nie skruchę dopiero przed śmiercią. Widząc Dantego, zdają sobie sprawę (dzięki cieniowi, jaki rzuca jego postać), że mają przed sobą żywego człowieka, który powróci na ziemię i może im pomóc – sam lub prosząc o orędownictwo kogoś z ich krewnych. Wyслушawszy próśb ze strony wszystkich napotkanych⁷⁷⁸, Dante przypomina sobie, jak inaczej problem modlitwy – w analogicznej sytuacji – został naświetlony w Wergiliańskich zaświatach i pragnąc skonfrontować twardą odpowiedź Sybilli z doktryną chrześcijańską, prosi poetę rzymskiego o wyjaśnienie:

[...] «El par che tu mi nieghi,
o luce mia, espresso in alcun testo
che decreto del cielo orazion pieghi;
e questa gente prega pur di questo:
sarebbe dunque loro speme vana,
o non m'è 'l detto tuo ben manifesto?». (*Purg.*, VI, 28-33)

(„O Światło moje – rzekłem – czyż mię łudzi
Słowo twej pieśni, mówiąc: «Przeznaczenie
Cofnąć modłami – próżno człek się trudzi»?

obcowania świętych. W czasach Dantego została potwierdzona podczas II Soboru Lionńskiego (1274); zob. Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, koment. do *Purg.*, III, 141, s. 59.

⁷⁷⁸ W Pieśni III *Czyszcza* prosi o to pierwszy duch – z którym Dante-pielgrzym nawiązuje rozmowę w tej części zaświatów – Manfredi, syn Fryderyka II Hohenstaufa, ekskomunikowany za życia, w kolejnej czyni to nie wprost florentczyk Belacqua, niegdyś przyjaciel Dantego, a w Pieśni V trzy postacie: Jacopo Ugucione del Cassero (XIII w.), polityk gwelficki zamordowany zdradziecko przez wrogięgo mu gibelina Azza III d'Este z Ferrary, gdy udawał się do Mediolanu, by tam objąć urząd podesty; Buonconte da Montefeltro, przywódca gibelinów z Arezzo, zabity w czasie bitwy pod Campaldino (1289), do którego postaci nawiąże w trakcie tej analizy; Pia dei Tolomei ze Sieny (XIII w.), pani na zamku Pietra w Maremmie rokańskiej, zamordowana przez własnego męża.

A o to właśnie nawołują cienie;
Czyżby ich prośba miała być jałowa
Lub mi niejasne twej myśli znaczenie?”.)

Aluzja zawarta w pytaniu odsyła do historii Palinura (*Aen.*, VI, 337-381), sternika Eneasza, który błakając się w PrzedSIONKU Awernu, opowiedział mu, jak poniósł śmierć, kiedy podczas morskiej nawałnicy wypadł ze statku⁷⁷⁹, dopłynął po kilku dniach do wybrzeża Italii i tam został zabity przez miejscowych zbirów; teraz jego ciałem miotają fale, a duch nie może zaznać spokoju z powodu niedopełnienia rytuału pogrzebowego. Prosi więc Eneasza, aby pomógł mu przedostać się na drugi brzeg podziemnej rzeki, jednak spotyka się z ostrą reakcją wieszczki:

«Unde haec, o Palinure, tibi tam dira cupido?
tu Stygias inhumatus aquas amnemque severum
Eumenidum aspicias ripamve iniussus adibis?
desine fata deum flecti sperare precando». (w. 373-376)

(„Skądże to, Palinurze, żądasz tak straszliwa?
Nie pogrzebion, chcesz Styksu toń ujrzeć od razu
I nad rzeki Eumenid brzeg przejść bez rozkazu?
Przestań mniemać, że prośba bieg losów zniewoli”.)

Sybilla powołuje się na twarde prawo bóstw Podziemia – zgodnie z tym prawem czysto zewnętrzny, symboliczny gest żywych wobec zmarłego może przesądzić o pośmiertnym losie duszy. Problem jest jednak bardziej złożony, ponieważ dla starożytnych pochówek obejmuje także duszę, o czym dobrze świadczą słowa narratora wieńczące analizowaną wcześniej historię Polidora: „[...] i duszę [...] w grób wводим” („[...] animamque sepulcro / condimus; *Aen.*, III, 67-68). Tenże narrator ukazuje, że to, co spotkało Palinura (śmierć na morzu), było efektem zwodniczego działania bożka snu: „Sen [...] / Tobie śląc, Palinurze, snów zgubnych uroki – / Niewinnemu” („Somnus

⁷⁷⁹ We wcześniejszym naświetleniu historii Palinura – w opowieści narratora – jest mowa o udziale bożka snu w spowodowaniu jego śmierci (*Aen.*, V, 838-861).

[...] / te, Palinure, petens, tibi somnia tristia portans / insonti"; *Aen.*, V, 838-841); jest znaczące, że tuż przed spotkaniem z cieniem wier-
nego sternika Eneasza lituje się nad ciężkim losem dusz błakających się
w Awernie: „Wstrzymał swe kroki syn Anchizesa w myślach pograżon,
/ Żalem zdjęty nad duszy człowieczej losem okrutnym”⁷⁸⁰ („Constitut
Anchisa satus et vestigia pressit, / multa putans sortemque animi mi-
seratus iniquam”; *Aen.*, VI, 331-332). Uznanie go za niesprawiedliwy
jest równoznaczne z chwilowym zdystansowaniem się od bogów, któ-
rzy takie twarde prawa ustanowili wobec śmiertelnych, i nie wpływa
w żaden sposób na jego *pietas*⁷⁸¹. Należy jednak pamiętać, że owo poję-
cie w dużej mierze nie odpowiada temu, co w kulturze chrześcijańskiej
określa się mianem pobożności, gdyż cześć i szacunek łączy się w tym
wypadku z lękiem, a nie z ufnością.

Dobrze to rozumie Wergiliusz Dantejski: nie negując niezłom-
ności wyroków boskich, o czym pisał w *Eneidzie*, jest on zmuszony
przyznać, że tamten sąd był prawdziwy w czasach, gdy modlitwa była
kierowana „pod niewłaściwy adres”. Bóg natomiast, w którego wierzą
chrześcijanie, pozwala się w swoim miłosierdziu „pokonać” przez mi-
łość – *caritas* – co w niczym nie umniejsza Jego wielkości:

[...] «La mia scrittura è piana;
e la speranza di costor non falla,
se ben si guarda con la mente sana;
ché cima di giudicio non s'avvalla
perché foco d'amor compia in un punto
ciò che de' sodisfar chi qui s'astalla;

⁷⁸⁰ Przeł. I.W.

⁷⁸¹ W rozmowie z Palinurem Eneasza dochodzi nawet do oskarżenia Apol-
lona (*Aen.*, VI, 340-346), że zwiódł go nieprawdziwą wróżbą, iż sternik cały
i zdrowy dopłyne do brzegów auzońskich (italskich); jednak to podejrzenie bóstwa
o fałsz zostaje natychmiast zdementowane przez samego Palinura (w. 347); z jego
słów wynika istotnie, że zginął, lecz już po dotarciu do wybrzeża. Niemniej jednak
ta sytuacja może skłaniać, jeśli nie Eneasza, to przynajmniej czytelnika, do refleksji
nad celowym wprowadzaniem człowieka w błąd przez wyrocznie, ujawniające czę-
sto tylko część prawdy. Podobne wątpliwości pojawiają się już w literaturze greckiej,
zwłaszcza w tragediach Sofoklesa i Eurypidesa, a jak wiadomo wierzenia rzymskie
zostały w znacznej mierze ukształtowane pod wpływem greckich.

e là dov' io fermai cotesto punto,
non s'ammendava, per pregar, difetto,
perché 'l priego da Dio era disgiunto». (*Purg.*, VI, 34-42)

([...] „Jasna moja mowa
Ni tych proszących nadzieja omyli,
Jeśli roztropnie wyłożysz me słowa.
Sprawiedliwości szczyt się nie nachyli,
Że czego oni oczekują w kaźni,
Płomień miłości zmyje w każdej chwili.
Gdziem o tych rzeczach rozprawił wyraźniej,
Tej mieć nie mogła modlitwa krzepkości,
Gdyż módlca działał z Bogiem w nieprzyjaźni”.)

Myśli tej nadaje szczególny autorytet w Raju mowa duchów
sprawiedliwych, przebywających w Niebie Jowisza i tworzących figurę
Orła⁷⁸²:

«*Regnum celorum* violenza pate⁷⁸³
da caldo amore e da viva speranza,
che vince la divina volontate:
non a guisa che l'omo a l'om sobranza,
ma vince lei perché vuole esser vinta,
e, vinta, vince con sua beninanza». (*Par.*, XX, 94-99)

(„Królestwa niebios hart w miłości żarze
I w tej otusze żywej się odpręża,
Co samej woli bożej giąć się każe.
Nie tak jako mąż w bitwie zgina męża,
Ale poddaje się z własnej ochoty
I, zwyciężona, przez dobroć zwycięża”.)

⁷⁸² Figura ta nawiązuje do symbolu Cesarstwa Rzymskiego, którego ustrój Dante idealizował.

⁷⁸³ Dante parafrazuje tu słowa z Ewangelii według św. Mateusza (11, 12): „*Regnum caelorum vim patitur, et violenti rapiunt illud*” („Królestwo niebieskie doznaje gwałtu i ludzie gwałtowni zdobywają je”).

Tę prawdę dobrze ilustruje w *Komedii* los Manfrediego, protagonisty Pieśni III *Czysta*, nawiązującego do postaci księcia normandzkiego (syna Fryderyka II Hohenstaufa) i króla Sycylii, którego przedśmiertne westchnienie⁷⁸⁴ do Boga (*conversio in extremis*) wystarczyło, by zapewnić mu zbawienie, mimo iż, jak sam wyzna Dantemu, jego grzechy były bardzo ciężkie («Orribil furon li peccati miei»; *Purg.*, III, 121)⁷⁸⁵. Nietrudno zauważyć, że Dante-autor ustanawia pewne paralelizmy pomiędzy historią Palinura i Manfrediego: tego ostatniego Dante-pielgrzym spotyka na najniższym poziomie Przedczyszcza, wśród duchów dotkniętych za życia ekskomuniką. Mają one służyć – ostatecznie – zwróceniu uwagi czytelnika na to, co dzieli niewinnego, lecz niemogącego zaznać pokoju *post mortem* Palinura i splamionego ciężkimi przewinieniami, lecz uratowanego od wiecznego potępienia dzięki Bożemu miłosierdziu księcia. Technika „zaprzeczonej analogii”, z którą zetknęliśmy się już w niektórych wcześniejszych przykładach, będzie „ulubioną” formą dialogu Dantego-autora z Owidiuszem jako autorem *Metamorfóz*.

Podobieństwa między obiema postaciami mają charakter czysto zewnętrzny i łączą się – zupełnie nieprzypadkowo, jak można mniemać – z krzywdą doznaną pośmiertnie i wyrządzoną ciału. Manfredi zginął w birwie pod Benevento w roku 1266 i został dotknięty ekskomuniką papieża Klemensa IV, a biskup Cosenzy odmówił mu prawa do chrześcijańskiego pogrzebu: jego ciało zostało wyrzucone poza królestwo Sycylii (na niepoświęconą ziemię) podczas ponurej procesji ze zgazonymi i zwróconymi w dół świecami („a lume spento”; w. 132)

⁷⁸⁴ Dawni komentatorzy lubią powoływać się na opowieść brata zakonnego Iacopa d'Acqui, autora kroniki *Imago mundi* (1330-1340), który przytacza składającą się z pięciu wyrazów wypowiedź Manfrediego na łożu śmierci: „Deus propitius esto mihi peccatori” („Niech Bóg okaże swą łaskę mnie grzesznemu”); zob. A. Frugoni, *Manfredi*, w: *ED*, vol. 11, s. 106; także Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, koment. do *Purg.*, III, 119, s. 58.

⁷⁸⁵ W tych słowach zawarta jest przypuszczalnie aluzja nie tylko do jego przewinień wobec Kościoła (uchodził za wojującego heretyka, jak jego ojciec), ale także do zarzucanych mu przez nieprzyjawną propagandę gwflicką (on sam stał na czele stronnictwa gibelinów) mordów na tle politycznym (łącznie z rzekomym zabójstwem popełnionym na własnym ojcu i bracie Konradzie IV), które miały mu utorować drogę do tronu Królestwa Sycylii; zob. Benvenuto da Imola, *Comentum super...*, koment. do *Purg.*, III, 121-123.

na znak wykluczenia go ze społeczności zbawionych, jako tego, który odrzucił światło wiary⁷⁸⁶. Dante-autor polemizuje w tym epizodzie z takim stanowiskiem hierarchów Kościoła, nadużywających władzy duchownej, przekonanych o własnej nieomyślności i interpretujących w złą wiarę naukę o zbawieniu⁷⁸⁷.

W rozmowie z Dantem-pielgrzymem Manfredi podkreśla, że jego ciało jestmiotane wiatrem i sieczone deszczem – «Or le bagna pioggia e move il vento» (w. 130) – a w tym smutnym stwierdzeniu pobrzmiewa, jak zauważyli komentatorzy dawni i zauważają współcześni, echo słów Palinura: „Teraz unoszą mnie nadbrzeżne fale i wichry”⁷⁸⁸ („Nunc me fluctus habet versantque in litore venti”; w. 362). Podobny los ciała kieruje uwagę czytelnika na różnicę w losie duszy, gdyż Manfredi – w przeciwieństwie do Palinura – doświadczył nieskończonej dobroci Boga, „bontà infinita” (w. 122) Tego, który ma dwie „twarze”⁷⁸⁹: miłosierdzie i sprawiedliwość. Dostojnicy kościelni zwątpili w zbawienie Manfrediego, nie zrozumiałwszy, że „wieczna miłość” („l’eterno amore”; w. 134) ma „bardzo długie ramiona” („si gran braccia”; w. 122) i jest nimi gotowa objąć nawet największego grzesznika, jeśli tylko istnieje choćby najmniejsza nadzieja na jego nawrócenie („mentre che la speranza ha fior del verde”; w. 135). A po jego śmierci modlitwa wstawiennicza żywych – o którą *nota bene* prosi duch Manfrediego, licząc na to, że Dante-pielgrzym przekaże tę prośbę jego córce Konstancji (w. 142-144) – może skrócić czas pokuty.

Manfredi jest jakby „nowym Palinurem”, pozytywnym przykładem relacji, jaka może istnieć pomiędzy Bogiem i człowiekiem nawet w sytuacji, zdawałoby się, beznadziejnej z ludzkiej perspektywy moral-

⁷⁸⁶ Zniszczony został jego symboliczny grób, usypany z rzecznych kamieni (zwany *mora*: *Purg.*, III, 129) w pobliżu Benevento przez Karola Andegaweńskiego, który to władca w ten sposób oddał hołd waleczności swojego wroga.

⁷⁸⁷ Dante poświęca jej wiele miejsca w *Komedii*, zwłaszcza w Pieśni VII *Raju*. W mojej analizie i interpretacji Pieśni III *Czystości* dostrzegam więc – na zasadzie antytezy – łączącą postawę krytykowanych w niej najwyższych dostojników kościelnych i filozofów oraz poetów starożytnych relegowanych do Limbo: wspólnie im jest przede wszystkim nadmierne zaufanie do własnego rozumu i wynikająca stąd arbitralna ocena rzeczywistości; zob. M. Maślanka-Soro, *Il «disio» dei filosofi antichi...*, s. 61-71.

⁷⁸⁸ Przekład mój – M.M.S.

⁷⁸⁹ Zob. F. Salsano, *Faccia*, w: *ED*, vol. 8, s. 608.

no-oceniającej. Jego historia opowiedziana w poemacie niepozostawiającym wątpliwości co do prawdziwości własnego przekazu, aluzyjnie wskazuje – nie po raz pierwszy i nie ostatni – na ułomność antycznych wierzeń. Warto jednak podkreślić, że wzbudzały one wątpliwości już u historycznego autora *Eneidy*, czemu dawał nieraz wyraz na kartach swojego dzieła, choćby w samym tylko epizodzie Palinura, co mieliśmy okazję zauważyć.

Nie tylko przykład Manfrediego ma utrwalić przekonanie o Bożej *caritas* i *misericordia*. Inny, z nim powiązany i będący też odpowiedzią na los Palinura, figuruje również wśród epizodów Przedczyśca i odnosi się do innej postaci historycznej, a mianowicie do niejakiego Buoncontego da Montefeltro⁷⁹⁰. Nieprzypadkowo zapewne jego historia została przedstawiona bezpośrednio przed dyskusją na temat mocy modlitwy przedśmiertnej dla losu duszy. Buonconte opowiada (w Pieśni V *Czyśca*), jak zbawił się, wzywając imienia Maryi śmiertelnie ranny w bitwie pod Campaldino⁷⁹¹, i jego żal wyrażony za pomocą niewielu słów (czy też westchnień) przeciwstawiony jest ogromowi miłosierdzia, jakiego doznał. Antyteza pomiędzy tym ostatnim a bezduszną sprawiedliwością (której wyrazicielem jest tu zły duch, ale jego rozumowanie mogłoby podzielać wielu ludzi) została zobrazowana w scenie odznaczającej się dużym stopniem teatralności, nawiązującej do ówczesnej ikonografii, a wyobrażającej walkę o duszę Buoncontego pomiędzy aniołem a diabłem. To właśnie „Czart, co złą wolę z rozumem na szkodę / Łączy człowieka” („Quel mal voler che pur mal chiede / con lo ’ntelletto”⁷⁹²; w. 112-113), oburzony „niesprawiedliwością” wyroku boskiego, protestuje wobec faktu, że stracił duszę Buoncontego „z powodu jednej łezki” („per una lagrimetta”; w. 107).

⁷⁹⁰ C.A. Cioffi zwraca uwagę na udział żywiołu wody w losie pośmiertnym ciała we wszystkich tych przypadkach, co uwypukla też inne paralelizmy będące ich udziałem; zob. C.A. Cioffi, *Fame, Prayer, and Politics: Virgil's Palinurus in Purgatorio V and VI*, „Dante Studies”, 110 (1992), s. 187-192.

⁷⁹¹ Było to starcie pomiędzy gwelfami florenckimi i gibelinami z Arezzo w roku 1289. Brał w niej udział (po stronie Florencji) młody Dante, gdyż wymagała tego jego przynależność do stanu szlacheckiego.

⁷⁹² Dante mówi o złych duchach przebywających „na wygnaniu z wysoko położonej ojczyzny” („in essilio de la superna patria”) jako o czystych inteligencjach, pozbawionych całkowicie *caritas* (*Conv.*, III, XIII, 2).

Swoją zemstę za tę „zniewagę” wyladowuje następnie na martwym ciełe, miotając nim w nurcie rzeki Archiano, wezbranej wskutek spowodowanych przez niego deszczy⁷⁹³ (w. 114-129). Paralelizm z tym, co spotkało zwłoki Palinura, jest uderzający, a przez to nie mniej emblematyczny jest kontrast pomiędzy ich sytuacją w zaświatach. Odzwierciedla on dobrze fundamentalną różnicę ideową w wierzeniach obu kultur.

Problem Bożego miłosierdzia przybiera – w interesującym nas kontekście dialogu intertekstualnego z Wergiliuszem jako autorem *Eneidy* – jeszcze bardziej radykalną postać w Pieśni XX *Raju*. Dante nawiązuje w niej polemicznie do historii Ryfeusza, bohatera trojańskiego, któremu Wergiliusz poświęca bardzo niewiele miejsca w księdze II *Eneidy*, w której postać ta nie pojawia się wprost, a jej charakterystykę poznajemy z relacji narratora: „Zginął też Ryfeusz, najsprawiedliwszy / z Trojan i najbardziej prawy”⁷⁹⁴ („Cadit et Ripheus, iustissimus unus / qui fuit in Teucris et servantissimus aequi”; *Aen.*, II, 426-427). Włoski poeta dokonał amplifikacji wertykalnej, „dopisując” wątek eschatologiczny, nieobecny u Wergiliusza, aczkolwiek w pewnym sensie zasygnalizowany pesymistyczną konstatacją narratora, że bogowie nie docenili wielkiej prawości tego wojownika, skazując go na przedwczesną śmierć⁷⁹⁵. Jeśli, mając w pamięci uwagi z poprzedniego rozdziału, uświadomimy sobie, że los pośmiertny nawet wielkich bohaterów nie napawa w Elizjum zbytnim optymizmem, możemy w słowach: „co innego uznali bogowie” („dis aliter visum”; w. 428) dostrzec krytykę boskiego wyroku. W swojej wersji historii Ryfeusza Dante przyjął perspektywę chrześcijańską, umieszczając tego bliżej nieznanego towarzysza Eneasza w Raju i czyniąc zeń wzór sprawiedliwości obok słynnych postaci biblijnych i historycznych: Dawida, Ezechiasza, Trajana, Konstantyna Wielkiego, Wilhelma II d’Altavilla. Wszyscy oni ukazują się Dantemu-pielgrzymowi pod postacią jasných światel (podobnie jak

⁷⁹³ Św. Tomasz wyjaśnia władzę diabła nad zjawiskami atmosferycznymi w traktacie *De malo* (q. XVI, I ad 14).

⁷⁹⁴ Przekład dosł. mój – M.M.S.

⁷⁹⁵ Wątek ten ostatnio podjął L. Peirone, przyrównując Ryfeusza do chrześcijańskich męczenników; zob. idem, *Rifeo* (*Par. XX 68*), „Letteratura italiana antica”, XIII (2012), s. 177-180.

inni zbawieni), tworzących w Niebie Jowisza oko wielkiego Orła, na którego kształt układają się duchy ludzi sprawiedliwych.

Należy zauważyć, że Ryfeusz jest jedyną postacią mityczną, którą można spotkać w tej części zaświatów⁷⁹⁶; pełni on określoną funkcję w makrostrukturze dzieła, w szczególności na tle sytuacji innych pogan, zwłaszcza tych pełnych cnót z Nobile Castello w Limbo, łącznie z Wergiliuszem, który „powołał go do życia” w swoim poemacie.

Los tego Trojanina wpisuje się w szerszy kontekst boskiej sprawiedliwości, ujawniającej swą moc w zbawieniu lub potępieniu wszystkich ludzi, zarówno chrześcijan, jak i pogan: ten temat zajmuje kluczową pozycję w Pieśni XIX *Raju*. Konkluzja sformułowana przez Orła (czyli duchy mówiące jednym głosem), wieńcząca dłuższą wypowiedź, jest pozornie paradoksalna, ponieważ rozważa, z jednej strony, możliwość wiecznego szczęścia dla tych wszystkich anonimowych, sprawiedliwych ludzi, pochodzących z odległych zakątków ziemi, którzy nigdy nie poznali wiary chrześcijańskiej (*Par.*, XIX, 106-114), a z drugiej, wiecznego potępienia, które może osiągnąć fałszywych chrześcijan; w tym kontekście pada przykład wymienionych z imienia książąt panujących w czasach Dantego (w. 115-148). Ta refleksja ma mocne oparcie w Ewangelii, w słowach Jezusa wieńczących Jego komentarz do świadectwa wiary, jaką okazał rzymski setnik⁷⁹⁷:

Dico autem vobis, quod multi ab Oriente et Occidente venient,
et recumbent cum Abraham, et Isaac, et Iacob in regno caelorum:

⁷⁹⁶ Spośród historycznych postaci antyku Dante umieścił w tej części *Raju* ducha cesarza Trajana, idąc za średniowieczną legendą, zgodnie z którą władca ten został wskrzeszony z martwych pod wpływem modlitwy papieża Grzegorza I Wielkiego (540-604), ogarniętego podziwem dla jego wielkiej sprawiedliwości, po to, by Trajan mógł przyjąć chrzest i umrzeć ponownie jako chrześcijanin. Legenda ta znana jest ze źródeł hagiograficznych, teologicznych (np. Tomasz z Akwinu, *S. T.*, III, suppl., q. 71, a. 5), jak również literackich (np. *Il Novellino*, LXIX). Czyni ona z cesarza *exemplum* wielkiej sprawiedliwości i wrażliwości na ludzką krzywdę: opowiada się w niej, jak opóźnił on wyprawę wojenną, aby wynagrodzić krzywdę doznaną przez ubogą wdowę. Dante ukazuje tę scenę „jak żywą” na jednym z reliefów przedstawiających *exempla* pokory na tarasie pysznych w *Czyśćcu* (X, 73-93). Bardziej kompletny przegląd źródeł daje M. Picone, *Canto XX*, w: *LDT*, vol. 3 (*Paradiso*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2002, s. 314-317.

⁷⁹⁷ Zob. *ibidem*, s. 312.

fili autem regni eicientur in tenebras exteriores: ibi erit fletus, et stridor dentium. (Mt 8, 11-12)

(Lecz powiadam wam: wielu przyjdzie ze Wschodu i Zachodu i zasiądą do stołu z Abrahamem, Izaakiem i Jakubem w królestwie niebieskim. A synowie królestwa zostaną wyrzuceni na zewnątrz – w ciemność; tam będzie płacz i zgrzytanie zębów.)

Uzupełniając swój hipotez o treści niedostępne autorowi *Eneidy*, Dante zajmuje zdecydowaną pozycję w dyskusji (która w jego czasach musiała być żywa) na temat potencjalnego zbawienia niektórych pogan, przy czym dokonuje on przesunięcia tej problematyki (podobnie jak w przypadku nawróconego w ostatniej chwili Manfrediego) z poziomu boskiej sprawiedliwości na poziom boskiego miłosierdzia⁷⁹⁸:

«Chi crederebbe giù nel mondo errante
che Rifèo Troiano in questo tondo
fosse la quinta de le luci sante?

Ora conosce assai di quel che 'l mondo
veder non può de la divina grazia,
ben che sua vista non discerna il fondo». (*Par.*, XX, 67-72)

(„Któż by chciał wierzyć na błędnym padole,
Że tu Ryfeusz trojański się złoży
Piątym ognikiem w owym duchów kole?
Teraz wie, że się w głębiach Łaski Bożej
Tak niezbadana tajemnica mieści,
Że jej, choć święty, przecież nie otworzy”.)

Oprócz przeciwstawienia się antycznej koncepcji bóstwa można tu dostrzec reakcję na pesymizm Wergiliusza, dzielany także przez innych poetów starożytnych, poczynając od Homera. Optymizm Dantego wykracza nawet poza powszechnie przyjętą wówczas doktrynę zbawienia, przyjmując, że otwarcie się Ryfeusza na działanie łaski (przeciwstawione *implicite* zamknięciu się na nią jego autora) było

⁷⁹⁸ Zob. też E. Paratore, *Canto XX*, w: *LDS*, vol. 3 (*Paradiso*), a c. di M. Marazzan, Le Monnier, Firenze 1968, s. 724.

równoznaczne z poznaniem i praktykowaniem trzech cnót teologicznych, które zastąpiły mu chrzest⁷⁹⁹:

«Per che, di grazia in grazia, Dio li aperse
l'occhio a la nostra redenzion futura;
ond'ei credette in quella, e non sofferse
da indi il puzzo più del paganesmo;
e riprendiene le genti perverse.
Quelle tre donne li fur per battesimo
che tu vedesti da la destra rota,
dinanzi al battezzar più d'un millesmo». (w. 122-129)

(„Więc z Łaski w Łaskę Bóg go tak nawidził,
Iż mu ukazał przyszłe odkupienie.

On w nie uwierzył i zaraz obrzydził
Zaduch pogaństwa, a ludziom ujętym
W niewolę błędu – jego fałsz zożydził.

Z trzech niewiast brał moc przy swoim chrzcie świętym;
Widziałeś wszystkie na prawo Rydwana⁸⁰⁰:
Istniały tysiąc lat przed sakramentem”).

⁷⁹⁹ Źródłem takiego ukazania Ryfeusza mógł być, jak wykazał J.A. Scott (*Dante, Boezio...*, s. 187-192, zwłaszcza s. 190-192), jeden fragment *De consolazione philosophiae* (*O pocieszeniu, jakie daje filozofia*) Boecjusza (IV, proza 6, 32: „Nam ut pauca, quae ratio valet humana, de divina profunditate perstringam, de hoc, quem tu iustissimum et aequi servantissimum putas, omnia scienti providentiae diversum videtur” („Przyjrzyjmy się kilku przykładom Boskiej głębi, które ludzki rozum może pojąć. Człowiek, którego uważasz za najsprawiedliwszego i najczcigodniejszego, według wszechwiedzącej opatrności może się wydać kimś innym”)); tekst w oryginale cytuję tu i dalej z wyd.: Severino Boezio, *La consolazione della filosofia*, a c. di C. Moreschini, UTET, Torino 2006, natomiast przekład cytuję z wyd.: Boecjusz, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, przeł. i oprac. G. Kurylewicz, M. Antczak, Wydawnictwo M. Derewiecki, Kęty 2006; zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 3 (*Paradiso*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Par.*, XX, 67-72, s. 218-221. Ponadto, jeśli chodzi o samą ideę odkupienia Ryfeusza, Dante mógł znaleźć argumenty teologiczne u Tomasza z Akwinu (*S.T.*, II^a II^a, q. 2, a. 7 ad 3), który dopuszczał taką możliwość, że wielu pogan żyjących przed Chrystusem doświadczyło objawienia jako daru czy raczej jako nagrody za ich wyjątkową prawość; chodziłoby o wiarę implicytną (*fides implicita*) w Opatrzność oraz w Bożą moc uwolnienia człowieka od grzechu.

⁸⁰⁰ Mowa o personifikacji trzech cnót teologicznych, które Dante-pielgrzym widział w Raju Ziemskim po prawej stronie Rydwana (symbolizującego – według

Niespodziewany kierunek rozwoju, jaki przybiera historia znana jedynie z *Eneidy*, potwierdza w pełni typową dla Dantego strategię wykorzystania potencjału figuralnego antycznych mitów. Napisane przez niego jakby na nowo, uczestniczą w procesie „zastąpienia” tragedii klasycznej przez komedię chrześcijańską⁸⁰¹.

większości krytyków – Kościół), prowadzonego przez Gryfa (symbolizującego Chrystusa); stanowią tam oni centralny punkt alegorycznej procesji przedstawiającej dzieje ludzkości, powiązane z historią Kościoła.

⁸⁰¹ Zob. M. Picone, *Canto XX*, s. 319.

IV. „OVIDIO [...] IO NON LO 'NVIDIO”⁸⁰² (*Inf.*, XXV, 96-98):
DANTEJSKA PRZEMIANA *METAMORFOZ* OWIDIUSZA W *KOMEDII*

I. UWAGI WSTĘPNE

W czasie gdy Dante pisał swoje największe dzieło, Owidiusz nie był już dla niego autorytetem⁸⁰³, jak wówczas gdy tworzył *Życie Nowe* czy *Biesiadę*. Milcząca obecność Owidiusza w Limbo, wśród wielkich epików starożytnych i innych „spiriti magni” (*Inf.*, IV, 119), nie pozostawia jednak wątpliwości co do tego, że Alighieri cenił go jako wybitnego poetę także, a może głównie wtedy, gdy poznał lepiej *Metamorfozy*. Lektura *Komedii* ukazuje, że to właśnie ten poemat, zwany *Ovidio Maggiore*, stanowił w trakcie pracy nad nią bardzo istotne źródło inspiracji, a jego echa są porównywalne pod względem ilościowym z tymi z *Eneidy*⁸⁰⁴. Należy do nich np. motyw złotego wieku, który był niejednokrotnie przedmiotem naszej uwagi w poprzednich rozdziałach, gdyż wiązał się m.in. z kon-

⁸⁰² „Owidiusz [...] ja mu nie zazdroszczę” (przekład dosł. mój – M.M.S.).

⁸⁰³ Zdaniem M. Picone (*Canto XX*, s. 318) w momencie pisania *Biesiady* Dante wierzył w pewną ciągłość pomiędzy światem pogańskim i chrześcijańskim, natomiast kiedy tworzył *Komedię*, miał większą świadomość istniejącego pomiędzy nimi dystansu.

⁸⁰⁴ W przypadku Owidiusza nie dysponujemy dotąd tak dokładnym zestawieniem, obejmującym także trudne do zidentyfikowania aluzje, jak to sporządzone przez R. Hollandera, odnoszące się do Wergiliusza (R. Hollander, *Le opere di Virgilio...*, s. 247-343). Najważniejsze „katalogi” miejsc z dzieł Owidiusza u Dan-tego zostały zwięźle omówione przez E. Moore, *Studies in Dante...*, s. 206-228; E. Paratore, *Ovidio Nasone, Publio*, w: *ED*, vol. 12, s. 188-203.

cepcją Raju Ziemskiego, w szczególności jednak motywu metamorfozy: ze względu na niego Dante mógłby – zdaniem Michelangela Picone⁸⁰⁵ – nazwać swoje *magnum opus* metamorfozami chrześcijańskimi. Nie brak też kalek słownych, parafraz oraz – przede wszystkim – aluzji do postaci i wątków mitycznych. Alighieri poddaje je daleko nieraz idącej reinterpretacji, zmieniając ich znaczenie i funkcję w nowym kontekście. Jego lektura *Metamorfóz* różni się jednak od rozpowszechnionych w *Aetas Ovidiana* sposobów czytania tego dzieła⁸⁰⁶. Była już mowa (w Części pierwszej) o tym, że średniowiecze oferuje uniwersalne narzędzia hermeneutyczne umożliwiające recepcję nawet najbardziej kontrowersyjnych z ideowego (filozoficzno-teologicznego) punktu widzenia wątków czy całych utworów. Nadanie im alegorycznych lub moralizujących znaczeń przez różne komentarze, zwłaszcza te najważniejsze, jak *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* Arnulfa z Orleanu (XII w.) czy anonimowy *Ovide moralisé* (początek XIV w.), jest podyktowane przekonaniem, że taki był zamysł samego poety:

Intencio est de mutacione dicere [...] que fit intrinsecus ut in anima, ut reducat nos ab errore ad cognitionem veri creatoris. Duo sunt motus in anima, unus rationalis, alter irrationalis [...]. Dedit enim deus anime rationem per quam reprimeret sensuali-

⁸⁰⁵ Zob. M. Picone, *L'Ovidio in Dante*, w: *Dante e la "bella scola"*..., s. 134: „Se [...] Dante, invece di un titolo 'generico' come *Commedia*, avesse scelto per il suo *magnum opus* un titolo giustificativo della sua *fabula diegetica*, avrebbe verosimilmente preferito quello di 'metamorfosi cristiane' [...]" („Jeśli Dante, zamiast „ogólnego” tytułu, jakim jest *Commedia*, wybrałby dla swojego *magnum opus* tytuł, dla którego uzasadnienie stanowi fabuła narracyjna, przypuszczalnie skłoniłby się ku „metamorfozom chrześcijańskim”).

⁸⁰⁶ Wśród nowożytnych badaczy sporadycznie pojawia się pogląd, że Dante czytał *Metamorfozy* poprzez pryzmat średniowiecznych komentarzy alegorycznych, np. *Allegoriae*... Arnulfa z Orleanu czy *Integumenta* Jana z Garlandii. Podziela go np. C.A. Robson, *Dante's Use in the "Divina Commedia" of the Medieval Allegories of Ovid*, w: *Centenary Essays on Dante*, by members of the Oxford Dante Society, Oxford Clarendon Press, Oxford 1965, s. 1-38; tej tezie przeciwstawiają się studia zawarte w tomach: *The Poetry of Allusion*... oraz *Dante and Ovid*...; zob. też np. R. Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, s. 202-214; M. Picone, *L'Ovidio in Dante*, s. 107-144, zwłaszcza s. 112; D. Clay, *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Commedia*, w: *Dante. Mito e poesia*..., s. 69-85.

tatem [...]. Quod Ovidius videns vult nobis ostendere per fabulosam narrationem motus anime qui fit intrinsecus⁸⁰⁷.

(Zamiarem [poety] jest mówienie o przemianie [...] która zachodzi wewnątrz, w duszy, aby nas odwieść od błędu i przybliżyć do poznania prawdziwego stwórcy. Dwa są poruszenia duszy, jedno racjonalne, drugie nieracjonalne [...]. Dał bowiem Bóg duszy rozum, aby tłumiła zmysłowość [...]. Widząc to Owidiusz pragnie nam pokazać poprzez zmyśloną opowieść wewnętrzny przełom w duszy.)

Pod wpływem tego rodzaju opinii pozostają XIV-wieczni komentatorzy Dantego, dla których Owidiusz jest „optimus magister transformationum”⁸⁰⁸: zebrał on mity metamorficzne ilustrujące poprzez przemianę ciała ludzkiego w niższe formy bytu proces degradacji, zachodzący tak naprawdę w duszy ludzkiej pod wpływem grzechu (*mutatio moralis*)⁸⁰⁹ lub – znacznie rzadziej – jej *divinatio*⁸¹⁰, wynika-

⁸⁰⁷ F. Ghisalberti, *Arnolfo di Orléans...*, s. 180 i nn. (początek *accessus*).

⁸⁰⁸ Benvenuto da Imola, *Comentum super...*, koment. do *Inf.*, XXV, 97-99 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 16.11.2013).

⁸⁰⁹ Owa *mutatio moralis* ma swoje korzenie w dziele Boecjusza *De consolatione philosophiae*, a konkretnie w trzeciej prozie książki IV, gdzie mowa o zatraceniu ludzkiej natury i upodobnieniu się do różnego typu zwierząt pod wpływem grzechu. Wnioski nasuwają się same: „Evenit igitur ut, quem transformatum vitiis videas, hominem aestimare non possis [...]. Ita fit ut qui probitate deserta homo esse desierit, cum in divinam condicionem transire non possit, vertatur in beluam” („Z tego więc wynika, że nie można uważać za człowieka kogoś, kogo ewidentnie zniekształciły grzechy [...]. Tak oto ten, kto porzuca uczciwość i przestaje być człowiekiem, ponieważ nie może dotrzeć do poziomu Boga, zmienia się w dziką bestię”); zob. też B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1997, s. 26; M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 239; przekonanie o *mutatio moralis* u Owidiusza wyraża np. Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis...*, koment. do *Inf.*, XXV, 94-99 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 16.11.2013): „Transformationes vero sive transmutationes quas facit Ovidius de Cadmo et Arethusa fuerunt morales” („Przeobrażenia albo przemiany, jakim Owidiusz poddaje Kadmosa i Aretezę, miały charakter moralny”).

⁸¹⁰ Ową *divinatio* należy rozumieć w średniowieczu – oczywiście abstrahując od znaczenia klasycznego („wieszczenie”) – nie jako „ubóstwienie” czy „przebóstwienie”, tylko jako uczestniczenie duszy, wyzwolonej z dążeń ziemskich, w boskiej naturze Stwórcy, do czego są nawiązania w Biblii i w doktrynie chrześcijańskiej,

jąca z pielęgnowania cnót (jak w przypadku mitycznego Glaukusa czy Juliusza Cezara). Ciąg metamorfoz układa się w historię ludzkości od początku świata do czasów mu współczesnych w księdze, która „nosi tytuł *Metamorfozy*, będąc księgą o przemianach” („intitulatur *Methamorphoseos*, idest, liber transformationum”)⁸¹¹. Słowa te wypowiada z uznaniem Benvenuto da Imola, a Guido da Pisa wyraża niemniejszy podziw dla dzieła uchodzącego wówczas za „Biblię pogan”, dając jasno do zrozumienia, że treści dosłowne są tam jedynie „przykrywką” (*integumentum*) dla zupełnie innych znaczeń, będących antycypacją prawd chrześcijańskich:

Ovidius, egregius poetarum, composuit multos libros, et specialiter librum de transformationibus rerum, qui grece dicitur *Methamorphoseos*. Qui quidem liber paganorum biblia posset merito appellari, quia in ipso omnia magnalia et notabilia ab origine mundi usque ad tempora sua eleganti et venusto metro, sub integumentis et impropriis locutionibus, exaravit⁸¹².

(Owidiusz, wybitny poeta, napisał wiele dzieł, a w szczególności księgę o przemianach rzeczy, która po grecku nazywa się *Metamor-*

gdzie owa *participatio* odnosi się do sytuacji zbawionych, kontemplujących Boga, jak np. w Drugim Liście św. Piotra (1, 4), włączonym do tzw. Listów katolickich z Nowego Testamentu (zob. P. Rigo, *Consorte degli dei*, w: eadem, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Olschki, Firenze 1994, s. 115 i nn.; B. Guthmüller, «*Trasumanar significar per verba / non si poria*». La «*mirabilis transmutatio*» di Dante nel primo canto del Paradiso, w: idem, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana: da Dante al Rinascimento*, Carocci, Roma 2009, s. 80 i nn.). Echo tego poglądu odnajdujemy w traktacie filozoficznym Dantego (*Conv.*, III, II, 14): „L'anima umana, la quale con la nobilitade de la potenza ultima, cioè ragione, participa de la divina natura a guisa di sempiterna intelligenza” („Dusza ludzka, która przez szlachetność ostatniej władzy [spośród wymienionych wcześniej, zgodnie z podziałem Arystotelesa – przyp. M.M.S.], czyli rozumu, ma udział w naturze boskiej na kształt wiecznej inteligencji”). Chodzi o *anima rationalis*, którą – jak Dante wyjaśni w *Komedii* w wywodzie Stacjusza – Bóg tchnął w każdego człowieka jeszcze przed jego urodzeniem (*Purg.*, XXV, 67-75).

⁸¹¹ Benvenuto da Imola, *Comentum super...*, koment. do *Inf.*, XXV, 97-99 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 19.11.2013).

⁸¹² Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis...*, koment. do *Inf.*, IV, 9 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 19.11.2013).

fozami. Słusznie można ją nazwać biblią pogan, ponieważ opisał w niej wszystkie wielkie i sławne [zjawiska i wydarzenia – przyp. M.M.S.] od początku świata aż do swoich czasów, eleganckim i wytwornym wierszem, pod przykrywką obcych im wyrażen.)

Ci i inni komentatorzy Dantego (jak np. Pietro Alighieri) przypisują także autorowi *Komedii* taki sposób patrzenia na poezję Owidiusza; z ich uwag wynika, że traktuje on jej *sensus litteralis* jak „piękne kłamstwo”, któremu nadaje wiarygodność dopiero *sensus allegoricus*. Co więcej, oni sami w podobnych kategoriach postrzegają jego narrację w *Komedii*, odczytując wędrówkę przez zaświaty (uważaną przez nich jedynie za poetycką fikcję) jako alegorię odnoszącą się do procesów duchowych zachodzących w Dantem-autorze⁸¹³. Oceniając jego zejście do Piekła w nocy poprzedzającej systematyczny komentarz, jego syn Pietro nie ma wątpliwości, jak należy rozumieć ów *descensus*:

Et sic auctor noster descendit ad infernum [...] idest ad cognitionem terrenorum, ut eis probabiliter abominatis moriens non vadat ad essentialium infernum⁸¹⁴.

⁸¹³ Zob. np. Benvenuto da Imola, *Comentum super...*, koment. do *Inf.*, III, 90-93 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 19.11.2013): „Nam Dantes intravit mentaliter, non corporaliter in Infernum” („Bowiem Dante wszedł do Piekła jedynie w myślach, nie cieleśnie”); *ibidem*, koment. do *Par.*, I, 7-9 (konsultowany jw.): „Io, idest, ego novus poeta Dantes qui fueram in inferno et purgatorio cum uno poeta magno antiquo, fu' nel cielo, scilicet, mentaliter, non corporaliter” („Ja, czyli nowożytny poeta Dante, który byłem w piekle i w czyśćcu z jednym poetą starożytnym, potem byłem w niebie, oczywiście mentalnie, a nie cieleśnie”); Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Commedia...*, koment. do *Inf.*, I, 112-129 (konsultowany jw.): „Per luogo che non dee mai avere fine ti menerò; cioè per l'inferno, e questo menare sarà intellettualmente: perciò che non si dee credere che Dante andasse nell'inferno, se non col pensiero guidato dalla ragione umana” („Poprowadzę cię do miejsca, które nie ma końca, czyli do piekła, a ta wędrówka będzie miała charakter intelektualny; nie należy bowiem sądzić, że Dante poszedł do piekła inaczej niż w myślach, prowadzony przez rozum”); koment. do *Par.*, I, 1-12 (konsultowany jw.): „E questo si dè intendere ch'elli vi fu intellettualmente; ma non corporalmente; ma finge secondo la lettera ch'elli vi fusse corporalmente” („Należy to tak rozumieć, że był tam myślą, a nie cieleśnie; ale dosłowny sens poezji jest taki, że znalazł się tam fizycznie”).

⁸¹⁴ *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, a c. di V. Nannucci, Piatti, Firenze 1845, koment. do *Inf.*, I, 1-3 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 21.11.2013).

(I tak nasz autor schodzi do piekła [...] co jest równoznaczne z poznaniem spraw ziemskich i z odrzuceniem ich w sposób godny pochwały, aby w momencie śmierci nie pójść do prawdziwego piekła.)

W tym samym duchu, a zatem w kategoriach *mutationes morales*, komentatorzy wyjaśniają też przemiany grzeszników wyrażające się w *contrapasso* i odnoszą je do życia ziemskiego⁸¹⁵, a ich przedstawienie przez Alighieriego traktują jak *descriptio poetica*⁸¹⁶, tak jakby obce im były rozważania na temat sensów poematu zawarte w *Liście do Cangrande della Scala* (20-22), z których jednoznacznie wynika, że zgodnie z *intentio auctoris*⁸¹⁷ opis zaświatów i „stan dusz po śmierci” („status animarum post mortem”; *Epist.*, XIII, 24) powinny być rozumiane jako efekt objawienia boskiego, a jego celem jest dobro ludzkości (*Epist.*, XIII, 39).

⁸¹⁵ Zob. np. Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Commedia...*, koment. do *Par.*, I, 64-72 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 21.11.2013): „Che li omini scelerati che sono rifiutati da Dio si disumanano e diventano bestie varie, secondo vari vizi, come dice ancora Boezio nel predetto luogo nel libro terzo, e diventano sozzi et oscuri quanto all'anima, come è lo demonio, stando in questa vita” („Że ludzie występni, odrzuceni przez Boga, tracą człowieczeństwo i stają się różnymi zwierzętami, w zależności od nieprawych czynków, jak mówi Boecjusz w wyżej wymienionym miejscu trzeciej [w rzeczywistości czwartej – przyp. M.M.S.] książki, i jeszcze w tym życiu stają się zbrukani i ciemni na duszy, jak szatan”); *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, koment. do *Inf.*, XIII, nota odnosząca się do samobójców (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 21.11.2013).

⁸¹⁶ Zob. Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis...*, koment. do *Inf.*, XXIV, 94 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 21.11.2013): „Quia hic incipit autor de latronum conditionibus pertractare, ideo in principio sue poetice descriptionis sive narrationis ponit [...]” („Ponieważ w tym miejscu autor zaczyna ukazywać sytuację złodziei, dlatego na początku swojego poetyckiego opisu lub opowiadania przedstawia [...]”).

⁸¹⁷ Na temat *intentio auctoris* i jej kluczowego znaczenia dla średniowiecznych egzegetów (którzy odziedziczyli to pojęcie po starożytnych gramatykach, a jego ranga z czasem wzrosła) zob. A.J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Scholar Press, London 1984, rozdz. 3 i 4. Zob. także *Medieval Literary Theory and Criticism, c. 1100-1375: The Commentary Tradition*, ed. and transl. by A.J. Minnis, A.B. Scott, Oxford Clarendon Press, Oxford 1991, index, s. v. „intention, authorial (*intentio auctoris*)”.

Nie ulega wątpliwości, że dla Dantego *perpetuum carmen* Owidiusza o przemianach urągających koncepcji człowieka stworzonego na obraz Stwórcy jest rzeczywiście poetyckim kłamstwem, oferującym swoim czytelnikom obrazy negatywnych namiętności zarówno ludzkich, jak i boskich, które rzutują na wzajemne relacje pomiędzy człowiekiem i bóstwem oraz na pesymistyczną wizję świata i ludzkiego losu⁸¹⁸. Nie uszło jednak zapewne uwadze Alighieriego, że rzymski wirtuoz słowa w *propositio* otwierającej poemat traktuje owe metamorfozy jako prawdziwe (i nie ma znaczenia, czy sam w to wierzy, czy tylko podąża za tradycją), gdyż jego zamysłem nie jest opowiadanie historii zmyślonych, lecz takich, które wydarzyły się naprawdę; to bogowie są autorami przemian i – niejako z tego tytułu – prosi ich o natchnienie:

In nova fert animus mutatas dicere formas
corpora: di, coeptis (nam vos mutastis et illas)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen. (*Met.*, I, 1-4)

(Opowiem, jak się w nowe kształty przemieniały ciała: natchnijcie mnie, bogowie, bo za waszą sprawą działały się te przemiany, a snujcie pieśń odwieczną, od początku świata do naszych czasów.)

Owidiusz jako *homo rhetoricus* rozpowszechniający w sposób niezwykle sugestywny nieprawdziwe wierzenia o bogach, skrytykowanych wprost przez Dantejskiego Wergiliusza (*Inf.*, I, 72), musiał być dla włoskiego poety kimś w rodzaju „fałszywego proroka”. *Komedia* przeciwstawia się *Metamorfozom* (a jest to podyktowane względami filozoficzno-moralnymi, lecz także chęcią poetyckiej *aemulatio*), tak jak „prawda sprawiająca wrażenie kłamstwa” („ver ch’ha faccia di menzogna”; *Inf.*, XVI, 124) pozostaje w opozycji do tego, co zmyślone, lecz posiada pozór prawdy. Tę ostatnią myśl zdaje się – na poziomie metatekstowym – ilustrować postać Geriona w *Piekle*: jest on w świe-

⁸¹⁸ Trafna wydaje się uwaga jednego z krytyków o tym, że dla Dantego Owidiusz był „a curator of the fallen world in all its hideous permutations” (P.S. Hawkins, *Dante’s Testaments: Essays in Scriptural Imagination*, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 148), czyli tym, który zebrzał mity odnoszące się do świata naznaczonego upadkiem w jego okropnych przemianach.

cie przedstawionym *Komedii* symbolem hipokryzji, „wstrętnym obrazem podstępnego oszustwa” („sozza imagine di froda”; *Inf.*, XVII, 7), mającym twarz „uczciwego człowieka” („faccia d'uom giusto”; w. 10), a według niektórych krytyków współczesnych – nawet całego Piekła, będącego *par excellence* królestwem fałszu i kłamstwa⁸¹⁹. Nieprzypadkowo Dante potwierdza wiarygodność swojej wizji Geriona, zaklinając się – „przysięgam, / [...] że widziałem”⁸²⁰ („ti giuro, / [...] ch'i' vidi”; *Inf.*, XVI, 128-130) – po aluzyjnym ustanowieniu wyżej wspomnianej antytezy.

W naszych analizach skupimy się na wybranych przykładach bardziej złożonych związków intertekstualnych, których podstawą są historie mityczne odnoszące się czy to do „obiektywnej” rzeczywistości zaświatów, czy też do „subiektywnych”⁸²¹ przeżyć i doświadczeń Dantego-pielgrzyma. Znajdą się wśród nich również takie epizody, w których Dante-autor wypowiada się aluzyjnie na temat swojej sztuki w polemice z Owidiuszem. W jego mitach twórca *Komedii* dostrzega określony potencjał semantyczny, który każe mu je odczytywać jako prefigurację doświadczeń Dantego-pielgrzyma, Dantego-autora lub postaci w zaświatach. Jednak inaczej niż to miało miejsce w przypadku *Eneidy*, taka sytuacja narracyjna jest możliwa dopiero po głębokiej korekcie danego mitu, a niejednokrotnie po uprzednim poddaniu w wątpliwość lub wręcz zanegowaniu jego znaczenia⁸²². Alighieri przywraca

⁸¹⁹ Ma on do spełnienia (z woli Boga) ważną rolę w podróży Dantego, który na jego grzbiecie przebędzie (wraz z Wergiliuszem) przepaść oddzielającą krąg siódmy (*violenti*) od dwóch najniższych, gdzie cierpią najgorsi grzesznicy: oszuści i zdrajcy (*fraudolenti* i *traditori*). J.C. Nohrnberg uważa (*The Descent of Geryon: The Moral System of "Inferno" XVI-XXXI*, „Dante Studies”, 114 (1996), s. 137), że nieprzypadkowo epizod Geriona zajmuje centralne miejsce w strukturze Piekła, a szczegółowy opis jego postaci (*Inf.*, XVII, 1-27) symbolizuje wszystkie aspekty Górnego i Dolnego Piekła, będąc „a multilayered image of hell from top to bottom” („wielowarstwowym obrazem piekła od szczytu aż po samo dno”).

⁸²⁰ Przekład dosł. mój – M.M.S.

⁸²¹ Oba te terminy zapożyczam od M. Picone, *Dante Alighieri...*, s. 131-132.

⁸²² Zob. *ibidem*, s. 125-175 *passim*; zob. też M. Picone, *Gli ipotesti classici...*, s. 63-81; M.M. Chiarenza, *Hippolytus' Exile: Paradiso XVII, vv. 46-48*, „Dante Studies”, 84 (1966), s. 65-68; K. Brownlee, *Dante and Narcissus (Purg. XXX, 76-99)*, „Dante Studies”, 96 (1978), s. 201-206; idem, *Phaeton's Fall and Dante's Ascent*, „Dante Studies”, 102 (1984), s. 135-144; M.C. Meschiari, *Un*

wątkom pogańskim ich „prawdziwy” sens, a dialog, który prowadzi z Owidiuszem zarówno na poziomie intertekstualnym, jak i metatekstowym zmierza do przeciwstawienia zafałszowanego obrazu świata w mitach antycznych jego wizji wywodzącej się z samego Źródła prawdy⁸²³. Ważną funkcję w tym pełnym napięć dialogu pełni motyw metamorfozy, rozumiany jednak inaczej – jak zobaczymy poniżej – niż u rzymskiego epika.

W mniemaniu Dantego Owidiusz, w przeciwieństwie do Wergiliusza, nie jest autorem, którego poezja może przyczynić się do czyjegokolwiek zbawienia, a jego *fabulosae narrationes* ukazują świat pełen sprzeczności i zmienności pozbawionej głębszego sensu, w którym człowiek nie jest w stanie odnaleźć trwałych punktów odniesienia i niejednokrotnie staje się ofiarą bogów albo własnej pychy czy innych negatywnych skłonności. Jest to świat niewiarygodny i odarty z wartości, kreowany przez niezwykle wyobraźnię poetycką jedynie *ad maiorem Ovidii gloriam*⁸²⁴ i jako wyzwanie wobec Wergiliusza oraz wcześniejszej tradycji epickiej. Nic dziwnego, że polemika Alighieriego jest niekiedy wyjątkowo ostra, a ingerencja w twórczość mityczną – głęboka: zyskała mu ona ze strony współczesnej krytyki miano twórcy mitów chrześcijańskich (*Christian mythmaker*)⁸²⁵.

idolo poetico: Fetonte nella Commedia, „Studi e problemi di critica testuale”, 45 (1992), s. 93-102; P. Royston Macfie, *Ovid, Arachne...*, s. 159-172; K. Brownlee, *Pauline Vision...*, s. 202-213; idem, *Ovid's Semele and Dante's Metamorphosis: Paradiso 21-22*, w: *The Poetry of Allusion...*, s. 224-232; J.T. Schnapp, *Dante's Ovidian Self-Correction in Paradiso 17*, w: *The Poetry of Allusion...*, s. 214-223.

⁸²³ O ile np. w *Ovide moralisé* mity Owidiańskie są interpretowane nie tylko w kluczu moralnym, lecz stają się wręcz antycypacją profetyczną przekazu, jaki ma miejsce w Ewangelii oraz dogmatów chrześcijańskich (zob. B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare...*, s. 112), o tyle u Dantego mamy do czynienia z czymś zupełnie innym: dokonuje on głębokiej korekty określonego mitu właśnie z racji tego, że nie wierzy w jego sens alegoryczny, który miałby rzekomo być weń wpisany przez samego Owidiusza. Dopiero w poprawionej przez niego wersji może on stać się prefiguracją prawd chrześcijańskich. Tego rodzaju strategia jest, jak już podkreślaliśmy, konsekwencją dystansu do autora *Metamorfóz* w momencie pisania *Komedii*.

⁸²⁴ Zob. dumną konkluzję *Metamorfóz* (XV, 878-879), zakończoną tryumfalnym stwierdzeniem: „[...] perque omnia saecula fama, / siquid habent veri vatum praesagia, vivam” („[...] i jeśli jest jakaś moc w przepowiedniach wieszczów, to będę żył na wieki w mej sławie”).

⁸²⁵ Zob. P.S. Hawkins, *The Metamorphosis of Ovid*, s. 23.

Podsumowując to krótkie wprowadzenie, można powiedzieć, że i jeden, i drugi poeta jest mistrzem metamorfoz, ale charakter *Komedii* (jako dzieła natchnionego z góry, wzorem Biblii) gwarantuje im autentyczność, mimo iż pozornie sprawiają wrażenie fikcji, podczas gdy Owidiusz – w przekonaniu Dantego – jest jedynie twórcą *fictiones*, chociaż jego retoryczny geniusz nadaje im pozory prawdy.

2. „COSÌ VID'IO LA SETTIMA ZAVORRA / MUTARE E TRASMUTARE”⁸²⁶
(*Inf.*, XXV, 142-143): SENS METAMORFOZY U DANTEGO

Nie ulega wątpliwości, że motyw przemiany jest jednym z ważniejszych w *Komedii*. Po pierwsze dlatego, że wpisuje się w jej nadrzędny cel, czyli wspomniane powyżej wyprowadzenie ludzi ze stanu nędzy duchowej i ukazanie im drogi prowadzącej do wiecznego szczęścia. Wiąże się on z poznaniem przez Dantego-pielgrzyma, a za jego pośrednictwem przez całą ludzkość, losu pośmiertnego człowieka w zależności od postaw i wyborów cechujących go za życia, a to ma skłaniać do refleksji połączonej ze świadomym kształtowaniem i przemianą własnej egzystencji tak, aby jej duchową część doprowadzić do stanu wiecznego szczęścia. Metamorfoza czytelnika (idealnego) jako założenie stojące u podstaw poematu nadaje sens procesowi twórczemu, który ze swej strony rozwija się dynamicznie, wymagając od poety doskonalenia warsztatu artystycznego, coraz większego wysiłku intelektualnego i duchowego oraz twórczego natchnienia, jak o tym świadczą liczne miejsca dzieła, w których dzieli się on ze swoim od-

⁸²⁶ Przekład dosł. mój – M.M.S.: „Tak zobaczyłem, jak ludzki balast siódmego jaru wciąż się zmieniał i przemieniał”. Termin *zavorra* to *hapax legomenon*, który przysporzył wiele trudności komentatorom różnych epok. Przyjmuję sens zbliżony do tego, za którym opowiada się R. Hollander (Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Inf.*, XXV, s. 142). To pełne pogardy określenie potępionych wiąże się ściśle z przekonaniem Dantego, że sprzeniewierzywszy się ludzkiej naturze (co potwierdzają ich nieustanne przemiany w węże), zdegradowali się oni do poziomu trudnej do określenia materii hybrydalnej (ni to ludzie, ni to węże) i dlatego ich obecna egzystencja jest czymś absurdalnym. Ta koncepcja ma podłoże w filozofii Arystotelesa (jak zobaczymy w trakcie analizy tego epizodu).

biorcą trudnościami w opisie nowej rzeczywistości, oraz kolejne inwokacje na początku każdej z jego trzech części – *Piekle*, *Czyśćca* i *Raju*. Można zatem mówić o motywie metamorfozy także na poziomie metatekstowym, do którego – poza inwokacjami – należy też dyskurs stanowiący domyslną „nadbudowę” epickiej narracji w ramach poetyki immanentnej; jej odkrycie i zinterpretowanie wymaga określonych strategii hermeneutycznych. Innymi słowy, potencjalnemu doskonaleniu wewnętrznemu czytelnika (a nie należy zapominać, że pierwszym czytelnikiem własnej poezji jest sam autor) towarzyszy, w miarę postępowania lektury, realne przekraczanie przez poetę trudności związanych z nowym tworzywem epickim⁸²⁷, sondowanie granic w oddaniu tego, co niedostępne dla zmysłów, językiem poetyckim tworzonym od podstaw (a więc podlegającym przemianom pod piórem „Bożego skryby”), znajdowanie jak najlepszych form wyrazu dla „retoryki niewyrażalnego”. Dochodzi ona do głosu w największym stopniu oczywiście w *Raju*, królestwie ducha wolnym całkowicie od materii, gdzie maestia słowna sięga wyżyn, jakich nikomu dotąd (i potem) nie udało się osiągnąć. Jednak także w *Piekle*, gdzie materia przytłacza potępionych swoim brzemieniem w sposób nieodwracalny, oraz w *Czyśćcu*, gdzie jej bolesne oddziaływanie (w ramach pokuty) jest ograniczone w czasie i ulega dynamicznemu zmniejszaniu się w miarę zbliżania do upragnionego szczytu (czyli Raju Ziemijskiego), Dante – dla zilustrowania danej sytuacji, postaci, zjawiska – nieraz ucieka się do zaprzeczonych porównań typu homeryckiego, znanych mu przede wszystkim z *Eneidy* i *Tebaidy*, które chętnie nazwałabym „sfrustrowanymi”: w momencie, gdy tworzy on obraz lub scenkę, odwołując się do rzeczywistości historycznej czy literackiej (traktowanej jako *historia*), mającej sugerować podobieństwo na zasadzie analogii, równocześnie neguje możliwość takiego właśnie porównania. Dla lepszego unaocznienia tej strategii poetyckiej odwołajmy się do krótkiego przykładu⁸²⁸ z *Czyśćca*, gdzie mowa o trzęsieniu Góry Czyścicowej, będącym doniosłym znakiem dla wszystkich

⁸²⁷ Najlepiej to oddaje apostrofa orwierająca Pieśń II *Raju*.

⁸²⁸ Niektóre z porównań, dla których źródłem są *Metamorfozy* Owidiusza, będą przedmiotem dogłębniejszej analizy przy omawianiu interpretacji figuralnej mitów w następnym podrozdziale.

pokutujących duchów, że właśnie dobiegł kresu czas ekspiacji jednego z nich (w tym wypadku ducha poety Stacjusza):

Certo non si scoteo sì forte Delo,
pria che Latona in lei facesse 'l nido
a parturir li due occhi del cielo. (*Purg.*, XX, 130-132)

(Pewnie tak góra delijska nie drżała,
Nim w niej uwiła swe gniazdo Latona,
Gdzie dwoje źrenic nieba spowijała.)

Dante czyni tu aluzję do mitu znanego zarówno z *Metamorfoz* (VI, 189 i nn.), jak i z *Eneidy* (III, 69 i nn.), przywołującego kontekst narodzin Apollona, boga słońca, i Diany, bogini księżyca („źrenic nieba”), na górze Cyntus na wyspie Delos, która to wyspa „w nagrodę” za danie schronienia ich przyszłej matce Latonie stała się wyspą stałą: wcześniej bowiem, pływając po morzach, była narażona na wstrząsy.

Kiedy indziej porównania służą ukazaniu fałszywej analogii pomiędzy nim a niektórymi postaciami z *Metamorfoz*: o ile dla nich określone zdarzenia kończą się tragicznie, o tyle dla niego „podobne” sytuacje przyniosą zgoła odmienny skutek. Jako ciekawostkę warto dodać, że w *Komedii* jest pięćdziesiąt porównań klasycznych⁸²⁹, z czego trzydzieści pięć z *Metamorfoz* (inne pochodzą głównie z *Tebaidy* Stacjusza, *Farsalii* Lukana i *Eneidy*), przy czym rozkładają się one następująco: dziesięć w *Piekle* i po dwadzieścia w pozostałych kantykach⁸³⁰.

Motyw przemiany jest w największym stopniu obecny w świecie przedstawionym *Komedii*, choć naturalnie inaczej w każdej jej części. Przechodząc do jego dokładniejszej analizy w *Piekle*, zauważmy na wstępie, że paradoks egzystencji duchów potępionych polega na tym, że, mimo iż ich status pośmiertny jest niezmienny w wiecznej terażniejszości, a wola (wolna jedynie w ziemskim życiu) uległa zastygnięciu,

⁸²⁹ Stanowią one (wraz z biblijnymi) ok. jednej dziesiątej wszystkich porównań w dziele Dantego, pozostałe są zaczerpnięte na ogół ze świata przyrody i z życia codziennego, którego Alighieri był bardzo bystrym obserwatorem; zob. bardzo dobre omówienie formalne, strukturalne i semantyczne w artykule A. Pagliaro, *Similitudine*, w: *ED*, vol. 14, s. 567-576.

⁸³⁰ Zob. F. Spera, *La poesia forte...*, s. 116.

ich myśli, uczucia i działania, będące karykaturalnym odbiciem tych, które skazały je na obecny los, powtarzają się bez końca w zamkniętej przestrzeni danego kręgu czy jego fragmentu, co odbiera im wszelki sens. Ich czynności są efektem kary symbolizującej winę i mającej, jak wiemy, charakter figuralny⁸³¹ względem ziemskiej egzystencji. Jest ona przejawem boskiej sprawiedliwości i ujawnia degradację natury ludzkiej skalanej grzechem oraz związaną z nią przemianę, która dokonała się raz na zawsze, jak to ma miejsce np. w kręgu Piera della Vigna i innych samobójców czy w jarze fałszywych doradców, gdzie cierpi Ulises, albo dokonuje się ustawicznie, jak w jarze złodziei. Częściowa lub całkowita utrata człowieczeństwa ma swój antytetyczny odpowiednik w stanie „przechrzelenia”, wzniesienia się ponad kondycję ludzką w Raju, określonego neologizmem *trasumanar* (*Par.*, I, 70), i krytyka ukuła dlań termin *subumanar*⁸³².

Dusza Piera została zamknięta w roślinie, a więc w bycie materialnym stojącym niżej w hierarchii, co powoduje ustawiczny konflikt pomiędzy formą i materią, rozumianymi w znaczeniu nadanym im przez Arystotelesa. Podobnie płomień w postaci ognistego języka odbiera tożsamość złym i podstępny doradcom, którą *de facto* utracili już za życia, pozornie „służąc” innym, a w rzeczywistości działając na ich szkodę. Przybranie przez złodziei postaci węży jest efektem upodobnienia się do nich pod względem natury; ich wzajemna metamorfoza, najpełniej oddająca sens i funkcje tego motywu w *Piekle*⁸³³, staje się dla Dantego-autora okazją do wyrażenia przekonania o wyższości własnej sztuki nad tą, jaką mógł się szczycić Owidiusz, mistrz literackich przemian:

⁸³¹ Model figuralny rzeczywistości w rozumieniu E. Auerbacha został przeze mnie naświetlony we Wprowadzeniu.

⁸³² Francesco da Buti, jeden z XIV-wiecznych komentatorów *Komedii*, stworzył natomiast, jako antytezę wobec *trasumanar*, termin *disumanar*; zob. przyp. 815 w tym podrozdziale, gdzie cytuje się fragment komentarza do *Par.*, I, 64-72. Pojęcie „*trasumanar*” wyjaśnia on tam następująco (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 23.11.2013): „*Trasumanar*; cioè passare dall'umanità a più alto grado, che non può essere se non Iddio: imperò che nulla natura è più nobile dell'umana se non la divina” („*Trasumanar*, czyli przejść od stanu człowieka na wyższy stopień, który należy już do Boga: ponieważ żadna natura nie jest bardziej szlachetna od ludzkiej niż boska”).

⁸³³ Będzie ona poniżej przedmiotem analizy.

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
ché se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio. (*Inf.*, XXV, 97-99)

(Niech Owidiusz milczy o Kadmosie i Aretuzie, / bo jeśli tego
w węza, a tamtą w źródło przemienia w fikcji poetyckiej, ja mu
nie zazdroścę.)⁸³⁴

Alighieri, nakazując Owidiuszowi milczenie wobec aktu, jaki się za chwilę dokona, wyraża w ten polemiczny sposób swój stosunek do rzymskiego epika i jego dzieła. W tym wyzwaniu nie chodzi jednak, jak zobaczymy, o stopień wirtuozerii słownej czy o wyższość wyobraźni poetyckiej, lecz o istotę przedstawianego zjawiska, które u Dantego staje się świadectwem wszechmocy Boga, twórcy tych niewiarygodnych transformacji: „O Sądzie Boży, jakżeś jest surowy, / Gdy za grzech wtrącasz w tak okropne stany!” („Oh potenza di Dio, quant'è severa, / che cotai colpi per vendetta croscia!”; *Inf.*, XXIV, 119-120)⁸³⁵.

Nie jest przypadkiem, że wyzwanie, które Dante-autor kieruje w stronę Owidiusza (i Lukana w wersach 94-96, ale w charakterze *ae-mulatio* w znaczeniu bardziej retorycznym niż ideowym)⁸³⁶, pojawia

⁸³⁴ Przekład dosł. mój – M.M.S. W oryginale jest obecna gra słowna pomiędzy *Ovidio* i *non lo 'nvidio*; w ostatnim wersie któryś z krytyków dopatruje się także gry znaczeniowej: w tak wyrafinowany sposób Dante przeciwstawiałby własną poezję poezji Owidiusza, twierdząc: „io non [l] o ['n] vidio” („nie jestem Owidiuszem”).

⁸³⁵ A propos tej wypowiedzi, wyrażającej opinię Dantego-autora jako niedawnego świadka surowej sprawiedliwości boskiej w tym jarze, a obecnie jedynie Bożego skryby, R. Hollander (Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Inf.*, XXIV, 119-120, s. 202-203) przytacza fragment Listu św. Pawła do Rzymian (12, 19): „Mihi vindicta: ego retribuam, dicit Dominus” („Do Mnie należy pomsta, Ja wymierzę zapłatę – mówi Pan”).

⁸³⁶ Lukan uchodził przede wszystkim za poetę historycznego, o czym była mowa w jednym z wcześniejszych rozdziałów (Część pierwsza, III): opisywane przez niego przemiany żołnierzy Katona pod wpływem ukąszeń przez jadowite węże podczas przemarszu przez Pustynię Libijską (*Phars.*, IX, 762 i nn.) Dante musiał traktować jak fakt historyczny, którego kwestionowanie nie wchodzi w grę; zob. Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis...*, koment. do *Inf.*, XXV, 94-99 (<http://danter.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 25.11.2013): „Sed nota [...] quod transformationes sive transmutationes quas facit Lucanus de Sabello

się właśnie w *Piekle*, bowiem w przestrzeni infernalnej przemiany są wszechobecne i w największym stopniu przypominają Owidiańskie, przede wszystkim ze względu na obiektywnie negatywny wymiar, jaki cechuje jedno i drugie, z nielicznymi – w przypadku *Metamorfoz* – wyjątkami.

Już ten krótki zarys ukazuje, że Dante posługuje się w sposób twórczy materią mityczną w konstruowaniu świata przedstawionego *Komedii*. Dla pełniejszego zrozumienia, jaki jest sens Dantejskich metamorfoz i ich funkcja oraz na czym polega polemika z koncepcją Owidiusza, przypomnijmy pokrótce, co stanowi ich istotę u rzymskiego poety.

Mity traktujące o przemianach ludzi w zwierzęta, rośliny, kamienie i inne elementy przyrody pełnią w *Metamorfozach* funkcję narracyjną, w tym sensie, że metamorfoza jest ośrodkiem tematycznym opowieści mitologicznej⁸³⁷. Rzutuje ona także na strategię narracyjną, gdyż w całym poemacie nieustannie zmienia się sposób opowiadania i technika opisu, styl i ton oraz tematyka i długość następujących po sobie historii, a co za tym idzie, ich szczegółowość. Ponadto zmienność stanowi cechę strukturalną dzieła, które nie posiada określonego schematu formalnego, brak w nim też zasady kompozycyjnej, jako że kolejne opowieści odznaczają się różnym stopniem spójności i wzajemnego powiązania, mimo że płynnie – na tym polega m.in. geniusz ich autora – przechodzą jedno w drugie. Karl Galinsky zauważa jeszcze, że w ujęciu tego wirtuoza słowa mity tracą głębszy sens, nadany im przez wcześniejszą tradycję epicką czy tragediową, są bowiem pozbawione implikacji etycznych i ogólnie biorąc filozoficznych⁸³⁸. Wpływa to na istotę przemian, które nie są jednoznacznie tożsame z degradacją

et Nasidio fuerunt protinus naturales” („Zauważ [...] że przemiany Sabellona i Nazydiusza, o jakich pisze Lukan, były całkowicie naturalne”). Poza tym nie chodzi w tym wypadku o metamorfozy w pełnym tego słowa znaczeniu, lecz o okropne, ale możliwe deformacje ciała ludzkiego pod wpływem ukąszeń jadowitych węży. Natomiast Owidiusz „converte poetando”, czyli „dokonuje przemian w fikcji poetyckiej” (*Inf.*, XXV, 99), pragnącej uchodzić za prawdziwą, a jego metamorfoza jest wszechobecna na różnych poziomach dzieła.

⁸³⁷ Zob. K.G. Galinsky, *Ovid's "Metamorphoses". An Introduction to the Basic Aspects*, Basil Blackwell, Oxford 1975, s. 62.

⁸³⁸ Zob. *ibidem*, s. 62-63 i *passim*.

człowieka, ze sprowadzeniem go na niższy poziom w hierarchii bytów⁸³⁹. Niekiedy są one efektem zemsty ze strony obrażonego bóstwa, a innym razem – wręcz przeciwnie – spowodowane chęcią uchronienia przed niebezpieczeństwem kogoś cieszącego się jego łaską czy sympatią; czasem – rzadko (przypadek Dafne: *Met.*, I, 543-547) – do metamorfozy dochodzi w wyniku prośby kogoś, kto pragnie uniknąć boskiej przemocy. Nierzadkie są przypadki trudnych do racjonalnego wyjaśnienia zmian tożsamości⁸⁴⁰. Różna jest poza tym reakcja tych, których one dotyczą: czasem wywołują ból i rozpacz, a kiedy indziej przynoszą ulgę w cierpieniu. Można więc powiedzieć, że także sam mechanizm przemiany podlega kryterium zmienności, tak że staje się ona narzędziem interpretacji otaczającego świata oraz symbolizuje problematyczny brak stabilności cechujący życie, na który wpływają ludzkie uczucia, wola czy okoliczności zewnętrzne⁸⁴¹.

Tak rozumiana metamorfoza może być całkowita lub częściowa; w pierwszym wypadku dotyka ciało i duszę i wówczas wiąże się z nagłym lub stopniowym zanikiem świadomości, jak w historii o Niobe skamieniałej z bólu po śmierci dzieci (*Met.*, VI, 301-309) czy siostrach Faetona, które stały się topolami (*Met.*, II, 330-366), albo o dziewczynie o imieniu Driope, przemienionej w drzewo po zerwaniu kwiatów lotosu z innego drzewa, powstałego w wyniku metamorfozy nimfy Lotis: traci ona stopniowo nie tylko ludzką postać, ale też czucie i świadomość (*Met.*, IX, 349-393). Kiedy indziej metamorfoza obejmuje jedynie ciało, wewnątrz którego zamknięta jest myśląca i czująca dusza, a przybranie postaci zwierzęcia czy rośliny nie pociąga za sobą zmiany natury wewnętrznej człowieka – tak dzieje się w micie o Dafne (*Met.*, I, 549-567) czy o Io przemienionej w jałówkę (*Met.*, I, 646-649); rów-

⁸³⁹ M. Picone zwraca uwagę na to, że metamorfozy Owidiańskie stanowią w jakimś sensie nawiązanie do Platonskiej teorii reinkarnacji, wyłożonej przede wszystkim w *Timajosie* (42 b-c) oraz w *Fedonie* (82 a-c), z tą zasadniczą różnicą, że pozbawiają ją całkowicie aspektu etycznego, zgodnie z którym kara w postaci wcielenia się w kolejny w byt niższy była tam wynikiem występków w poprzedniej egzystencji; zob. M. Picone, *Dante riscrive Ovidio...*, s. 9.

⁸⁴⁰ Niech za wszystkie wystarczy przykład Heliad, siostr Faetona, które po jego śmierci dotknęła przemiana w czarne topole (*Met.*, II, 330-366).

⁸⁴¹ Por. też E. Paratore, *Tradizione e struttura in Dante*, Sansoni, Firenze 1968, s. 194-195.

niez nimfa Kallisto, której rozgniewana Junona nadała postać niedźwiedzicy, zachowuje wspomnienie o swoim nieszczęściu i urazę do jego sprawcy Jowisza (*Met.*, II, 485-488)⁸⁴². Myślenie i uczucia oraz pamięć są także udziałem Kadmosa i Harmonii w momencie ich przeobrażenia w węże i później, gdy znikają wśród leśnej gęstwiny: „[...] nie boją się ludzi, nie czynią im krzywdy. Pamiętają, łagodni, kim kiedyś byli” („[...] nec fugiunt hominem nec vulnere laedunt, / quidque prius fuerint, placidi meminere dracones”; *Met.*, IV, 602-603). Do przykładu Kadmosa Dante odwołuje się w zacytowanym powyżej wyzwaniu rzucanym Owidiuszowi w czeluści złodziei-węży.

Metamorfoza w *Piekle* dotyczy oczywiście jedynie duszy i jest przejawem boskiej sprawiedliwości, wyrażającej się w *contrapasso*, widomym znaku ostatecznego spełnienia się ziemskiego bytu człowieka. Ujawnia on prawdziwy sens jego życia, to, czym było naprawdę w oczach Boga (odarte z masek, pozorów itp.). Mamy tu zatem do czynienia z „doskonalszą”, prawdziwszą formą owej figury. Im bardziej człowiek splamił się za życia, pozostając takim do śmierci, tym bardziej staje się karykaturą samego siebie na tamtym świecie. Poszczególne dusze zachowały bowiem swoją indywidualną postać, jednak Bóg poprzez swój sąd ujawnił ich ostateczną istotę i utrwalił ją na wieczność⁸⁴³. Każda dusza po śmierci, a dokładniej jej *virtus informativa* (*Purg.*, XXV, 41), czyli zdolność do kształtowania materii, wyzwalania jej potencjału, wytwarza wokół siebie, wskutek woli wyższej, rodzaj „ciała eterycznego”⁸⁴⁴, które sprawia, że może ona odczuwać skutki

⁸⁴² „Mens antiqua tamen facta quoque mansit in ursa, / adsiduoque suos gemitu testata dolores / qualescumque manus ad caelum et sidera tollit / ingratumque Iovem, nequeat cum dicere, sentit” („Jedynie pamięć pozostała w ciele niedźwiedzicy. Więc swe cierpienia wyraża pomrukiem nieustannym i jakby ręce łapy wznosi ze skargą do nieba i gwiazd. Nie śmie przyznać, lecz czuje niewdzięczność Jowisza”).

⁸⁴³ Zob. E. Auerbach, *Dante: Poet of the Secular World* (tyt. oryg.: *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin–Leipzig 1929), University of Chicago Press, Chicago–London 1961, s. 143.

⁸⁴⁴ Mechanizm jego powstawania wyjaśnia poeta Stacjusz w Pieśni XXV (88-96) *Czyśćca* w kontekście historii duszy racjonalnej od jej powstania w ludzkim płodzie aż po los pośmiertny: «Tosto che loco li la circunscrive, / la virtù formativa raggia intorno, / così e quanto ne le membra vive. / E come l'aere, quand'è ben pïorno, / per l'altrui raggio che 'n sé si riflette, / di diversi color diventa addorno; / così l'aere vicin quivi si mette / e in quella forma ch'è in lui suggella / virtüalmente

kary w postaci różnego rodzaju cierpien fizycznych. Pozostają one w ścisłej relacji wobec winy, stanowiąc logiczną konsekwencję utraty przez duszę racjonalną jej przymiotów, które w życiu ziemskim miały jej zapewnić (ale tak się nie stało) panowanie nad ciałem lub – ogólnie mówiąc – nad materią. Ów brak skutkuje po śmierci metamorfozą duszy w sensie negatywnym: „W miarę jak które budzą się w nas chuci / Albo niechęci, swój cień zmienia dusza” (*«Secondo che ci affliggono i disiri / e li altri affetti, l'ombra si figura»*; w. 106-107). Ale tak naprawdę ta metamorfoza nastąpiła już wcześniej – za życia, lecz przewrotna wola i inteligencja ukierunkowana na kłamstwo pozwoliły jej w mniejszym lub większym stopniu to ukryć. Teraz natomiast dusza potępionego nie zależy od samej siebie, lecz spełnia wolę boską, bo jej własną – podobnie jak pamięć i inteligencję (*„memoria, intelligenza e volontade”*; w. 83), stanowiące władze duszy rozumnej – zniszczył grzech⁸⁴⁵, który skutecznie oddzielił ją od Stwórcy i spowodował utratę boskiego pierwiastka w człowieku, a tym samym podobieństwa do Niego⁸⁴⁶: „Tylko grzech sprawia, że wolności łaknie, / grzech podobieństwo Boże rwie i kłóci”⁸⁴⁷ (*«Solo il peccato è quel che la disfranca / e falla dissimile al sommo bene»* (*Par.*, VII, 79-80). Dlatego Vanni Fucci⁸⁴⁸, złodziej florencki, w rozmowie z Dantem powie o sobie (i nie

l'alma che ristette» (*„Gdy ją ogarnie wiew krainy świeżej, / Moc promienieje twórcza z jej istoty, / Jak tam, gdy żyła wśród ziemskich rubieży. / A jak powietrze wilgotne w czas słoty / Pod wpływem słońca, co się w nim przeziara, / Siedmią barw krasi tęczy kołowroty, / Podobnie cała wokół duszy sfera / Powietrzna swoje kształtuje osnowy / Wedle form, które duch na nią wywiera”*). Dante, tworząc swoją teorię ciała powietrznego, opiera się, jak zauważył Z. Barański, na różnych źródłach symboliczno-egzegetycznych oraz mistycznych (zob. Z. Barański, *Canto XXV*, s. 403 i nn.), nawiązując najprawdopodobniej także do rozważań Tomasza z Akwinu, odnoszących się do „ciał” aniołów; zob. Tomasz z Akwinu, *S.T.*, I, q. 51, a. 2, ad 3.

⁸⁴⁵ Zob. W. Ginsberg, *Dante, Ovid and the Transformation of Metamorphosis*, „*Traditio*”, XLVI (1991), s. 214.

⁸⁴⁶ Dante w *Biesiadzie* (III, VI, 11-12) utrzymuje, odwołując się do Arystotelesa (*De anima*, II 1, 412a 19-21 i 27-28), że dusza jako akt ciała i jego przyczyna odpowiada za podobieństwo człowieka do Stwórcy.

⁸⁴⁷ Przeł. A.K. Słowa te wypowiada Beatrycze w swoim długim wywodzie na temat sensu Wcielenia Chrystusa i odkupienia ludzkości poprzez Jego śmierć.

⁸⁴⁸ Vanni Fucci był, jak podają wiarygodne źródła średniowieczne (*Anonimo fiorentino*, *Storie pistoiesi*), szeroko znany z gwałtownego, wręcz dzikiego charakteru, z powodu którego zwany był „bestią”. Jako złodziej „specjalizował się” w okradaniu

jest to bynajmniej samooskarżenie, gdyż tak mu nakazuje boski wyrok)⁸⁴⁹, że w życiu ziemskim uległ zezwierzęceniu:

«Vita bestial mi piacque e non umana,
sì come a mul ch'ì fui; son Vanni Fucci
bestia, e Pistoia mi fu degna tana». (*Inf.*, XXIV, 124-126)

(„Tam nie jak człowiek żyłem, ale zwierzę,
Rówien mułowi; jam jest Vanni Fucci,
Bydlę; Pistoja godne moje leże”.)

Ta myśl pojawia się w uogólnionej postaci w wyjaśnieniu Wergiliusza tuż po przekroczeniu bramy piekielnej ze słynnym napisem, który dla jego ucznia jest jeszcze niejasny i napawa go lękiem; parafrazując Tomasza z Akwinu, komentującego ze swej strony Arystotelesa, stwierdza on, że cierpią tu (czyli w Piekło) ci wszyscy, którzy zagubili „dobro intelektu” (*Inf.*, III, 18)⁸⁵⁰, to jest prawdę⁸⁵¹, istotny element podobieństwa do Boga będącego „drogą, prawdą i życiem” („via, et veritas, et vita”; J 14, 6).

Ujmując rzecz w kategoriach arystotelesowskiego hylemorfizmu, tak jak to zapewne postrzegał Dante, można powiedzieć, że dusza jest formą ciała (a więc materii). Gdy jej najważniejsza, racjonalna częśćka (tzw. *anima rationalis*), decydująca o tym, że człowiek jest człowiekiem, a nie zwierzęciem czy rośliną, zostaje zniszczona całkowicie lub częściowo przez grzech skutkujący wiecznym potępieniem⁸⁵², wówczas ta metamorfoza, związana z utratą pierwiastka racjonalnego, skutkuje upodobnieniem się do materii, ale nie tej właściwej człowiekowi, po-

obiektów sakralnych. Po udanej kradzieży w kościele św. Jakuba w Pistoii oskarżono o nią kogoś innego.

⁸⁴⁹ Niezbitym tego dowodem jest późniejsze wyznanie Vanni Fucciego (*Inf.*, XXIV, 136), gdy Dante pyta go o naturę jego grzechu (o którym wołałby milczeć): „Io non posso negar quel che tu chiedi” („Nie mogę odmówić ci odpowiedzi na twoje zapytanie”; przekład dosł. mój – M.M.S.).

⁸⁵⁰ Zob. przyp. 432.

⁸⁵¹ Nie pozostaje to w sprzeczności, jak sądzę, z interpretacją szerszą, która traktuje owo *ben de l'intelletto* jako metonimię rozumnej części duszy.

⁸⁵² W. Ginsberg nazywa to „failure of form” („porażką formy”); zob. idem, *Dante, Ovid...*, s. 206.

nieważ ona też uległa przekształceniu z chwilą, gdy nie może już być formowana przez *anima rationalis* zgodnie z pierwotnym przeznaczeniem. Jest to materia niższego rzędu, nasuwająca skojarzenia – niekiedy wręcz archetypiczne – z winą, która przesądziła o losie pośmiertnym. Dlatego dusze samobójców, z tej racji, iż zniszczyły ciało potwierdzające ich ludzką naturę, przyoblekają się w powłokę roślinną i to bynajmniej nie zieloną, lecz martwą (*Inf.*, XIII, 4-6), a dusze złodziei z powodu „*appetitus ferinus*”⁸⁵³ („zwierzęcej żądz”) upodabniają się do węży, gdyż w kulturze chrześcijańskiej wąż jest symbolem zwodniczego podstęp, porusza się bezszelestnie i szybko, niewidoczny dla swojej ofiary, jak złodziej, który ukrywa prawdziwe intencje oraz działa potajemnie i po cichu. W tej czeluści jednak metamorfoza ma nie jedną, lecz aż trzy odmiany, uwypuklające różne aspekty *contrapasso*: „kradzież” potępionym tożsamości przez węże albo karykaturalny wymiar ich podwójnej natury. Dante-autor odwołuje się w opisach do *Metamorphoz* Owidiusza, wskazując na swój model aluzyjnie, by podkreślić różnice w stosunku do własnej koncepcji lub by go odrzucić, a w jednym wypadku po to, by celowo wprowadzić w błąd czytelnika, „oszuścić” go, ukrywając swoje prawdziwe źródło⁸⁵⁴. Ten nietypowy „dialog” z mistrzem przemian wskazuje na ideową bardziej niż na artystyczną *aemulatio* i jest ściśle powiązany z problematyką prawdy i fałszu.

Wstępem do wszystkich trzech przeobrażeń złodziei, kolejno obserwowanych przez Dantego-pielgrzyma i Wergiliusza, są ukąszenia ich przez węże. Tak naprawdę to sami potępieni wymierzają sobie sprawiedliwość (z woli wyższej) w tej spektakularnej i zarazem przerażającej formie, gdyż gady, których ogromna liczba kłębi się na dnie jaru, są w istocie przemienionymi duchami złodziei. W pierwszym z interesujących nas epizodów (*Inf.*, XXIV, 97-117) zaatakowany Vanni Fucci

⁸⁵³ Zob. *Petri Allegherii...*, koment. do *Inf.*, XXV, 79-93 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 25.11.2013).

⁸⁵⁴ Doryczy to drugiej metamorfozy (*Inf.*, XXV, 49-78). Jest rzeczą niemożliwą, by Dante nieświadomie dopuścił się pomyłki: zbyt dobrze znał dzieło Owidiusza. Nie jest wykluczone, że wskazanie na metamorfozę Aretuzy, a nie nimfy Salmacis i Hermafrodyta, właściwego modelu dla tej sceny, jest przykładem gry z czytelnikiem mającej go skłonić do odkrycia „kradzieży”, jakiej dopuścił się Dante-autor, połączonej z celowym wprowadzeniem go w błąd; por. P.S. Hawkins, *The Metamorphosis of Ovid*, s. 22, przyp. 8.

płonie i upadając na ziemię, zmienia się w popiół, który natychmiast powraca do poprzedniej postaci. W następstwie tego aktu potępieniec nie ukrywa swojego przerażenia i zagubienia, podobny do epileptyka powalonego na ziemię przez – jak wówczas wierzano – moce szatańskie:

E qual è quel che cade, e non sa como,
per forza di demon ch'a terra il tira,
o d'altra oppilazion che lega l'omo,
quando si leva, che 'ntorno si mira
tutto smarrito de la grande angoscia
ch'elli ha sofferta, e guardando sospira:
tal era 'l peccator levato poscia. (w. 112-118)

(A jako człowiek, co na ziemię pada
Czy w opętaniu, gdy w nim czart się rzuca,
Czy przez humorów sok, co w nim się zsiada,
To potem, gdy się w omdleniu ocuca,
Błędnie wzrok toczy, męką obłąkany,
Ciężkim oddechem pracują mu płuca –
Podobnie grzesznik ów, z pyłu zebrany.)

Kolejna metamorfoza poprzedzona jest apostrofą do czytelnika, mającą go przekonać, że opisane zaraz potem zjawisko – stopienie się potępieńca z przylegającym do niego gadem w jedną monstrualną formę – zdarzyło się naprawdę. Zastosowany tu zabieg retoryczny wzmacnia jedynie prawdziwość przekazu. Alighieri zmierza do uprzedzenia niedowierzania czytelnika i stłumienia w zarodku tej przewidywanej reakcji poprzez uwagę, że on sam, mimo iż był naocznym świadkiem („vidi”; 48), wspominając to miejsce, doświadcza podobnej niewiary:

Se tu se' or, lettore, a creder lento
ciò ch'io dirò, non sarà maraviglia,
ché io che 'l vidi, a pena il mi consento. (*Inf.*, XXV, 46-48)

(Gdybyś, słuchaczu, wierzyć nie miał chęci,
Wcale bym tobie nie dziwił się, skoro
Ja dziś sam własnej nie ufam pamięci.)

Ta przemiana ma także inną „publiczność”⁸⁵⁵, mianowicie dwóch potępieńców, ze zdumieniem komentujących niesamowity proces, a zwłaszcza jego efekt końcowy: „Agnelu, co za kształt przybierasz nowy, / Że już nie jesteś ni jeden ni dwoje?” («Omè, Agnel, come ti muti! / Vedi che già non se' né due né uno»; w. 68-69).

Trzecie przeobrażenie, najbardziej „kunsztowne”, wprowadzone przez kolejną wypowiedź odautorską, wspomnianą powyżej apostrofę-wyzwanie pod adresem Lukana i Owidiusza, jest procesem rozwijającym się w dwóch przeciwnych kierunkach: wąż staje się człowiekiem, a człowiek wężem. Nawiązanie do klasycznego wzorca ma miejsce jedynie dla zobrazowania tego, co dzieje się z Buosem Donatim, i obejmuje kilka szczegółów z historii Kadmosa w momencie, gdy zachodzi w nim proces transformacji, takich jak: złączenie nóg, stwardnienie skóry, padnięcie na ziemię czy rozwidlenie języka⁸⁵⁶. Spowodowana złośliwym ukąszeniem Francesca Cavalcantiego-węża równoczesna zamiana tożsamości potępionych, wpatrzonych w siebie złym wzrokiem, jakby obaj pozostawali w hipnozie (w. 91, 122), przedstawia się jako absolutne *novum*, domagające się nowych form wyrazu w postaci doskonale synchronicznego opisu, obejmującego wszystkie fazy nadprzyrodzonego zjawiska.

Nawet jednak tam, gdzie Alighieri korzysta otwarcie ze swojego źródła, należy zauważyć kontrast tkwiący w samej przyczynie przemiany w węża: u Kadmosa, ustawicznie prześladowanego przez bogów

⁸⁵⁵ Cały epizod w jarze złodziei odznacza się niezwykłą teatralnością i z tego punktu widzenia był przedmiotem (obok innych) mojej analizy w artykule: M. Maślanka-Soro, *La teatralità del disumanar nell' Inferno dantesco sullo sfondo della "vocazione drammatica" di Dante*, „Dante e l'Arte”, 1 (2014), s. 11-30 (<http://revistes.uab.cat/dea/article/view/v1-maslanka-soro>).

⁸⁵⁶ Zob. np. Ovidio, *Met.*, IV, 579-580: „Commissaque in unum / paulatim tereti tenuantur acumine crura” („Nogi zrastają się razem i przechodzą w kończasty ogon”) oraz Dante, *Inf.*, XXV, w. 106-108: „Le gambe con le cosce seco stesse / s'appiccar sì, che 'n poco la giuntura / non facea segno alcun che si paresse” („Łydki i uda ze ścisłego składu / Tak się spoiły i tak w siebie wsiękły, / Że ze spojenia nie zostało śladu”); Ovidio, *Met.*, IV, 586-587: „Ille quidem vult plura loqui, sed lingua repente / in partes est fissa duas” („Chce jeszcze mówić, lecz język się rozdwa. Słów już nie znajduje”) oraz Dante, *Inf.*, XXV, 133-134: „E la lingua, ch'avèa unita e presta / prima a parlar, si fende” („I jeden język, co był wciąż gotowy / gadać, się dzieli”; przeł. A.K.).

za zabicie kiedyś w przeszłości świętego (o czym nie wiedział) węża, który zaatakował jego towarzyszy i jego samego (*Met.*, III, 35 i nn.), jest ona spowodowana ostatecznie jego *pietas*; czyniąc rozrachunek z własnym życiem, uświadamia sobie, czym kiedyś mógł się mimo woli narazić bogom, i daje im przyzwolenie na ostateczne spełnienie klątwy, na którą tak naprawdę nie zasłużył; u Dantego podobna przemiana w Pieśni XXV *Piekle* tylko pozornie zakrawa na zemstę ze strony Cavalcantiego⁸⁵⁷, rozumianą jako wolny akt woli: „Niechże Bozo czyni / Jak ja, gdym pętał po ścieżynie owej” («I' vo' che Buoso corra, / com'ho fatt'io, carpon per questo calle»; w. 140-141); w rzeczywistości ten jar, dyszący od nienawiści, ujawnia w *contrapasso* prawdziwą naturę potępionych. Ich zła wola jest jedynie jawną projekcją tej, którą skrycie okazywali za życia, stanowi jej figuralne dopełnienie, determinując ich wzajemne relacje.

W przypadku pierwszej metamorfozy Dante łączy model Lukana i Owidiusza, *transformatio naturalis*, opisaną ze szczegółami w *Farsalii*, z *fictio poetica*, mającą swoje źródło w *Metamorfozach*. Rozpad ciała Vanni Fucciego przypomina przypadek żołnierza Sabellona, ukąszonego przez węża zwanego sepsem (*Phars.*, IX, 762-788) podczas przerażającego przemarszu wojska Katona Utyceńskiego przez pełną jadowitych gadów Pustynię Libijską. Z kolei jego spopielenie i powrót do ludzkiej postaci zostają porównane do losu feniksa (*Met.*, XV, 391-407). Cudowny ptak w opowieści rzymskiego poety, umierający po długim i szlachetnym życiu, jawi się jako jedyna istota żywa mająca zdolność odradzania się z popiołów po spłonięciu w uwitym z aromatycznych roślin gnieździe, zapalonym od żaru słonecznego. W średnio-wiecznej literaturze teologicznej był on symbolem zmartwychwstania i zwycięstwa życia nad śmiercią⁸⁵⁸, a w ikonografii chrześcijańskiej często pojawia się jako figura Chrystusa⁸⁵⁹.

Porównanie do feniksa ma zatem, w moim przekonaniu, wy-dźwięk parodystyczny i uwypukla kontrast z przemianą Vanni Fuc-

⁸⁵⁷ Komentarze *ad locum* podają różne historyczne przyczyny tej zemsty.

⁸⁵⁸ Zob. np. św. Ambroży, *Hexaameron*, przeł. W. Szołdrski, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1969, s. 181-182.

⁸⁵⁹ Zob. S. Kobieltus, *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji: starożytność i średniowiecze*, PAX, Warszawa 2002, s. 98.

kiego. Jego „powstanie z popiołów” jest „zmartwychwstaniem” nie dla nowego życia, lecz dla śmierci duchowej, w której tkwił przed unicestwieniem. To ostatnie, zapewne cyklicznie się powtarzające⁸⁶⁰, może być odczytane jako antycypacja utraty wszelkiej świadomości po Sądzie Ostatecznym, która czeka potępionych (*Inf.*, X, 106-108)⁸⁶¹; szczególnie perfidni złodzieje już teraz doświadczają jej przedsmaku: świadczyć by o tym mogło oszołomienie i trwoga, jaką odczuwają po tym powrocie z nie-bytu. Z drugiej strony eksplicytnie porównanie metamorfozy tej najbardziej chyba pejoratywnej postaci w *Piekle* Dantego do niezwyklej przemiany cudownego ptaka o rodowodzie mitologiczno-literackim, przedstawiającej model figuralny dla negatywnej metamorfozy piekielnej, połączone jest z powątpiewaniem w autentyczność Owidiańskiego przekazu. Towarzyszy mu bowiem zastrzeżenie, iż pochodzi on od poetów antycznych: „Tak podają wielcy mędrcy” („Così per li gran savi si confessa”; *Inf.*, XXIV, 106). Jeśli uświadomimy sobie, że owi „savi” przebywają teraz w Limbo (reprezentuje ich tu Owidiusz, ale nie należy zapominać, że wzmianki o feniksie można przeczytać także u innego poety „pięknej szkoły Homera”)⁸⁶², a ich stosunek do prawdy jest wielokrotnie w *Komedii* przedmiotem krytyki, można w tym sformułowaniu dopatrzyć się ironii, podważającej ich wiarygodność. W oczach Dantego miano mędrca, znającego prawdy niedostępne przeciętnym ludziom, mogło przysługiwać jedynie komuś obdarzonemu natchnieniem będącym łaską.

W drugim interesującym nas epizodzie przemiana dotyczy Agnola Brunelleschiego i węża (czyli w rzeczywistości innego złodzieja, noszącego imię Cianfa, który niedawno przybrał tę postać)⁸⁶³; docho-

⁸⁶⁰ Cykliczność jest cechą wszelkich wydarzeń i działań w *Piekle* Dantescskim.

⁸⁶¹ Jest ona równoznaczna z tzw. drugą śmiercią, czyli definitywną śmiercią duszy, o jakiej mówi Wergiliusz w swojej syntetycznej charakterystyce Pieła w momencie, gdy oferuje się jako przewodnik Dantego po zaświatach (*Inf.*, I, 117); św. Augustyn opisuje tę *secunda mors* jako wieczne umieranie (*De civ. Dei*, XIII, 11); w Apokalipsie (20, 11-15) jest mowa o jeziorze ognia i siarki, do którego zostaną wrzuceni ci, którzy nie figurują w „księdze życia”. Zob. też przyp. 365 w tej monografii.

⁸⁶² Zob. Lukan, *Phars.*, VI, 680.

⁸⁶³ W pewnym momencie (*Inf.*, XXV, 43) trzech złodzieje zadają sobie głośno pytanie o towarzysza, który nagle zniknął: «Cianfa dove sia rimaso?» („Gdzie się

dzi do ich fuzji, obrazującej „zepsutą” metamorfozę w sytuacji, gdy natura (dusza) jednego z nich całkowicie utraciła kontrolę (ze względu na słabość własnej *virtus informativa*, o której była wcześniej mowa) nad swoją materią i łącząc się z naturą drugiego, nie mniej ułomną w kształtowaniu własnej materii, uległa monstrualnej kontaminacji. Daje to w efekcie trudną do wyobrażenia, absurdalną formę, określoną przez innego potępionego jako „ani dwóch, ani jeden” („né due né uno”; *Inf.*, XXV, 69), a przez narratora „dwaj i żaden [z dwóch]” („due e nessun”; w. 77), co można uznać za perwersyjne przeciwieństwo „dwaj i jeden” („due e uno”)⁸⁶⁴, odnoszone do Chrystusa w jego dwóch Osobach: boskiej i ludzkiej⁸⁶⁵. Byłby to więc rodzaj bluźnierczej parodii jednego z podstawowych dogmatów chrześcijańskich; dodajmy, że nie jest to pierwsze bluźnierstwo w tym jarze⁸⁶⁶.

„Pozytywnym” punktem odniesienia (choć, jak wiemy, przemilczanym przez autora, który powołuje się na historię Aretuzy) jest w tym wypadku Owidiański mit o przeobrażeniu nimfy Salmacis i młodzieńca o imieniu Hermafrodyt (*Met.*, IV, 365-379), złączonych w miłosnym uścisku w dwupłciową postać nazwaną Hermafrodytem. Kalki słowne i podobne motywy⁸⁶⁷ oraz rodzaj metamorfozy nie pozostawiają wątpliwości co do modelu intertekstualnego⁸⁶⁸, lecz i tutaj pierwotne wrażenie jest takie, że mamy do czynienia z odwróceniem opisywanej tam sceny. Nimfa Salmacis zakochana do szaleństwa w uni-

podział Cianfa?”; przekład dosł. mój – M.M.S. Zarówno A. Kuciak, jak i E. Porębowicz obdarzają Cianfę epitetem „nieboże”, co zniekształca sens relacji panującej wśród potępionych, która nie jest bynajmniej oparta na współczuciu).

⁸⁶⁴ Nieprzypadkowy jest epitet *perversa* (*Inf.*, XXV, 77) odnoszący się do widoku monstrualnej istoty powstałej wskutek fuzji.

⁸⁶⁵ Zob. R. Beal, *Dante among Thieves: Allegorical Soteriology in the Seventh Bolgia (Inferno XXIV and XXV)*, „Mediaevalia”, 9 (1983), s. 111; K. Gross, *Infernal Metamorphoses: An Interpretation of Dante's "counterpass"*, „Modern Language Notes”, 100 (1985), s. 66 (obu autorów cytuję za: B. Guthmüller, *Canto XXV*, s. 349).

⁸⁶⁶ Mam na myśli bluźnierczy okrzyk Vanni Fucciego (*Inf.*, XXV, 3) połączony z obscenicznym gestem, skierowanym przeciw Bogu, co świadczy o jego wyjątkowo niskim statusie jako postaci.

⁸⁶⁷ U Owidiusza pojawia się porównanie Salmacis, owijającej się wokół ciała chłopca, do węża, które to porównanie mogło zainspirować Dantego; w obu tekstach jest też porównanie do bluszczu oplatającego drzewo.

⁸⁶⁸ Na poparcie tej tezy zob. np. P.S. Hawkins, *The Metamorphosis of Ovid*, s. 22, przyp. 8.

kającym miłości i uciekającym przed jej zalotami młodzieńcu w końcu zmusza go do aktu seksualnego, co przynosi wyżej wspomniany skutek. Z kolei Cianfa-wąż staje się narzędziem kary dla Agnola, a jego uczucie odpowiada zazdrości połączonej z nienawiścią (wyrażoną przez gest ukąszenia) do towarzysza, który jeszcze zachował ludzką postać. Jeśli jednak wnikiemy głębiej w sens mitu, zrozumiemy, że obłęd miłosny nimfy zadaje gwałt chłopcu i jest porównywalny z przemocą, z którą wąż o sześciu nogach przywiera do swojej ofiary.

Warto też przyjrzeć się funkcjonowaniu modelu Owidiusza od strony kalek językowych. Salmacis i Hermafrodyt po metamorfozie są jednym bytem o podwójnych cechach („nec duo sunt, sed forma duplex”; w. 378), który nie będąc ani nimfą, ani młodzieńcem, jest jednocześnie obojgiem („nec utrumque et utrumque videtur”; w. 379). W wyniku połączenia dwóch istot ludzkich powstał byt dwupłciowy, który mimo swojej monstrualności zachował ludzką naturę; Dante natomiast podkreśla z naciskiem całkowitą utratę tożsamości przez złodziei, których podwójna natura, ludzka i węzowa, ujawnia w zaświatach swoją nicość, swój nie-byt spowodowany przez grzech. Potwierdza to cytowany wcześniej okrzyk obserwujących tę scenę dwóch potępionych: „Vedi che già non se' né due né uno” (*Inf.*, XXV, 69), uzupełniony przez komentarz narratora, który w przeciwieństwie do nich wie nie tylko to, czym nowa postać nie jest (prawda negatywna), ale także to, czym jest, jakkolwiek paradoksalnie by to brzmiało: „Oboma i jednocześnie żadnym z dwóch wydawał się ów stwór o perwersyjnym wyglądzie”⁸⁶⁹ („Due e nessun l'immagine perversa / pare”; w. 77-78).

Gdy w trzeciej metamorfozie Dante przedstawia fantastyczne – zdawałoby się – przemiany ludzi w węże i węży w ludzi, emuluje wprost z Owidiuszem, ale nie tylko w tym sensie, że zamiast pojedynczej metamorfozy opisuje podwójną, jak nieraz czyta się w różnych interpretacjach, dawnych i współczesnych. Chodzi mu także, a może przede wszystkim, o coś innego, na co wskazują rzadko komentowane dogłębniej przez krytykę⁸⁷⁰ słowa składające się na drugą część wyzwania skierowanego pod adresem rzymskiego wirtuoza słowa:

⁸⁶⁹ Przekład dosł. mój – M.M.S.

⁸⁷⁰ Przykładem może być komentarz R. Hollandera (Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do

Ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor matera fosser pronte. (w. 100-102)

(Nigdy on nie dokonał przemiany dwóch stojących naprzeciw siebie istot tak, aby obie formy były w stanie zamienić się materią.)⁸⁷¹

Sens tej tercyny mógłby – moim zdaniem – być taki, że skoro dusze w Piekło nie mają owej esencji, która by ożywiała (formowała) materię zgodnie z jej pierwotnym przeznaczeniem⁸⁷², to jako zmienne („zepsute”) formy muszą wejść w „nowe ciała”. Upřednio cytowana Owidiańska *propositio* („In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora”) nabiera pełnego znaczenia dopiero w Dantejskich metamorfozach. Włoski poeta ją uwiarygadnia, a to oznacza, że uznaje jej nieprzystawalność do opisów Owidiusza, które mają jedynie wartość retoryczną, natomiast brak im głębi moralnej i filozoficzno-teologicznej, co da się odnieść też do ich autora. Wiążąc aluzyjnie swoją apostrofę-wyzwanie (pod adresem rzymskiego wirtuoza słowa) z odautorską zapowiedzią przez Owidiusza głównego tematu *Metamorfoz*, Dante kieruje do swojego czytelnika – nie wprost – komunikat, jak *de facto* powinien odczytać tę apostrofę. Wynikałoby z niego, że dotyczy ona jego „poematu o przemianach” (*Komedii*) w sensie ogólnym. Wymieniając obok Kadmosa także Aretuzę (niemającą wiele wspólnego z przypadkami przeobrażeń opisanymi w tym jarze), Alighieri zdaje się

Inf., XXV, 94-102, s. 208): „Buoso e Francesco non subiscono delle metamorfosi individuali, ma si scambiano i connotati più profondi delle loro nature, per trasformarsi l'uno nell'altro [...]. Dante esplicitamente gareggia con i propri antecedenti classici e li supera („Buoso i Francesco nie przechodzą indywidualnej metamorfozy, lecz zamieniają się najistotniejszymi cechami własnej natury, aby przeobrazić się jeden w drugiego [...]. Dante otwarcie rywalizuje ze swoimi klasycznymi poprzednikami antycznymi i ich przerasta”). Inne wyjaśnienie wyzwania rzuconego pod adresem Owidiusza (i Lukana) jest według tego krytyka takie, że Dante nie wymyśla tych dziwnych przemian, lecz jest jedynie ich świadkiem.

⁸⁷¹ Przekład dosł. mój – M.M.S.

⁸⁷² Zob. W. Ginsberg, *Dante, Ovid...*, s. 213: „All the damned are matter in which form has failed” („Wszyscy potępieni są materią, w której kształtowaniu zawiodła forma”).

sugerować, że elementem polemicznego dialogu z rzymskim poetą jest sama koncepcja metamorfozy, niezależnie od tego, kogo konkretnie dotyczy. Ta interpretacja nie wyklucza, oczywiście, gry z czytelnikiem, tłumaczącej sens rzekomej pomyłki, o której wspomniałam powyżej⁸⁷³. *Komedia* jest bowiem utworem polisemicznym i wiele jej miejsc da się (a nawet trzeba) interpretować na kilka sposobów.

W Dantejskiej interpretacji motywu metamorfozy można natomiast zauważyć pewne podobieństwo do tej, jaka przebija ze średniowiecznych komentarzy do Owidiusza, w których jego przemiany odczytywano jako odnoszące się do duszy, a nie do ciała. Źródłem takiego rozumienia mogła być, jak wspomnieliśmy, trzecia proza księgi IV *De consolatione philosophiae* Boecjusza lub przynajmniej wywodząca się od niej późniejsza tradycja. U tegoż autora przeobrażenia zachodzą w umyśle człowieka, czyniąc go podobnym do zwierząt: „Jeśli komuś nienasycona chciwość każe rabować własności innych – powiesz, że podobny jest do wilka” („Avaritia fervet alienarum opum violentus ereptor? Lupi similem dixeris”)⁸⁷⁴. Byłaby to *mutatio moralis*, która w *Komedii* uzyskała plastyczne przedstawienie w porównaniu mieszkańców różnych regionów włoskich do zwierząt w Pieśni XIV *Czyszcza*⁸⁷⁵. Natomiast w *Piekle* Dante opisuje „prawdziwe” (zgodnie z *intentio auctoris*)⁸⁷⁶ metamorfozy dusz w „złym świecie” („mal mondo”), co uwidacznia ich paradoksalny wymiar w rzeczywistości niezmiennej i wiecznej, całkiem innej od tej bezkresnej, nigdy się niekończącej, a więc w pewnym sensie również „wiecznej”, rzymskiego *magistri transformationum*⁸⁷⁷. Prawdziwość transformacji Dantejskich gwarantuje autorytet ich Autora (Boga), wobec którego Dante-autor jest tylko pokornym skrybą, świadkiem, który wiernie opisuje to, co zobaczył. Owidiusz natomiast może się powołać tylko na „autorytet” bogów będących wytworem błędzającej wyobraźni, bowiem on sam na-

⁸⁷³ Zob. przyp. 854.

⁸⁷⁴ Boecjusz podaje szereg przykładów, m.in. porównując określone typy ludzkie do psa, lisa czy lwa.

⁸⁷⁵ Zob. B. Guthmüller, ‘*Transformatio moralis*’ e ‘*transformatio supernaturalis*’ nella «*Commedia*» di Dante, w: *Il pensiero filosofico e teologico...*, s. 65-70.

⁸⁷⁶ Zob. przyp. 817.

⁸⁷⁷ Skoro *carmen* Owidiusza jest *perpetuum*, to podobny charakter ma jego świat przedstawiony, ustawicznie poddany przemianom.

leży do owych „starożytnych ludzi tkwiących w starożytnym błędzie” („genti antiche ne l'antico errore”; *Par.*, VIII, 6). A co byłoby owym błędem, jeśli nie ich wierzenia, czyli tak naprawdę – mity?

Dobry przykład, który stawia pod znakiem zapytania wiarygodność Owidiańskich przemian, przeciwstawiając im – jako zasługujące na wiarę – metamorfozy wynikające z *contrapasso*, pochodzi – znacząco – z jaru fałszerzy w ósmym kręgu i odnosi się do fałszerzy metali. Ich oszpecone ciała są pokryte trądem i świerzbem, sprawiając im ogromną udrękę. Widok ten nasuwa poecie porównanie nieszczęśników do mieszkańców Eginu, których tragiczna historia zajmuje wiele miejsca u Owidiusza (*Met.*, VII, 523-657). Dotknięci zarazą przez Junonę, zazdrosną o miłostkę Jowisza z nimfą Eginą, od której wywodzić się miała nazwa wyspy, wszyscy wyginęli z wyjątkiem króla wyspy Ajakosa; na jego prośbę Jowisz odrodził plemię... z mrówczych jaj: o ich niezwykłym pochodzeniu świadczyć miało miano Myrmidonów, czyli ludzi pochodzących od mrówek (gr. *myrmeks* znaczy mrówka). Dante wykorzystał pewne elementy długiej narracji dla skonstruowania swojego porównania, opartego na zaprzeczonej analogii (jak to odnoszące się do Delos), dającego wyobrażenie o okropności ich losu, lecz jednocześnie podważył wiarygodność samego mitu, zaznaczając – ironicznie – że takim rzeczom dają wiarę poeci: „secondo che i poeti hanno per fermo” (*Inf.*, XXIX, 63). Uwaga ta przypomina podobne zastrzeżenie, o którym była mowa powyżej, sformułowane przy okazji przytoczenia mitu o przemianie-odrodzeniu feniksa z popiołów. Lekceważący stosunek do Owidiusza i jego opowieści w *Komedii* można przeciwstawić – w tym wypadku – jej wersji zawartej na kartach *Biesiady* (IV, XXVII, 17), gdzie, jak pamiętamy, rzymski poeta uważany był, śladem innych twórców antycznych, za autorytet, a jego mit, traktowany jak fikcja poetycka (*favola*), otrzymał alegoryczną wykładnię chrześcijańską: Ajakos został uznany za *exemplum* cnót, a za cierpliwość i roztropność – nagrodzony wskrzeszeniem martwych mieszkańców Eginu, ukazanym w kategoriach cudu Bożego.

Przemiany w jarze złodziei, a także wszelkie inne, powiązane ściśle w *Komedii* z *contrapasso*, nie są wynikiem wiary w fałszywe bóstwa, ale konsekwencją działania boskiej sprawiedliwości w pozaziemskim świecie, którego istnienie stoi u podstaw całego poematu. Alighieri

jako „naoczny świadek” mógł stwierdzić ich realny i zarazem nadnaturalny wymiar, dzięki czemu, wbrew przekonaniu Guida da Pisa i innych komentatorów, zasługują one w pełni na miano *transformationes supernaturales*.⁸⁷⁸

W Piekłe sens metamorfozy polega, najogólniej mówiąc, na tym, że unaocznia ona i uwiecznia (o czym świadczy także cykliczny wymiar *contrapasso*) różne rodzaje grzechów, które mogą człowieka doprowadzić do śmierci duchowej. Nie wyczerpuje to jednak wszystkich znaczeń tego zjawiska. Przemiana, lecz idąca w odwrotnym kierunku, dotyczy bowiem również Dantego-pielgrzyma, który uosabia zarazem całą ludzkość i każdego człowieka z osobna. Będąc żywy pośród zmarłych, dysponuje on wolną wolą i to dzięki niej, z pomocą rozumu skłonnego do przyjęcia łaski, jaką został obdarzony, jest w stanie w coraz większym stopniu poznać zło. Pozwoli mu to całkowicie je odrzucić, a zatem mamy tu do czynienia z procesem katartycznym, równoznacznym z uwolnieniem się – na drodze rozumowej – od zła na wszystkich jego poziomach w wyniku zrozumienia, do jakich konsekwencji może doprowadzić uleganie mu za życia⁸⁷⁹.

Metamorfoza w świecie przedstawionym Piekła, powiązana z *contrapasso*, posiada wymiar materialny, gdyż potępieni, mimo iż na tym etapie egzystencji są już duchami, przynależą ciągle do świata materii, a w ich przemianach istotną rolę pełni, jak widzieliśmy, tzw. ciało eteryczne. W Czyśćcu natomiast chodzi nie o *transformatio* oddającą istotę stanu nacechowanego grzechem, lecz o *conversio*, nawrócenie, które jest procesem duchowym polegającym w pierwszej fazie na uwalnianiu się od materii (sytuacja odwrotna do losu potępionych, do ich narastającego i nieodwracalnego uwikłania się w materię – już za życia), a w kolejnej na doskonaleniu duchowym. Michelangelo Picone określa oba te procesy wewnętrzne terminami *pars destruens* i *pars construens*.⁸⁸⁰ Ekspiacja duchów czyścicowych przebiega dwutorowo: oprócz *contrapasso*, pozostającym na ogół w relacji antytetycznej wobec

⁸⁷⁸ Zob. B. Guthmüller, 'Transformatio moraliſ'..., s. 74, 76-77.

⁸⁷⁹ Dokładniej na temat procesu katartycznego Dantego-pielgrzyma w Piekłe zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii*..., s. 86-97.

⁸⁸⁰ Zob. M. Picone, *Dante riscrive Ovidio*..., s. 13.

winy (z racji tego, że ma ono charakter wychowawczy), obejmuje ona kontemplację – w różnej formie⁸⁸¹ – przykładów ukaranego występku oraz cnoty doń przeciwnej.

W egzemplifikacji danej przewiny na poszczególnych tarasach (*cornici*) tej części zaświatów Dante-autor wykorzystuje często „reper-tuar” mitologiczny *Metamorfoz* Owidiusza. W przytoczonych aluzyjnie epizodach obecny jest niekiedy motyw przemiany jako kary spowodowanej na człowieka przez bogów (przeważnie będącej nadużyciem z perspektywy chrześcijańskiej), choć w wielu wypadkach jej powód jest inny⁸⁸². Sytuacje tam nakreślone występują paralelnie z tymi zaczerpniętymi ze Starego Testamentu i ich funkcja – ilustrująca postawy

⁸⁸¹ I tak na tarasie pysznych (*superbi*) pokutujący oglądają na skalnych ścianach reliefy przedstawiające postacie uosabiające pokorę, a na posadzce te symbolizujące ukaraną pychę (m.in. Lucyfer, Tytani, Arachne czy Niobe); z kolei zazdrośni (*invidiosi*), mając – w ramach *contrapasso* – powieki spięte drutem, gdyż były pierwszym narzędziem ich winy, wsłuchują się w głosy wymieniające postacie szczególnie nacechowane miłością bliźniego (Maryja, Orestes) oraz im przeciwne, które spotkała zasłużona kara (Kain, mityczna Aglauro); na trzecim tarasie gniewni (*iracondi*) są świadkami ekstazyjnych wizji ukazujących przykłady łagodności (Maryja, tyran Pizystrat, św. Szczepan) oraz ukaranego gniewu (Prokne, Haman, Amata); z kolei na czwartym leniwi (*accidiosi*) sami wypowiadają przykłady gorliwości (Maryja, Juliusz Cezar) i ukaranej opieszałości (Żydzi, którzy po cudownym wyzwoleniu z niewoli egipskiej nie chcieli podążać za Mojżeszem do Ziemi Obiecanej, Trojanie, którzy odmówili Eneaszowi dalszej z nim wędrówki w poszukiwaniu nowej ojczyzny); na piątym chciwi (*avari*) wypowiadają przykłady hojności i ubóstwa (Maryja, Caius Fabricius Luscinus, św. Mikołaj) oraz ukaranej chciwości (m.in. Pigmalion, brat Dydony, mityczny Midas, Polymestor, biblijny Akan, Marek Krassus); na przedostatnim łakomi (*golosi*), porównani do mitycznego Eryzychtona, wsłuchują się w tajemnicze głosy, odzywające się pośród gałęzi enigmatycznego drzewa, nawiązującego do biblijnego drzewa wiadomości dobrego i złego, wymieniające przykłady umiarkowania w jedzeniu i picu (Maryja, starożytne Rzymianki, prorok Daniel, ludzie w złotym wieku, Jan Chrzciciel) i im przeciwne (Centaury, żołnierze biblijnego Gedeona); wreszcie na ostatnim rozwiążli (*lussuriosi*) wymieniają przykłady czystości (m.in. Maryja, nimfa Kallisto) oraz ukaranej rozwiązłości, przeciwnej naturze (mieszkańcy Sodomy i Gomory, Juliusz Cezar, Pazyfae).

⁸⁸² Dzieje się tak zawsze w przypadku metamorfozy ziemskich kochanek Jowisza – albo czyni to Junona, albo niekiedy sam Jowisz w celu zatajenia przed czujną małżonką swojej zdrady. Przemiana nie jest tylko zarezerwowana dla ludzi, bogowie traktują ją nieraz jako fortel mający im ułatwić zdobycie śmiertelniczek: najbardziej znanymi przykładami są uwiedzenie przez Jowisza pod postacią byka Europy, a pod postacią łabędzia Ledy.

odpowiadające grzechom głównym, będące wykroczeniem wobec prawa naturalnego, znanego człowiekowi niezależnie od kontekstu historyczno-kulturowego epoki – jest oczywiście inna niż wówczas, gdy stanowią negatywne analogie przeżyć Dantego-pielgrzyma czy doświadczeń twórczych Dantego-autora, o czym powiemy w kolejnym podrozdziale. Te *exempla* w różnej formie wpisują się w przestrzeń Czyścica, współtworząc jej nacechowanie etyczne, a motyw przemiany jest w nich obecny niemal na każdym tarasie, ukazując destrukcyjny wpływ grzechu na człowieka, jego oddalenie się od stanu wyrażającego pełnię człowieczeństwa.

Można powiedzieć, że metamorfoza jako *leitmotiv* odnosi się w szczególności – na poziomie głównej narracji – do wszystkich przebywających w tej części zaświatów, łącznie z Dantem-pielgrzymem, którego wędrówka ma tutaj wymiar nie tylko poznawczy, lecz także ekspiacyjny⁸⁸³. Ich kondycja zmienia się dynamicznie z negatywnej na pozytywną w miarę postępów, jakie czynią w pokucie, co wyraża się przechodzeniem na wyższy poziom Góry Czyścicowej. Ten wzrost duchowy Dante-poeta wyobraża plastycznie, odwołując się do metafory znanej z Biblii i przywołanej przez św. Augustyna⁸⁸⁴, w ostrej apostrofie skierowanej do „pysznych chrześcijan”:

O superbi cristian, miseri lassi,
che, de la vista de la mente infermi,
fidanza avete ne' retrosi passi,
non v'accorgete voi che noi siam vermi
nati a formar l'angelica farfalla,
che vola a la giustizia sanza schermi? (*Purg.*, X, 121-126)

(O nieszczęśliwi, pyszni chrześcijanie,
na umysłowe zaślepienie chorzy,
co tak lubicie z drogi zawracanie,

⁸⁸³ Przed wejściem do właściwego Czyścica Anioł Pokuty naznacza na czole Dantego siedem „P” (od łac. słowa *peccatum*), które znikają podczas opuszczania kolejnych tarasów, co oznacza, że uwolnił się on od skłonności do danego grzechu głównego.

⁸⁸⁴ Zob. św. Augustyn, *In epistulam Iohannis ad Parthos tractatus*, I, 13.

nie wiecie, żeśmy robak, który tworzy
 dopiero z siebie rajskiego motyla,
 bez osłon na Sąd lecącego Boży?) (przeł. A.K.)

Krytyka powiązana jest z przypomnieniem, w jakim kierunku powinna przebiegać ewolucja duchowa: od postaci najmniej uformowanej (kiedy przez „formowanie” rozumie się wyzwalanie potencjalności tkwiącej w „materii człowieczej”)⁸⁸⁵, w największym stopniu obciążonej materią (poczwarka/*verme*), czyli najmniej przypominającej *imago Dei*, do tej, która ów obraz najlepiej wyraża (rajski motyl / *angelica farfalla*). W aktualnej rzeczywistości otaczającej Dantego-pielgrzyma, są jej poddane duchy pysznych, cierpiące na najniższym tarasie. Można zauważyć, że w tej początkowej fazie procesu katartycznego duchowe odradzanie się duszy już zbawionej i będącej niejako „w ruchu” w kierunku przybrania doskonalszej formy przypomina pozornie metamorfozę złodziei, co sugeruje ciąg dalszy powyższej apostrofy:

Di che l'animo vostro in alto galla,
 poi siete quasi antomata in difetto,
 sì come vermo in cui formazion falla? (w. 127-129)

(Po cóż wyfrunąć się wasz duch wysiła,
 larwa do końca nie uformowana,
 nie doczekawszy, aż nadejdzie chwila?) (przeł. A.K.)

Jednak złodzieje (i wszyscy inni potępieni) przechodzą *de facto* proces odwrotny, od „motyla” do „poczwarki”, ulegając przeobrażeniu, w trakcie którego forma nie jest w stanie „aktualizować” materii w sposób właściwy dla istoty ludzkiej. W ich przypadku jest to zatem *motus a forma*.

Proces przemiany, „przepoczwarzania się” od mniej lub bardziej ciężającej ku ziemi postaci „robaka” kończy się w Raju Ziemskim, który u Dantego jest, jak pamiętamy, „miejszem tranzytowym”, skąd droga prowadzi każdą duszę do zajęcia należnego jej (ze względu na prze-

⁸⁸⁵ Oczywiście zgodnie z Arystotelesowską teorią hylemorfizmu, do której odwoływałam się we wcześniejszej analizie.

znaczony dla niej stopień szczęścia)⁸⁸⁶ miejsca w Empireum⁸⁸⁷, gdzie będzie się cieszyć w pełni wizją Boga. Przedstawiając ich różny w niej udział, Alighieri wykreował obraz Przeczystej Róży (Candida Rosa)⁸⁸⁸, której płatkami są wszyscy zbawieni. Jej opis nasuwa także skojarzenie z ogromnym amfiteatrem (czemu sprzyja „imperialna” leksyka, jaką się posługuje poeta, nazywając Augustą Matkę Boską siedzącą w jego centralnym punkcie, której wszyscy inni oddają cześć), co podkreśla hierarchiczny porządek panujący w tej *par excellence* duchowej przestrzeni.

Motyw metamorfozy w żadnym stopniu nie odnosi się natomiast do duchów rajszych. Inaczej dzieje się w przypadku Dantego-pielgrzyma, żywego człowieka, który przechodzi przez wszystkie stopnie doskonałości, gdyż tylko takie poznanie będzie stanowić najbardziej poruszające świadectwo tego Dobra, Piękna i Prawdy, jakie może osiągnąć człowiek dążący do świętości w życiu doczesnym. Jego *ascesa*, rozumiana dosłownie i w wymiarze symbolicznym jako wznoszenie się ku kolejnym sferom niebieskim, wiąże się z doskonaleniem poznawczo-duchowym: nie tylko coraz lepiej pojmuje on prawdy teologiczne i nadprzyrodzone (dzięki nauce, jakiej mu udziela Beatrycze, a nie-

⁸⁸⁶ Każda z nich doznaje takiego szczęścia, które ją w pełni zadowala (i zależy od jej ziemskich zasług), nie pragnąc niczego więcej, gdyż w Raju wola zbawionych we wszystkim jest zgodna z wolą Boga – uzmysławia to Dantemu Piccarda Donati w Niebie Księżycowym (*Par.*, III, 64-87); zob. też Tomasz z Akwinu, *S.T.*, I, q. 12, a. 6 (<http://www.corpusthomicum.org/iopera.html>; data dostępu: 30.11.2013): „Unde qui plus habebit de caritate, perfectius Deum videbit, et beator erit” („Zatem kto będzie się wyróżniał swoją *caritas*, pełniej zobaczy Boga i będzie szczęśliwszy”).

⁸⁸⁷ Wszystkie dusze zbawione, jak wyjaśnia Beatrycze (*Par.*, IV, 34-39), przebywają w Empireum, a Dantemu-pielgrzymowi będą się ukazywać w różnych sferach niebieskich dla unaocznienia stopnia własnej szczęśliwości. Prawdy nadprzyrodzone człowiek może poznać, jak sugeruje w dalszym ciągu Beatrycze, jedynie przy pomocy konkretnych obrazów, które je symbolizują. Dante-autor w kreowaniu poetyckiej koncepcji Raju Niebieskiego sugerował się nie tylko fizykalno-mechaniczną teorią Ptolemeusza, ale także moralną wizją (wyrosłą z Platońskiej eschatologii) zawartą w Cycerońskim *Somnium Scipionis*, a przede wszystkim wywodzącym się z neoplatonizmu, nacechowanym hierarchicznie wyobrażeniem Pseudo-Dionizego Areopagity, przedstawionym w dziele *Hierarchia niebiańska* (*De coelesti hierarchia*).

⁸⁸⁸ Według niektórych komentatorów w tej koncepcji Dante miałby świadomie polemizować ze średniowieczną symboliką róży w bardzo wówczas znanym poemacie alegorycznym *Roman de la rose* autorstwa Jeana de Meung i Guillaume'a de Lorris.

kiedy napotkane duchy świętych, przybierającej często formę scholastycznego wykładu), lecz równocześnie, zarówno w następstwie ich lepszego rozumienia, jak i doznawanych wizji mistycznych, wzrasta jego miłość do Tego, który jest źródłem wszelkiej miłości, aż osiągnie najwyższy możliwy dla człowieka poziom: w tym momencie doświadczy on łaski oglądania Trójcy Przenajświętszej, na której to ekstazy wizji, jak wiadomo, Dante-autor kończy swój poemat.

Można zaryzykować, jak sądzę, stwierdzenie, że w zamyśle Dantego-poety intelektualno-duchowe dojrzewanie do tego ostatniego przeżycia, będącego od samego początku ostatecznym celem jego protagonisty, jest następstwem metamorfozy. Miłość do Stwórcy (a tym samym do całego stworzenia) rozwija się w Dantem-pielgrzymie dzięki „mediacji” Beatrycze. W każdej kolejnej sferze niebieskiej jej piękno i blask od niej bijący nabierają w jego oczach (które stopniowo przyzwyczajają się do ciągle wzrastającej jasności, co ma, oczywiście, także wymowę symboliczną) coraz większego natężenia⁸⁸⁹, a ten proces rozpoczyna się w Raju Ziemskim i łączy się ściśle z „przecławieniem” („trasumanar”; *Par.*, I, 70) Dantego, niosącym w sobie ideę transfiguracji. Pokróćce się na nim zatrzymam, ponieważ poeta nawiązuje tu do jednej z nielicznych w *Metamorfozach* Owidiusza przemian o charakterze całkowicie pozytywnym.

Jeszcze w Raju Ziemskim, gdy Beatrycze, pogrążona w mistycznej kontemplacji (*Par.*, I, 46 i nn.), ma wzrok utkwiony w Słońcu (symbolizującym Boga), Dante w ślad za nią spogląda na to ciało niebieskie, po czym oboje wznoszą się ponad sferę ognia (w. 58-63), otaczającego (jak wierzone) atmosferę ziemską⁸⁹⁰, a następnie, wpatrując się w Beatrycze nieodrywając oczu od „wieczystych kręgów” („etterne rote”; w. 64), zaczyna osiągać stan, w którym nie obowiązują go już ziemskie prawa natury, i przyrównuje go w pierwszym momencie do tego, jakiego doznał rybak Glaukus w epizodzie opisanym przez Owidiusza:

⁸⁸⁹ A zatem w tym wypadku można mówić o metamorfozie postaci Beatrycze w umyśle Dantego, w miarę jak rośnie jego poznanie i miłość – do niej, a tym samym do Boga.

⁸⁹⁰ Ogień uważano za najłżejszy z czterech żywiołów, którego płomień naturalnie wznosi się ku górze.

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fé Glauco nel gustar de l'erba,
che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.

Trasumanar significar *per verba*
non si poria; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba. (w. 67-72)

(Tedy się począł od tej twarzy świętej
Mienić jak Glaukus, gdy zjadł pewne zioła
I między bogi – bóg skoczył w odmęty.

Przecławiczenie wyrazić się zgoła
Słowami nie da; przykładem bądź syty,
Nim Pan do takich przemian cię powoła.)

Przytoczony przykład ma czytelnikowi przybliżyć doświadczenie niemożliwe do wyrażenia *per verba*, gdyż niedające się ująć w kategoriach racjonalnego myślenia. Dla zilustrowania swojego stanu duchowego, w którym przestał podlegać ograniczeniom wynikającym z ludzkiej natury (np. wznosi się wraz z ciałem ponad lekkie byty: pozorny paradoks, wytłumaczony przez Beatrycze w drugiej, „scholastycznej” części tego epizodu), protagonista odwołuje się do historii mitologicznego Glaukusa, który z rybaka stał się bóstwem morskim, skosztowawszy trawy rosnącej nad brzegami rzeki po tym, jak cudownie ożywiła ona wyrzucone na brzeg ryby (*Met.*, XIII, 904-968). Porównanie jest tym bardziej przystające⁸⁹¹, że Glaukus opisuje (podobnie jak Dante) swoją przemianę w pierwszej osobie z perspektywy późniejszej: taki *modus narrandi* jest u Owidiusza rzadkością. Ponadto sama przemiana jest oddana z detalami i obecny jest w niej nawet proces katartyczny. Kiedy Okeanos i Tetyda decydują się (jako główne bóstwa

⁸⁹¹ Ową przystawalność zauważyli pierwsi komentatorzy Dante'go, a w szczególności podkreśla ją Benvenuto da Imola, który m.in. tak pisze (*idem, Comentum super...*, koment. do *Par.*, I, 64-69, <http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 30.11.2013): „Autor congruentissime fingit se in aspectu Beatricis factum fuisse similem Glauco, qui, sicut scribit Ovidius XIII sui Maioris, ex homine mortali factus est deus immortalis” („Autor bardzo trafnie opisuje w poetyckiej fikcji, że patrząc na Beatrycze stał się podobny do Glaukusa, który, jak pisze Owidiusz w księdze XIII *Metamorfoz*, z człowieka śmiertelnego stał się nieśmiertelnym bogiem”).

morskie) przyjąć go jako nowego boga, pozbawiają go wszystkiego, co śmiertelne, z pomocą zaklęć magicznych odpędzających wszelką nieprawość, powtórzonych dziewięciokrotnie (liczba ważna, jak wiemy, w symbolice Dantejskiej), i poprzez oczyszczenie w „stu potokach”, po którym Glaukus traci przytomność i pamięć (w. 956-959). Po odzyskaniu zmysłów jego metamorfoza jest całkowita. Nasuwa się pewne (dalekie, ale jednak) skojarzenie z oczyszczeniem Dantego-pielgrzyma w wodach rzeki Lete i Eunoë przed doznaniem „przecłowieczenia”; podobieństwo dotyczy także ułomności pamięci w odtwarzaniu doświadczenia nadprzyrodzonego, sygnalizowanej przez Dantego-autora zaraz w pierwszych wersach *Raju*:

perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire. (*Par.*, I, 7-9)

(Bo przybliżony do celu swej chęci,
Rozum nasz tak w nim przepaściście ginie,
Że nie pociągnie za sobą pamięci.)

Te wszystkie paralelizmy pozwalają postrzegać metamorfozę mitologicznego rybaka jako prefigurację doświadczenia protagonisty *Komedii*, który staje się nowym Glaukusem, jak zauważa już Benvenuto da Imola: „Nam Glaucus piscator figuratiter est poeta Dantes”⁸⁹². Fundamentalną różnicę stanowi jednak charakter przemiany: w jego przypadku jest ona od początku do końca duchowa („dentro mi fei”: w. 67)⁸⁹³, podczas gdy Owidiusz przedstawia ją w kategoriach przede wszystkim fizycznych (zmiana wyglądu).

Dlatego też doskonalszym modelem dla *trasumanar* Dantego jest przykład św. Pawła i jego wizji trzeciego nieba (w Drugim Liście do Koryntian, 12, 2-4), do której aluzyjnie zaraz potem nawiązuje, niepewny, podobnie jak Apostoł, czy był w Raju z ciałem, czy bez ciała:

⁸⁹² *Ibidem*; przekład: „Bowiem rybak Glaukus jest figurą poety Dantego”.

⁸⁹³ Dante-pielgrzym kosztuje „duchowego ziała”, utkwivszy wzrok w oczach Beatrycze.

S'i' era sol di me quel che creasti
novellamente, amor che 'l ciel governi,
tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti. (w. 73-75)

(Czym tam był w ciele, czyli duch dobyty
Z powłok sam biegał – ty wiesz, niebem włodne
Kochanie, światłem rwące mię w błękity.)

Nie po raz pierwszy protagonista *Komedii* wskazuje na św. Pawła jako na chrześcijański wzór dla swojego przeżycia mistycznego, stanowiący istotne dopełnienie antycznego *exemplum*⁸⁹⁴.

3. „TU MI FAI RIMEMBRAR DOVE E QUAL ERA / PROSERPINA NEL
TEMPO CHE PERDETTE / LA MADRE LEI, ED ELLA PRIMAVERA”⁸⁹⁵

(*PURG.*, XXVIII, 49-51): INTERPRETACJA FIGURALNA
MITÓW OWIDIAŃSKICH W POEMACIE DANTEGO

Nawiązania Dantego do Owidiusza nie ograniczają się do „dialogu”, rozwijającego się wokół koncepcji metamorfozy i jej daleko idących konsekwencji, zwłaszcza tych na poziomie ideowym. Dialog ów jest bowiem wielowątkowy i obejmuje odczytanie różnych mitów Owidiańskich, które – odwołując się do pamięci literackiej czytelnika – pełnią w *Komedii* trzy zasadnicze funkcje: po pierwsze, służą przedstawieniu, w formie dramatycznej lub opisowej, szeroko pojętej rzeczywistości zaświatów poprzez – najogólniej mówiąc – operowanie analogią lub antytezą⁸⁹⁶ albo jedną i drugą jednocze-

⁸⁹⁴ Mam na myśli początek wędrówki po zaświatach, gdzie Dante nawiązuje do swoich „prekursorów”: Eneasa i właśnie Pawła (*Inf.*, II, 28-30).

⁸⁹⁵ „Twój widok nasuwa mi na myśl Prozerpinę w chwili, gdy matka straciła ją, a ona wiosnę/kwiaty” (przekład dosł. mój – M.M.S.).

⁸⁹⁶ Związki analogiczne lub antyteczne nie ograniczają się w *Komedii*, oczywiście, do sfery literackiej czy literacko-kulturowej; zdecydowana większość porównań czy metafor, a więc figur *par excellence* obrazujących dane zjawisko, zdarzenie, postać czy element przestrzeni, wywodzi się u Dantego z doświadczeń i rzeczywistości znanej mu z autopsji lub wiedzy (historycznej, geograficznej lub w zakresie *artes liberales*), jaką posiadał.

śnie⁸⁹⁷; po drugie, ukierunkowane są na refleksję o wymiarze metatekstowym, związaną z istotą, nacechowaniem czy funkcją poezji, zwłaszcza własnej, jak to ma miejsce w aluzjach do historii Apollona i Marsjasza, Pieryd czy Arachne; po trzecie, mają na celu ukazanie przeżyć, reakcji, stanów psychiczno-emocjonalnych Dantego-pielgrzyma, jawiącego się jako nowy Faeton, Ikar, Narcyz czy Pyram, a także jako nowa Semele czy inne jeszcze postacie przejęte z *magnum opus* rzymskiego poety. W każdym wypadku przywoływanie epizodów/postaci z *Metamorfoz* wpisuje się nie tylko w sferę *imitatio* (poprzez różne nawiązania/odniesienia na poziomie stylistyczno-językowym), bowiem przede wszystkim obejmuje strategię emulacyjną, nadającą nowy, nierzadko polemiczny wymiar semantyczno-ideowy wątkom mitologicznym, dla których *Metamorfozy* są najważniejszym źródłem. W wyniku tej reinterpretacji, która nie tylko umieszcza dany mit w nowym kontekście, lecz tworzy go niejako na nowo⁸⁹⁸, Dante-autor ustanawia dystans pomiędzy swoim dziełem, funkcjonującym (na poziomie mikrostruktur odpowiadających na ogół niewielkim fragmentom pieśni) jako hipertekst, a poematem Owidiusza (hipotekstem), co przenosi się również, jak już mogliśmy zaobserwować, na jego stosunek do rzymskiego wirtuoza słowa jako poety. Należy jednak pamiętać, że model rzymski, o czym wzmiankowaliśmy wcześniej⁸⁹⁹, funkcjonuje też, choć w ograniczonym zakresie, jako źródło przykładów (*exempla*), pełniąc wówczas zasadniczo funkcję ilustracyjną, pozbawioną na ogół (choć nie do końca, jak zobaczymy) nacechowania emulacyjnego lub polemicznego. Odnosi się to przede wszystkim do „obiektywnego” ukazania rzeczywistości zaświatów, zwłaszcza w Czyśćcu, gdzie pokutujący kontemplują w różnej formie (wizualnej, akustycznej czy na poziomie wizji sennych) przykłady przewinień lub przeciwnych im cnót. Podstawą owych „figur przykładowych”, jak je określa Curtius⁹⁰⁰, odno-

⁸⁹⁷ Analogia odnosi się do struktury stylistyczno-językowej w ramach *imitatio*, natomiast antyteza budowana jest na poziomie ideowym w ramach dyskursu emulacyjnego.

⁸⁹⁸ I to zdecydowanie odróżnia jego podejście do *Metamorfoz* od tego, które cechowało średniowiecznych komentatorów.

⁸⁹⁹ W poprzednim podrozdziale.

⁹⁰⁰ Zob. E.R. Curtius, *Literatura europejska...*, s. 372-375.

szących się do ukaranej winy, są postacie pochodzące ze Starego Testamentu na równi z tymi wywodzącymi się z literatury antycznej, przede wszystkim właśnie z *Metamorfóz*.

W przeprowadzeniu analiz w obrębie powyżej nakreślonych grup tematycznych skupimy się na niewielu przykładach odznaczających się wysokim stopniem reprezentatywności. W niektórych z nich obecny będzie motyw metamorfozy, co zrozumiałe, zważywszy na tematykę przewodnią rzymskiego intertekstu, ale nie uczynimy go tu głównym przedmiotem naszych dociekań. Wiemy już, że perspektywa figuralna, typowa dla Dantejskiego odczytywania/przetwarzania elementów epiiki antycznej, w przypadku *Metamorfóz* nieco się komplikuje, co wynika z wyżej wspomnianego dystansu: sytuacje, postacie lub wydarzenia przedstawione w rzymskim dziele stają się prefiguracją tych ukazanych przez Dantego-autora dopiero po zakwestionowaniu ich pierwotnego sensu, a w jego wersji mit antyczny nabiera głębszych znaczeń po dokonaniu „korekty semantycznej”, nierzadko polegającej na jego odczytaniu w perspektywie biblijnej. Toteż technika „zaprzeczonej analogii”, z którą zetknęliśmy się już przy okazji omawiania wątków czy postaci Wergiliusza, będzie „ulubioną” formą dialogu Dantego z Owidiuszem. Poprzez tego rodzaju strategię włoski poeta zmierza konsekwentnie do przeciwstawienia swojego poematu – głoszącego, w jego zamyśle, prawdę o ludzkim życiu, nieograniczającym się do ziemskiej egzystencji tu i teraz, lecz wpisanym w chrześcijańską koncepcję zbawienia – rzymskiemu poematowi z jego fałszywą, w odczuciu Dantego, wizją rzeczywistości, zaprojektowaną z rzadkim mistrzostwem artystycznym, którą wyrafinowane strategie retoryczne czynią wyjątkowo sugestywną i przekonującą.

W relacji, jaką niejednokrotnie stara się on ustanowić, zwłaszcza aluzyjnie, pomiędzy własnym a Owidiańskim oglądem rzeczywistości, szczególnie istotny jest zatem aspekt aksjologiczny. Mogliśmy to już zaobserwować przy okazji rozważań dotyczących natury i funkcji metamorfozy. W przekonaniu Dantego dzieło Owidiusza, w przeciwieństwie do *Eneidy*, nie może, co prawda, przyczynić się do niczyjego zbawienia⁹⁰¹, co nie oznacza, że w ogóle nie zawiera prawd ukrytych

⁹⁰¹ K. Brownlee, *Dante and the classical poets*, s. 118.

lub takich, których autor nie był świadomy. Na ogół jednak pozostawiony przezeń obraz rzeczywistości oraz poety i poezji odpowiedzialnej za jego kształtowanie wzbudzą u włoskiego *vates* wątpliwości lub sprzeciw, czemu daje wyraz w swoim dialogu intertekstualnym.

Przechodząc do analizy sposobów konstruowania „obiektywnej” rzeczywistości zaświatów w oparciu o nawiązania do *Metamorfóz*, zatrzymajmy się najpierw na dwóch obrazach-scenkach wchodzących w skład podwójnego, rozbudowanego porównania otwierającego Pieśń XXX *Piekła*. Podobnie jak większość tego rodzaju figur retoryczno-stylistycznych ma ono typową w *Komedii* formę: autor, ustanawiając analogię, wie, że jest ona niedoskonała (bo czy można oddać wygląd *Piekła* albo zachowanie grzeszników, a tym bardziej wizję Raju, odwołując się do ziemskich elementów przestrzeni czy ludzkich reakcji, nawet tych najbardziej skrajnych?) i potwierdza to, zaprzeczając adekwatności tego rodzaju porównania. Przykład takiego „zanegowanego” porównania pojawił się w poprzednim podrozdziale z myślą o zilustrowaniu tej techniki. Obecnie ma ono jednak szczególnie reprezentatywny charakter, gdyż poprzedza opis jednej z czeluści należących do ósmego kręgu, do której „mieszkańców” się odnosi. Przykłady szaleństwa w nim ujęte mają dopomóc czytelnikowi w wyobrażeniu sobie *per analogiam*, ale także *per antithesin*, skali demonicznej złości, jaką dotknięci są fałszerze osób, którzy za chwilę ukażą się oczom Dantego-pielgrzyma i Wergiliusza. Proleptyczna funkcja porównania sprawia, iż jego pełny sens zrozumiały jest dopiero retrospektywnie⁹⁰². Poeta ewokuje jedynie w bardzo syntetycznej formie – jak to zwykle czyni w przypadku mitów klasycznych – moment kulminacyjny całej historii, będący w tym wypadku momentem tragicznym. Atamas, dotknięty szaleństwem z woli boskiej⁹⁰³, dokonuje w chorej wyobraźni przemiany żony i synków w dzikie zwierzęta, po czym urządza na nich polowanie, zabijając w obłędzie Learcha i doprowadzając do samobójczej śmierci żonę Ino, która rzuca się w odmęty morskie z drugim dzieckiem. Drama-

⁹⁰² Zob. R. Blomme, *Il palinsesto della memoria. Osservazioni sulla similitudine dantesca*, w: *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Olschki, Firenze 1989 (1968), s. 407.

⁹⁰³ Atamas i Ino są ofiarami Junony, mszczącej się na nich za miłości Jowisza z siostrą Ino, Semele.

tyzm i dynamikę sceny potęguje okrzyk króla beockiego, mający swój odpowiednik w opowieści Owidiusza⁹⁰⁴, któremu to okrzykowi Dante nadał bardziej zwięzłą formę, skoncentrowaną na dwóch czynnościach („Tendiam [...] pigli”; *Inf.*, XXX, 7):

Nel tempo che Iunone era crucciata
per Semelè contra 'l sangue tebano,
come mostrò una e altra fiata,

Atamante divenne tanto insano,
che veggendo la moglie con due figli
andar carcata da ciascuna mano,

gridò: «Tendiam le reti, sì ch'io pigli
la leonessa e 'leoncini al varco»;

e poi distese i dispietati artigli,
prendendo l'un ch'avea nome Learco,
e' rotollo e percosselo ad un sasso;
e quella s'annegò con l'altro carco.

E quando la fortuna volse in basso
l'altezza de' Troian che tutto ardiva,
sì che 'nsieme col regno il re fu casso,

Ecuba trista, misera e cattiva,
poscia che vide Polissena morta,
e del suo Polidoro in su la riva
del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sì come cane;
tanto il dolor le fé la mente torta.

Ma né di Tebe furie né troiane
si vider mai in alcun tanto crude,
non punger bestie, nonché membra umane,
quant'io vidi in due ombre smorte e nude,
che mordendo correvan di quel modo
che 'l porco quando del porcil si schiude. (w. 1-27)

⁹⁰⁴ Zob. Owidiusz, *Met.*, IV, 512-529; okrzyk Atamasa (w. 513-514): «Io, comites, his retia tendite silvis! / hic modo cum gemina visa est mihi prole leaena» („Hejże! – woła – przyjaciele, rozciągajcie w lesie sieci. Widziałem tu dopiero lwicę z dwojgiem lwiatek”).

(W owym to czasie, gdy z winy Semele
 Na krew tebańską rozżarta Junona,
 Co swoją pomstę w dzikim zjawia dziele,
 Na Atamancie tym razem dokona
 Gniewu, szał bowiem taki w nim roznieci,
 Że, widząc z dwojgiem niemowląt u łona
 Małżonkę, krzyknął: „Zastawiajmy sieci
 Na szlaku, chwycim lwicę ze szczenięty!” –
 Po czym bezbożną ręką jedno z dzieci,
 Synka Learcha, chwycił i na szczęty,
 Ręką śmignawszy, strzaskał o granity,
 Ona zaś z drugim skoczyła w odmęty.
 A gdy fortuna poniżyła szczyty
 Wielkości Trojan, na ogniową zgubę
 Dawszy, a z państwem wraz król był zabity,
 Na smutną, nędzną, niewolną Hekubę,
 Gdy Poliksenny widziała zabicie,
 A na wybrzeżu Polidora lube
 Spotkała zwłoki, co uszło z nich życie,
 Oblęd przystąpił tak zapamiętały,
 Że się jej z gardła psie ozwało wycie.
 Lecz ni tebańskie, ni trojańskie szały
 Nie były takie dzikie i zajadłe,
 Zwierzęty władnąc czy ludzkimi ciałą,
 Jak tu dwa cienie nagie i wybladłe,
 Co gryząc skalnym goniły wyrębem,
 Niby dwa wieprze z karmnika wypadłe.)

Atamas łudzi się, zastawiając pułapkę, iż jest panem sytuacji, a tymczasem to bóstwo „zastawiło sieci” na niego; mielibyśmy tu do czynienia z ironią tragiczną – iście Sofoklejską. W wersji Dantego moment dokonania zbrodni łączy się (czego nie było u Owidiusza) z przemianą wewnętrzną króla, który sam upodabnia się do drapieżnika, co podkreśla stwierdzenie: „distese i dispietati artigli” (dosł.: „wyciągnął bezlitosne pazury”; w. 9). Hekuba natomiast, zaślepiona oblędną rozpaczą po śmierci ostatnich dzieci (*Met.*, XIII, 399-575) – Poliksenny, ofiarowanej na grobie Achillesa, oraz Polidora, podstępnie zamordowanego przez stryja Polymestora – w swoim żalosnym wyciu staje się po-

dobna do suki (w oryginale przemiana była całkowita, co niewątpliwie odbiera jej wiarygodność w oczach włoskiego poety); zbliża ją to do postaci Atamasa: i on, i ona są podwójnym *exemplum* utraty rozumu, prowadzącej człowieka do zezwierzęcenia, co nie odbiera im bynajmniej znaczenia tragicznego, a w skondensowanej maksymalnie akcji wręcz je uwypukla. Dante pomija milczeniem okrutną zemstę królowej na Polymestorze, którego – u Owidiusza, idącego za przekazem greckim – oślepiła, pastwiąc się następnie nad jego zakrwawionymi oczodołami. Nie można wykluczyć, choć jest to tylko hipoteza, że owa *reticentia* została „zaprojektowana” z myślą o czytelniku domyślnym i obeznanym z dziełem Owidiusza: jest on w stanie sobie wyobrazić, iż w momencie zemsty także i jej palce stały się podobne do „bezlitosnych pazurów”.

Tragedię Hekuby podkreśla powołanie się na rolę fortuny w jej upadku, u Dantego niebędącej ślepą siłą, lecz „służką” Boga (*Inf.*, VII, 78); jej ciosy, choć po ludzku niezrozumiałe, wpisują się w boski plan zbawienia: upadek Troi postrzegany jest tak, jak zniszczenie starotestamentowych miast, które splamiły się pychą (*hybris*) i innymi występkami, ale stanowi też – w oczach Dantego – warunek konieczny dla powstania Cesarstwa Rzymskiego (wzoru idealnej monarchii) i przygotowania miejsca na przyjsie na świat Syna Bożego⁹⁰⁵.

Negatywna forma porównania dobrze oddaje różnicę i zarazem kontrast pomiędzy obłędem antycznym i piekielnym: nawet skrajne przypadki tego pierwszego nie dorównują zwierzęcej furii potępionych, jako że rzeczywistość infernalna przewyższa wszelkie zło, doświadczone lub wymyślone przez ludzi różnych epok.

W stosunku do fałszerzy osób, wśród których znajduje się mitologiczna Mirra⁹⁰⁶ oraz florentczyk Gianni Schicchi⁹⁰⁷, Atamas i Hekuba są ofiarami siły wyższej i zachowują u Dantego status postaci tragicz-

⁹⁰⁵ Dante w dwóch innych miejscach w *Komedii* (*Inf.*, I, 75; *Purg.*, XII, 61-63), w których jest mowa o upadku Troi, nadaje mu podobne znaczenie; zob. uwagi na ten temat w: Część druga, III, 4.

⁹⁰⁶ Była ona córką króla Cypru Kinyrasa, do którego zapłonęła kazirodczą miłością; aby doprowadzić do spełnienia tego uczucia, udawała inną kobietę (Owidiusz, *Met.*, X, 298-502).

⁹⁰⁷ Florentczyk Gianni Schicchi dei Cavalcanti (XIII w.) posiadał nadzwyczajną zdolność podszywania się pod inne osoby (głosem i wyglądem), co wykorzystał m.in. w sfalszowaniu testamentu zmarłego Buosa Donatiego.

nych, co podkreśla wysoki styl obu porównań. Kontrastuje on silnie z bardzo niskim, „komicznym” stylem porównania do wieprzków, tym razem sformułowanego w formie pozytywnej, odnoszącego się do dwojga potępionych, wieńczącego tę długą sekwencję (w. 25-27): taki styl byłby wyrazem pogardy dla tych, którzy wykorzystali rozum niezgodnie z jego przeznaczeniem – by czynić zło, tracąc jedyną częśćkę (*anima rationalis*), dzięki której człowiek staje się podobny do Boga. Ich metamorfozę, nie-ludzkie zachowanie, uchwycone w obrazie opętanych świń nasuwającym skojarzenie z ewangeliczną parabolą z Ewangelii według św. Mateusza (8, 28-32)⁹⁰⁸, można wyjaśnić podobnie jak dosłowne przeobrażenie złodziei w węże, o czym była mowa w poprzednim podrozdziale. *Contrapasso* ujawniające się, jak wiemy, w ciele powietrznym (*Purg.*, XXV, 88-96)⁹⁰⁹ naznaczyło je – w przypadku wszystkich kategorii fałszerzy cierpiących w tym jarze – okropnymi chorobami; wiązałoby się to z pojęciem *falsitas* oznaczającym zaprzeczenie nie tylko prawdy, ale i prawdziwej natury danej rzeczy⁹¹⁰, a tak właśnie rozumiano w średniowieczu chorobę: jako zepsucie płynów humoralnych ciała⁹¹¹.

Zgoła inny rodzaj dialogu intertekstualnego z *Metamorfozami*, służącego poznaniu otaczającej Dantego-pielgrzyma rzeczywistości zaświatów, rozwija się w Raju Ziemskim. Mam na myśli scenę spotkania poety z tajemniczą Mateldą w Pieśni XXVIII *Czyścićca*: tym razem to jego wyobraźnia, jak zobaczymy, podsunie mu obrazy mitologicznych kobiet, z którymi ją będzie porównywał, zanim z jej pomocą zweryfikuje swoje iluzoryczne skojarzenia i zdystansuje się od „pamięci literackiej”, oddalającej go od zrozumienia prawdy⁹¹².

⁹⁰⁸ Zauważył to C. Perrus, *Canto XXX*, w: *LDT*, vol. 1 (*Inferno*), s. 427.

⁹⁰⁹ Zob. uwagi na ten temat w poprzednim podrozdziale.

⁹¹⁰ Zob. V. Lucchesi, *Giustizia divina e linguaggio umano. Metafore e polisemie del contrapasso dantesco*, „Studi Danteschi”, LXIII (1991), s. 107-126.

⁹¹¹ C. Perrus, *Canto XXX*, s. 426.

⁹¹² W poniższej analizie korzystam, ale jedynie częściowo, z wniosków zawartych w szczególności w dwóch artykułach: P.S. Hawkins, *Watching Matelda*, w: *The Poetry of Allusion...*, s. 181-201; R. Migliorini Fissi, *L'incontro di Dante...*, s. 105-127. Pragnę jednak zaznaczyć, że przedstawiona tu interpretacja intertekstualna zawiera nowe elementy, zwłaszcza tam, gdzie odwołuję się do pamięci literackiej Dantego-pielgrzyma, przeciwstawiając ją jego wolności woli.

Przestrzeń Raju Ziemskiego była już przedmiotem naszych rozważań we wcześniejszych analizach, czy to z racji omawiania jej antycznych prefiguracji w rodzaju poetyckich wyobrażeń na temat złotego wieku, czy też podczas charakterystyki postaci Wergiliusza w jego relacji do spotkanej w Raju Ziemskim Beatrycze, toteż uwzględnimy ją o tyle, o ile będzie to celowe ze względu na centralną postać tego edeńskiego krajobrazu. Interesujący nas moment jest wstępem do epizodu spotkania z Beatrycze, a ona i Matelda mają swoje prefiguracje (zgodnie z interpretacją większości komentatorów) w postaciach biblijnych Lii i Racheli, których dotyczyła wizja senna, jaką Dante-pielgrzym miał w nocy poprzedzającej jego wejście do Raju Ziemskiego (*Purg.*, XXVII, 94-108). Lia – uchodząca w średniowieczu za symbol życia aktywnego – ukazała mu się jako pełna wdzięku, młoda kobieta, splatająca „pięknymi dłońmi” („belle mani”; w. 102) wieniec z kwiatów (symbolizujących dobre uczynki), aby, jak wyznała, przystroić sobie nim głowę przed lustrem. W jej opowieści siostra Rachela (symbol życia kontemplatywnego) nie potrzebowała takiej ozdoby; przeglądając się cały czas w lustrze, znajdowała upodobanie w swoich „pięknych oczach” („belli occhi”; w. 106). Dante-pielgrzym jednak w swoim postrzeganiu Mateldy jakby zapomniał o Lii, związanej ze sferą *sacrum*, dając upust fantazji karmionej wyobrażeniami przejętymi z kręgu kultury dworskiej i klasycznej.

Zacznijmy od tego, że imię tajemnicznej kobiety (wypowiedziane przez Beatrycze dopiero w ostatniej pieśni *Czyśćca*)⁹¹³ wzbudziło żywe dyskusje wśród komentatorów i krytyków wszystkich czasów, dając powód do hipotez pozwalających w większym lub – raczej – mniejszym stopniu identyfikować ją z różnymi postaciami historycznymi, przede wszystkim (takie jest zdanie prawie wszystkich dawnych komentatorów Dantego) z księżną Matyldą Toskańską (zm. 1115): miała ona odegrać dużą rolę w polityce swoich czasów, włączając się

⁹¹³ Krytycy dostrzegają w tym niekiedy akcent typowy dla liryki dworskiej (wywodzący się z prowansalskiego *canço*), w której imię opiewanej kobiety było okryte nimbem tajemnicy, a jeśli w końcu zostało wypowiedziane, to pod zmienioną postacią tzw. *senhal*. Z drugiej strony może tu chodzić o strategię narracyjną zwaną *retardatio nominis*, częstą w opowieściach średniowiecznych, a podyktowaną podtrzymaniem zaciekawienia odbiorcy.

czynnie w dialog pomiędzy cesarzem a papieżem podczas walki o inwestyturę. Wśród innych kobiet, z których każda ma swoich zwolenników uważających, że potencjalnie mogła stanowić dla Dantego źródło inspiracji, wymienia się przede wszystkim dwie średniowieczne mistyczki niemieckie, Mechthild von Magdeburg oraz Mechthild von Hackeborn⁹¹⁴. Żadna z prób przypisania Mateldzie Dantejskiej którejkolwiek z tych (albo innych) tożsamości nie okazała się, jak dotąd, w pełni przekonująca, a nas bardziej od tej trudnej do rozstrzygnięcia kwestii interesuje, co postać ta reprezentuje w tym miejscu zaświatów i jaka jest jej rola na obecnym etapie wędrówki Dantego-pielgrzyma. Przeciwno dociekaniom natury historycznej przemawia, według mnie (a nie jestem w tym odosobniona), to, że sam poeta nie daje w tym względzie, wbrew swoim zwyczajom, żadnej konkretnej wskazówki⁹¹⁵. Matelda nie jest – jak się wydaje – ani duchem, ani aniołem, dlatego uważa się ją niekiedy (którą to opinię podzielam) za personifikację określonej idei: symbolizowałaby ona mianowicie pierwotną niewinność i związany z nią stan doskonałego szczęścia, który miał być udziałem Adama i Ewy (a więc potencjalnie całej ludzkości) przed popełnieniem grzechu pierworodnego, gdy ich więź z Bogiem i z całym stworzeniem była jeszcze nienaruszona. Ktoś z krytyków nazwał ją najbardziej tajemniczą i uwodzicielską postacią całego poematu⁹¹⁶. Dante-pielgrzym dostrzega ją nagle podczas wędrówki w głąb niezwykłego lasu wypełniającego przestrzeń Raju Ziemskiego, zrywającą kwiaty pokrywające przeciwległy brzeg rzeki Lete. Przyciąga ona całą jego uwagę, dotąd skupioną na podziwianiu tego miejsca, które Wergiliusz wcześniej (pod koniec Pieśni XXVII) przedstawił – zgodnie z wła-

⁹¹⁴ Przegląd opinii na ten temat można znaleźć w różnych opracowaniach współczesnych tekstu *Komedii*; odsyłam do najnowszego, wielokrotnie cytowanego komentarza R. Hollandera (Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Purg.*, XXVIII, 40-42, s. 241-242).

⁹¹⁵ Można zauważyć, że nawet wówczas, gdy celowo pomija milczeniem konkretne szczegóły pozwalające na pewną identyfikację, czynnikiem jeśli nie rozstrzygającym, to przynajmniej ukierunkowującym potencjalne hipotezy jest peryfrastyczne ujęcie imienia, jak w słynnym zdaniu odnoszącym się prawdopodobnie do papieża Celestyna V w Pieśni III *Piekti* (w. 59-60): „[...] colui / che fece per viltade il gran rifiuto” („[...] mara człowieka, / Co z trwogi wielką skaził się odmową”).

⁹¹⁶ Zob. R. Migliorini Fissi, *L'incontro di Dante...*, s. 113.

snymi wyobrażeniami – jako krainę typową dla legendarnego złotego wieku⁹¹⁷. Ale nawet on wówczas nie wspomniał, że przed spotkaniem z Beatrycze Dante ujrzy jeszcze inną kobietę, i dlatego jej widok jest dlań całkowitym zaskoczeniem:

Coi piè ristetti e con li occhi passai
di là dal fiumicello, per mirare
la gran variazion d'i freschi mai;
e là m'apparve, sì com'elli appare
subitamente cosa che disvia
per maraviglia tutto altro pensare,
una donna soletta che si gia
e cantando e scegliendo fior da fiore
ond'era pinta tutta la sua via. (*Purg.*, XXVIII, 34-42)

(Stopami stałem, lecz źrenicą chciwą
Biegłem oglądać za rzeczulki tonie
Różnego kwiecica świeżość osobliwą.
Nagle zjawiała się po tamtej stronie –
Jako się zjawia rzecz niespodziewana,
Że swą dziwnością wszystek zmysł pochłonie –
Niewiasta; sama szła i rozśpiewana,
I zbierająca spośród kwiatów kwiecie,
Którym jej dróżka była malowana.)

Las Raju Ziemskiego jest pod każdym względem przeciwieństwem *selva oscura* z piekielnej doliny, począwszy od jego nazwy – „prastara knieja” („selva antica”⁹¹⁸; w. 23). Jako „boski las gęsty i tchnący życiem” („divina foresta spessa e viva”; w. 2) stanowi on przeciwwagę dla rosnącej na antypodach Edenu „kniei dzikiej, nieprzyjaznej, zewsząd

⁹¹⁷ Do tego skojarzenia nawiąże, o czym była już mowa (Część druga, III, 1), właśnie Matelda pod koniec Pieśni XXVIII *Czyśćca*, przyznając dawnym poetom intuicyjne przeświadczenie o tym, że kiedyś ludzkość żyła pełnią szczęścia.

⁹¹⁸ Zob. *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, koment. do *Purg.*, XXVIII, 22-24 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 16.12.2013): „Chiaro appare come a principio mundi fu fatto quel paradiso, e però dice: *selva antica*” („Wydaje się jasne, że ten raj powstał a principio mundi, i dlatego mówi: prastara knieja”).

osaczającej” („selva selvaggia e aspra e forte”; *Inf.*, I, 5). Protagonista (a wraz z nim czytelnik) odkrywa stopniowo panującą tu absolutną harmonię pomiędzy wszystkimi elementami przyrody, z jej delikatnym rytmem, szmerem liści poruszanych lekkim tchnieniem wiatru boskiego pochodzenia⁹¹⁹, śpiewem ptasząt (zdrobnienie „augelletti” w wersie 14 podkreśla czar tego miejsca); poeta wyrazi to wszystko z rzadką maestrią dzięki maksymalnemu wykorzystaniu muzykalnych właściwości języka⁹²⁰. Krajobraz ten, angażujący swoimi kolorami, wonią, efektami akustycznymi niemal wszystkie zmysły, nie tylko protagonisty, ale – ze względu na bardzo sugestywną wyobraźniowość – także czytelnika, jest nasycony symboliką przewyższającą tradycyjne ujęcia *locus amoenus* z racji swojego nadprzyrodzonego wymiaru, wyrażając każdym detałem bezmiar nieskalanego piękna natury, jakim Stwórca-Artysta obdarzył człowieka u początku jego dziejów; w pewnym momencie Matelda wyjaśni, że to miejsce zostało wybrane dla ludzkości na jej bezpieczne „gniazdo” („nido”; w. 78).

Cały ten długi opis, otwierający pierwszą część pieśni, pozwoli z czasem zrozumieć Dantemu-pielgrzymowi przyczynę bezgranicznego szczęścia, radości i miłości (początkowo błędnie przezeń odczytanej), emanujących z postaci Mateldy, pełnej boskiego wdzięku w wyglądzie, śpiewie i sposobie poruszania się, przypominającym finezyjny taniec (w. 52-60).

Dante-pielgrzym, zafascynowany jej postacią, która wydaje mu się zarazem niewinna i uwodzicielska, pragnąc zrozumieć, o czym ona śpiewa, prosi o przybliżenie się do przeciwnieległego brzegu rzeki; jednocześnie porównuje ją głośno (to ważne, gdyż pozwala Mateldzie poznać jego stan ducha, zwłaszcza że dwa kolejne porównania pojawiają się jedynie w jego myślach) do Prozerpiny w momencie, gdy w okolicach Enny, nad jeziorem Pergo otoczonym gęstym lasem, zbierała lilie

⁹¹⁹ Zjawiska atmosferyczne znane z rzeczywistości ziemskiej są ograniczone do poziomu bramy czyścicowej, jak wyjaśni potem Dantemu Matelda (*Purg.*, XXVIII, 97-102), a na co już wcześniej zwrócił uwagę poeta Stacjusz (*Purg.*, XXI, 46-54), który towarzyszy także w tym miejscu Dantemu wraz z milczącym, jak on, i zdumionym Wergiliuszem.

⁹²⁰ Por. B. König, *Canto XXVIII*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), s. 437 i przyp. 3.

i fiołki; w takiej scenerii – według przekazu Owidiusza (*Met.*, V, 385-408) – ujrzał ją Pluton, zapłonął namiętnością i porwał do Erebu, uczyniwszy swoją żoną:

«Deh, bella donna, che a' raggi d'amore
ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti
che soglion esser testimon del core,
vegnati in voglia di trarreti avanti»,
diss'io a lei, «verso questa rivera,
tanto ch'io possa intender che tu canti.
Tu mi fai rimembrar dove e qual era
Proserpina nel tempo che perdette
la madre lei, ed ella primavera». (w. 43-51)

(„O piękna pani, w miłosnej poświecie
Snaż wypieszczona, jak świadczy twe lice,
Które jest serca zwierciadłem w kobiecie:
Proszę cię, podejdź pod moją granicę –
Powiadam do niej – nad te czyste zdroje;
Niech pieśni twojej osnowę pochwyć.
Patrząc na ciebie, w wyobraźni roję,
Że być musiała taką Prozerpina,
Kiedy żegnała dom i wiosnę swoją.”.)

Fantazja literacka Dantego-pielgrzyma idzie jeszcze dalej, gdyż następne porównanie, także zainspirowane Owidiuszem (*Met.*, X, 525-532), będące reakcją na spojrzenie, jakim go obdarzyła Matelda, odnosi się do bogini Wenus w momencie, gdy zapalała miłością do Adonisa:

Non credo che splendesse tanto lume
sotto le ciglia a Venere, trafitta
dal figlio fuor di tutto suo costume. (w. 64-66)

(Nie wiem, czy równe światło zajaśniało
W oczach Wenery, gdy ją płocze dziecię
Nieuświadczoną ugodziło strzałą.)

Wreszcie jej radosny śmiech każe mu przyrównać (w. 70-75) swój stan ducha do tego, jaki – opisany tym razem w jednej z *Heroid* (XVIII, 139 i nn.) Owidiusza – mógł być udziałem Leandra, zakochanego w dziewczynie o imieniu Hero, gdy co noc musiał przepłynąć Hellespont, by widywać się z ukochaną.

Każda z tych analogii obrazowo-sytuacyjnych zawiera w sobie potencjalnie antytezę: wszystkie trzy historie miłosne zakończyły się niepomysłnie albo wręcz tragicznie: Prozerpina jako bogini Podziemia nie tylko utraciła swoją niewinność, ale wręcz stała się groźna, a nawet okrutna, jak niekiedy podkreślają antyczni poeci, poczynawszy od Homera⁹²¹, co u Dantego przekłada się na peryfrastyczne określenie jej jako „królowej wiecznego płaczu” („regina de l'eterno pianto”; *Inf.*, IX, 44); u Owidiusza pierwszym tego przejawem była jej zemsta na Askalafosie za to, że stał się mimowolnym świadkiem spożycia przez nią owocu granatu; wyjawienie tego faktu na zawsze związało Prozerpinę z Podziemiem i dlatego zamieniła go w puchacza, uchodzącego za zwiastuna złych wieści (*Met.*, V, 539-550). Adonis zmarł młodo, a Leander pewnej nocy zatonął, co pociągnęło za sobą samobójstwo Hero. Te smutne przypadki ukazują – nie wprost – wyższość miłości, jaką reprezentuje Matelda (a więc człowiek stworzony do szczęścia w doskonałym zamyśle boskim), czego Dante-pielgrzym w tym momencie jeszcze nie rozumie, od tej cielesnej, charakteryzującej w *Komedii* np. Franceskę da Rimini i innych *lussuriosi*, którzy „rozum poddają pożądaniu” („la ragion sommettono al talento”; *Inf.*, V, 39), oznaczającej stan, w jakim ludzka wola nie jest *de facto* wolna; niewyczerpanym źródłem tego rodzaju przypadków była literatura antyczna, wyrosła oczywiście z innych doświadczeń kulturowych.

Nawiązanie do mitu Prozerpiny sugeruje poza tym bardziej złożone implikacje semantyczne, mające też związek z przywołanym w tej pieśni oraz w poprzedniej, jak również innych jeszcze miejscach *Czystości*⁹²², mitem złotego wieku. W tej krótkiej aluzji akcent pada na pojęcie utraty: protagonista wyobraża sobie, że tak musiała wyglądać młoda bogini tuż przed porwaniem jej przez boga Podziemia, „w mo-

⁹²¹ Zob. Homer, *Od.*, XI, 634-635.

⁹²² Mam na myśli Pieśni XXI-XXII, obejmujące epizod spotkania ze Stacjuszem, omówiony przy innej okazji (Część druga, III, 4).

mencie, gdy matka straciła ją, a ona [straciła] wiosnę” (w. 50-51). U Owidiusza jest mowa o tym, jak zdesperowana poszukiwaniem córki Demeter zemściła się na Ziemi i jej mieszkańcach, odbierając im wieczną wiosnę (*Met.*, V, 481-486)⁹²³. Mimo iż rzeczownik *primavera* w powyższych wersach nie jest jednoznaczny – mogąc odnosić się do wiosny, ale przenośnie także do kwiatów⁹²⁴, które rozsypały się w chwili porwania, co pogłębiło boleść Prozerpiny (*Met.*, V, 401)⁹²⁵ – to jednak właśnie owa polisemia daje możliwość rozumienia tych słów jako odnoszących się do końca szczęścia ludzkości. Zważywszy na miejsce, w którym znajduje się Dante-pielgrzym, czytelnik (idealny) mógłby je odczytać jako nigdy niezagaśłą tęsknotę człowieka za utraconą niewinnością i wieczną wiosną w Edenie: protagonista nie jest w tym momencie świadomy tego głębszego znaczenia, gdyż jego myśli karmią się iluzją, podsycaną przez poezję Owidiusza. Niemniej jednak, kierując nacechowane erotyzmem myśli w stronę Mateldy, może okazuje on mimowolnie pragnienie osiągnięcia pierwotnego szczęścia, jakie ona całą swoją postacią wyraża? Zwłaszcza że jest już tak blisko niego...

Wydaje się, iż relacja, jaką Dante-pielgrzym sugeruje wprost pomiędzy Mateldą a kobietami mitologicznymi, przypomina tę, jaką Matelda – pod koniec tej pieśni – proponuje pomiędzy tym Edenem a Edenem pogańskim (krajną złotego wieku), o jakim marzyli poeci antyczni. Kobiety te są jej prefiguracją, ale niedoskonałą, w przeciwieństwie do biblijnej Lii, i dlatego domagającą się korekty. Dokona jej ona sama w następnej części tej pieśni, jak zobaczymy poniżej.

Na razie możemy stwierdzić, że historia Dantego i Mateldy będzie mieć pozytywny finał: on nie przekroczy Lete, przynajmniej jeszcze nie teraz, chociaż jest to mała rzeczka – „fiumicello” (w. 35)⁹²⁶

⁹²³ Owidiusz idzie tu najwyraźniej za inną wersją mitu „złotego wieku” niż w ks. I, 89 i nn.

⁹²⁴ Zob. Dante, *Par.*, XXX, 63, gdzie *primavera* też oznacza przenośnie kwiaty (choć w tym wypadku także pojęcie kwiatów ma wymiar przenośny, odnosząc się do duchów błogosławionych w Empireum).

⁹²⁵ „Tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis: / haec quoque virgineum movet iactura dolorem” („A taka jest w niej dziecięca niewinność, że strata kwiatów także ją boli”).

⁹²⁶ Jak precyzuje narrator, jej szerokość ma ok. trzech kroków: „Tre passi ci faccia il fiume lontani” (*Purg.*, XXVIII, 70; „Trzy kroki tylko dzielą nas od siebie”).

– i mimo iż myślami jest już na drugim brzegu. Ponadto wtedy, gdy będzie mógł to uczynić (w połączeniu z rytuałem zanurzenia w jej wodach, co pozwoli mu utracić pamięć wszelkiego zła, dokonanego w ziemskim życiu, w momencie, gdy moralnie się od niego uwolnił), będzie to oznaczać dlań osiągnięcie szczęścia wiecznego, a nie śmierci, jak w przypadku Leandra.

W tym momencie nasuwa się ważne pytanie: dlaczego Dante-pielgrzym, mimo iż kreuje nastrój spotkania miłosnego, zwracając się do Mateldy językiem dworskiej liryki miłosnej, otwartym na tony Owidiańskie, i zauważając wprost, że zachowuje się ona jak zakochana kobieta (w. 43), nie staje się drugim Plutonem lub Adoniszem, albo wzorem Leandra nie podejmuje prób przedostania się na drugi brzeg?

Odpowiedź wydaje się raczej prosta, jeśli znamy szerszy kontekst jego wędrówki: na tym jej etapie woła Dantego jest już wolna i skierowana ku dobru: przeszedł przez wszystkie stopnie odnowy duchowej w Czyśćcu, a Wergiliusz zakończył swoją rolę przewodnika i mistrza w uroczystych (i już ostatnich), przenośnych słowach: „ja ci udzielam mitry i korony” («io te sovra te corono e mitrio»; *Purg.*, XXVII, 142). Ale wiemy też, że poeta rzymski nie przewidział (ze względu na niedoskonałe wyczucie dobra i zła)⁹²⁷, iż jego podopiecznego czeka jeszcze wyznanie win wobec Beatrycze, po którym wody Lete usuną z jego pamięci wszelką świadomość popełnionego zła, a więc także wszelkie fałszywe obrazy dobra, iluzoryczne fantazje podsuwane mu przez intelekt. W momencie spotkania z Mateldą pamięć Dantego jest jeszcze obciążona i niemalą rolę odgrywa w niej tzw. „pamięć kulturowa”, każąca mu patrzeć na tę kobietę poprzez pryzmat tych konwencji literackich, które podsuwa mu wyobraźnia. Trzeba w tym miejscu, *nota bene*, dodać, że echa literackie w pierwszej części epizodu z Mateldą nie ograniczają się do wymienionych, gdyż Dante-autor całe to spotkanie w Edenie nasycy aluzjami i reminiscencjami, a nawet ewidentnymi kalkami językowymi ze słynnej pastoreli Guida Cavalcantiego „In un boschetto trova' pasturella”⁹²⁸, ale – podobnie (i paralelnie) jak

⁹²⁷ Była o tym mowa w: Część druga, III, 1.

⁹²⁸ Związki intertekstualne interesującego nas epizodu z utworem Guida Cavalcantiego zostały dokładnie omówione np. w pracy T. Barolini, *Dante's Poets...*, s. 148-153.

to będzie mieć miejsce w przypadku Dantego-pielgrzyma – po to, by się od niej zdystansować, bowiem Matelda tylko pozornie przypomina „pasturellę”. Pastorela była „łżejszym” gatunkiem lirycznym, wywodzącym się z poezji prowansalskiej (fr. *pastourelle*), za pomocą którego poeci ukazywali w uroczej scenerii leśnej spotkanie rycerza z piękną pastereczką; po krótkiej wymianie zdań – naśladowanej w kluczu często parodystycznym dworski ton miłosnych wyznań wobec szlacheckiej damy, na ogół niewykraczających poza hołd oddany jej piękności i cnocie – nie opierając się zbyt mocno otrzymanej propozycji miłosnej, doprowadzała ona do jej spełnienia.

Dante-pielgrzym zaczyna rozumieć istotę i przedmiot miłości Mateldy dopiero w drugiej części pieśni (począwszy od wersu 76), gdy przybiera ona rolę *magistry*, usiłując, jak się wyrazi, „usunąć mgłę”, w której dotąd jego umysł błądził po omacku⁹²⁹, udzielając Dantemu wyjaśnień w tej kwestii, a także tłumacząc naturę miejsca, w którym aktualnie przebywają, i nadprzyrodzone prawa nim rządzące. Zachęca go do odkrycia poza tym, co widzialne, tego, co niewidzialne⁹³⁰. Miłość, w której promieniach grzeje się ta cudowna istota, jest miłością duchową: kieruje ją ona do Boga w psalmie *Delectasti*⁹³¹, śpiewając jak „zakochana niewiasta” („*donna innamorata*”; *Purg.*, XXIX, 1) i dziękując w nim Stwórcy za piękno otaczającej ją natury. W średniowieczu rozpowszechnione było mniemanie, że miłość pierwszych rodziców w Edenie do Boga oznaczała też miłość do całego stworzenia⁹³²: dlatego patrzyła na Dantego jak *donna innamorata*, co on rozumiał opacznie, cały jeszcze przeniknięty ziemskim sposobem myślenia.

⁹²⁹ Zob. Dante, *Purg.*, XXVIII, 81: „disnebbiar vostro intelletto”; Matelda używa liczby mnogiej, gdyż zwraca się do trzech poetów (także Wergiliusza i Stacjusa), których milcząca obecność oraz zadziwienie, jakie okazuje zwłaszcza dotychczasowy mistrz Dantego, nie świadczą o lepszym rozumieniu tego, co widzą.

⁹³⁰ Zob. R. Migliorini Fissi, *L'incontro di Dante...*, 120.

⁹³¹ Psalm 92 (91), np. werset 5: „Quia delectasti, me, Domine, in factura tua, et in operis manuum tuarum exultabo” („Bo rozradowałeś mnie, Panie, Twoimi czynami, cieszę się dziełami rąk Twoich”).

⁹³² R. Hollander w swoim najnowszym komentarzu zauważa, że Matelda przypomina Ewę sprzed upadku; zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 2 (*Purgatorio*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Purg.*, XXVIII, 40-42, s. 242.

Znakiem szczęścia Mateldy jest jej śmiech, też źle przez niego wcześniej odczytany, podobnie jak jej śpiew:

«Voi siete nuovi, e forse perch'io rido»,
cominciò ella, «in questo luogo eletto
a l'umana natura per suo nido,
maravigliando tienvi alcun sospetto;
ma luce rende il salmo *Delectasti*,
che puote disnebbiar vostro intelletto.» (*Purg.*, XXVIII, 76-81)

(„Gośćmi jesteście – rzekła pani młoda –
Na tej wybranej i czarownej niwie,
Gdzie miała gniazdo człowiecza przyroda.
Może mój uśmiech trzyma was w podziwiew,
Lecz psalm: *Cieszyłeś mię w stworzeniu, Panie!*,
Światłem ćmy waszej będzie niewątpliwie”).

Nie ulega zatem wątpliwości, że cała przestrzeń Raju Ziemskiego, której Matelda stanowi najważniejszy element jako „korona stworzenia”, jest przeniknięta *sacrum* i nacechowana symbolicznie: jej piękno, rozumiane szeroko, również w znaczeniu moralno-duchowym, jawi się jako refleks piękna boskiego. Postać ta przyczynia się w niemałym stopniu do uduchowienia całej przestrzeni i daje wyobrażenie o tym, jaka mogłaby być ludzkość, gdyby się nie splamiła grzechem pierworodnym. Jest ona doskonałym symbolem nie tylko życia aktywnego (podobnie jak Lia będąca jej prefiguracją), ale też kontemplatywnego, przypominając biblijną Mądrość (*Sapientia*), stworzoną na samym początku, o której mowa w Księdze Mądrości, a także w Księdze Przysłów, zwłaszcza w 8, 22-31, gdzie jest ona przedstawiona, z jednej strony jako dziewczynka towarzysząca Bogu z radością i zabawą, gdy stwarzał świat⁹³³ – „[Ja byłam] rozkoszą Jego dzień po dniu, cały czas igrając przed Nim, / igrając na okręgu ziemi, znajdując radość przy synach ludzkich” („Et delectabar per singulos dies ludens coram eo omni tempore, / ludens in orbe terrarum et deliciae meae esse cum

⁹³³ Idę tu za hipotezą R. Migliorini Fissi, z której wniosków korzystam w tej części moich rozważań; zob. eadem, *L'incontro di Dante...*, s. 120 i nn.

filiis hominum”; Prz 8, 30-31)⁹³⁴, a z drugiej jako uosobienie powagi. Głosi ona np., że na podstawie wielkości i piękna rzeczy stworzonych człowiek może poznać ich Autora i Stwórcę, ganiąc przy tym głupotę ludzi niezdolnych tego dostrzec (*Mdr* 13, 1-5).

Matelda, jak biblijna *Sapientia*, zachęca Dantego (czyli *de facto* ludzkość) do poznania Boga najpierw w oparciu o ślady Jego obecności w świecie (*vestigia Dei*), zanim, już po jego „oczyszczającym” spotkaniu z Beatrycze, doprowadzi ona do końca proces katartyczny, zanurzając go kolejno w wodach Lete i Eunoè, tak że będzie on gotowy, by wraz z Beatrycze „wznieść się do gwiazd” (*Purg.*, XXXIII, 145), gdzie ta ostatnia, będąca „blaskiem żywego i wiecznego światła” („*isplendor di viva luce eterna*”; *Purg.*, XXXI, 139), pomoże mu osiągnąć kolejne stopnie miłości mistycznej.

W końcowej części tej analizy, która odnosi się do konstruowania rzeczywistości świata przedstawionego w *Komedii* w oparciu o nawiązania Owidiańskie, zwrócę uwagę na ich funkcję parenetyczno-ilustracyjną, a także inną, jaką pełnią w przykładach wpisujących się w system moralny Czyścica wobec Dantego-pielgrzyma i duchów odbywających ekspiację. Kontemplują oni w różnej formie – obrazów lub reliefów, wizji ekstatycznych, wsłuchując się w tajemnicze głosy – *exempla* ukaranej winy odpowiadającej określonemu grzechowi głównemu oraz cnoty jej przeciwnej. W pierwszym wypadku głównym źródłem jest Stary Testament oraz literatura antyczna, przede wszystkim *Meta-morfozy* Owidiusza, natomiast w drugim Nowy Testament i historia rzymska, zwłaszcza w legendarnym i wyidealizowanym ujęciu, jakie nadało jej średniowiecze. Na uwagę zasługuje synkretyzm Dantego, obecny zresztą w całej *Komedii*⁹³⁵, lecz w tej części wyjątkowo nasilony ze względu na jej egzemplifikacyjny charakter: traktuje on na równi podobne postawy, zarówno pozytywne, jak i – zwłaszcza – negatywne, stanowiące wykroczenie wobec prawa naturalnego, znanego człowiekowi niezależnie od momentu dziejów i kontekstu kulturowego.

⁹³⁴ Cytat pochodzi z: *ibidem*, s. 121.

⁹³⁵ W tym podrozdziale jego przykładem było umieszczenie wśród fałszerzy mitologicznej Mirry obok niemal współczesnego Dantemu Gianniego Schicchi.

Najbogatszy w *exempla* jest taras pierwszy, pysznych (*superbi*), być może dlatego, że pycha zgodnie z tradycją biblijno-teologiczną⁹³⁶ stoi u podstaw wszystkich grzechów, ponieważ spowodowała przeciwstawienie się Szatana Bogu, któremu ten pierwszy pragnął dorównać (Iz 14, 14: „Similis ero Altissimo”), a następnie przywiodła do upadku Adama i Ewę poprzez działania Szatana-węża, odwołującego się do fałszywej obietnicy (wypowiedzianej w tym samym duchu), że spożycie zakazanego owocu uczyni ich podobnymi do Boga w kwestii znajomości dobra i zła (Rdz 3, 5). Poszczególne historie, ukazane – jak wszędzie w *Komedii* – w formie niezwykle skondensowanej i nacechowanej aluzyjnością, mieszczą się każda w jednej tercynie i mają charakter ekfraz, gdyż odnoszą się do reliefów, po których stąpają pochyleni pod ciężarem niesionych głazów pokutujący. Ich *contrapasso* nawiązuje do sytuacji mitologicznego Atlasa, a taka postawa, poza tym, że skłania ich do wpatrywania się w mijane obrazy, ma ich uczyć pokory (*humilitas*) – zabrakło im jej za życia, dlatego teraz przechodzą przemianę od „poczwarki” do „niebiańskiego motyla”. Jeśli uświadomimy sobie, że przykłady pokory (w Pieśni X *Czyśćca*) znajdują się na ścianach tegoż tarasu, można dojść do wniosku, że opozycja pomiędzy układem wertykalnym i horyzontalnym ilustruje w ten konkretny sposób zapowiedź Chrystusa, że kto się wywyższa, będzie poniżony, a kto się poniża, będzie wywyższony („omnis qui se exaltat, humiliabitur; et qui se humiliat, exaltabitur”; Łk 14, 11). Zatem i ona ma wymiar także symboliczny.

Trzynastcie przykładów zawartych w trzynastu tercynach (*Purg.*, XII, 25-63) tworzy misterny układ: dwanaście z nich podzielonych jest na trzy grupy, a opisy w obrębie każdej z nich rozpoczyna zawsze ten sam wyraz: w pierwszych czterech tercynach jest to czasownik *Vedeo* (widziałem) i nacisk pada na to, że protagonista widzi moment ukarania buntowników, którzy ośmielili się przeciwstawić Bogu lub bogom, poczynając od Lucyfera – „primo superbo” (*Par.*, XIX, 46), poprzez mitologicznych gigantów, a skończywszy na budowniczym wieży Babel – Nemrodzie. Kolejne cztery tercyny, w których jest mowa o nieszczęśnikach, dla których pycha stała się powodem tragedii – Niobe, Saulu, Arachne i Roboamie (synu Salomona) – otwiera

⁹³⁶ Zob. Syr 10, 13; Tomasz z Akwinu, *S.T.*, I^a II^{ae}, q. 84, a. 2 ad 3.

wymowne słowo *O*, a ostatnie, w których podkreśla się, że to posadzka pokazuje nędzny koniec żadnych władzy czy bogactw książąt i monarchów, np. mitologicznej Eryfile, władcy perskiego Cyrusa czy biblijnego Holofernesa – czasownik *Mostrava* (pokazywał/-a). W ten sposób powstaje akrostych VOM (czyli, biorąc pod uwagę ówczesną grafie, UOM), utworzony przez pierwsze litery tych trzech kolejnych bloków przykładowych. Wyraz ten oznacza człowieka, co interpretowane jest na ogół tak, że Dante-autor podkreśla w ten sposób niechlubną rolę, jaką ten najgorszy grzech odegrał w historii ludzkości⁹³⁷. W trzynastym przykładzie – dotyczącym nie postaci, lecz miasta Troi ukaranego z powodu pychy⁹³⁸ – mamy zwieńczenie i zarazem potwierdzenie akrostychu: poszczególne wersy tercyny zaczynają się od każdego z trzech wymienionych wcześniej wyrazów – *Vedeo*, *O*, *Mostrava*.

Ta wyrafinowana, na wskroś średniowieczna struktura, będąca całością semantyczną i retoryczną, właśnie dzięki tym kluczowym słowom ma w sposób zróżnicowany działać na wyobraźnię i uczucia czytelnika. Ci, którzy splamili się obrazą najwyższego bóstwa, oraz należący do trzeciej grupy tyrani i okrutnicy nie zasługują na żadne współczucie narratora: akcent pada tam na to, że obejrzał sceny ich upadku lub też że posadzka, po której stąpał, mu je pokazała i mógł z tej „lekcji pogładowej”, podobnie jak przed nim i po nim duchy pysznych, wyciągnąć odpowiednie wnioski. Inaczej jest w przypadku

⁹³⁷ Zob. J.A. Scott, *Canto XII*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), s. 176; T. Barolini, *Ricreare la creazione divina: l'arte aracnea nella cornice dei superbi*, w: eadem, *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale* (ryt. oryg.: *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton 1992), traduzione it. R. Antognini, Feltrinelli, Milano 2003, s. 179.

⁹³⁸ Motyw Troi jako symbolu pychy kilkakrotnie przewija się w *Komedii*, wpleciony w inne konteksty (zob. *Inf.*, I, 75; *Inf.*, XXX, 14), do czego mieliśmy okazję nawiązać w tym podrozdziale oraz w jednym z poprzednich. W tercynie 61-63 tej pieśni nabiera on szczególnej wyrazistości. Taką opinię Troja zawdzięczała najprawdopodobniej znanym w średniowieczu mitom związanym z jej legendarnym powstaniem i postawie jej założyciela, Laomedonta, nacechowanej *hybris* wobec bogów. Jego przewinienie (oszukał Neptuna i Apollona, którzy wzniesli mury Troi), ciężące na potomnych, mógł Dante postrzegać analogicznie do grzechu pierworodnego Adama, który domagał się odkupienia. Inny „grzech” Laomedonta polegałby na odmowie Argonautom gościny wbrew danej im przysiędze: Dante nawiązuje do tego w politycznym *Liście V* (8, 24), skierowanym do „Władców i Ludów Italii”; zob. J.A. Scott, *Canto XII*, s. 182-183.

grupy środkowej – tam narrator zwraca się w bezpośredniej apostrofie do każdej z czterech postaci, wyrażając ubolewanie czy może nawet współczucie połączone z wyrzutem. Przyjrzyjmy się dwóm figurom z *Metamorfoz* Owidiusza, Niobe (*Met.*, VI, 146-312) i Arachne (*Met.*, VI, 5-145):

O Niobè, con che occhi dolenti
vedea io te segnata in su la strada,
tra sette e sette tuoi figliuoli spenti!
[...]

O folle Aragne, sì vedea io te
già mezza ragna, trista in su li stracci
de l'opera che mal per te si fé. (w. 37-39; 43-45)

(I twój, bolesna Niobe, przez boginię
Skarana w dzieciach, co je boga ciosy
Pobiły, obraz widzę na drożynie.
[...])

Tobie, szalona Arachno, się dziwię:
Jak to w pająka twa postać się łamie,
W źle uprzedzonym zasnutą przędziwie.)

To nie są tylko *exempla* mające funkcjonować jako ostrzeżenie przed pychą. W postaci Niobe uchwycony jest moment, gdy z ogromem bólu w oczach patrzy na swoje martwe dzieci, zanim skamienie z rozpacz. Ale wyrażenie „con che occhi dolenti / vedea io te” (w. 37-38) można, w mojej opinii, odnieść też do reakcji Dantego w chwili, gdy oglądał ten przejmujący obraz. Współczucie przeważa nad nauką moralną, może dlatego, że kara która ją spotyka, jest przede wszystkim straszną zemstą obrażonej bogini⁹³⁹, inaczej niż w przypadku Saula (w. 40-42), ukaranego za pychę przegraną bitwą; jego samobójstwo było następstwem braku pokory.

Odczytanie mitów z *Metamorfoz* jest dla Dantego zawsze wyzwaniem rzuconym rzymskiemu poecie, nawet wtedy, gdy, jak tutaj, peł-

⁹³⁹ Dochodzi tu do głosu pośrednio problem relacji pomiędzy bóstwem a człowiekiem w kulturze pogańskiej i chrześcijańskiej, często obecny w *Komedii*, także w epizodach nawiązujących do *Eneidy*.

nią funkcję parenetyczną. Jeszcze lepiej ilustruje to *casus* Arachne. Ta postać zajmuje siódme, środkowe miejsce w serii przykładów, co stawia jej historię w centrum uwagi. Już u Owidiusza ma ona wyjątkowy, metatekstowy status⁹⁴⁰, a zdaniem niektórych dantologów ten aspekt jest obecny także u Alighieriego⁹⁴¹. Uderza to, że jedynie Arachne spośród czterech postaci środkowej serii otrzymuje epitet „szalona” („folle”)⁹⁴², mimo iż każda z pozostałych też przekracza granice dozwolone człowiekowi. W *Komedii* ten przymiotnik pojawia się w podobnym znaczeniu w określeniu „szalony lot” („folle volo”; *Inf.*, XXVI, 125), charakteryzującym metaforycznie podróż morską Ulissea w kierunku Góry Czyścowej, z której już nie powrócił, przedsięwziętą z powodu przemożnej ciekawości poznania (*curiositas cognoscendi*) prawd wyższych w oparciu jedynie o możliwości własnego rozumu.

U Owidiusza Arachne była lidyjską prządką o nadzwyczajnym talencie, który zapewnił jej szeroką sławę mimo niskiego pochodzenia; rzymski poeta kładzie szczególny akcent na wyjątkowy mimetyzm, jakim odznaczały się jej tkaniny: wszystko, co „malowała igłą” („pingebat acu”; *Met.*, VI, 23), wyglądało jak żywe. Chętnie się własną sztuką, nie chciała uznać, że pochodzi ona od Ateny, i ośmieliła się (mimo początkowych ostrzeżeń bogini) rzucić jej wyzwanie. Obie stworzyły doskonałe artystycznie obrazy, ale Owidiusz podkreśla szczególną zdolność śmiertelniczki do zatarcia granic pomiędzy sztuką a życiem:

Maeonis elusam designat imagine tauri
Europam; verum taurum, freta vera putares;
ipsa videbatur terras spectare relictas
et comites clamare suas tactumque vereri
adsilientis aquae timidasque reducere plantas. (w. 103-107)

⁹⁴⁰ Zob. np. E. Winsor Leach, *Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's "Metamorphoses"*, „*Ramus*”, III (1974), s. 102-142.

⁹⁴¹ Zob. przede wszystkim T. Barolini, *Ricreare la creazione divina...*, s. 184 i nn.; eadem, *Arachne, Argus, and St. John...*, s. 207-226; P. Royston Macfie, *Ovid, Arachne...*, s. 159-172. Korzystam z niektórych wniosków obu uczonych.

⁹⁴² Przymiotnik ten oznacza u Dantego zawsze wykraczanie poza możliwości ludzkiej natury, ufając tylko własnemu rozumowi; zob. np. U. Bosco, *Dante vicino*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1966, s. 61.

(Arachne wyobraża porwanie Europy przez Jowisza, który przybrał postać byka. Byk jest jak żywy, woda – jak prawdziwa. Europa ogląda się na brzeg pozostawiony, przyzywa przyjaciółki, boi się dotknięcia fali, cofa trwożnie stopy.)

Konkurs zakończył się dla niej klęską, nie dlatego, że jej dzieło okazało się gorsze, ale ponieważ Pallada, powodowana złością i zawiścią, porwała tkaninę na strzępy. Upokorzona i zrozpaczona Arachne chciała popełnić samobójstwo, ale bogini „z litości” („miserata”; w. 135) zamieniła ją w pająka.

Dante uchwycił moment jej metamorfozy, kiedy Arachne już nie jest kobietą i jeszcze nie pajakiem, lecz w połowie jednym i drugim („mezza ragna”; w. 38). Jej talent doprowadził ją do ruiny („mal per te si fé”; w. 45), a gniew Ateny był spowodowany nie tylko niezrównanym artyzmem, lecz także obnażeniem przez Arachne występków bogów, używających swej potęgi do oszukiwania i wykorzystywania ludzi przy pomocy zwodniczych metamorfoz. Zdemaskowanie bogów, traktujących śmiertelników jak zabawki dla zaspokajania swych żądz, kontrastuje z posagową powagą tychże bogów „namalowanych igłą” przez Atenę w centrum jej tkaniny⁹⁴³; dla ostrzeżenia rywalki umieszcza w jej czterech rogach metamorfozy ludzi ukaranych przez nieśmiertelnych za to, że ośmielili się z nimi rywalizować.

Krytycy zauważyli, że obie ekfrazy ukazują tematycznie jakby skróconą (czy też miniaturową, a zatem rodzaj *mise en abyme*) wersję *Metamorfóz* Owidiusza (z ich wiodącym tematem przemian ludzi i bogów), świadomego artyzmu mimetycznego swojej poezji, ale też może ryzyka, jakie się z tym wiąże, zwłaszcza wówczas, gdy przybiera tony „arachnejskie”⁹⁴⁴. Także Dante jest poetą wysoce świado-

⁹⁴³ Atena wyobraża zgromadzenie bogów olimpijskich mających nadać nazwę późniejszym Atenom: uchwyciony jest moment jej rywalizacji z Neptunem, którego pokonała, obdarowując nieurodzajną ziemię drzewkiem oliwnym.

⁹⁴⁴ Zob. E. Winsor Leach, *Ekphrasis and the Theme...*, s. 117; za identyfikowaniem się Owidiusza z Arachne opowiada się zdecydowanie W. Anderson w swojej recenzji książki B. Otisa pt. *Ovid as an Epic Poet*; zob. tę recenzję w: „American Journal of Philology”, LXXXIX (1968), s. 93-104; zob. także L. Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, Yale University Press, New Haven (Connecticut) 1986, s. 1-4.

mym własnych możliwości artystycznych⁹⁴⁵, czym można zresztą wyjaśnić częściowo jego rywalizację z Owidiuszem. Poezja w pieśniach *Czyśca*, których akcja toczy się na tarasie pysznych (X-XII), odznacza się nieznającym granic mimetyzmem i przypomina sztukę naśladowczą lidyjskiej tkaczki. Dante-autor przedstawia bowiem płaskorzeźby boskiego Artysty, które w Pieśni X *Czyśca* określił jako „dającą się zobaczyć mowę” („visibile parlare”; w. 95), gdyż patrząc na nie, Dante-pielgrzym słyszy niemal głosy postaci i dźwięki dobiegające z bliższego i dalszego ich otoczenia, do tego stopnia zatarta została granica pomiędzy iluzją a rzeczywistością, pomiędzy tym, co „jest”, a tym, co tylko „wydaje się być”⁹⁴⁶, pomiędzy sztuką i życiem. On jednak, w przeciwieństwie do Arachne, uznaje boskie źródło własnego natchnienia, to, że jedynie naśladuje dzieła Stwórcy, jak mogliśmy już wielokrotnie skonstatować. Przykład nieszczęsnej artystki, mimo współczucia, jakie wzbudza, jest dlań przestrogą (podobnie jak przykład Ulissesa, choć na innej płaszczyźnie) przed przypisaniem sobie i tylko sobie takiego talentu. Z drugiej strony Dante, uważając, że wszelka sztuka ma boskie źródło, zwłaszcza zaś ta będąca narzędziem poznania prawdy, nie może nie zdystansować się od bogów, którzy rządzą światem *Metamorfoz*, jak zobaczymy w kolejnych reinterpretacjach epizodów Owidiańskich.

Problematyka dochodząca do głosu w tym szczególnym *exemplum* pojawia się w większym stopniu w nawiązaniach do dwóch innych mitów z *Metamorfoz*, tym razem w członach *par excellence* metatekstowych – inwokacjach. Oba oparte są na tym samym motywie, na którym opowieści o Arachne i Niobe: rywalizacji człowieka z bóstwem. Jest ich cały ciąg u Owidiusza, a otwiera je opowieść o Pierydach, córkach króla Tesalii Pierosa. Wezwały one Muzy, w imieniu których wystąpi Kaliope, do współzawodniczenia z nimi w konkursie na pieśni, a przegrawszy, zostały przez nie ukarane przemianą w sroki (*Met.*, V, 294-678). Podobny schemat tematyczno-strukturalny prezentuje historia satyra Marsjasza (*Met.*, VI, 382-400), który ośmielił się rywalizować z samym Apollonem w konkursie muzycznym i swoją *hybris* przypłacił śmiercią: bóg poezji rozprawił się z nim okrutnie, ob-

⁹⁴⁵ Była o tym mowa w szczególności w: Część druga, II.

⁹⁴⁶ Zob. T. Barolini, *Ricreare la creazione divina...*, s. 180. Zob. też: Część druga, II.

dzierając go ze skóry, co Owidiusz opisuje w sposób niezwykle realistyczny z pozycji chłodnego obserwatora.

Dyskurs Dantego-autora dotyczący poezji, jej źródeł i celów pozostaje w zasięgu tematyki oscylującej wokół kwestii pokory i pychy oraz prawdy i fałszu; ten ostatni problem jest postawiony w innej perspektywie niż w przypadku Arachne: tu przeciwstawia się poezję naznaczoną pychą, która ma pozór prawdy, tej wyrosłej z ducha pokory, będącej odbłaskiem boskiej sztuki. Poprzez reinterpretację tych mitów Dante prowadzi dialog polemiczny z ich autorem, dla którego poezja jest przede wszystkim źródłem sławy, nie prawdy, mimo iż zachowuje jej pozory.

Aluzja do mitu o córkach Pierosa, niezwykle rozbudowanego w *Metamorfozach*, ogranicza się w inwokacji *Czyścica* do dwóch tercyn:

Ma qui la morta poesi resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Caliope alquanto surga,
seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono. (*Purg.*, I, 7-12)

(Lecz tutaj, martwa poezyjo, wskrzeszniej!
Słudze waszemu dodajcie natchnienia
Wy, Muzy Święte! Kalliope, wstań w pieśń,
Posil ją echem potężnego brzmienia,
Co to sroczymi ukarało pióry
Nędznych śpiewaczek niepokorne pienia.)

Te wersy w zdecydowanej większości komentarzy interpretuje się jako prośbę Dantego-autora skierowaną – w ramach synkretyzmu kulturowego – do Muz, a w szczególności do Kaliope, patronującej poezji epickiej. Dodajmy, że podkreślają one, podobnie jak inne inwokacje rozsiane w poemacie, że *Komedie* kontynuuje tradycję epiki klasycznej⁹⁴⁷. Poeta zawarł w niej jednak pewne akcenty (nieoddane w żąd-

⁹⁴⁷ Inwokacji w poemacie Dantego jest aż dziewięć: najważniejsze orwiera ją *Pieśń II* (ponieważ *Pieśń I* jest wstępem do całości), *Czyścicie* i *Raj*; inne pojawiają się także w dość kluczowych momentach, gdy Dante-autor potrzebuje szczególnego natchnienia; zob. R. Hollander, *The Invocations...*, s. 235-240.

nym z polskich przekładów) sugerujące dystans do tejże epiki, a także nawiązał aluzyjnie do kwestii naśladownictwa i oryginalności własnej poezji⁹⁴⁸, które są obecne w długiej historii Pieryd, opowiadanej bogini Atenie przez Muzę Uranię. Wiele w niej miejsca zajmuje przytoczenie treści pieśni, z którymi obie strony wystąpiły w agonie muzycznym. A zatem ważną rolę pełni tu – podobnie jak w micie o Arachne – opowiadanie (tam igłą, tu głosem) historii w rodzaju tych będących przedmiotem *Metamorfóz*. Samoświadomości Owidiusza jako poety Dante przeciwstawia własną, opartą na innych przesłankach, w kolejnym metatekstowym epizodzie.

W końcowej części przytoczonej wyżej inwokacji mowa jest o ciosie („colpo”) wymierzonym w pychę Pieryd przez Kaliope, który odebrał im całkowicie nadzieję na przebaczenie („disperar perdono”). W wersji Owidiusza Pierydy, po ogłoszeniu werdyktu na ich niekorzyść przez sędziujące nimfy, nie okazują skruchy ani nie proszą o przebaczenie, tylko trwają w swoim butnym zachowaniu, wyśmiewając Muzy, co zwiększa ich winę. Sądzę, że Dante nie bierze pod uwagę tych obciążających je dodatkowo reakcji dlatego, że nigdy w *Metamorfozach* w epizodach rywalizacji człowieka z bóstwem błaganie o litość (jak zobaczymy choćby w historii Marsjasza, a podobna sytuacja ma miejsce w przypadku Niobe i wielu innych) nie odnosi żadnego skutku. W epice antycznej bogowie nie wysłuchują prośb, jeśli nie skłania ich do tego wzgląd na lojalną postawę błagającego lub osobiste upodobania (i to też nie zawsze, jak pokazują nierzadkie przykłady w poematach Homera). Zwykle nie przychodzą człowiekowi z pomocą nawet w sytuacji, gdy obraza nie wchodzi w grę; Dante uchwycił tę różnicę w stosunku do chrześcijańskiej koncepcji Boga, nawiązując do omawianego już przy innej okazji epizodu Palinura z *Eneidy* w Pieśni VI *Czyśćca*. A w inwokacji *Czyśćca*, którego struktura moralna opiera się na przebaczeniu, eksponuje okrucieństwo Kaliope, reprezentatywne – w swojej niezdolności do przebaczenia – dla postawy antycznych bogów.

⁹⁴⁸ W trakcie poniższej analizy częściowo przydatne okazały się uwagi zawarte w artykule J. Levenstein, *Resurrecting Ovid's Pierides: Dante's Invocation to Calliope in Purgatorio 1.7-12*, „Dante Studies”, 126 (2008), s. 1-19, jak również w rozdziale P. Royston Macfie, *Mimicry and Metamorphosis: Ovidian Voices in Purgatorio 1.7-12*, w: *Dante and Ovid...*, s. 87-97.

W otrzymanej przez Pierydy „lekcji” widoczne jest *contrapasso*, które ujawnia prawdę na temat ich sztuki: przed przemianą umiały nieźle śpiewać, lecz w swojej arogancji wybrały jako temat pieśni dobrze znaną opowieść o Gigantomachii, nie naśladując jej twórczo, tylko przeinaczając fakty. W ich wersji bogowie olimpijscy przegrali i uciekli, skrywając się pod postaciami zwierząt. Teraz tesalskie siostry, ponieważ nie chciały uznać prymatu Muz patronujących wszystkim sztukom, są zmuszone jako sroki naśladować skrzekliwie głosy innych istot żywych, niezdolne wydać z siebie żadnego oryginalnego dźwięku⁹⁴⁹. Dante-autor, nie aprobując mściwej i gwałtownej reakcji Muz w osobie Kaliope, odrzuca także pychę Pieryd razem z ich pieśnią, mało oryginalną w treści, fałszywą i przegadaną. Potwierdzałby tę hipotezę fakt, że Pierydy zostają przezeń nazwane srokami (*piche*), jeszcze zanim zostały dotknięte metamorfozą⁹⁵⁰.

W tym kontekście niezbyt przekonująca wydaje się jego prośba do Muz, a w szczególności do Kaliope, o twórcze natchnienie. Jednak bardziej wnikliwa analiza wskazuje na inną wymowę owej prośby: przeciwstawia on, co prawda, swoją pokorę butnemu i prowokującemu zachowaniu Pieryd, których przykład może funkcjonować jako model pozytywny dopiero po głębokiej korekcie, to jednak nie oznacza, że Kaliope cieszy się jego bezgranicznym oddaniem jako muza twórczości epickiej. Wręcz przeciwnie, oczekuje od niej jedynie tego, by „towarzyszyła” („seguitando”) poezji *Czyścica* odpowiednim tonem, nadając jej koloryt epicki, wyrażający się jedynie w warstwie *elocutio*⁹⁵¹. Poprzez przysłówkę „alquanto” („nieco”) poeta stawia, jak się wydaje, wyraźne granice interwencji Muzy (a zatem epickiej poezji klasycznej) w jego poemacie, który z innego źródła otrzyma natchnienie dla swo-

⁹⁴⁹ Dante dwukrotnie w swoich pomniejszych utworach – *De vulgari eloquentia* (I, II 7) i *Convivio* (III, VII 8-9) – nawiązuje do tego epizodu: w pierwszym wypadku dla poparcia tezy, że jedynie człowiek spośród wszystkich istot żywych ma zdolność mówienia, bowiem sroki i pewne inne ptaki mogą jedynie naśladować dźwięki, a nie mówić; jeśli Owidiusz w *Metamorfozach* twierdzi coś innego, to jest to przenośnia; w drugim utworze to potwierdza, kładąc szczególnie nacisk na fakt nieposiadania przez ptaki rozumu będącego źródłem mowy.

⁹⁵⁰ Zob. J. Levenstein, *Resurrecting Ovid's Pierides...*, s. 14.

⁹⁵¹ Zob. *ibidem*, s. 13.

ich treści⁹⁵². Te bowiem, które prezentuje jej długa, „prawdziwa” pieśń w epizodzie u Owidiusza, ujawniają w stopniu nie mniejszym niż zmyślane historie wyśpiewane przez Pierydy negatywne cechy bogów, takie jak: przemoc, żądze cielesne czy skłonność do gniewu, krzywdzącą niewinnych ludzi; przedmiotem jej śpiewu jest m.in. historia porwania Prozerpiny, o której była mowa powyżej w epizodzie z Mateldą. Chrystianizując natomiast Muzy w apostrofie „sante Muse”, Dante zdaje się je traktować tak, jakby były prefiguracją tej inspiracji boskiej, na której głos jest otwarty.

Warto zwrócić uwagę jeszcze na jeden szczegół; w apostrofie do poezji, która ma „powstać z martwych” (w. 7), można dopatrzyć się – w moim przekonaniu – domyślnego przeciwstawienia poezji własnej, żywej, głoszącej prawdę tej klasycznej, wyobrażającej (jak u Owidiusza) świat fikcyjny i duchowo martwy. To nie przeszkadza (z racji polisemii) odnieść – w innej interpretacji – przymiotnik „martwa” („morta”) do poezji *Piekle*, obrazującej różne przejawy śmierci ducha, gdzie dominują uczucia gwałtowne, negatywne, przypominające stany emotywne bohaterów *Metamorfóz*, ale też np. *Tebaidy* Stacjusza.

W nawiązaniu do historii Marsjasza⁹⁵³, zawierającej analogie z epizodem Pieryd zarówno na poziomie semantycznym, jak i strukturalnym, interwencja Dantego-autora w sam mit jest bardziej znacząca. Jego „nowa” wersja jest istotną częścią tego, co można by uznać za deklarację poetyki „kantyki światła”, obejmującą trzydzieści sześć początkowych wersów Pieśni I *Raju*. Kilkucytonowe *exordium*, rozpoczynające się oddaniem hołdu boskiemu Majestatowi, który jaśniej w całym wszechświecie, wyraża następnie konflikt poety rozdartego pomiędzy pragnieniem ukazania rzeczywistości transcendentnej a nie-
możnością uczynienia tego w pełni, a zaraz potem w inwokacji do Apollona poeta przejawia dialektyczny stosunek do swojego źródła, które bardziej niż jakiegokolwiek inne klasyczne dzieło⁹⁵⁴ współtworzy poezję *Raju*, czyli do *Metamorfóz* Owidiusza. Zostają one odczytane

⁹⁵² Zob. rozważania na ten temat w: Część druga, II.

⁹⁵³ Wnikliwą analizę intertekstualną dotyczącą mitu Marsjasza u Dantego przeprowadza K. Brownlee, *Pauline Vision...*, s. 201-213; zob. też R. Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, s. 202-220.

⁹⁵⁴ Zob. np. K. Brownlee, *Dante and the classical poets*, s. 115.

w perspektywie biblijnej, co często ma tu miejsce; w tym konkretnym przypadku chodzi o *passus* z Dziejów Apostolskich, odnoszący się do św. Pawła, nazwanego *vas electionis* (9, 15). Zamiast rzucać Bogu wyzwanie z arogancją cechującą Marsjasza, Dante-poeta kieruje doń pokorną prośbę, żeby go nappełnił – jak naczynie („vaso”; w. 14)⁹⁵⁵ – natchnieniem koniecznym do sięgnięcia po laur, czyniąc przy tym aluzję do innego mitu apollińskiego – z Dafne „w roli głównej”:

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.

Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.

Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti
de la vagina de le membra sue. (w. 13-21)

(Dobry Apollo, u kresowej próby
Zrób mię naczyniem swej mocy i łaski,
Abym wysłużył wawrzyn tobie luby!

Dotąd wystarczał jeden szczyt Parnaski,
Teraz, gdy w szranki mam wstąpić takowe,
Z obydwu na mnie muszą spłynąć blaski.

Wnijdź w moje piersi, daj taką wymowę,
Jak gdyś wyluszczał w zwycięskiej zabawie
Z pochwy swych członków ciało Marsjaszowe!)

Zgodnie z takim rozumieniem centralna część mitu, opisująca okrucieństwo Apollona, ulega metamorfozie *in bonum*; nie ma też śladu po butnej postawie, jaka cechowała satyra: „nowy Marsjasz”⁹⁵⁶

⁹⁵⁵ Por. Dante, *Inf.*, II, 28, gdzie poeta posługuje się wyrażeniem „vas d'elezione”, by podkreślić, że św. Paweł został uwolniony od ludzkiego sposobu myślenia i nappełniony wolą Bożą przed swoją wizją trzeciego nieba, o której się wypowiada w Drugim Liście do Koryntian (12, 2-4).

⁹⁵⁶ Według niektórych dantologów (zob. np. J.A. Scott, *Understanding Dante*, s. 245) mit Marsjasza u Dantego może się odnosić także pośrednio do Dan-tego-pielgrzyma. W tym wypadku ilustrowałby przemianę, jaką stopniowo będzie

wykaże się pokorą, nie szukając zwycięstwa jedynie przy pomocy własnego talentu. Jeśli jeszcze przypomnimy, że w czasach Dantego postrzegano Apollona, bóstwo solarne, jako figurę Chrystusa Tryumfującego⁹⁵⁷, to mamy kolejne potwierdzenie przekonania o boskim źródle *Komedii*, a w szczególności *Raju*.

Alighieri nie ogranicza się do twórczego wykorzystania sugestii, jakie mu oferowała jego epoka, lecz posuwa się dalej: jego „prostowanie” mitów klasycznych zmierza w tej inwokacji, bardziej niż gdziekolwiek indziej, do podkreślenia zmienionej relacji pomiędzy pierwiastkiem boskim i ludzkim. „Fałszywi i kłamliwi” bogowie przesądzi o równie nieprawdziwej wizji świata, rządzonego przez siły irracjonalne i gwałtowne, zakładającej rywalizację człowieka z bóstwem, z góry stawiającą tego pierwszego w pozycji przegranej, gdyż opartą na prawie silniejszego. Dante-autor niejednokrotnie przekształca ten pesymistyczny schemat w więź, której podstawą jest ufność stworzenia do swojego Stwórcy, jako odpowiedź na Miłość będącą źródłem wszelkiej miłości.

Reinterpretacja figuralna mitów Owidiusza polega również na dostrzeżeniu analogii pomiędzy różnymi bohaterami *Metamorfóz* a Dantem-pielgrzymem. Daje się ona zauważyć na poziomie doświadczeń lub stanów psychiczno-emocjonalnych będących ich następstwem, a bywa też, że podobne pragnienia generują sytuacje zbliżone do tych z mitów pod każdym niemal względem, z wyjątkiem zakończenia. Faeton, Ikar, Narcyz, Pyram i Semele, a także inne jeszcze postacie, z różnych powodów przegrywają z losem, a tak naprawdę z własną ułomnością, i ponoszą śmierć. Nie rozumiały one samych siebie i przekroczyły pewne granice, a bogowie – nawet wówczas, gdy chcieliby je chronić – okazują całkowitą bezsilność. Dla Dantego-autora

przeżywał protagonista, poczynawszy od swojego *trasumanar* w tej pieśni: wyzbywszy się ludzkich przywiązań, cały napelni się łaską i osiągnie coraz to wyższy stopień transcendencji. Jednak dla tego rodzaju metamorfozy Dante-autor „rezerwuje” inny mit Owidiański w tejże pieśni: o rybaku Glaukusie, który analizowaliśmy przy okazji tematu metamorfozy w *Raju* (zob. poprzedni podrozdział).

⁹⁵⁷ Zob. np. Dante, *Purg.*, VII, 26: „l'alto Sol che tu disiri” („Słońca-m nie ujrzał, co dla ciebie wstanie”); także *Conv.*, II, V, 3; II, VIII, 14; III, XII, 7; zob. też Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 3 (*Paradiso*), a c. di B. Garavelli, koment. do *Par.*, I, 13-15, s. 4.

paralelizmy pomiędzy jego protagonistą a tymi postaciami są i w tym wypadku punktem wyjścia dla ukazania różnic: *imitatio* na poziomie narracyjnym, wyrażona najczęściej za pośrednictwem porównania, ustępuje miejsca fazie emulacyjnej na poziomie ideowym, odrzucającej *de facto* antyczny model lub proponującej jego metamorfozę, aby mógł funkcjonować jako prefiguracja sytuacji przeżytej przez Dantego-pielgrzyma. Dialog intertekstualny, który dotyczy fazy *aemulatio*, zmierza nie tylko do dowiedzenia własnej wyższości artystycznej, ale do zastąpienia klasycznego wzorca tym opartym o nową świadomość moralno-duchową Dantego-autora, będącego w posiadaniu prawd ostatecznych i definitywnych⁹⁵⁸. Ukażemy to na dwóch przykładach: pierwszy dotyczy reinterpretacji mitu o Faetonie, powiązanego u Dantego z mitem o Ikarze, drugi zaś – o Semele.

Długa Owidiańska opowieść o synu Apollona-Słońca (*Met.*, I, 747-II, 400) musiała mieć nie tylko dla rzymskiego twórcy, lecz również dla Dantego szczególne znaczenie, skoro ten ostatni nawiązuje do niej kilkakrotnie na przestrzeni poematu, a także we wcześniejszych utworach⁹⁵⁹, przy czym w *Komedii* interesuje go zwłaszcza końcowa część mitu, obrazująca tragiczne skutki podróży na rydwanie ojca, która miała potwierdzić boskie pochodzenie chłopca. Dantejski Faeton jest podobny do jego Ulissesa w swoim dążeniu wykraczającym poza ludzkie możliwości poznania, nacechowanym *magnanimitas* w znaczeniu, które zbliża ją do pychy⁹⁶⁰. Dante, jak wiadomo, widzi w Ulissiesie swoje „ja” z przeszłości⁹⁶¹, z okresu, gdy pisał *Biesiadę* i uznawał – za Arystotelesem – prymat rozumu w dążeniu do szczę-

⁹⁵⁸ Por. M. Picone, *Dante Alighieri...*, s. 127-128.

⁹⁵⁹ W *Biesiadzie* (II, XIV, 5) mit otrzymuje wykładnię alegoryczną, służącą ilustracji tezy (wywodzącej się z filozofii starożytnej) o powstaniu Galaktyki wskutek wyjścia kiedyś Słońca z orbity; w łacińskim *Liście XI*, 4-5 rydwan prowadzony przez Faetona, „falszywego woźnicę” („falsus auriga”), staje się symbolem upadku Kościoła w czasach Dantego, źle kierowanego przez papieży dbających bardziej o partykularne interesy.

⁹⁶⁰ Do tej kwestii powrócę poniżej.

⁹⁶¹ Ulisses jest postacią bardzo złożoną, w której kreowaniu Dante czerpał z wielu źródeł (zob. Część druga, I, przyp. 270), dlatego nie będzie ona stanowiąc przedmiotu naszej analizy w niniejszej publikacji. Na temat pewnych aspektów Ulissesa zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 153-178 (tam podstawowa bibliografia).

ścia. Nawet w momencie, gdy ukazuje go czytelnikowi w ósmej części ósmego kręgu Piekła, daje do zrozumienia, że zмага się jeszcze niekiedy z tym problemem, i napomina siebie samego w wezwaniu odautorskim, by zawsze intelekt poddawał cnotcie (*Inf.*, XXVI, 19-24). Faeton, będąc jeszcze chłopcem, jest tylko „potencjalnym Ulisesem” – na mniejszą skalę. Nie rozwinął w sobie lucyferiańskiej pychy intelektualnej ani podstęp, które tamtemu bohaterowi „zapewniły” miejsce w zaświatach wśród fałszywych doradców. Bardziej przypomina Owidiuszowego Ikara⁹⁶², co nie uszło uwagi Dantego-autora (mimo że ich historie w *Metamorfozach* są od siebie odległe), który paralelnie odniósł się do kulminacyjnego momentu ich lotu, eksponując motyw strachu, wspólny im z lękiem jego protagonisty w jednym z krytycznych etapów wędrówki po Piekło.

Tylko pierwsza, lecz fundamentalna, z trzech wzmianek⁹⁶³ dotyczących lotu Faetona będzie przedmiotem naszej analizy, ponieważ

⁹⁶² Historii Ikara Owidiusz poświęca o wiele mniej miejsca niż epizodowi Faetona; zob. *Met.*, VIII, 183-235.

⁹⁶³ Zob. Dante, *Inf.*, XVII, 106-108; *Purg.*, IV, 71-72; *Par.*, XXXI, 124-125. Ponadto w *Purg.*, XXIX, 115-120 powraca znane z *Listu XI* porównanie rydwanu Słońca do rydwanu będącego alegorią Kościoła (według przeważającej części komentatorów dawnych i współczesnych); Dante-pielgrzym ujrzał go w centralnym punkcie alegorycznej procesji podczas swojego pobytu w Raju Ziemskim i stwierdził, że nawet rydwan Słońca nie jest w stanie go przewyższyć swoimi nadziemskim pięknem. Mit w tym wypadku służy opisowi określonego elementu rzeczywistości zaświatów, lecz opis ten nie pozostaje neutralny: znaczące jest dopowiedzenie odnoszące się do rydwanu powożonego przez Faetona, które może rzutować także na ocenę sytuacji ówczesnego Kościoła: „Ma quel del Sol saria pover con ello; / quel del Sol che, sviando, fu combusto / per l'orazion de la Terra devota, / quando fu Giove arcanamente giusto” („Równego nie miał Faeton słoneczny, / Co z zodiakowej wyrwał się granicy, / Aż zakłębami Ziemi ubłagany / Jowisz go spalił w sądu tajemnicy”; w. 117-120). Postępowanie Jowisza wobec winnego pożaru świata woźnicy, karzącego go uderzeniem pioruna, spotyka się z pozytywną oceną narratora, doceniającego rzadką u najwyższego bóstwa pogańskiego cnotę sprawiedliwości (będącą czymś zagadkowym); paralelizm (choć niedoskonały) pomiędzy jednym i drugim rydwanem sugerowałby w tej sytuacji oczekiwanie Dantego-autora, że sprawiedliwość boska rozprawi się także z tymi, którzy są odpowiedzialni za demoralizację Kościoła, co położyłoby kres jego rozkładowi. Ten ostatni jest zobrazowany serią przemian apokaliptycznych, jakim ulega ów „wóz Kościoła” w Pieśni XXXII *Czyśćca* (zob. na ten temat M. Picone, *Dante Alighieri...*, s. 134-135). Jeszcze inna aluzja do tego mitu, w *Par.*, XVII, 1-3, odnosi się do początku historii Faetona, gdy ten szuka u matki Klimeny odpowiedzi potwierdzającej jego boskie pochodzenie.

pojawia się ona w sytuacji, gdy obie podróże – mitycznego bohatera i Dantego-pielgrzyma – zostają poddane bezpośredniej konfrontacji, co musi pociągać za sobą także konfrontację obu postaci. Dokładniejsze przyjrzenie się kontekstowi sytuacyjnemu pozwala zrozumieć najważniejsze aspekty dialogu intertekstualnego⁹⁶⁴, jaki włoski poeta prowadzi tu z Owidiuszem.

Pomiędzy siódmym a dwoma ostatnimi kręgami piekielnymi ziele ogromna przepaść, co świadczyłoby o sile zła emanującej z tych win, których bezpośrednim źródłem jest rozum, a dokładniej mówiąc, posługiwanie się nim niezgodnie z naturalnym przeznaczeniem, poprzez oszustwo i zdradę. Do pokonania tej przestrzeni potrzebna jest pomoc nadprzyrodzona: w Piekle nieraz już Dantemu i Wergiliuszowi udzielały jej siły demoniczne, np. centaur Nessus przeprowadzający ich w kręgu gwałtowników przez rzekę krwi, a wcześniej Flegiasz, który przewiózł ich na swoim czółnie po wodach innej rzeki, też o mitologicznych korzeniach – Stryksie. Spełniali oni – wbrew własnej woli, a niekiedy ze źle hamowaną złością (Flegiasz) – wolę wyższą, której panowanie rozciąga się na cały Wszechświat, gdyż chwała boskiego Majestatu, jak głosi Alighieri we wspaniałym *exordium Raju*, jaśniej wszędzie, lecz jej stopień jest różny (*Par.*, I, 1-3). Tym razem ich „przewoźnikiem” będzie Gerion, postać złożona i dwuznaczna, tak jak dwuznaczne było zachowanie tych, którzy cierpią w dwóch ostatnich kręgach. Nie jest on ich strażnikiem, lecz pomiędzy nim a nimi niewątpliwie istnieje więź: w poprzednim podrozdziale wzmiankowaliśmy o jego symbolice, także na poziomie metatekstowym, w kontekście relacji prawda – fałsz w odniesieniu do *Komedii* i *Metamorfóz*.

Porównanie do niego Dantego-pielgrzyma, oczekującego od Beatrycze i od ducha swojego przodka Cacciaguidy wyjaśnień dotyczących nie przeszłości, lecz własnej przyszłości (wygnania z Florencji, przepowiedzianego mu kilkakrotnie podczas wędrówki, ale także utrwalenia w przyszłym poemacie swoich przeżyć w zaświatach), ustanawia w rzeczywistości dystans pomiędzy nim a Faetonem, zważywszy także na skutki obu odpowiedzi: tragiczne dla Faetona, nietragiczne dla Dantego, który mimo przeciwności wywiąże się ze swej misji poety głoszącego prawdę.

⁹⁶⁴ Literatura przedmiotu do tego mitu w *Komedii* nie jest zbyt obszerna; na uwagę zasługują zwłaszcza trzy publikacje, które były mi pomocne w tej analizie: K. Brownlee, *Phaeton's Fall...*, s. 135-144; M.C. Meschiari, *Un idolo poetico...*, s. 93-102; M. Picone, *Dante Alighieri...*, s. 132-140.

Teraz przyjrzymy się dokładniej jego cechom i funkcji w świecie przedstawionym tej części zaświatów, gdyż jest to istotne dla zrozumienia metamorfozy, jakiej zostaje poddany mit Faetona.

To *monstrum* piekielne, będące hybrydą (ma twarz „uczciwego człowieka”, łapy lwa, a resztę ciała wężową z rozwidlonym jak u skorpiona ogonem zawierającym truciznę)⁹⁶⁵, symbolizujące podstępne oszustwo (*frode*), zawdzięcza tylko częściowo swój rodowód Wergiliuszowi, który w *Eneidzie* podkreśla dwukrotnie jego trójczłonowość⁹⁶⁶. Jeden z krytyków wysunął hipotezę, że Dante w swoim obrazie otwierającym Pieśń XVII *Piekieła* mógł się sugerować opisem dziwnego zwierzęcia o nazwie Mantichora w *Naturalis historia* (VIII, 30) Pliniusza⁹⁶⁷. Niewątpliwie jednak najwięcej inspiracji, jeśli chodzi o kontekst sytuacyjny, a także jadowity ogon, którym ów „zdrady pierwowzór obrzydły” („sozza imagine di froda”; *Inf.*, XVII, 7) podstępnie razi swoje ofiary (co też należy oczywiście rozumieć symbolicznie), pochodzi z mitu o Faetonie w *Metamorfozach*. Mam na myśli scenę będącą źródłem porównania lęku, który odczuwał Dante-pielgrzym podczas lotu na Gerionie, do przerażenia syna Słońca w momencie, gdy nie panując już nad rozszalałymi końmi, ujrzał na niebie ogromnego Skorpiona (patronującego znakowi zodiaku), który zdawał się kierować przeciwko niemu swoją trucizną, i ostatecznie wypuścił z dłoni lejce, co przesądziło o pożarze Ziemi i jego śmierci od gromu Jowisza.

Niezależnie jednak od tych niewątpliwych powiązań intertekstualnych Dante tworzy postać Geriona *ex novo*⁹⁶⁸, przy czym cechy demoniczne wpisane są już w mit: u Wergiliusza jego miejsce jest w przedsionku Awernu. Dante-autor dokonał pewnej kontaminacji

⁹⁶⁵ Zob. Dante, *Inf.*, XVII, 25-27: „Nel vano tutta sua coda guizzava, / torcendo in sù la venenosa forza / ch'a guisa di scorpion la punta armava” („I swym ogonem w powietrzu kręciło, / jadowitymi strasząc nożycami, / których skorpionie żądło było siłą”; przeł. A.K.).

⁹⁶⁶ Zob. Wergiliusz, *Aen.*, VI, 289: „Forma tricorporis umbrae” („Cień Geriona o cielsku potrójnym”; przeł. I.W.); VIII, 202: „tergemini [...] Geryonae” („Geriona o cielsku potrójnym”; przeł. I.W.).

⁹⁶⁷ Chodzi o C.H. Grandgenta i jego notę do *Inf.* XVI; zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Inf.*, XVII, 1-3, s. 147.

⁹⁶⁸ Por. M.C. Meschiari, *Un idolo poetico...*, s. 100.

postaci Geriona i Skorpiona, co może nie było tylko skutkiem dostrzeżenia (czy raczej zaaranżowania) analogii pomiędzy własnym epizodem a Owidiańską historią Faetona; do tego wyobrażenia mogły się przyczynić bestiariusze średniowieczne z ich symboliką skorpiona⁹⁶⁹. Jego nagłe wynurzenie się z otchłani pod wpływem trudnego w interpretacji gestu Wergiliusza⁹⁷⁰ jest tak niewiarygodne, że Dante-autor w apostrofie do czytelnika (*Inf.*, XVI, 127 i nn.)⁹⁷¹ składa przysięgę, iż to, co wówczas zobaczył, jest prawdą. Porównuje tam dziwny lot w górę Geriona (po „przywołaniu” go przez Wergiliusza) do ruchów nurka (w. 130-136), a metafory „morskie” towarzyszą także i później opisowi jego lotu w dół przez ciemne przestworza, gdy na rozkaz Wergiliusza przenosi ich do ósmego kręgu (*Inf.*, XVII, 100-105). Taki rodzaj obrazowania nie dziwi, jeśli zważymy, że Gerion nie posiada skrzydeł, co niewątpliwie powiększa przerażenie Dantego w chwili tego „lotu”, mimo obecności Wergiliusza siedzącego tuż za nim, by ochronić go przed ewentualnym dotknięciem przez jadowity ogon⁹⁷². Racjonalne myślenie nie może nie łączyć tego „lotu” ze spadaniem, podobnym do tego, którego doświadczyli Faeton i Ikar. Pierwszy, zanim zginął, przeżył chwile ogromnego lęku, co ilustruje garść cytatów z książki II *Metamorfóz*:

Ipse pavet, nec qua commissas flectat habenas,
nec scit qua sit iter, nec, si sciat, imperet illis. (w. 169-170)

(Ułakł się Faeton, nie wie, w którą stronę skierować konie, nie wie, gdzie droga, a choćby wiedział, już nie włada zaprzęgiem.)

⁹⁶⁹ Por. *ibidem*; tamże wzmianka, że w tradycji judeochrześcijańskiej symbolizuje on zdradę lub podstęp.

⁹⁷⁰ Wergiliusz wrzuca w otchłań zwinięty sznur, którym był opasany Dante. Na temat różnych możliwych interpretacji sznura i sposobu wywołania z otchłani Geriona zob. R. Mercuri, *Semantica di Gerione: il motivo del viaggio nella "Commedia" di Dante*, Bulzoni, Roma 1984, s. 14-17; por. też M. Picone, *Canto XVI*, w: *LDT*, vol. 1 (*Inferno*), s. 229-230.

⁹⁷¹ Zob. też poprzedni podrozdział.

⁹⁷² Nie należy zapominać, że Dante-pielgrzym jest w Piekło narażony na różne niebezpieczeństwa fizyczne (obok moralno-duchowych), które mają też wymiar symboliczny.

palluit et subito genua intremuere timore,
suntque oculis tenebrae per tantum lumen obortae. (w. 180-181)

([...] zbladł, kolana się pod nim ugięły, ciemnością zaszyły osłepione oczy.)

Sparsa quoque in vario passim miracula caelo
vastarumque videt trepidus simulacra ferarum.
Est locus, in geminos ubi bracchia concavat arcus
Scorpius et cauda flexisque utrimque lacertis
porrigit in spatium signorum membra duorum:
hunc puer ut nigri madidum sudore veneni
vulnera curvata minitantem cuspide vidit,
mentis inops gelida formidine lora remisit. (w. 193-200)

(Drżący widzi wokół rozsiane po niebie dziwne i wizerunki potwornych bestii. Jest miejsce na niebie, gdzie pomiędzy Bliźniętami wsuwa się Skorpion i, zagiąwszy łapy, ogonem wciska się w środek dwóch niebieskich znaków. Ujrzał go chłopiec, jak zbryzgany czarnym jadem groził żądłem krzywym. Struchlał, zimnym potem zlany, upuścił z rąk lejce.)

Ikar, u Dantego złączony z nim w lęku, w krótkim opisie Owidiusza (w księdze VIII *Metamorfoz*) wydaje okrzyk przerażenia tuż przed upadkiem:

Oraque caerulea patrium clamantia nomen
excipiuntur aqua, quae nomen traxit ab illo. (w. 229-230)

(Podczas gdy woła ojca, pogrąża się w błękitnym morzu, które od niego otrzymało nazwę.)⁹⁷³

Większy nacisk jest tam położony na strach ojca, lękającego się o los syna w chwili, gdy wśród napomnień przypina mu skrzydła⁹⁷⁴,

⁹⁷³ Przekład mój – M.M.S. – ze względu na dokładniejszy przekaz.

⁹⁷⁴ Zob. Owidiusz, *Met.*, VIII, 210-213: „Inter opus monitusque genae
maduere seniles, / et patriae tremuere manus. Dedit oscula nato / non iterum re-
petenda suo pennisque levatus / ante volat comitique timer” („Wśród pracy, napo-

podczas gdy w Dantejskim porównaniu Dedal, nigdy nie tracący z oczu syna podczas lotu (inaczej niż u Owidiusza), ostrzega go rozpaczliwie o niebezpieczeństwie w momencie, gdy ten wzbija się na niebezpieczną wysokość, a w tym okrzyku pobrzmiwa też nuta krytyki, że zapomniawszy o jego napomnieniach, „obrał złą drogę”, także w wymiarze moralnym. U Owidiusza to komentarz narratora podkreśla, że chłopiec znalazł radość w „zuchwałym locie”⁹⁷⁵ („audaci volatu”; w. 223), powodowany „żądzą nieba” („caeli [...] cupidine”; w. 224).

Dante w swoim odczytaniu tego epizodu przesunął całkowicie z ojca na syna uczucie lęku, który odczuwa człowiek, gdy nagle staje w obliczu śmierci, a ponadto dał mu świadomość własnej odpowiedzialności, podobną do tej, jaką w rzymskim poemacie posiadał Faeton, który w pewnym momencie „już by wołał nigdy nie tknąć ojcowskich rumaków, nie znać nawet swego pochodzenia” („iam mallet equos numquam tetigisse paternos, / iam cognosse genus piget”; *Met.*, II, 182-183). W ten sposób przykłady mitologiczne w jego podwójnym porównaniu otrzymują podobny sens, jeden wzmacnia drugi, a oba rozbrzmiewają potężnym echem w przerażonej głowie Dantego-pielgrzyma, gdy „spada” w przepaść, nie mogąc dojrzeć w ciemnościach nic oprócz bestii („fera”; w. 114), która jest jego powietrznym „stateczkiem” („navicella”; w. 100):

Maggior paura non credo che fosse
quando Fetonte abbandonò li freni,
per che 'l ciel, come pare ancor, si cosse;
né quando Icaro misero le reni
sentì spennar per la scaldata cera,
gridando il padre a lui «Mala via tieni!»,
che fu la mia, quando vidi ch'ì' era
ne l'aere d'ogne parte, e vidi spenta
ogne veduta fuor che de la fera. (*Inf.*, XVII, 106-114)

minął ła po twarzy ojca ścieka, drżą ojcowskie dłonie. Ucałował syna, ach, po raz ostatni, wzniosł się na skrzydłach i leci przodem, z lękiem oglądając się na towarzysza”).

⁹⁷⁵ Ten i następny cytat podaję w moim przekładzie, gdyż w tłumaczeniu A. Kamieńskiej uległa zatarciu ostrość tych sformułowań.

(Nie był Faeton bardziej przerażony
 W momencie, kiedy z rąk wypuszczał wodze,
 Od czego nieba strop jest przepalony,
 Ni Ikar, kiedy w słonecznej połodze
 Uczuł od ramion zlatujące skrzydła
 I krzyk rodzica: „Na złej jesteś drodze!”,
 Niż ja w przestworzu niesion od straszydła,
 Widząc, że wkoło mnie jeno powietrze,
 A przed oczyma poczwara obrzydła.)

Przywołanie przez Dantego-pielgrzyma tych dwóch postaci pod wpływem paraliżującego go lęku (wielokrotnie podkreślanego wcześniej i potem)⁹⁷⁶ jest trafne nie tylko ze względu na jego skalę, ale także na paralelizm sytuacyjny: i dla nich, i dla niego jest to rodzaj inicjacji do nowego życia. Im podniebne podróże miały przynieść wyzwolenie: Ikarowi z niewoli u króla Krety Minosa, w której przebywał wraz z ojcem, Faetonowi z dręczącej go niepewności, czym jest synem. Dante-pielgrzym też szuka wyzwolenia, jak Katonowi powie Wergiliusz – „libertà va cercando” (*Purg.*, I, 71): chodzi tu o wolność moralną, uwolnienie się od ciężaru win, co pozwoli mu ujrzeć Raj i przeżyć jeszcze za życia namiastkę wiecznego szczęścia oraz, oczywiście, przekazać o tym wszystkim świadectwo innym ludziom, by dopomóc im podnieść się zawsze skutecznie z upadku...

Można by się zapytać, co oznaczałby jego upadek w tym miejscu? Śmierć fizyczną (bo jest tam obecny cielesnie), ale też śmierć duchową: pozostanie na zawsze w królestwie Disa-Lucyfera. Trudno do końca się zgodzić z krytykami, którzy, jak Michelangelo Picone⁹⁷⁷, twierdzą, że strach Dantego nie dotyczy tego, jak zakończy się jego pobyt w zaświatach, a jedynie sposobu dotarcia do ósmego kręgu. Obrazy nieszczęśliwych młodzieńców, jakie podsuwa mu wyobraźnia, mówią coś całkiem innego. Dante boi się śmierci, otchłań napętniona jest jego strachem. To, że nie ma on bezgranicznego zaufania do Wergiliusza, widoczne jest jeszcze przed samym wejściem do Raju Ziemijskiego, gdy

⁹⁷⁶ Np. wcześniejsze porównanie (*Inf.*, XVII, 85-88) ukazuje podobieństwo jego drżenia ze strachu do śmiertelnych dreszczy człowieka chorego na malarię.

⁹⁷⁷ Zob. M. Picone, *Dante Alighieri...*, s. 138.

– na siódmym tarasie – odczuwa jeszcze większy lęk przed ostatnią próbą, przejściem przez mur ognia, mimo iż Wergiliusz, by go przekonać, że ten ogień pali, ale nie spala, i pozyskać jego całkowite zaufanie, gorączkowo wymienia cały szereg argumentów odwołujących się do rozumu, a więc racjonalnych, które nie przynoszą żadnego efektu. Przypomina tam m.in. właśnie lot na Gerionie – „Wszak z Otchłani proga / na Gerionie przewiozłem cię snadnie, / Cóż tu dopiero, gdzieśmy bliżej Boga?” («E se io / sovresso Gerion ti guidai salvo, / che farò ora, presso più, a Dio?»; *Purg.*, XXVII, 22-24) – jako najtrudniejszą dotąd próbę, którą doprowadził do pomyślnego końca. Dopiero argument trafiający do serca, perspektywa ujrzenia za murem ognia Beatrycze, okazuje się skuteczny, ale jego ocknięciu się z paraliżującego lęku na dźwięk tego imienia towarzyszy obraz śmierci, bowiem przed oczyma staje mu scena (również z *Metamorfoz*: IV, 145-146) umierającego Pyrama, który śmiertelnie ranny, słysząc imię pochylonej nad nim ukochanej Tyzbe, otworzył oczy po to, by zaraz potem umrzeć:

Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
Piramo in su la morte, e riguardolla,
allor che 'l gelso diventò vermiglio;
così, la mia durezza fatta solla,
mi volsi al savio duca, udendo il nome
che ne la mente sempre mi rampolla. (*Purg.*, XXVII, 37-42)

(Jak po spełnieniu rozpaczego czynu
Na imię Tysby Pyram wzniosł powieki,
Gdzie morwa brała kolory karminu,
Tak jam zmiękł nagle i do mej opieki
Obróciłem się, słysząc to w pamięci
Chowane imię, drogie mi na wieki.)

Także w tym porównaniu mitologicznym analogia, którą ustanawia Dante-autor, jest tylko punktem wyjścia dla zdystansowania się Dantego-pielgrzyma od Pyrama: tego bowiem miłość czysto fizyczna skłoniła do popełnienia samobójstwa w chwili, gdy uwierzył w śmierć Tyzbe i nie widział już sensu życia, natomiast w przypadku Dantego śmierć Beatrycze spowodowała wysublimowanie jego uczucia. Miłość

do niej skłoni go do przejścia przez ogień, co początkowo nasuwa mu skojarzenia ze śmiercią, ale w rzeczywistości pozwoli się otworzyć na nowy wymiar życia.

Wracając do naszego epizodu, zauważmy, że Dante-pielgrzym, mimo iż myśl o śmierci nie opuszcza go z taką łatwością, z jaką jego mistrz wyprowadził z otchłani Geriona, jest, w przeciwieństwie do Ikara i Faetona, wierny swojemu postanowieniu, kiedy to na początku wędrówki przez zaświaty obrał Wergiliusza na swojego „wodza, pana i mistrza” („tu duca, tu signore e tu maestro”; *Inf.*, II, 140) po tym, jak dowiedział się, że spełnia on wolę samego Boga, pragnąc go ratować przed śmiercią duchową. Mimo wcześniejszych porażek w tej potrójnej roli⁹⁷⁸ stanowi on dla niego jednak *auctoritas*. Słucha go wbrew „literackiej pamięci”, która podsuwa mu destrukcyjne *exempla* z *Metamorfoz*, a zatem „wbrew Owidiuszowi”. Można więc powiedzieć, że Dante, w przeciwieństwie do obu młodzieńców, posiada cnotę pokory, autentyczną *humilitas*, dzięki której dotrze w efekcie do Raju. Lot na Gerionie przybliża go do momentu, gdy jego schodzenie w dół (*discesa*) zmieni się w wędrówkę pod górę w kierunku Raju Ziemskiego (*ascesa*); punktem zwrotnym i krytycznym będzie środek Ziemi, dno Piekła, miejsce, w którym tkwi Lucyfer; Dante w momencie dotarcia tam (Pieśń XXXIV *Piekła*) pozna całą nędzę, w jaką może popaść ludzki duch, „oswoi” zło i dalsza wędrówka, przez Czyściec, będzie połączona z jego konwersją, czyli z metamorfozą skłonności do grzechów kardynalnych w cnoty im przeciwne.

Humilitas protagonisty pozostaje w opozycji zarówno do *hybris* Faetona i Ikara, jak i do *viltà*, duchowego tchórzostwa, przed którym Wergiliusz przestrzegł Dantego tuż po przekroczeniu bramy Piekła (*Inf.*, III, 15), twierdząc, że paraliżuje ono do tego stopnia, iż człowiek rezygnuje z czynów pozornie przekraczających jego możliwości i służących dobru własnemu i innych. Pokora przeciwstawia się także *magnanimitas* obu mitologicznych *pueri*, zwłaszcza Faetona, którego Owidiusz nazywa wprost *magnanimus* (*Met.*, II, 111). O ile termin ten w starożytności miał na ogół sens pozytywny, oznaczając kogoś,

⁹⁷⁸ Zob. Część druga, III, 1.

kto jest godny wielkich czynów⁹⁷⁹, o tyle w *Komedii* nabiera znaczenia negatywnego, zbliżonego do *superbus*⁹⁸⁰. Faeton, począwszy od XII w. był często – w komentarzach do *Metamorfoz* – alegorią człowieka pysznego⁹⁸¹; doszukiwałabym się podobnego sensu już w powyższym epitecie Owidiusza (oczywiście bez konotacji, jakiej nadało mu chrześcijaństwo), zważywszy, że Apollo, starając się wcześniej nakłonić chłopca do zmiany decyzji, twierdził m.in., że będąc śmiertelnym, pragnie tego, co przysługuje jedynie bogom: „Los twój ludzki, a pragniesz nadludzkiego dzieła” („Sors tua mortalis: non est mortale quod optas”; w. 56).

Dantejska aluzja do mitu Faetona przywołuje *implicite* jeszcze inny aspekt antycznych mitów, który był już częściowo przedmiotem naszych rozważań we wcześniejszych analizach, a mianowicie relację pomiędzy człowiekiem i bóstwem. Apollo u Owidiusza jest pośrednio odpowiedzialny za śmierć swojego syna, gdyż będąc niemal pewny, że nie podoła on zadaniu, którego chce się podjąć, okazuje całkowitą bezsilność, spełniając jego życzenie tylko dlatego, że wcześniej złożył przysięgę na wody Styksu. Według religii greckiej, a potem rzymskiej, przysięga taka była nieodwracalna, także dla bogów, nie można było jej zmienić nawet za cenę sprowadzenia na kogoś nieszczęścia wbrew własnej woli. Dante-autor w *Raju* polemizuje w sposób bardziej otwarty z tego rodzaju brakiem *caritas*, cechującym pogańskich bogów, ujawniając kolejny słaby punkt wierzeń antycznych poprzez dialog intertekstualny z Owidiuszem, polegający na resemantyzacji innego znanego mitu. Ukażemy to na zakończeniu tej ostatniej części, poświęconej analizom pozornych analogii pomiędzy Dantem-pielgrzymem a postaciami z *Metamorfoz*.

W wersach otwierających Pieśń XXI *Raju* Beatrycze nawiązuje do historii Semele (*Met.*, III, 259-315) i jej tragicznego końca: śmierci spowodowanej przez Jowisza, boskiego kochanka. Królowa tebańska,

⁹⁷⁹ Termin *magnanimus* jest kalką Arystotelesowskiego *megalopsychos*; zob. Arystoteles, *Eth. Nic.*, IV 3 1123a 34 i 1123b 1-2; *viltà* byłaby odpowiednikiem Arystotelesowskiej *mikropsychia*, czyli małości ducha; zob. *ibidem*, 1123b 9-10; zob. też uwagi na ten temat w: Część druga, I oraz II.

⁹⁸⁰ Por. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 120-126.

⁹⁸¹ Zob. dokumentację źródłową i bibliograficzną na ten temat w artykule M.C. Meschiari, *Un idolo poetico...*, s. 99-100.

namówiona podstępnie przez zawistną Junonę, poprosiła go, żeby ukazał się jej w całym blasku swojej potęgi, i spłonęła od jego boskiego żaru. Jowisz – jak dodaje narrator tego epizodu – dość szybko utopił swój żal w czarze rozpraszającego troski nektaru (w. 318-319). Aluzja mitologiczna ma formę zaprzeczonego porównania, a kontekst rzutuje na nową wartość semantyczną, jaką otrzymuje ona w wyniku przekształcenia:

Già eran li occhi miei rifissi al volto
de la mia donna, e l'animo con essi,
e da ogne altro intento s'era tolto.

E quella non ridea; ma «S'io ridessi»,
mi cominciò, «tu ti faresti quale
fu Semelè quando di cener fessi:

ché la bellezza mia, che per le scale
de l'eterno palazzo più s'accende,
com' hai veduto, quanto più si sale,
se non si temperasse, tanto splende,
che 'l tuo mortal podere, al suo fulgore,
sarebbe fronda che trono scoscende». (w. 1-12)

(Ja tedy, oczy znów wiążąc z obliczem
Mej pani, ducha mego za nią wodzę –
W zachwycie myśleć nie mogę o niczem.

Zahamowała swego śmiechu wodze
I mówi do mnie: „Jeśli się zaśmieję,
Zginąłeś jako Semele w pożodze,
Bo piękność moja, krocząc przez wierzeje
Pałaców wiecznych, wciąż rośnie widomie
I jak oglądasz, coraz potężnieje.

Jeśli bijących z niej skier nie uskromię,
To moc twa ziemską w ostrzu jej promieni
Pęknie jak gałąź w piorunowym gromie”.)

Beatrycze, dostrzegając paralelizm pomiędzy tamtą sytuacją a tą, w której ona, podobnie jak Jowisz, miałaby, jak oczekuje Dante, ukazać się mu w całym blasku światła łaski, jakie z niej emanuje w sferze niebieskiej Saturna (czyli duchów kontemplatywnych), nie czyni

tęgo, ponieważ wie, że jego oczy nie są jeszcze gotowe na taką jasność i mógłby ulec oślepieniu. Analogiczna sytuacja wywołuje przeciwny efekt, gdyż Beatrycze „oszczędza” go, ujawniając w Raju stopniowo swoje piękno. Podobnie będą czynić duchy napotkanych w tej samej sferze świętych (św. Pier Damiani i św. Benedykt). Co więcej, podobnie rzecz ma się z pięknem odbieranym za pomocą słuchu, gdyż Dante nie od razu usłyszy rajska muzykę w jej skończonej wspaniałości, jak mu to uświadomi w tej samej pieśni św. Pier Damiani:

«Tu hai l'udir mortal sì come il viso»,
rispuose a me; «onde qui non si canta
per quel che Bëatrice non ha riso». (w. 61-63)

(„[...] Ziemiśki twój słuch i źrenice;
Śpiew zamilkł przed tobą z tej samej przyczyny,
Dla której uśmiech wciąga Beatrycze”).

Jowisz przysięgający Semele na wody Styksu, że spełni każdą jej prośbę, w momencie gdy zrozumiał, co to oznacza, nie może zapobiec nieszczęściu, gdyż nie jest już panem własnej woli: przysięga czyni z niego narzędzie w rękach *fatum*, górującej nad bogami i ludźmi enigmatycznej mocy, której wyroki zapisują karty antycznej mitologii i historii. Bezsilność i brak mądrości pogańskiego bóstwa (całkowicie beзуżyteczne i wręcz śmieszne są jego usiłowania umniejszenia własnej mocy) kompromituje je w oczach chrześcijańskiego poety, ale Dantego wydaje się bardziej interesować wzajemna relacja pomiędzy nim a człowiekiem. Model Owidiański ukazuje ją jako skazaną na porażkę, gdyż pozbawiona jest autentycznej miłości, a próba docieczenia przez człowieka prawdy o sprawach boskich, umotywowana ciekawością lub pychą i niewsparta odgórną łaską, może okazać się śmiertelnym zagrożeniem. Model Dantejski jest oparty na *caritas*: Bóg pragnie ocalić człowieka dla autentycznego życia i dlatego stopniowo udziela mu światła poznania i prawdy, żeby go nie oślepiło i nie zboczył z właściwej drogi ku szczęściu⁹⁸². Dopiero w Empireum pragnienie Dantego-

⁹⁸² Na temat mitu Semele u Dantego zob. w szczególności K. Brownlee, *Ovid's Semele...*, s. 224-232; także G. Ledda, *Semele e Narciso: miti Ovidiani della*

-pielgrzymą, wyrażone *explicit* wobec ducha św. Benedykta w sferze Saturna – „Więc proszę, ojcze, i pytam cię, czy to / Doznam tej łaski, aby lice w lice / Oglądać istność twoją niezakrytą?” («Però ti priego, e tu, padre, m'accerta / s'io posso prender tanta grazia, ch'io / ti veggia con imagine scoperta»; *Par.*, XXII, 58-60) – zostanie w pełni zaspokojone: będzie mógł zobaczyć „imagine scoperta” największych świętych w całym blasku ich pełnych chwały, nieśmiertelnych ciał, gdyż jego wzrok nabierze takiej mocy, która ostatecznie pozwoli mu doświadczyć najważniejszej wizji: samego Boga w Trzech Osobach.

W podsumowaniu analiz dotyczących reinterpretacji mitów Owidiańskich na wybranych przykładach pragnę raz jeszcze podkreślić to, co stanowi istotę ich odczytania przez Dantego: ujawniają one swój figuralny wymiar (jako prefiguracje różnego rodzaju epizodów w *Komedii*) poprzez głęboką korektę, która zmienia ich znaczenie aksjologiczne. Dialog intertekstualny, ukierunkowany na coraz to nowe wyzwania pod adresem rzymskiego poety, zmierza do przeciwstawienia jego *Metamorfozom* nowego dzieła o przemianach, które otrzymują nową jakość i, co szczególnie ważne, są – zgodnie z *intentio* zawartą w *Komedii* – świadectwem prawdziwych przeżyć jej autora.

V. *FARSALIA* LUKANA W *KOMEDII*:
POMIĘDZY *SUBLIME* I *HORRIDUM*

P OEMAT o krwawej wojnie domowej pomiędzy Cezarem i Pompejuszem, który cieszył się dużym zainteresowaniem w średniowieczu, ceniony był, jak wiemy, przede wszystkim jako źródło wiedzy historycznej i naukowej oraz ze względu na wymiar etyczno-moralny. Jako dzieło zaangażowane politycznie piętnował podziały i konflikty wewnętrzne, które doprowadziły zrzuceniem losu (*fata*) i z pomocą zmiennej Fortuny – tu znamienne sprzyjającej silniejszym – do degeneracji społeczeństwa, dumnego ongiś ze swojej *virtus*, oraz do upadku republiki rzymskiej, wraz z którą legły w gruzach instytucje demokratyczne i ideały, na czele z wolnością (*libertas*). Lukan w swojej poezji – niebędącej przecież tylko historią – ukazuje to wszystko w wymiarach ogólnej katastrofy, której obrazem – w różnej formie: opisów, narratorskich komentarzy czy odautorskich wypowiedzi – przepojone są zwłaszcza początkowe karty utworu. Ilustruje to dobrze *exordium* w stylu homeryckim oraz dalszy fragment z księgi I; pojawia się tam wizja państwa upadającego pod ciężarem własnej wielkości, naznaczonego występkami i wewnętrznymi podziałami, nieuchronnie prowadzącymi wrocie strony do rozlewu krwi, nad którym rozpościera się (jak *fatum*) złowrogie widmo zbrodni popełnionej przez Romulusa na Remusie:

Bella per Emathios plus quam civilia campos,
iusque datum sceleri canimus, populumque potentem
in sua victrici conversum viscera dextra,

cognatasque acies, et rupto foedere regni
certatum totis concussi viribus orbis
in commune nefas [...] (*Phars.*, I, 1-6)

(Walki na polach tesalskich, nad wojnę gorsze domową,
I prawo zbrodni przyznane, i naród śpiewamy potężny,
Co swą prawicę zwycięską w pierś własną obrócił;
Armie krwi jednej i wodzów rozdarte przymierze:
Wojnę, co światem ku publicznemu nieszczęściu
Wszystkimi wstrząsnęła mocami [...])

Fert animus causas tantarum expromere rerum,
inmensumque aperitur opus, quid in arma furemtem
impulerit populum, quid pacem excusserit orbi:
invida fatorum series summisque negatum
stare diu nimioque graves sub pondere lapsus
nec se Roma ferens. Sic cum compage soluta
saecula tot mundi suprema coegerit hora,
antiquum repetens iterum chaos [...]
[...] totaque discors
machina divulsi turbabit foedera mundi.
In se magna ruunt; laetis hunc numina rebus
crescendi posuere modum. Nec gentibus ullis
commodat in populum terrae pelagique potentem
invidiam Fortuna suam: tu causa malorum
facta [...] Roma [...]
[...] nec longe fatorum exempla petantur:
fraterno primi maduerunt sanguine muri.
(w. 67-74; 79-85; 94-95)

(Myśl ma mnie skłania powieść rozpocząć bezkresną
Od przyczyn dziejów tak wielkich wykładu: co naród wpędziło
W ten szal wojenny, co światu odebrało pokój:
Losów zazdrosnych koleje, co nie dają długo stać szczytom,
Z hukiem walącym się w doły pod nazbyt wielkim ciężarem;
Rzym – sam się udźwignąć niezdolny! Tak, gdy się świata spoiwa
Rozprzęgną i czasu godzina ostatnia zamknie cykl wiekowy
Do pierwotnego wracając chaosu [...])

[...] Tak pełna sprzeczności
 Cała machina zakłóci prawa w rozprzęgłym wszechświecie.
 Wielkości same się niszczą. Taki bogowie kres kładą
 Wzrostu wszystkiego, co wielkie. I nie Fortuna tu ludom
 Zazdrości swej udzieliła przeciw narodowi na lądach i morzach
 Panującemu: tyś, Rzymie, sam winien swych nieszczęść!
 [...] Przykłady tych losów są blisko:
 Miasta naszego początki spłynęły krwią bratnią.)

Wszechobecnemu pesymizmowi odpowiada na planie formalnym dramatyczny, rwany styl, pełen *enjambements*, antytez, hiperboli, metaforycznych, ale również realistycznych lub wręcz naturalistycznych obrazów, z jakich są zbudowane przerażające wizje senne i na jawie, czy opowieść (w księdze I) o nadprzyrodzonych znakach zwiastujących zagładę Rzymu albo opisy niepomysłnych wróżb, będących przejawem wydania Ziemi we władanie bóstw piekielnych (*inferi*) po opuszczeniu jej przez bóstwa olimpijskie (*superi*). To wszystko nadaje temu dziełu, pozbawionemu jednolitej struktury i jednego bohatera, wspomniany wymiar globalnej katastrofy, zbliżonej – w wyobraźni nowożytnego czytelnika – do apokaliptycznej wizji św. Jana, kiedy mowa o tym, że Bóg, na krótko przed końcem świata, widząc jego liczne grzechy oraz pogardę dla praw Dekalogu, odda nad nim władzę Szatanowi⁹⁸³, by ostatecznie oddzielić dobro od zła.

Pesymistyczny obraz ludzkich i boskich poczynąń pozostawia u Lukana cień nadziei, skupionej na postaci Katona, reprezentującego heroiczno-tragiczny model bohatera pozytywnego, który w morzu nieprawości jako jeden z nielicznych, ale spośród nich największy, zachował niezłomną postawę wobec przeciwności losu, a swoją pewność oparł na wierności rzymskim cnotom oraz na wierze, że przeciwstawienie się przemocy i bezprawiu ma sens, że nawet śmierć, jedyna pewna rzecz w ludzkim życiu (*Phars.*, IX, 583), nie jest go pozbawiona. Dlatego ma on niechętny stosunek do wróżb; najlepiej o tym świadczy odmowa zapytania wyroczni Jowisza-Ammona, podczas przemarszu przez Pustynię Libijską, o dalszy los swój i zdziesiątkowanych po bitwie pod Farsalos oddziałów republikańskich. Katon, określony przez nar-

⁹⁸³ Zob. Ap 20, 7-15.

ratora jako „pełen boga – w cichości serca go nosił” („deo plenus tacita quem mente gerebat”; w. 564), zna odpowiedzi na najważniejsze pytania egzystencjalne i posiada świadomość, że niczego nie można uczynić wbrew woli boskiej⁹⁸⁴ oraz że granice ludzkiej wiedzy zostały każdemu wyznaczone w momencie narodzin przez boga, którego „siedzibą jest ziemia i morze, i powietrze, / Niebo i cnota” („Estque dei sedes nisi terra et pontus et aer / et caelum et virtus”; w. 578-579). Po co pytać bogów, skoro „Jowiszem jest, cokolwiek widzisz, czymkolwiek się wzruszasz” („Iuppiter est quodcumque vides, quodcumque moveris”; w. 580); wyrocznie są tylko dla ludzi wątpiących i zagubionych (w. 581-582).

Katon Lukana to postać-symbol: stał się on, o czym była mowa w innym miejscu⁹⁸⁵, przedmiotem spekulacji średniowiecznych egzegetów ze względu na swoje poglądy, zbliżone do chrześcijańskich. Pozostawił niezatarty ślad w *Komedii* Dantego, stając się jedną z najbardziej znaczących postaci ze względu na status strażnika Czyścica (choć to określenie nie jest może najbardziej odpowiednie) i swoją rolę w wędrowce Dantego-pielgrzyma. Komentatorzy Dantego uznali go za alegorię wolności moralnej i politycznej⁹⁸⁶, tłumacząc w taki „bezpieczny” sposób fakt, że Alighieri umieścił poganina, który w dodatku targnął się na własne życie, nie w kręgu samobójców, ani nawet nie w Limbo, gdzie pośród szlachetnych duchów przebywa jego żona Marcja oraz największy wróg polityczny, scharakteryzowany dwuznaczną frazą: „Z okiem sępa, w zbroi Cezar śmiały”⁹⁸⁷ („Cesare armato con li occhi grifagni”⁹⁸⁸; *Inf.*, IV, 123), lecz w przestrzeni przeznaczanej dla duchów już zbawionych. Jednak wbrew ich przekonaniu Dantejski

⁹⁸⁴ Zob. Lukan, *Phars.*, IX, 573-574: „Haeremus cuncti superis, temploque tacente / nil facimus non sponte dei” („Wszyscyśmy z bogami związani. Choć świątynia nie mówi, / Nic nie robimy wbrew woli boga”).

⁹⁸⁵ Zob. Część pierwsza, III.

⁹⁸⁶ Przegląd opinii na ten temat, poczynając od poglądu Benvenuta da Imola aż po niektóre współczesne, przedstawia M. Fubini, *Catone l'Uticense*, w: *ED*, vol. 6, s. 626-627.

⁹⁸⁷ Przeł. A.K.

⁹⁸⁸ Ten epitet przystaje dobrze, zdaniem J.A. Scotta (*Understanding Dante*, s. 249), do Cezara, odnosząc się do jego agresywnego charakteru, dzięki któremu zdobył władzę i dał początek jedynowładztwu; jednocześnie jednak ra dwuznaczna metafora odsyła do dzieła Lukana, gdy ten opisuje wodza rzymskiego ze wzrokiem utkwionym w tysiące poległych żołnierzy Pompejusza po bitwie pod

Katon nie jest tylko alegorią, z tego samego powodu, z jakiego nie jest nią Wergiliusz czy Beatrycze. Innymi słowy, jego postać, której jedynym (lub prawie jedynym)⁹⁸⁹ źródłem jest *Farsalia*, nie funkcjonuje jak *integumentum*, „przykrywka” dla jakiejś abstrakcyjnej idei.

Nie ulega wątpliwości, że Dante odnalazł w dziele Lukana, które znał bardzo dobrze z bezpośredniej lektury⁹⁹⁰, zwłaszcza wówczas, gdy pisał swoje *magnum opus*, wiele elementów, przede wszystkich na poziomie ideowym⁹⁹¹, które i jemu były bliskie, takich jak: fabułę opartą na wydarzeniach prawdziwych; napiętnowanie wszelkiego chaosu w sferze politycznej, moralnej i obyczajowej, groźnego dla bytu jednostki i społeczności; demaskowanie zepsucia odpowiadającego za rozkład państwa; emocjonalne i moralne zaangażowanie autora w opisywaną rzeczywistość, wyrażające się często dramatycznymi apostrofami w drugiej osobie⁹⁹²; ukazywanie wzorców negatywnych i, rzadziej, pozytywnych; obecność wizji i profetyzm autora; jednoznaczne potępienie praktyk wróżbiarskich i wyroczni. Infernalne elementy opisywanej przez niego rzeczywistości, akcenty wywołujące przerażenie, przejawy deformacji i monstrualności oraz techniki służące ich charakterystyce

Farsalos – wydaje się ściągać tym spojrzeniem czające się dokoła drapieżniki, które będą chcieli żywić się ich ciałami; zob. Lukan, *Phars.*, VII, 788 i nn.

⁹⁸⁹ Krytycy zwracają uwagę na epizodyczną, lecz ważną z punktu widzenia koncepcji Katona w *Komedii*, wzmiankę w *Eneidzie* (VIII, 670), przedstawiającą go na tarczy Eneasza jako prawodawcę zmarłych w Elizjum: „secretosque pios his danthem iura Catonem” („Dusze cnotliwych osobno, a prawa nadawał im Kato”; przeł. I.W.).

⁹⁹⁰ Takie jest zdanie krytyków współczesnych, którzy bliżej zajmowali się wpływami *Farsalii* na *Komedie*; zob. np. E. Paratore, *Lucano, Anneo*, w: *ED*, vol. 10, s. 610; V. De Angelis, „...e l'ultimo Lucano”, s. 147; uczona opiera tę tezę m.in. na fakcie, że w *Komedii* Dante odwoływał się do tych epizodów *Farsalii*, które rzadko były przedmiotem zainteresowania średniowiecznych egzegetów, a tym samym czytelników; zob. też C. Bon, *Lucano all'Inferno*, w: *La Divina Foresta. Studi danteschi*, a c. di F. Spera, D'Auria Editore, Napoli 2006, s. 78, przyp. 2.

⁹⁹¹ Styl *Komedii* zdecydowanie odbiega od stylu *Farsalii*, którą, poza wymienionymi wcześniej najważniejszymi cechami *elocutio*, charakteryzuje oratorski patos i emfaza – nie mają one jednak w sobie nic sztucznego, będąc *forma mentis* autora, naturalnym sposobem wyrażania uczuć i jego stosunku do opisywanej rzeczywistości.

⁹⁹² Nie są to jednak apostrofy do czytelnika, jak u Dantego, lecz do postaci poematu. Nadają one opowieści Lukana nie tylko akcenty dramatyzmu, lecz retoryczny patos, typowy dla literatury jego epoki.

posłużyły Dantemu niejednokrotnie do konstruowania obrazów *Piektła*. Pewne epizody historyczne, ale także mitologiczne dygresje, których nie brak w *Farsalii*, wykorzystał czy to w jednej z „figur przykładowych” w *Czyśćcu*, czy też w porównaniach ułatwiających czytelnikowi zrozumienie rzeczywistości zaświatów, albo w wyobrażeniu niektórych postaci, w tym monstrów piekielnych (w szczególności giganta Anteusza). A prefiguracją jego Katona stał się niezłomny i bezkompromisowy bohater Lukana.

Wydawałoby się, że o ile koncepcja tego ostatniego mieści się całkowicie w ideowym świecie Dantego, o tyle antycezarzianizm rzymskiego poety, który przyszłego dyktatora przedstawia w wyjątkowo negatywnym świetle, uwypuklając jego nadmierną żądzę władzy połączoną z drapieżnością i brakiem skrupułów w dążeniu do przejęcia panowania nad Rzymem, a nawet okrucieństwo (np. po bitwie pod Farsalos, kiedy Cezar odmawia prawa do pogrzebu poległym żołnierzom Pompejusza; *Phars.*, VII, 797 i nn.), nie bardzo daje się pogodzić z poglądami politycznymi Dantego. Wystarczy przypomnieć obraz z XXXIV Pieśni *Piektła*, gdzie zabójcy Cezara, Brutus i Kasjusz, poddani są podobnej karze jak Judasz (z pewną jednak różnicą) z powodu zdrady najwyższych autorytetów. Lecz sprawa nie jest tak prosta, jak zwykle u Dantego. Idealizacja Cesarstwa Rzymskiego odnosi się u niego do okresu panowania Oktawiana Augusta („buono Augusto”; *Inf.*, I, 71). Był on narzędziem w ręku Opatrzności, podobnie jak Cezar, który położył podwaliny pod powstanie imperium; jego wielkie zasługi w tym względzie są ukazane w *Komedii* w słowach ducha cesarza Justyniana w Pieśni VI *Raju*, przypominającego najważniejsze momenty „lotu rzymskiego Orła”, a wśród nich liczne zwycięskie działania rzymskiego wodza i dyktatora, które ukształtowały bieg historii:

Quel che fé poi ch'elli uscì di Ravenna
e saltò Rubicon, fu di tal volo,
che nol seguiteria lingua né penna.

Inver'la Spagna rivolse lo stuolo,
poi ver'Durazzo, e Farsalia percosse
sì ch'al Nil caldo si sentì del duolo.

[...]

Da indi scese folgorando a Iuba;
 onde si volse nel vostro occidente,
 ove sentia la pompeana tuba. (w. 61-66; 70-72)

(Co po Rawennie, co po Rubikonie
 Działł, przybrało tak wysokie loty,
 Że tego piórem ni słowem nie zgonię.
 To do Hiszpanii powiódł rzymskie rotty,
 To na Durazzo i Farsalę runął,
 Aż Nil gorący stąd zaznał zgryzoty.

[...]

Stamtąd piorunem uderzył na Jubę
 I znowu nagle nad Zachodem krąży,
 Kędy usłyszał Pompejańską tubę.)

Wszystko to jednak nie oznacza bezwzględnej aprobaty dla osoby Cezara i nie wyklucza jego osobistej odpowiedzialności za swoje czyny, co jest widoczne też w pewnych nawiązaniach do niego w *Komedii*, które czerpią z *Farsalii* i nie tylko⁹⁹³, choć niewątpliwie Dante, dysponujący także innymi źródłami historycznymi, mniej lub bardziej ścisłymi, musiał uznać za nie do końca wiarygodną subiektywną ocenę Lukana⁹⁹⁴, z którą, co prawda, nie polemizuje wprost, ale też nie daje sygnałów jednoznacznie ją aprobujących.

Przejdźmy teraz do przyjrzenia się bliżej najważniejszym momentom tego dialogu intertekstualnego⁹⁹⁵, jak również ich funkcji

⁹⁹³ Np. wzmianka odnosząca się do rzekomych lub prawdziwych skłonności homoseksualnych Cezara w peryfrazie oznaczającej sodomie w *Purg.*, XXVI, 77 wywodziła się z *Żywotów cesarów* Swetoniusza (zob. *Div. Iul.*, XLIX), lecz Dante znalazł ją z jakiejś późniejszej kompilacji, opartej też na *Magnae Derivationes* (s. v. *Triumphus*) Huguccia da Pisa; zob. M. Pastore Stocchi, *Giulio Cesare*, w: *ED*, vol. 9, s. 590.

⁹⁹⁴ Nawet Lukan nie kryje jednak czasem podziwu dla wielkiego wodza, jakim był Cezar, zwłaszcza dla jego wielkiej pewności siebie oraz generalnie jego *magnanimitas*, choć zawsze graniczy ona z pychą; zob. np. jego mowę w obliczu nawalnicy morskiej podczas przeprawy z Amyklasem (V, 653-671) czy apostrofę odautorską Lukana (IX, 980-986), w której wyraża przekonanie, że jego i Cezara Farsalia zapewni im obu sławę.

⁹⁹⁵ Nie ma zbyt wielu publikacji na temat związków *Komedii* z *Farsalią*. Najważniejsze mają charakter encyklopedyczno-opisowy: E. Moore, *Studies in*

strukturalnej i semantycznej. U współczesnych dantologów zajmujących się w różnym stopniu tematem coraz powszechniejsza staje się teza, że wśród najważniejszych utworów klasycznych (odnosi się to głównie do epiki) *Farsalia* jest po *Eneidzie* drugim co do liczby zapożyczeń intertekstem dla *Komedii*⁹⁹⁶, choć nie ma w tym zakresie badań statystycznych. Niełatwo to zauważyć: na pewno bardziej „widoczne” i problematyczne są odwołania do *Metamorfóz* Owidiusza, może dlatego, że jeśli chodzi o Lukana, nierzadko jest naśladowany lub przywołany (np. w porównaniu lub w peryfrazie) nie konkretny epizod, lecz jego fragment w postaci gestu, spojrzenia czy innego typu zachowania danej postaci, „podpatrzonego” w jego dziele i nie zawsze łatwego do odczytania jako *imitatio*, podobnie jak wszelkiego rodzaju niewielkie kalki słowne. Nie te drobne reminiscencje czy aluzje będą przedmiotem naszej analizy, lecz bardziej złożone struktury semantyczne czy semantyczno-strukturalne, tak jak to miało miejsce w przypadku Wergiliusza i Owidiusza.

Tylko jedno *exemplum* spośród tych, które kontemplują w różnej formie odbywający pokutę w Czyścicu, pochodzi z dzieła rzymskiego poety. Przebywające na czwartym tarasie duchy ludzi zbyt opieszających w czynieniu dobra wymieniają w ramach ekspiacji i dla własnej nauki przykłady gorliwości; pierwszy, tak jak na wszystkich pozostałych tarasach, gdy rozważane są cnoty antytetyczne w stosunku do danego grzechu, dotyczy Matki Boskiej, dla podkreślenia, że jest Ona uosobieniem doskonałości, jakiej nie osiągnął żaden inny człowiek. Kolejny, który zwykle pochodził z mitologii lub historii antycznej, tu odnosi się do Juliusza Cezara (*Purg.*, XVIII, 101-102), a konkretnie do szybko podjętego manewru militarnego podczas wojny z Pompejuszem, polegają-

Dante..., s. 228-242; E. Paratore, *Lucano, Anneo*, s. 609-617; M. Fubini, *Catone l'Uticense*, s. 621-631; zob. ponadto E. Paratore, *Dante e Lucano*; W. Wetherbee, *Poeta che mi guidi: Dante, Lucan, and Virgil*, w: *Canons*, ed. by R. von Hallberg, University of Chicago Press, Chicago 1984, s. 131-148; V. De Angelis, „...e l'ultimo Lucano”, s. 145-203; J.A. Scott, *Understanding Dante*, s. 247-251; C. Bon, *Lucano all'Inferno*, s. 71-104; S. Marchesi, *Lucan at last: History, Epic, and Dante's Commedia*, w: *Brill's Companion to Lucan*, ed. by P. Asso, Brill, Leiden 2011, s. 482-491.

⁹⁹⁶ Zob. np. E. Paratore, *L'eredità classica...*, s. 24; C. Bon, *Lucano all'Inferno*, s. 103-104.

cego na przerzuceniu części wojska spod obleganej Marsylii do Hiszpanii, by rozprawić się z dwoma dowódcami Pompejusza, co zakończyło się sukcesem militarnym. Bardzo długą opowieść Lukana (*Phars.*, III, 453 i nn.) Dante streszcza w dwóch wersach⁹⁹⁷, z godną podziwu, jak zawsze, kondensacją myśli, i idealizuje ją przez umieszczenie w powyższym kontekście. Nie powinno to dziwić w świetle tego, co wcześniej powiedzieliśmy o jego stosunku do Cezara, którego wyczyny militarne są traktowane jak ogniwa w łańcuchu wydarzeń prowadzących do władzy monarszej, a co za tym idzie do pokoju uniwersalnego, umożliwiającego ludzkości pełny rozwój moralny i intelektualny.

Wokół osoby Cezara ogniskuje się także jedno rozbudowane porównanie w Pieśni IX *Czyśćca*, którego interpretacja nie wydaje się już tak jednoznaczna:

E quando fuor ne' cardini distorti
li spigoli di quella regge sacra,
che di metallo son sonanti e forti,
non ruggiò sì né sì mostrò sì acra
Tarpëa, come tolto le fu il buono
Metello, per che poi rimase macra. (w. 133-138)

(Ukuta z twardej i brzęczącej spiży,
Na swoich czopach wykręcona cała,
Obróciła się tarcza świętych dzwierzy.
A nie zgrzytnęła tak ni się wzdragła
Odewrzeć, zbywszy Metella obrony
Na ujme skarbów swych, Tarpejska Skala.)

Moment i sytuacja są jednymi z bardziej przełomowych podczas wędrówki po zaświatach: Anioł Pokuty otwiera bramę prowadzącą do Czyśćca (wcześniej akcja toczyła się w Przedczyśćcu), uznawszy, że Dante-pielgrzym jest gotowy do rozpoczęcia ekspiacji: przedtem naznaczył mu na czole siedem „P” (od łac. *peccatum*: grzech), symbolizujących siedem grzechów głównych, które będą znikły w miarę

⁹⁹⁷ Zob. Dante, *Purg.*, XVIII, 101-102: „E Cesare, per soggiogare Ilerda, / punse Marsilia e poi corse in Ispagna” („Cezar Hiszpanię napadł wprost z Marsylii, / I stał Ilerdę, która zbyt zhardziała”; przeł. A.K.).

uwalniania się od skłonności do nich na kolejnych tarasach. Czynność wykonywana przez Anioła zostaje porównana do otwarcia bramy prowadzącej do skarbcza rzymskiego na wzgórzu zwanym Skatą Tarpejską. Lukan opisuje, jak Cezar zmusił do tego – bezprecedensowego w całej historii rzymskiej – aktu stawiającego silny opór trybuna ludowego Cecyliusza Metellusa (*Phars.*, III, 153-155). I tu, i tam kładzie się nacisk na duży wysiłek dostania się do rzadko otwieranego⁹⁹⁸ miejsca: świadczy o tym donośny odgłos z trudem obracających się zawiasów. Porównanie jest zaprzeczone (zgrzyt bramy Czyścica brzmi nawet głośniej od tamtego), jak większość opisujących rzeczywistość zaświatów.

Podobieństwo odnoszące się do dźwięków, jakie wydają obie bramy, kieruje uwagę odbiorcy na silny kontrast obu sytuacji; aluzja historyczna przywołuje wydarzenie, które wiązało się ze złamaniem prawa, świadczącym o pysze i braku skrupułów ze strony Cezara⁹⁹⁹; jego konsekwencją była wojna z Pompejuszem i senatem rzymskim. Natomiast Dante-pielgrzym wchodzi do Czyścica po spełnieniu koniecznych warunków, przede wszystkim przybraniu pokornej postawy (*Purg.*, I, 109-111). Konsekwencją będzie wzbogacenie się duchowe dzięki ekspiacji i osiągnięcie kolejnych stopni na drodze do szczęścia, utożsamianego z uzyskaniem absolutnego spokoju duszy.

Można jednak, jak sądzę, interpretować to porównanie także inaczej, ustanawiając związek pomiędzy jednym i drugim wydarzeniem: czyn Cezara, sam w sobie negatywny, z perspektywy czasowej mógł być oceniany inaczej, gdyż zapoczątkował bieg wydarzeń, które ostatecznie doprowadziły do ustanowienia monarchii, ustroju będącego w odczuciu Dantego warunkiem niezbędnym do osiągnięcia szczęścia doczesnego, tak jak przejście przez bramę Czyścica jest warunkiem koniecznym do osiągnięcia szczęścia wiecznego.

⁹⁹⁸ Przychodzi na myśl kontrast z wejściem do Piekła, które stoi otworem; symbolicznie mogłoby to znaczyć, że łatwo jest popełnić grzech, lecz trudno wejść na drogę odnowy duchowej; ta idea wywodzi się (nie wprost) ze znanego toposu starożytnego, mającego swoje źródło w micie o Heraklesie na rozstajnych drogach.

⁹⁹⁹ Potwierdza to sam Cezar (*Phars.*, III, 137-140): «Te vindice tuta relicta est / libertas? Non usque adeo permiscuit imis / longus summa dies, ut non, si voce Metelli / serventur leges, malint a Caesare tolli» („Za twoją obroną ma wolność pozostać / Bezpieczna? Jeszcze dzień długi nie zmieszał dolów z górami / Do tego stopnia, by prawa, Metella słowem ocalone, / Nie wołały być raczej przez Cezara zniesione”).

Aluzja do Cezara, choć nie on wysuwa się tu na pierwszy plan, pojawia się jeszcze w Pieśni XI *Raju*, która jest jednym wielkim hymnem na cześć św. Franciszka. Dante-autor, przywołując różne momenty jego niezwykłego życia, zatrzymuje się m.in. na cnocie ubóstwa, podstawie głoszonej przez niego słowem i czynem odnowy Kościoła, metaforycznie przedstawionej tu jako zaślubiny z „Panią Biedą”, która, zostawszy wdową po śmierci swojego pierwszego Małżonka-Chrystusa, musiała czekać ponad jedenaście wieków na nowego męża. Dante daje tu do zrozumienia, że nikt w takim stopniu jak św. Franciszek nie podążył drogą prawdziwej *imitatio Christi*. Znajduje jednak jeden przykład zaślubin z „Panią Biedą” w świecie przedchrześcijańskim, a dotyczy on ubogiego rybaka Amyklasa, który dzięki ubóstwu posiadał niezwykły spokój ducha: gdy w nocy zapukał do jego chatki Cezar, władczo i groźnie rozkazując mu przeprowadzić go łodzią na brzeg italski, nie okazał on najmniejszego lęku przed tym, „przed którym drżał cały świat”¹⁰⁰⁰ („ch’a tutto ’l mondo fé paura”; w. 69).

Epizod z Amyklasem, opisany przez Lukana (*Phars.*, V, 519 i nn.), musiał Dante mu zapisać głęboko w pamięć, gdyż już wcześniej posłużył się nim w *Biesiadzie* (IV, XIII, 12) dla wygłoszenia pochwały ubóstwa, ukazując niedoskonałość bogactw w tym, że są powodem strachu przed ich utratą. O ile tam ograniczył się do zacytowania w przekładzie kilku wersów z *Farsalii* (w. 527-531)¹⁰⁰¹ na poparcie swojej tezy, o tyle tutaj poddaje epizod interpretacji w kluczu chrześcijańskim, traktując Amyklasa trochę jak załączkową prefigurację (przynajmniej jeśli chodzi o tę tak pogardzaną wówczas i potem cnotę) św. Franciszka! Nie pierwszy i nie ostatni raz Lukanowy epizod (motyw/postać) cytuje się (częściej niż epizody z Wergiliusza czy Owidiusza) obok przykładów zaczerpniętych z Biblii lub chrześcijańskiej historii, na prawach równego im autorytetu. W liście skierowanym do Cangrande della Scala (*Epist.*,

¹⁰⁰⁰ Przekład mój – M.M.-S – bardziej dosłowny od istniejących.

¹⁰⁰¹ Chodzi o fragment będący apostrofą odautorską Lukana: „O vitae tuta facultas / pauperis angustique lares! o munera nondum / intellecta deum! Quibus hoc contingere templis / aut potuit muris nullo trepidante tumultu / Caesarea pulsante manu?” („O, życia ubogiego bezpieczna możności! / O, lary szczęśliwe! O, dary boże, jeszcze nie pojęte! / Któż świątynia by mogła, któreż mury spokojnie / Stać, gdyby Cezar w nie pukał!”).

XIII, 63) Alighieri posługuje się nawet przytoczonym wcześniej twierdzeniem Katona („Jowiszem jest, cokolwiek widzisz, czymkolwiek się wzruszasz”) jak argumentem teologicznym – obok innych, biblijnych – dla objaśnienia pierwszej tercyny swojego *Raju*, a dzieło Lukana nazywa *scriptura paganorum*, co brzmi niejednoznacznie: może oznaczać jeden z tekstów pogańskich (w znaczeniu: przedchrześcijańskich), ale równie dobrze daje się przetłumaczyć jako *Biblia pogan*¹⁰⁰².

Otóż ten drugi sens byłby uzasadniony – w moim mniemaniu – głównie ze względu na postać Katona: bohater Lukana znajduje swoje „dopełnienie” w *Komedii*, będąc prefiguracją samotnego starca („veglio solo”) z Pieśni I *Czyśćca*. Szlachetność tej postaci zaznacza Dante-autor od pierwszego momentu, używając rzadkiego terminu *veglio* (w. 31), będącego kalką z prowansalskiego *velh*¹⁰⁰³, a nie *vecchio*, jakim określił Charona, który jest jego antytezą pod każdym względem. Kontrast pomiędzy nimi uwypukla to, że obaj pojawiają się w podobnych momentach wędrówki Dantego: Charon tuż po wejściu do Piekła, Katon – tuż po znalezieniu się u podnóża Góry Czyścowej (lub Góry Raju Ziemskiego). Dante-autor „odkrywa” jego „prawdziwy”, chrześcijański wymiar, którego poeta rzymski nie był świadomy, choć w swojej idealizacji był go bliski.

Katon Lukana od samego początku nie ma wątpliwości, jak powinien się zachować w obliczu wojny domowej. Podejmuje decyzję – mimo próśb Brutusa, by pozostał neutralny – o wzięciu w niej udziału, chociaż uznaje ją za największe zło¹⁰⁰⁴. Wie, że musi przeciwstawić drażniącej żądzy władzy Cezara ideę wolności, czystą i bezinteresowną, i w ten sposób niejako usankcjonować opór wobec przyszłego zwycięzcy swoją gotowością do poświęcenia własnego życia (*Phars.*, II, 301-304). W mowie do Brutusa posuwa się nawet dalej: nie kryje, że wolałby odpokutować (sic!) za winy wszystkich Rzymian, byleby móc

¹⁰⁰² Zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 3 (*Paradiso*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Par.*, I, 16-18, s. 6.

¹⁰⁰³ Liczni komentatorzy zauważają, że przymiotnik odnoszący się do starości ilustruje zróżnicowanie stylów dominujących w trzech częściach *Komedii*: *vecchio* byłby przykładem stylu niskiego, *veglio* – średniego, a *sene* (latynizm od *senex*), jak przedstawiony zostaje św. Bernard w *Raju* (XXXI, 59) – wysokiego.

¹⁰⁰⁴ Jest on w tym, a zapewne i w innych swoich poglądach, *porte-parole* samego Lukana.

zapobiec bratobójczej walce; i nie pobrzmiewa tu patos (od którego jego osoba jest całkowicie wolna), tylko szczere uczucie:

«O utinam caelique deis Erebiq̃ue liceret
hoc caput in cunctas damnatum exponere poenas!
[...]
Hic redimat sanguis populos, hac caede luatur
quidquid Romani meruerunt pendere mores.
Ad iuga cur faciles populi, cur saeva volentes
regna pati pereunt? Me solum invadite ferro,
me frustra leges et inania iura tuentem». (w. 306-307; 312-316)

(„Ach, żeby mogli nieba i Erebu bogowie
Na moją głowę skazaną wszystkie zwalić kaźnie!
[...]
Ta krew niech ludy okupi, moja śmierć niech zmyje,
Cokolwiek rzymskie przewiny odpokutować powinny!
Po co ci ludzie, pod jarzmo iść skorzy i srogich pragnący
Władców, umierać mają? We mnie jednego swe miecze skierujcie!
We mnie, co próżno i ustaw, i praw strzegę pustych!”)

Katon jest „sumieniem” poematu Lukana¹⁰⁰⁵, odnosi się wrażenie, że autor chciał, aby czytelnik oceniał rozwój wydarzeń i ludzkie działania poprzez pryzmat jego osoby¹⁰⁰⁶. Dlatego nie można wykluczyć, że wysoka ocena Dantego-autora, o jakiej świadczy epitet „wielki” („grande”) w wyrażeniu „ów wielki poeta Lukan” („quello grande poeta Lucano”; *Conv.*, IV, XXVIII, 13), mogła mieć związek z podziwem dla tej wykreowanej przez niego postaci, tym bardziej że zaraz potem jest mowa o Katonie (nie jedyny raz w *Biesiadzie*, na co zwracaliśmy

¹⁰⁰⁵ Zob. F. Brena, *Premessa al testo*, w: Marco Anneo Lucano, *Farsaglia o La guerra civile*, s. 19.

¹⁰⁰⁶ Przed Lukanem inni pisarze starożytni wyrażają się niezwykle pozytywnie o Katonie Utyceńskim; zob. np. Cyceon, *De fin.*, IV, XVI, 44: „Quid enim mihi potest esse optatius quam cum Catone, omnium virtutum auctore, de virtutibus disputare?” („Cóż bowiem dla mnie może być bardziej pożądanego niż rozmawiać o cnocie z Katonem, który je wszystkie posiada?”; cytuję z wyd.: M. Tullio Cicerone, *Opere politiche e filosofiche*, vol. 2, a c. di N. Marinone, UTET, Torino 2010); Seneka, *De const. sap.*, II, 1.

uwagę w innym miejscu)¹⁰⁰⁷ w kontekście alegorycznego objaśniania historii jego małżeństwa (*Conv.*, IV, XXVIII, 13-19), gdzie jawi się on jako figura (w znaczeniu nadanym temu terminowi przez Ericha Auerbacha) samego Boga. W świetle zacytowanych powyżej fragmentów, mających wydźwięk niemal chrystologiczny¹⁰⁰⁸, taka interpretacja nie powinna budzić zdziwienia. Cechująca tego Rzymianina gotowość do poświęcenia nawet samego siebie przypomina – z zachowaniem należytego dystansu – *caritas* Boga-Człowieka, zmarłego śmiercią męczeńską za ludzkość, by jej zwrócić wolność, utraconą przez winę pierwszych rodziców. O tym, że w przypadku Katona nie jest to jedynie retoryka, świadczy jego zachowanie podczas wycieńczającego i niebezpiecznego, wspomnianego wcześniej marszu przez Pustynię Libijską – znosi najgorsze trudy, dając przykład żołnierzom, jako ostatni zaspokaja dręczące wszystkich pragnienie (*Phars.*, IX, 498-510; 587-593), a gdy (w tej samej księdze) zmuszeni są przemieszczać się po terenie pełnym jadowitych węży, nie tylko sam okazuje nadludzkie męstwo, ale wszystkim dodaje otuchy, obejmując swoją troską umierających:

Omnibus unus adest fatis; quocumque vocatus,
advolat atque ingens meritum maiusque salute
contulit, in letum vires [...] (w. 884-886)

(On jeden przy wszystkich był zgonach. Dokądkolwiek wezwany,
Przylatywał przynosząc wielkie dobrodziejstwo, nad życie większe:
Siły do umierania [...])

Jego postawa, której cechy stoickie¹⁰⁰⁹ ulegają sublimacji, jest jakby odpowiednikiem bezpośredniej interwencji bogów, pomagających śmiertelnikom w krytycznych chwilach we wcześniejszych po-

¹⁰⁰⁷ Zob. Część pierwsza, VI.

¹⁰⁰⁸ Zob. E. Raimondi, *Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, w: idem, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1970 (1962), s. 78-83; G. Bàrberi Squarotti, *Ai piedi del monte: il prologo del Purgatorio*, w: *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, a c. di M. Guglielminetti, G. Bàrberi Squarotti, L'Arciere, Cuneo 1984, s. 33; W. Wetherbee, *Poeta che mi guidi...*, s. 135.

¹⁰⁰⁹ Podziw dla niego jako stoika wyraża Dante w *Conv.*, IV, VI, 9-10.

ematach epickich, poczynawszy od Homera. W *Farsalii* bogowie olimpijscy milcząco sprzyjają silniejszym; wielokrotnie jest mowa o tym, że Fortuna pomaga Cezarowi. Dużą aktywność przejawiają natomiast (nie w sposób bezpośredni, tylko za pośrednictwem strasznych znaków lub przepowiedni) bogowie Podziemia (*inferi*), których interwencja okazuje się dla ludzi szkodliwa lub nieprzydatna. Może w tej perspektywie da się interpretować wzbudzającą dyskusję refleksję narratora: „Zwycięska strona ma bogów za sobą, pobita – Katona” („*Victrix causa deis placuit, sed victa Catoni*”; *Phars.*, I, 128). Wobec negatywnego obrazu bogów nie dziwi to, że Katon sprzeciwia się przejawom idolatrii, nie chce opierać swoich decyzji na słowach wyroczni (*nota bene* zawsze niejasnych), wsłuchując się jedynie w głos własnego sumienia, „napelnionego bogiem”, jak nadmienialiśmy powyżej.

W księdze IX, która cała jest hołdem złożonym Katonowi, poeta mówi o jego „świętym imieniu” („*sacrum nomen*”; w. 409), dla niego jest on prawie bogiem, ale w znaczeniu, które zbliża go do chrześcijańskich świętych:

*Ecce parens verus patriae, dignissimus aris,
Roma, tuis, per quem numquam iurare pudebit,
et quem, si steteris umquam cervice soluta,
nunc, olim, factura deum es. [...].* (w. 601-604)

(Oto prawdziwy ojciec ojczyzny, najbardziej godny
Twoich, Romo, ołtarzy: na niego przysięgać nigdy nie jest wstydem,
I jego ty, gdy tylko wolnego doczekasz się karku,
Dziś, jutro, bogiem uczynisz! [...].)

Dante w *Komedii* czyni aluzję do zbawienia Katona przez usta Wergiliusza, gdy ten zwraca się do niego z prośbą – nacechowaną wielkim szacunkiem, graniczącym z czcią, jaką się oddaje świętym¹⁰¹⁰ – by pozwolił jego uczniowi rozpocząć pokutną wędrówkę po Czyśćcu:

¹⁰¹⁰ Zob. Dante, *Purg.*, I, 80: „*santo petto*” (dosł.: „święta piersi”); por. idem, *Conv.*, IV, V, 16: „*sacratissimo petto*” („najświętsza piers” [Katon]); ale już Lukan, *Phars.*, IX, 555 i 561 (w mowie Labienusa, namawiającego Katona, by wy-

«Or ti piaccia gradir la sua venuta:
libertà va cercando, ch'è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta.
Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara
in Utica la morte, ove lasciasti
la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara». (*Purg.*, I, 70-75)

(„Mile go przyjmij, bo-ć go tu sprowadza
Wolności żądza; jak się drogo ceni,
Wie ten, co za nią krew oddać się zgadza
I z dobrowolną śmiercią się nie leni,
W Utyce ziemskie rzucając zewłoki,
Co je dzień wielki kiedyś rozpromieni”.)

W wersie 75 jest wyraźna aluzja (nawet jeśli niektórzy współcześni komentatorzy pozostają w tej kwestii sceptyczni) do zmartwychwstania Katona w dniu Sądu Ostatecznego, wraz z ciałem jaśniejącym wieczną chwałą¹⁰¹¹: Alighieri musiał zatem uznać, że została mu udzielona w pewnym momencie łaska wiary – *fides implicita*¹⁰¹². W przeciwnym razie trudno byłoby wytłumaczyć jego wyzwolenie z Limbo przez Chrystusa w momencie *Descensus ad Inferos*, do czego Katon czyni aluzję w udzielonej Wergiliuszowi odpowiedzi (w. 90).

Odwołanie do ideału wolności należy zapewne rozumieć szerzej: nie chodzi tu jedynie o wolność polityczną, ale także moralną, w której tamta się zawiera. Ten argument jest o tyle trafny¹⁰¹³, że obecnie Katon dopomaga duszom odzyskać właśnie wolność moralno-duchową. Tu należy przypomnieć, że zarówno dla starożytnych, jak i dla ludzi średniowiecza nie istnieje rozdzźwięk pomiędzy etyką i polityką. A dwa

śluchał wyroczni Jowisza-Ammonia): „sancto [...] Catoni” („świętemu [...] Katonowi”); „tua pectora sacra” („twoja święta piers”).

¹⁰¹¹ Na temat blasku ciał świętych zob. Tomasz z Akwinu, *S.T.*, III, Suppl. 85, q. 1 i nn.

¹⁰¹² Zob. *ibidem*, II^a II^{ae}, q. 2, a. 7, ad 3.

¹⁰¹³ Jeśli Katon pomija ten argument milczeniem i odpowiada jedynie na pierwszy, mianowicie że Dante jest w zaświatach z woli samego Boga, reprezentowanej przez Beatrycze (*Purg.*, I, 52-54), wynika to z jego surowości, niedopuszczającej żadnych „pochlebstw” („lusinghe”; w. 92), żadnej *captatio benevolentiae*, którą zawiera mowa Wergiliusza.

poniższe cytaty z *Monarchii* pokazują, że dla Dantego ideał wolności, reprezentowany w najwyższym stopniu przez Katona, wroga Cezara i zagorzałego republikanina, jest możliwy do osiągnięcia jedynie w ramach tego ustroju, którego pragnął dla ludzkości¹⁰¹⁴, gdzie *libertas* stanowi jedną z naczelných wartości, tylko tam mogąc się w pełni realizować:

Et humanum genus potissime liberum optime se habet [...] principium primum nostre libertatis est libertas arbitrii [...] hec libertas sive principium hoc totius nostre libertatis est maximum donum humane nature a Deo collatum – sicut in Paradiso *Comedie* iam dixi – quia per ipsum hic felicitamur ut homines, per ipsum alibi felicitamur ut dii. [...] humanum genus [...] existens sub Monarcha est potissime liberum [...] illud est liberum quod „sui met et non alterius gratia est”, ut Philosopho placet in hiis que *De simpliciter ente* [...]. Genus humanum solum imperante Monarcha sui et non alterius gratia est: tunc enim solum politie diriguntur oblique – democratie scilicet, oligarchie atque tyrannides – que in servitutem cogunt genus humanum [...] quia cum Monarcha maxime diligit homines, ut iam tactum est, vult omnes homines bonos fieri. (*Mon.*, I, XII, 1-2; 6-9)

(Rodzaj ludzki znajduje się w najlepszym położeniu wtedy, gdy zażywa największej wolności [...] fundamentem naszej wolności jest wolność sądenia [...] ta wolność, a ściślej fundament całej naszej wolności, jest najwyższym darem natury danym nam przez Boga, jak to już powiedziałem w *Raju* w mojej *Komedii*¹⁰¹⁵, ponieważ dzięki niemu jesteśmy szczęśliwi jako ludzie tu na ziemi, i dzięki niemu będziemy kiedyś szczęśliwi jako bogowie [...] ro-

¹⁰¹⁴ Nie po raz pierwszy Dante stara się pogodzić sprzeczności, które wydają się – w jego mniemaniu – tylko pozornie nie do pogodzenia.

¹⁰¹⁵ Zob. Dante, *Par.*, V, 19-24: «Lo maggior don che Dio per sua larghezza / fesse creando, e a la sua bontate / più conformato, e quel ch'e' più apprezza, / fu de la volontà la libertate; / di che le creature intelligenti, / e tutte e sole, fuoro e son dotate» („Dar najhojniejszy, którym Bóg stworzenie / swoje obdarzył, i dlań odpowiedni, / i który zawsze miał w największej cenie, / to wolność woli, którą jeszcze w te dni / cieszą się ludzie oraz aniołowie, / rozumni w świecie tylko oni jedni”; przeł. A.K.).

dziej ludzki [...] jest najbardziej wolny wtedy, kiedy pozostaje pod władzą Monarchy [...] ten jest naprawdę wolny, kto „podlega sam sobie, a nie innym”, jak powiada Filozof w dziele traktującym o *Pierwszym Bycie*¹⁰¹⁶ [...]. A rodzaj ludzki istnieje sam dla siebie tylko wtedy, gdy posiada Monarchę, wówczas bowiem przezwycięża się ustroje wadliwe, takie jak demokracja, oligarchia, tyrania, które zniewalają rodzaj ludzki [...]. Tylko Monarcha, który najbardziej miłuje ludzi, jak to już zostało powiedziane, chce dobra dla wszystkich.)

Accedunt nunc ille sacratissime victime Deciorum, qui pro salute publica devotas animas posuerunt, ut Livius, non quantum est dignum, sed quantum potest glorificando renarrat; accedit et illud inenarrabile sacrificium severissimi vere libertatis tutoris Marci Catonis [...] ut mundo libertatis amores accenderet, quanti libertas esset ostendit dum e vita liber decedere maluit quam sine libertate manere in illa. (*Mon.*, II, V, 15).

(A teraz te najświętsze ofiary Decjuszów, którzy dla dobra wspólnego oddali swe życie, co wychwala Liwiusz, nie na tyle, na ile zasłużyli, lecz na tyle, na ile mógł¹⁰¹⁷. A dalej owo nie do wyrażenia poświęcenie Marka Katona, surowego obrońcy prawdziwej wolności [...] by rozpalić w ludziach umiłowanie wolności, pokazał jakiej jest ona wartości, kiedy wołał odejść z tego świata wolny, niż pozostawać na nim pozbawiony wolności.)

Dla Dantego Katon jest męczennikiem, który złożył siebie w ofierze za wolność, a zatem jego samobójstwo zdecydowanie się różni od samobójstwa Piera della Vigna. Jak słusznie zauważają niektórzy krytycy, jest on u Dantego zbawiony nie pomimo samobójstwa, lecz właśnie ze względu na nie¹⁰¹⁸. Było ono już przedmiotem podziwu starożytnych (reprezentatywny jest sąd Cyserona)¹⁰¹⁹, lecz Alighieri opierał się zapewne w większym stopniu na autorytecie Tomasza z Akwinu, który, łągodząc surowy pogląd Augustyna, usprawiedliwiał

¹⁰¹⁶ Zob. Arystoteles, *Metaph.*, I 2 982b 25-26.

¹⁰¹⁷ Zob. Liwiusz, *Ab Urbe condita*, VIII, 9.

¹⁰¹⁸ Zob. M. Fubini, *Catone l'Uticense*, s. 625.

¹⁰¹⁹ Zob. Cyseron, *De off.*, I, XXXI, 112.

samobójstwo popełnione przez męczenników dla uniknięcia hańby, z inspiracji boskiej – „divino instinctu”¹⁰²⁰.

Od całej postaci Katona w Pieśni I *Czyścica* bije niezwykła powaga i dostojność: cztery gwiazdy, widoczne jedynie w Raju Ziemskim położonym, jak wiemy, na niezamieszkaną półkuli południowej¹⁰²¹, symbolizujące cnoty kardynalne, które w całej pełni były udziałem jedynie pierwszych rodziców przed ich upadkiem¹⁰²², oświetlają jego twarz blaskiem porównywalnym z blaskiem słońca (w. 37-39), co nie jest neutralnym opisem, zważywszy na symbolikę słońca w kulturze średniowiecznej. W chwili, gdy niespodziewanie ukazuje się oczom Dantego-pielgrzyma i Wergiliusza, przypomina wyglądem¹⁰²³ prawodawcę Mojżesza lub któregoś z proroków, przy czym jego opis jest kalką tego z *Farsalii* w epizodzie przedstawiającym powrót do niego żony Marcji po śmierci jej drugiego męża Hortensjusza (*Phars.*, II, 326-345), który to epizod otrzymał w *Biesiadzie*, o czym była mowa w jednym z poprzednich rozdziałów¹⁰²⁴, wykładnię alegoryczną. Skojarzenie z Mojżeszem jest trafne, jak sądzę, ze względu na wielkie poszanowanie prawa przez rzymskiego bohatera, wielokrotnie podkreślane przez Lukana, a przed nim pobrzmiewające w *Eneidzie*¹⁰²⁵. Także Dantejski Katon jest wyczulony na przestrzeganie prawa: widząc Dantego i Wergiliusza przybywających z Piekła do Czyścica, uważa w pierwszej chwili, że obaj są duchami potępionymi, i niepokoi się, że zostały złamane prawa boskie, na mocy których te dwie części zaświatów pozostają na wieczność rozdzielone (w. 40-48).

¹⁰²⁰ Zob. Tomasz z Akwinu, *S.T.*, III, Suppl. 96, q. 6 ad 6 (<http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>; data dostępu: 16.01.2014). Na temat heroizmu samobójstwa Katona por. też: J. Grzybowski, *Theatrum mundi. Kosmologia i teologia Dantego Alighieri*, Semper, Warszawa 2009, s. 120-124.

¹⁰²¹ Geograficznie odpowiadają one konstelacji Krzyża Południa.

¹⁰²² Potem ludzkość, według koncepcji Dantego (którą podzielał z niektórymi myślicielami średniowiecza), zmuszona była zamieszkać na półkuli północnej, oddalonej od Boga (symbolizowanego przez Słońce; zob. aluzję do tej sytuacji w *Purg.*, I, 24-27).

¹⁰²³ Katon przedstawiony jest jako starzec z długą siwiejącą brodą i długimi włosami, u Lukana nie ścinał ich od początku wojny domowej na znak żałoby; zob. *Phars.*, II, 372-376.

¹⁰²⁴ Zob. Część pierwsza, VI.

¹⁰²⁵ Zob. przyp. 989.

Podobieństwo do Mojżesza jest ponadto widoczne w roli, jaką Katon pełni wobec Dantego i innych duchów przybywających na plażę czyszcącą, by się oczyszczać z win pod jego czujnym okiem¹⁰²⁶. Żydowski patriarcha wyprowadził naród wybrany z niewoli egipskiej, co w średniowieczu objaśniano alegorycznie jako wyprowadzenie duszy z okowów grzechu¹⁰²⁷, a rzymski „patriarcha” prowadzi dusze, które za życia wybrały Boga, ku wiecznej wolności. Dostrzegłabym jeszcze jeden paralelizm, tym razem pomiędzy Mojżeszem a Katonem Lukana (którego ten ostatni nie był, oczywiście, świadomy): jak tamten prowadził Izraelitów przez pustynię, gdzie przychodził im z pomocą (otrzymaną od Boga), gdy cierpieli głód, tak ten prowadzi Rzymian przez Pustynię Libijską, gdzie są dręczeni pragnieniem i jadem węzów, i na wszelkie sposoby stara się im ulżyć w ich cierpieniu, okazując podobną niezłomność i wierność cnotom jak Mojżesz.

Farsalia dla Dantego nie jest tylko źródłem *sublimitas* Katona, ale też natchnieniem dla niektórych *horribilia* w *Piekle*. W akcenty przerażające albo monstrualne obfitują zwłaszcza trzy ostatnie kręgi i w ich nakreśleniu wyobraźnia Dantego szukała często inspiracji w epice starożytnej, w świecie przedstawionym *Eneidy*, *Metamorfoz*, *Farsalii* czy *Tebaidy*. O dwóch pierwszych poematach w tej funkcji była mowa w poprzednich rozdziałach, przy okazji omawiania głównie elementów intertekstualnych w przestrzeni zaświatów, demonologii czy przemiany, jakiej uległa koncepcja metamorfozy. W tych obszarach odcisnął także swoje piętno utwór Lukana. Pustynia Libijska, przez którą maszeruje wojsko Katona, to miejsce infernalne przede wszystkim z powodu ogromnej liczby węży, broniących ludziom dostępu do wody i uśmiercających ich swoim jadem. Drobiazgowy opis skutków ich ukąszeń, zwłaszcza deformacji, jakiej doznają ciała nieśczęśników, twórczo zainspirował Dantego w jarze złodziei, gdzie, jak wiemy, rzuca wyzwanie nie tylko Owidiuszowi, lecz także Lukanowi, starając się dowieść w kolejnych epizodach, że jego mimetyzm po-

¹⁰²⁶ Zob. Dante, *Purg.*, I, 64-66: «Mostrata ho lui tutta la gente ria; / e ora intendo mostrar quelli spirti / che purgan sé sotto la tua balia» („Już potępieńcze przebrnęliśmy zgraje, / Za czym mu rzeszę innych mar ukażę, / Która pod twoją zwierzchnością się kaje”).

¹⁰²⁷ Taki też sens psalmu *In exitu Israel* podaje Dante w *Conv.*, II, I, 6.

etycki stoi na wyższym poziomie, gdyż dotyczy przemian o charakterze nadprzyrodzonym, w przeciwieństwie do fikcji poetyckiej pierwszego i historycznego przekazu drugiego. Przedtem jednak, posługując się hiperbolą i odwołując do imaginacji czytelnika, sugeruje mu, że wygląd jaru, ze względu zarówno na liczbę, różnorodność, jak i złośliwą naturę gadów (które, jak się okaże, są przemienionymi grzesznikami) jest nieporównywalny z najgorszymi pod tym względem miejscami na ziemi. W zaprzeczonym porównaniu przywołuje nazwy gatunków znane mu z *Farsalii* i przenośne określenie węży jako „zarazy” („pestilenza”), pod wpływem takiej ich charakterystyki („pestes”) u Lukana (*Phars.*, IX, 724):

Più non si vanti Libia con sua rena;
ché di chelidri, iaculi e faree
produce, e cenci con anfisibena,
né tante pestilenzie né sì ree
mostrò già mai con tutta l'Etìopia
né con ciò che di sopra al Mar Rosso è. (*Inf.*, XXIV, 85-90)

(Niech się nie chępią libijskie piachury,
Że płodzą bestie niezwykle i gady,
Hydry, padalce, niedźwiadki, jaszczury.
Takich złośliwych, z tak różnymi jady
Etiopijskie nie znają obszary
Ani czerwonomorskie ich sąsiady.)

Bardziej przerażające od *contrapasso* złodziei jest to, jakiego doświadczą różnego rodzaju siewcy niezgody (*seminatori di discordia*), zarówno schizmatycy religijni, jak i wichrzyciele polityczni, przebywający w dziewiątej czeluści ósmego kręgu. Mają oni okaleczone te części ciała, które były narzędziem ich szkodliwej działalności, a katami w tym wypadku są diabły. Niekiedy deformacje ciała w sposób bardziej skomplikowany (jak w przypadku Mahometa) wskazują na niszczyielskie efekty rozłamu, który spowodowali. Widok jawi się jako makabrycznie spektakularny, lecz choć taki jest efekt wymierzonej kary, ma ona, jak zawsze, sens także symboliczny, będąc znakiem winy. Ten mimetyzm najlepiej oddaje postać Bertranda de Born, słynnego truba-

dura prowansalskiego z drugiej połowy XII w., który podburzał syna Henryka II, króla angielskiego, przeciwko ojcu, co doprowadziło do krwawej wojny. Niesie on teraz przed sobą swoją własną głowę, oddzieloną od ciała (spowodował ostry konflikt wśród tych, których z natury powinna jednoczyć zgoda), oznajmiając wszystkim dookoła, na czym polega jego *contrapasso*¹⁰²⁸. W długim *exordium* Pieśni XXVIII, której akcja rozgrywa się w tym właśnie jarze, dochodzi do głosu retoryka niewypowiedzianego: Dante-autor stara się uwrażliwić czytelnika na niemoc twórczą, jaka musi towarzyszyć każdemu, kto chciałby oddać okropieństwa tego miejsca prozą czy wierszem, po czym podaje – w formie długiego porównania – szereg sytuacji realistycznych (głównie odnoszących się do krajobrazu po najkrwawszych bitwach), które jego zdaniem w niewielkim tylko stopniu przybliżą wyobraźni *lettore* to, co tam zobaczył. Istnieje – w moim przekonaniu – związek pomiędzy scenami wojennymi, zmieniającymi się jak w kalejdoskopie, a okaleczeniami potępionych: te ostatnie mogą być odczytane także jako aluzja do cierpień, jakie sieje przemoc, której byli zarzewiem.

Wbrew retorycznemu *exordium* język Alighieriego jest zdolny oddać całą grozę, jaka emanuje z opisywanej przestrzeni; nie naśladuje ona tym razem, przynajmniej wprost, krwawych scen z poematu Lukan, gdzie *furor*¹⁰²⁹ na każdym kroku zbiera swoje żniwo, lecz „gości”, wśród postaci historycznych wymienionych w tym kręgu, m.in. jednego z jego bohaterów negatywnych, niejakiego Gajusza Skryboniusza Kuriona, trybuna ludowego, początkowo wrogięgo Cezarowi, który potem jednak, prawdopodobnie przekupiony – co sugeruje Lukan¹⁰³⁰ – ostatecznie poparł dyktatora. W Piekło przedstawia go Dantemu-pielgrzymowi niejaki Pier da Medicina, współczesny pocie polityczny awanturnik, bezceremonialnie otwierając mu szczękę i wskazując na ucięty język:

¹⁰²⁸ Pojawia się w jego słowach termin *contrapasso* (*Inf.*, XXVIII, 142) – jego przypadek jest niejako „wzorcowy” dla tego rodzaju kary.

¹⁰²⁹ Nie tylko mordy na niewinnych obywatelach, ale nawet regularne bitywy przypominają raczej masowe zabójstwa; zob. F. Brena, *Premessa al testo*, s. 21.

¹⁰³⁰ Zob. Lukan, *Phars.*, I, 269: „Audax venali comitatur Curio lingua” („A z nimi Kurion zuchwały, człek sprzedajnego języka”); zob. też *Phars.*, IV, 819–824, zwłaszcza 824: „Hic vendidit Urbem” („On sprzedał Miasto”).

Allor puose la mano a la mascella
d'un suo compagno e la bocca li aperse,
gridando: «Questi è desso, e non favella.
Questi, scacciato, il dubitar sommerse
in Cesare, affermando che 'l fornito
sempre con danno l'attender sofferse». (w. 94-99)

(Więc do jednego w gronie towarzyszy
Wyciągnął rękę, usta rozwarł marze
I rzekł: „Ten ci jest, lecz dziś gada ciszej.
On to wahania przeważył w Cezarze
Z Rzymu wygnany, mówiąc, że kto sprawy
Dojrzałej zwłóczy, los go klęską karze”.)

Kara odpowiada winie: Kurion swą skuteczną retoryką zdołał stłumić ostatecznie wahania Cezara (w. 97) przed przekroczeniem Rubikonu. Nacisk pada tu na jego argument, przytoczony za Lukanem dosłownie, że tym, którzy są gotowi, zwłoka nigdy nie wychodzi na dobre (w. 98-99). Teraz pośmiertny los tego oficera rzymskiego stanowi spełnienie jego ziemskiej figury.

Wielu komentatorów wyraża zdziwienie, że w *Liście VII* (15), skierowanym do Henryka VII Luksemburskiego, Dante posłużył się m.in. tym właśnie argumentem, cytując wprost Kuriona, by nakłonić cesarza do szybkiego opanowania środkowej i północnej Italii. Problem jest niewątpliwie bardziej złożony¹⁰³¹, ale prawdopodobnie nie należy w tym dostrzegać niekonsekwencji czy palinodii ze strony Alighieriego, z powodów, o których już mówiliśmy: niezależnie od tego, jak (pozytywnie) oceniany byłby przez niego ostateczny efekt wojny domowej, nie umniejsza to osobistej odpowiedzialności każdego za swoje czyny. Nawiasem mówiąc, nawet podstęp Ulisses (i Diomedesa) z koniem trojańskim był przez poetę tak postrzegany z perspektywy dziejów (jako „brama”, przez którą wyszedł Eneas z towarzyszami, co doprowadziło do powstania Rzymu)¹⁰³², lecz nie stanowiło to prze-

¹⁰³¹ Zob. W. Stull, R. Hollander, *The Lucanian Source of Dante's Ulysses*, „Studi Danteschi”, LXIII (1991) [1997], s. 27-28.

¹⁰³² Zob. Dante, *Inf.*, XXVI, 58-60; wersy te są cytowane w przyp. 509.

szkody w uznaniu go za „falszywego doradcę”. Ponadto należy również zauważyć, że działania Henryka VII miały, w przekonaniu Dantego, położyć kres bratobójczym walkom pomiędzy stronnictwami politycznymi w komunach tokańskich i innych, toteż nie wahał się on użyć w dobrej sprawie argumentu, który w złej okazał się tak skuteczny.

Z *Farsalii* wywodzą się także pewne postacie monstrów mitologicznych należące w *Piekle* do świata demonicznego. Mitologia jest u Lukana dość mocno ograniczona, co służy większemu uwiarygodnieniu narracji: dochodzi ona do głosu przede wszystkim w nielicznych dygresjach. Jedna z dłuższych (IV, 593 i nn.) przywołuje historię Giganta Anteusza, którego zrodziła Ziemia już po bitwie pod Flegrą, w której pozostali Giganci zmierzyl się z bogami olimpijskimi i zostali przez nich pokonani. Anteusz, niezwycięzony, żywił się mięsem lwów, ale był też postrachem trzód i pasterzy. Swoją moc czerpał z kontaktu z matką Ziemią, co odkrył Herakles, gdy doszło między nimi do rozstrzygającego pojedynku; pokonał go dopiero wtedy, gdy wyczerpanego nie dopuścił do jej dotknięcia.

Lukanowa dygresja wiąże się z miejscem w północnej Afryce, zwanym w czasach starożytnych królestwem Anteusza, w którym miał żyć ów legendarny stwór, miejscem położonym w pobliżu słynnej Zamy, której w czasach historycznych przysporzyło sławy zwycięstwo Scypiona Afrykańskiego nad Hannibalem w 203 r. p.n.e. Tu przybył Kurion, by walczyć z wojskami Pompejusza, i usłyszał tę historię z ust jednego z mieszkańców.

Krótkie aluzje do Gigantomachii i losu innych olbrzymów po pokonaniu ich pod Flegrą przez bogów olimpijskich, do ich uwięzienia w Tartarze, do wydania na świat przez Ziemię kolejnych Gigantów (m.in. Tytiosa i sturękiego Briareusa) w celu pomszczenia braci są rozsiane po różnych miejscach w *Farsalii*¹⁰³³. Dante, wzorem Lukana, poświęca najwięcej miejsca Anteuszowi, który wraz z „braćmi” (do nich zaliczony jest także biblijny Nemrod, niefortunny budowniczy wieży Babel) tkwi jako demon u wejścia do ostatniego, dziewiątego kręgu.

¹⁰³³ Zob. np. Lukan, *Phars.*, VI, 665, gdzie są oni ukazani jako więźniowie Tartaru; zob. też Wergiliusz, *Aen.*, VI, 580 i nn.; Stacjusz, *Theb.*, IV, 534; VIII, 42.

Scenka rozgrywająca się w Pieśni XXXI *Piekle*, w której uczestniczy on i Wergiliusz, ma jako źródło powyższy passus z rzymskiego poematu. Trudno ją zakwalifikować jako *horrendum*: jest przede wszystkim groteskowo-ironiczna, gdyż mistrzowi Dantego, używającemu języka Lukana, udaje się „uwieść” Anteusza retoryką słowną. Jedyne on jest wolny, gdyż ma ich przenieść na dno Piekła, pozostali Giganci są zakuci w kajdany, jak u Lukana: tak ich charakteryzuje czarownica Erichto, wymieniając wśród innych monstrów piekielnych¹⁰³⁴, na które patrzy bez lęku. Dante-autor pozostał wierny tradycji antycznej, przy czym u niego, oczywiście, sprawcą ich klęski jest nie Jowisz, tylko jego chrześcijański odpowiednik¹⁰³⁵ – Bóg.

W scenie z Anteuszem Wergiliusz, aby nagiąć olbrzyma do swojej woli, obsypuje go pochwałami zaczerpniętymi z Lukana, przytaczając m.in. w swojej *captatio benevolentiae* osobliwy argument, że jego udział w Gigantomachii spowodowałby klęskę bogów Olimpu, albo hiperbolizując jego sławę jako pogromcy lwów:

«O tu che ne la fortunata valle
che fece di Scipion di gloria reda,
quand' Anibàl co' suoi diede le spalle,
recasti già mille leon per preda,
e che, se fossi stato a l'alta guerra
de' tuoi fratelli, ancor par che si creda
ch'avrebber vinto i figli de la terra:
mettine giù, e non ten vegna schifo,
dove Cocito la freddura serra». (w. 115-123)

(„Mieszkańcze dolin szczęsnych, gdzie pamięci
Scypiona schedę dziedziczyły dzieje
W dniu, co się klęską Hannibala święci

¹⁰³⁴ Zob. Lukan, *Phars.*, VI, 665: „vincli terga gigantes” („giganci z rękoma związanymi na plecach łańcuchem”; przekład mój – M.M.S. – oddający dokładnie sens oryginału).

¹⁰³⁵ Jowisz oraz inni bogowie olimpijscy są w *Komedii* niekiedy traktowani jako odpowiedniki Boga i inteligencji anielskich, zgodnie z przeświadczeniem, podzielanym z niektórymi umysłami średniowiecza, że starożytni posiadali przeczucie ich istnienia, ale nie potrafili właściwie odczytać ich sensu; zob. przykłady synkretyzmu Jowisza: Dante, *Purg.*, VI, 118-120; XXIX, 120.

I gdzieś z tysiąca lwów pobrał trofeje,
 Byś był w Tytanów boju, jak niektórzy
 Chcą, z braćmi niebios szturmował wierzeje,
 Wyszliby może zwycięzcami z burzy
 Synowie ziemi; weź nas i staw na dnie,
 Gdzie się Kocytu toń od chłodu mruży”.)

Całą przemowę Wergiliusz przypieczętowuje obietnicą rozstawienia jego imienia przez Dantego-pielgrzyma po powrocie z zaświatów (w. 125), wychodząc naprzeciw jednemu pragnieniu, jakim przeniknięte są myśli potępionych, którzy nie mają przed sobą żadnej pozytywnej perspektywy¹⁰³⁶.

Zasługuje na uwagę to, że w pierwszej części pieśni, po opisie ogromnej postury Gigantów, nazwanych „strasznymi” („*orribili*”; w. 44), wzbudzających u Dantego-pielgrzyma lęk („*crescemi paura*”; w. 39), narrator, komentując mądrość natury, która obecnie, jeśli nawet rodzi ogromne istoty w rodzaju słoni czy wielorybów, to pozbawia je rozumu, przeciwstawia te zwierzęta Gigantom (w. 55-56), których „siła fizyczna” („*possa*”), „zła wola” („*mal volere*”) oraz „rozum” („*argomento de la mente*”) czyniły nie do pokonania przez ludzi. Rozmowa z olbrzymem ukazywałaby zatem, jak pycha może zaślepić inteligencję i tym samym przyczynić się do stłumienia w zarodku jego oporu. Nie należy też zapominać, że niezależnie od brawury Wergiliusza obaj pielgrzymi mogą się czuć bezpiecznie, gdyż wiedzą, że demony, nawet jeśli tego nie chcą, muszą ulec woli boskiej. W tę logikę wpisany jest ten sam mit, przytoczony w *Monarchii* obok biblijnego pojedynku Dawida z Goliatem (*Mon.*, II, IX, 11)¹⁰³⁷, tylko z naciskiem na jego inny moment, mianowicie na walkę Heraklesa z Anteuszem.

Konkludując, zauważmy jeszcze, że na ironię Wergiliusza wobec Anteusza, czyli tę na poziomie świata przedstawionego, nakłada

¹⁰³⁶ Zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 59 i nn.

¹⁰³⁷ Por. konkluzję zamykającą oba *exempla*: „*Stultum enim est valde vires quas Deus confortat, inferiores in pugile suspicari*” („Głupotą jest bowiem uważać za słabsze te siły, które wspiera Bóg”). Ten mit musiał należeć do ulubionych Dantego, ponieważ cytował go jeszcze dwukrotnie: w *Conv.*, III, III, 7, dla poparcia tezy, że każdy człowiek jest silniejszy fizycznie w miejscu, gdzie się urodził, oraz w *Mon.*, II, VII, 10 (przykład walki jako pojedynku).

się ironia o charakterze metatekstowym, polegająca na odwróceniu relacji, jaka w opinii starożytnych łączyła obu antycznych poetów: jak wiadomo *Farsalia* miała być, w perspektywie ideowej (i nie tylko), rodzajem anty-*Eneidy*, której niektóre rozwiązania formalne naśladowała; Dante uczynił ją natomiast źródłem literackim dla swojego Wergiliusza w Pieśni XXXI *Piekieł*.

Demonami są również Harpie: przysparzają one samobójcom dodatkowych cierpień, szarpiąc liście drzew, w których zamknięte są ich dusze. Rodowód tych istot u Dantego tkwi w *Eneidzie* Wergiliusza i była już o nich mowa, gdy analizowaliśmy interpretacje jej wątków w *Komedii*¹⁰³⁸, a konkretnie skupiając się na epizodzie Polidora w Pieśni XIII *Piekieł*. Jeśli teraz powracamy do tych postaci, to po to, by ukazać, że istnieje pewien, zupełnie pomijany w komentarzach, związek pomiędzy nimi a innymi istotami demonicznymi, które w tym samym, drugim rejonie siódmego kręgu dręczą dusze innego rodzaju gwałtowników (*violenti*), a mianowicie marnotrawców, czy raczej świadomych niszczycieli własnych dóbr¹⁰³⁹. Las samobójców stanowi w tym wypadku ponurą scenerię dla „piekielnych łowów”, w której ci nieszczęśnicy są przedmiotem polowania ze strony czarnych suk – „nere cagne” (w. 125)¹⁰⁴⁰; w trakcie zacieklej pogoni ofiarą padają też drzewa samobójców, brutalnie ogałacane z listowia. W drugiej części pieśni (w. 109-151) opisana jest taka okrutna pogoń, w trakcie której zostaje rozniesiony na strzępy przez te piekielne bestie, „wygłodniałe i śmigające jak charty ledwo spuszczone z łańcucha”¹⁰⁴¹ („bramose e correnti / come veltri ch’uscisser di catena”; w. 125-126), niejaki Jacopo da Sant’ Andrea, a drzewko anonimowego samobójcy, przy którym na próżno szukał schronienia, mocno poszarpane i krwawiące wydaje z siebie głośny lament (w. 133-138).

Dante, tworząc tę przerażającą scenę, miał prawdopodobnie przed oczyma ikonograficzne wyobrażenia „piekielnych łowów”

¹⁰³⁸ Zob. Część druga, III, 4.

¹⁰³⁹ Zob. Dante Alighieri, *La Commedia*, vol. 1 (*Inferno*), con il commento di R. Hollander, koment. do *Inf.*, XIII, 109-126, s. 122-123.

¹⁰⁴⁰ W średniowieczu (podobnie jak w starożytności) przypisywano większą zjadłość samicom niż samcom dzikich zwierząt.

¹⁰⁴¹ Przekład dosł. mój – M.M.S.

(w których złe duchy polują na dusze potępieńcze), popularne w kulturze ludowej średniowiecza. Nie jest też wykluczone, że dostrzegł możliwość powiązania jednej i drugiej grupy demonów dzięki lekturze *Farsalii*. Jak wykazały nie tak dawne badania¹⁰⁴², Lukan należał do tych przedstawicieli rzymskiej kultury, którzy wyobrażali piekielne Furie (odpowiednik Erynii) pod postacią suk, niewątpliwie pod wpływem greckim: tak są nazwane w pewnym momencie Erynne prześladowające Orestesa w trylogii Ajschylosa¹⁰⁴³. Czarownica Erichto w rzymskim poemacie określa je mianem „psic stygijskich” („Stygiasque canes”; VI, 733), od rzeki Styks w Podziemiu, grożąc im i bogom inferalnym, że jeśli nie przywołają zaraz do życia zmarłego w bitwie żołnierza, by przepowiedział los Pompejusza jego zwyrodniałemu synowi Sekstusowi, wezwie przeciw nim nienazwanego z imienia strasznego boga Tartaru, który jako jedyny może patrzeć na Gorgonę-Meduzę i bezkarne krzywoprzysięgać na fale Styksu. Ponieważ rzymscy autorzy nazywają niekiedy Harpie Furiami (np. Wergiliusz określa Harpię Celeno jako „Furiarum maxima”; *Aen.*, III, 252), nic dziwnego, że w średniowieczu, pod wpływem lektury *Eneidy* i *Farsalii*, doszło do ustanowienia ścisłej więzi pomiędzy Harpiami i „psicami stygijskimi”. Biorąc to wszystko pod uwagę, trudno nie dostrzec (jak to oceniał już jeden z XIV-wiecznych komentatorów *Komedii*, Guido da Pisa)¹⁰⁴⁴, że oba rodzaje monstrów, okrutnie nękających potępionych siódmego kręgu, mają ze sobą więcej wspólnego, niż można by przypuszczać bez znajomości tradycji antycznej¹⁰⁴⁵.

¹⁰⁴² Zob. S. Gentili, „*Ut canes infernales*”: *Cerbero e le Arpie in Dante*, w: AA. VV., *I “monstra” nell’«Inferno» dantesco: tradizione e simbologie*, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, Spoleto 1997, s. 196 i nn. W tej i dalszej części wywodów korzystam z wniosków C. Bon, *Lucano all’Inferno*, s. 85-86, 93-95.

¹⁰⁴³ Zob. Ajschylos, *Choeph.*, 1054.

¹⁰⁴⁴ Zob. Guido da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis...*, koment. do *Inf.*, XIII, 10 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 19.01.2014): „Ab antiquis autem poetis Arpie «canes Iovis» dicuntur [...] Unde Lucanus in VI^o: Ut Stygiasque canes” („Przez starożytnych poetów Harpie są zwane «psicami Jowisza» [...] Dlatego Lukan w księdze VI: Jako psice stygijskie”; wersja nieco zmieniona w stosunku do Lukanowej).

¹⁰⁴⁵ Nawiasem mówiąc, na zajadłość „czarnych suk” w Piekło, rozrywających marnotrawców, mógł mieć wpływ obraz dzikich, wynaturzonych psów, chciwie żywiących się ciałami poległych pod Farsalos żołnierzy (zob. *Phars.*, VII, 828-829).

Czarownica Erichto, do której odwoływaliśmy się już parokrotnie w tym rozdziale (i wcześniej), to najbardziej monstrualna i przerażająca postać u Lukana, przypominająca wyglądem i zachowaniem nie kobietę, lecz Furie: to porównanie pojawia się wprost w rzymskim poemacie (*Phars.*, VI, 654). Lukan poświęca dużo miejsca opisowi jej samej, okropnych praktyk czarnej magii, w tym nekromancji, jakim się z lubością oddaje; Tesalia, kraina w północnej Grecji, w której uprawia czary ona i jej podobne (choć nie tak straszne) wiemy, rzuca złowrogi cień na wynik rozstrzygającej bitwy pomiędzy Pompejuszem i Cezarem.

Dante, tworząc *Piekieło*, nie zapomniał i o niej, choć jego protagonista nigdzie nie spotyka jej podczas swojej wędrówki; niespodziewanie natomiast Wergiliusz nawiązuje do epizodycznej, lecz niepokojącej roli, jaką odegrała w jego pośmiertnym życiu, chcąc uspokoić Dantego, gdy obaj stoją u bram miasta Disa (Pieśń IX), niepewni, czy pokonają opór sił szatańskich. Wątek ten był już rozwinięty przy okazji charakterystyki Wergiliusza jako postaci w *Komedii*, podobnie jak został naświetlony w innym miejscu¹⁰⁴⁶ jednoznacznie negatywny stosunek Dantego-autora do wszelkich praktyk magicznych i wróżbiarskich, niedających się pogodzić z wiarą chrześcijańską, wyrażony m.in. poprzez *contrapasso*, jakiego doświadczają „mieszkańcy” czwartego jaru w ósmym kręgu, oraz poprzez dialog intertekstualny, jaki włoski poeta prowadzi tam z czterema największymi przedstawicielami rzymskiej poezji epickiej. Przedmiotem bardziej szczegółowej analizy były tam odpowiednie fragmenty *Eneidy*, dlatego teraz przywołamy jedynie postać Arrunsa, wieszczka etruskiego, reprezentującego w tymże jarze wróżbitów *Farsalii*. Zauważmy na początek, że, mimo iż świat magii i wyroczni jest w niej ukazany w czarnych kolorach, jako opanowany niemal w całości przez siły zła – co kontrastuje, przypuszczalnie w sposób zamierzony, z charakterem i rolą znaków dawanych przez bogów w *Eneidzie*, gdzie zwykle służą oni ludziom pomocą i radą w trudnych momentach – podobnie negatywna ocena nie odnosi się jednoznacznie do sprawujących tego rodzaju praktyki, co wpisuje się w wielowiekową tradycję antyczną. Pod koniec księgi I zwiastunem przy-

¹⁰⁴⁶ Zob. Część druga, III, 4.

szłych nieszczęść są budzące trwożny lęk znaki, skłaniające Rzymian do szukania ich wyjaśnienia u Arrunsa, który, przerażony wynikiem wróżby z wnętrzości zabitego zwierzęcia ofiarnego, zapowiadającym nieszczęsne skutki nadchodzącej wojny domowej, zataił go, uciekając się w odpowiedzi do niezrozumiałej dla nikogo wykładni, określonej przez Lukana jako „ambages” (*Phars.*, I, 638): termin ten w *Eneidzie* oznaczał niejasne i dwuznaczne wieszczzenia Sybilli Kumańskiej (*Aen.*, VI, 98-100) i stał się celem krytyki w *Komedii* (*Par.*, XVII, 31-35).

Dante wykorzystał w Pieśni XX *Piekieł* wzmiankę o tym, że Arruns zamieszkiwał odludne miejsca, zastępując je pieczarą z widokiem na otwartą przestrzeń morza i nieba, skąd wieszczek mógł czerpać – jak się zdaje sugerować poeta – natchnienie dla swojej sztuki. Dlatego jego aktualny horyzont jest – na zasadzie *contrapasso* – tak bardzo ograniczony: krocząc z odwróconą głową (jak wszyscy w tym jarze), zmuszony jest oglądać brzuch idącego przed nim Tejrezjasza. Krytykę wzmacnia tu nagromadzenie „agresywnej” spółgłoski „r”, zwłaszcza w rymowanych klauzulach wersów:

«Arona è quel ch'al ventre li s'atterga,
che ne' monti di Luni, dove ronca
lo Carrarese che di sotto alberga,
ebbe tra ' bianchi marmi la spelonca
per sua dimora; onde a guardar le stelle
e 'l mar non li era la veduta tronca». (w. 46-51)

(„Na kłęb mu patrząc w naszą idzie stronę
Arons, któremu śród Lunejskiej góry,
Gdzie kararyjczyk w głąb zapuszcza bronę,
Pieczar mieszkaniac, śnieżyste marmury
Dały siedzibę, skąd wolnym polata
Wzrokiem na morze, gwiazdy i lazury”.)

W *Farsalii* są też opisane przypadki innego rodzaju interwencji perfidnych bóstw: wchodzi one w ludzi, jak złośliwe demony, kładąc im się wypowiadać pod wpływem męczących wizji, które na koniec tak ich wyczerpują, że tracą przytomność lub nawet życie. Tak

dzieje się z matroną rzymską, która „napętniona” bóstwem Apollona jak w *delirium* odsłania przed ludźmi obrazy mającej nadejść wojny domowej (*Phars.*, I, 673-695). Jeszcze bardziej dręczona jest przez to bóstwo Pytia delficka Femonoe: jej nienaturalnemu zachowaniu i niejasnej przepowiedni towarzyszą oznaki cierpienia, a po opuszczeniu jej przez Apollona pada martwa na ziemię (*Phars.*, V, 221-224).

Dante-autor mógł wykorzystać – w zupełnie innych celach i w zdecydowanie różnym kontekście – pewne tylko elementy tego rodzaju zachowania w reakcjach duchów potępionych, a zwłaszcza utratę świadomości po tym, gdy zakończyli dialog z Dantem-pielgrzymem – istotą dialogu było poznanie przez niego (a tym samym przez ludzkość) natury zła w danym kręgu. Najlepszym przykładem jest duch niejakiego Ciacca w Pieśni VI *Piekle* (postaci bliżej nieznanej), który tkwi wraz z wieloma innymi w cuchnącym błocie, cierpiąc za winę obżarstwa. W momencie, gdy Dante-pielgrzym przechodzi blisko niego, wypręża się nagle niespodziewanie i siada, pragnąc, by go rozpoznał i rozślawił jego imię na tamtym świecie. W trakcie krótkiej, rwanej rozmowy, jaka się wywiązuje, wygłasza pierwszą w *Komedii* przepowiednię polityczną (w. 64-72), dotyczącą sytuacji we Florencji, wygnania Białych gwelfów (do których należał Dante) przez Czarnych przed upływem 1302 r. i dwuznacznej roli, jaką w tym wydarzeniu odegra papież Bonifacy VIII. Dodaje przy tym uwagę, że niewielu jest ludzi sprawiedliwych w tym mieście, przenikniętym pychą, zawiścią i chciwością (w. 73-75). Po zakończeniu całej rozmowy, jak relacjonuje narrator, „Oczy wywrócił w zez i w tej posturze / Popatrzał na mnie, łeb wsunął w ramiona / I za innymi ślepcy padł w kałużę” („Li diritti occhi torse allora in biechi; / guardommi un poco e poi chinò la testa: / cadde con essa a par de li altri ciechi”; w. 91-93). Znamienna jest uwaga Wergiliusza, że nie podniesie się on już aż do dnia Sądu Ostatecznego, co sugeruje, że i teraz jego nagły przypływ świadomości był podyktowany posłuszeństwem wobec woli wyższej. Zachowanie Ciacca przypomina też (niezależnie od powyższych sugestii) reakcję żołnierza wskrzeszonego na krótką chwilę przez Erichto, choć w tym wypadku opis ożywających nienaturalnie członków i cierpienia, jakie to mu przysparza, jest jednocześnie oskarżeniem narratora pod adre-

sem czarownicy dręczącej zmarłą duszę, podczas gdy Ciacco jest i po-
zostanie duchem. Łączy ich ponadto to, że obaj jedynie odpowiadają
na pytania, nie podtrzymując rozmowy, i w pewnej chwili kładą jej
kres. Niewątpliwie nagle popadnięcie Ciacca w stan poprzedniego
„niebytu” przypomina bardziej reakcję nieszczęsnej Femonoe, osuwa-
jącej się bez czucia na ziemię po wycieńczającej ją wyroczni.

Wśród wymienionych przez narratora złowróżbnych znaków,
„dzieła” otaczającej miasto Erynii, zapowiadających przyszłe nieszczę-
ścia (*Phars.*, I, 522-583) – takich jak: pojawienie się błyskawic i pio-
runów albo nieznanych gwiazd na pogodnym niebie, opuszczanie nor
przez dzikie zwierzęta, szukające nowych leż w środku Rzymu, czy
jęczenie urn zawierających popioły – jest też mowa o otwierających
się grobach i wychylających się z nich duchach dyktatora Sulli oraz
jego przeciwnika politycznego Mariusza, protagonistów wcześniejszej
wojny domowej, zwiastunów nadchodzącego zła:

[...]. E medio visi consurgere Campo
tristia Sullani cecinere oracula manes,
tollentemque caput gelidas Anienis ad undas
agricolae Marium fracto fugere sepulchro. (w. 580-583)

([...]. Na Polu Marsowym – widziano –
Many sullańskie powstały smutne zwiastując wyroki.
Grób się przy zimnych Anieniu wodach otworzył
I Mariusz głowę wychylił i ludzie uciekli.)

Tę scenę, jak również wizję snu Pompejusza, w trakcie którego
ujrzał on swoją pierwszą żonę Julię (córkę Juliusza Cezara), jak wy-
szedłszy z płonącego grobu złowrogo przepowiedziała mu klęski
(*Phars.*, III, 9-11), mógł mieć Dante-autor przed oczyma, gdy opowia-
dał o spotkaniu Dantego-pielgrzyma z duchem gibelina Farinaty degli
Uberti, nagle wynurzającym się z płonącego grobu, by sprowokować
sprzeczkę polityczną, zawierającą niepomysłną dla rozmówcy przepo-
wiednię o jego wygnaniu z Florencji (*Inf.*, X, 22 i nn.). Po zakończeniu
rozmowy tak szybko zniknął, jak się pojawił (w. 121), podobnie jak

Cavalcante dei Cavalcanti¹⁰⁴⁷, którego nagłe podniesienie się z tego samego grobu przerwało chwilowo ich rozmowę.

Ten z konieczności niepełny przegląd intertekstualnych zapożyczeń, aluzji i nawiązań do dzieła Lukana w *Komedii* daje wyobrażenie o ich wielkiej różnorodności, nie tylko formalnej, ale i ideowej, co sprawia, że trudno o jednoznaczny wniosek, jaki był stosunek Dantego do tego poematu, którego autora niewątpliwie darzył niemałą estymą. Dostrzegł on w *Farsalii* znaczny potencjał twórczy, a w postaci Katona niezwyklej potencjał duchowy: jeden i drugi poddał przekształceniom semantycznym, które wzbogaciły dwa istotne aspekty jego poematu: *sublime* i *horridum*.

¹⁰⁴⁷ Ojciec słynnego poety Guida Cavalcantiego, wybitnego przedstawiciela nurtu poetyckiego *dolce stil nuovo*.

VI. STACJUSZ, *TEBAIDA* I JEJ INFERNALNY WYMIAR
 W *KOMEDII*: „NON ALTRIMENTI TIDĒO SI ROSE /
 LE TEMPIE A MENALIPPO PER DISDEGNO”¹⁰⁴⁸
 (*INF.*, XXXII, 130-131)

DO POEMATU Stacjusza, o pokolenie młodszego od Lukana, którego cenił, będąc przekonany o trwałości jego pośmiertnej sławy¹⁰⁴⁹, przyłgnęła, podobnie jak do *Farsalii* i niemal całej twórczości wieku srebrnego, etykieta epigonizmu, schyłkowości, „dējà vu”. Zawierając także zarzut nadmiernej retoryczności obu tych dzieł (podobnie jak wielu innych, autorstwa np. Seneki czy Juwenalisa), okazała się krzywdząca, sugerując, że niezbyt wiele miały one do zaoferowania ówczesnym odbiorcom, a tym bardziej przyszłym pokoleniom. Tymczasem dzieła te były w dużej mierze świadectwem epoki i komentarzem do niej: pod mitologiczną czy historyczną treścią wyrażały jej degradację i okrutne prawa, niepewność jutra, zepsucie i terror, szerzące się pod panowaniem kolejnych cesarzy, nie grzebiąc wszakże całkiem ducha wiary w ludzką godność, choćby... w obliczu śmierci. Hołdy – Lukana dla Nerona i Stacjusza dla Domicjana – rozbrzmiewające w przesadnych apostrofach otwierających ich największe utwory, *Farsalię* i *Tebaidę*, można odczytać jako oznakę słabości, ale też jako ofiarę złożoną na ołtarzu pychy, konieczną, by móc tworzyć, usypiając czujność cesarskiej cenzury.

¹⁰⁴⁸ „Niegdyś Tydeusz gryzł tak kęs po kęsie / skroń Menalippa, czując gniew surowy” (przeł. A.K.).

¹⁰⁴⁹ Zob. Stacjusz, *Silu.*, II, 7 – autor sławi tu Lukana jako wroga tyranii i autora *Farsalii*.

Ocenę *Tebaidy* pozostawiam specjalistom, w coraz większym stopniu odkrywającym jej wartości, nie tyle epigońskie, ile innowacyjne w stosunku do poprzedniej tradycji epickiej, którą częściowo wchłania, będąc przykładem poematu opartego na „pamięci literackiej”¹⁰⁵⁰, a częściowo odnawia, znajdując nieznane dotąd środki wyrazu dla oddania nowej wrażliwości, nowych tematów i nowych „klimatów”. Szeroko znany i zbadany¹⁰⁵¹ jest stosunek *Tebaidy* do *Eneidy*, oparty na *imitatio*, wynikającej z daleko idącego podziwu dla niej samej i jej autora, czym Stacjusz „zasłużył sobie” w XIV w., jak już wzmiankowaliśmy¹⁰⁵², na żartobliwy przydomek *simia Maronis* oraz inny – *secundus Vergilius*. Jednak coraz częściej podkreśla się – w tamtych czasach – także szlachetną rywalizację, *aemulatio*, jako jeden z celów poematu, niewykluczający czci¹⁰⁵³, jaką poeta z Neapolu żywił do swojego mistrza. W jednej z *Sylw* (V, 3, 234) powie, że „*Tebaida* rywalizowała z dziełami dawnych wieszczów”¹⁰⁵⁴ („*Thebais* urgebat priscorum exordia vatum”)¹⁰⁵⁵. Istotnie, tradycja epicka, do jakiej sięgał, była rozległa, poczynając od Homera, a na Lukanie kończąc¹⁰⁵⁶.

W stosunku do dawnej epiki, zwłaszcza *Iliady* czy *Eneidy*, jego dzieło wyróżnia się w tej rywalizacji już samym tematem¹⁰⁵⁷, bardziej odpowiednim dla tragedii niż dla epiki¹⁰⁵⁸, ukazującym niedorzeczność bratobójczej wojny – „Żyje bezecna nienawiść, żyje! / Nic nie zrobiła wojna” („*Vivunt odia improba, vivunt. / Nil actum bello*”; *Theb.*, XII,

¹⁰⁵⁰ L. Micozzi, *Introduzione*, w: Stazio, *Tebaide*, s. XVIII.

¹⁰⁵¹ Zob. *ibidem*, s. XXV-XXX (tam odnośna bibliografia).

¹⁰⁵² Zob. Część pierwsza, IV.

¹⁰⁵³ Zob. Stacjusz, *Theb.*, XII, 816-817; zob. też Część druga, III, 4.

¹⁰⁵⁴ Tekst polski z wyd.: Publiusz Papiniusz Stacjusz, *Sylwy*, wstęp, przekład, przypisy S. Śnieżewski, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2010, s. 143.

¹⁰⁵⁵ Cytuję z wyd.: P. Papini Stati, *Silvae*, rec. A. Marastoni, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig 1970.

¹⁰⁵⁶ Zob. np. L. Micozzi, *Introduzione*, s. V-XXI *passim*.

¹⁰⁵⁷ Najważniejsze momenty akcji przybliżyliśmy w: Część pierwsza, IV.

¹⁰⁵⁸ Według Racine'a mit, w oparciu o który Stacjusz snuje swą opowieść, jest najtragiczniejszy spośród wszystkich w starożytnym świecie; zob. L. Micozzi, *Introduzione*, s. V. Warto zauważyć, że w średniowieczu, zgodnie z zasadami retoryki, zarówno *Eneida*, jak i *Tebaida* uchodziły za tragedie, o czym decydował tok narracji oraz styl i rodzaj bohaterów, i pod takim „szylde” figurowały w kanonie poetów; zob. L.C. Rossi, *Canto XXI*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), s. 318.

441-442) – i negatywizm władzy, która pożera samą siebie, wyzwajając, obok aktów najwyższego poświęcenia (jak dobrowolna śmierć Menojkeusa dla ratowania ojczyzny; *Theb.*, X, 756-782), także najgorsze instynkty (np. bestialską zemstę Tydeusa na zmarłym wrogu Melanipposie przed oddaniem ostatniego tchnienia; *Theb.*, VIII, 751-766), siejąc ogólne spustoszenie i powszechną żalność. W tym konflikcie nie ma zwycięzców ani zwyciężonych: jego wynik przynosi rozczarowanie wszystkim. Dopiero interwencja króla Aten, Tezeusza, na prośbę kobiet argiwskich, którym nowy władca Teb, Kreon, odmówił pogrzebania zmarłych synów i mężów, przywraca pewną równowagę, także w Tebach, uwalniając je od tyrana; jednak w zakończeniu całej historii dominuje ból i cierpienie, których poeta nie jest w stanie wyrazić słowem¹⁰⁵⁹:

Non ego, centena si quis mea pectora laxet
voce deus, tot busta simul vulgique ducumque,
tot pariter gemitus dignis conatibus aequem:
turbine quo sese caris instraverit audax
ignibus Evadne fulmenque in pectore magno
quaesierit; quo more iacens super oscula saevi
corporis infelix excuset Tydea coniunx;
ut saevos narret vigiles Argia sorori;
Arcada quo planctu genetrix Erymanthia clamet,
[...]
Vix novus ista furor veniensque implexset Apollo,
et mea iam longo meruit ratis aequore portum.
(*Theb.*, XII, 797-805; 808-810)

(Lecz choćby bóg jakiś pierś mą w sto głosów rozwinął,
Nie byłbym w stanie tylu pogrzebów żołnierzy i wodzów,
Tylu płaczów zarazem godnie opowiedzieć,
Jak w szale Euadna odważna w drogi rzuciła się płomień
I w wielkiej męża piersi szukała błyskawicy;
Jak nad obliczem strasznego ciała schylona
Nieszczęsna małżonka usprawiedliwiała Tydeusa;

¹⁰⁵⁹ Pojawia się tutaj retoryka niewypowiedzianego: niewykłuczone, że Dante w jakimś stopniu zapożyczył ją także od Stacjusza.

Jak Argeja opowiadała siostrze o srogości strażników;
 Z jakim płaczem erymantejska matka wołała Arkadyjczyka,
 [...]
 Ledwie by nowe tchnienie i nowy Apollo spełnił to zadanie.
 Moja łódź z długiej po morzu podróży zasłużenie zawija
 do portu.)

Tebaida rywalizowała też z poprzednią epiką – by ograniczyć się do tych paru aspektów – próbą przekroczenia konwencji epickich, np. brakiem wyrazistego bohatera (Eteokles i Polinejes pojawiają się tylko w niektórych księgach), opisami śmierci, brzydoty, brutalności i okrucieństwa, pociągającymi za sobą problem estetyczny (podobny jak u Lukana), bogatą skalą nastrojów, od lirycznie wysublimowanych po skrajnie dramatyczne w obliczu ludzkiego zezwierzęcenia, jak również biernością bogów olimpijskich, przyzwalających na destrukcyjne akcje demonów Podziemia (np. furii Tyzyfone), czy heroizmem postaci kobiecych, takich jak Hypsypile albo Argeja, mających także istotny udział w akcji.

Jako poemat mitologiczny *Tebaida* cieszyła się w średniowieczu, jak wiemy, dużym zainteresowaniem i poddana była alegoryzującej „sztuce czytania”, której zawdzięczała w dużym stopniu swoje przetrwanie, podobnie jak inne wybitne, a niekoniecznie nacechowane pozytywnym, etycznie wysokim przekazem, utwory starożytne. Niektórzy współcześni krytycy, jak Giorgio Padoan¹⁰⁶⁰, uważają, że Dante był skłonny, wzorem późnoantycznych i średniowiecznych komentatorów oraz autorów scholiów, nadawać sens chrześcijański niektórym jej treściom i postaciom, np. Tezeuszowi wyzwalającemu Teby spod jarzma tyrańskiego Kreona (*Theb.*, XII, 588 i nn.). Nie biorą oni jednak pod uwagę zmiany perspektywy retorycznej w *Komedii*, gdzie tzw. alegoria poetów, produktywna w *Biesiadzie*, została zastąpiona (z drobnymi wyjątkami)¹⁰⁶¹ przez alegorię teologów¹⁰⁶², otwartą na figuralny model rzeczywistości.

¹⁰⁶⁰ Zob. G. Padoan, *Teseo “figura Redemptoris” e il cristianesimo di Stazio*, w: *idem, Il pio Enea...*, s. 125-150.

¹⁰⁶¹ Można o nich mówić przede wszystkim w odniesieniu do trzech zwierząt w *Pieśni I Piekle*.

¹⁰⁶² Zob. Część pierwsza, VI.

Dziś nie ulega raczej wątpliwości, że Alighieri znał *Tebaidę* z bezpośredniej lektury i na niej przede wszystkim¹⁰⁶³ opierał interpretację postaci jej autora w swojej *Komedii*, w Pieśniach XXI-XXII *Czyszcza*¹⁰⁶⁴, łącznie z przekonaniem o tym, że w pewnym momencie życia (i twórczości) przyjął on religię chrześcijańską. Wiemy, że jego Stacjusz przypisuje w tym względzie decydującą rolę lekturze poezji Wergiliusza, twierdząc w „autobiograficznej” refleksji: „Przez cię poetą, przez cię chrześcijaninem / Stałem się” („Per te poeta fui, per te cristiano” (*Purg.*, XXII, 73). Niezależnie od takiego uzasadnienia, należącego do logiki dyskursu wewnątrztekstowego, podporządkowanego, jak wiemy, charakterystyce Wergiliusza jako tego, który nie umie dostrzec głębszych, profetycznych treści we własnej poezji¹⁰⁶⁵, Dante-autor musiał mieć jakieś podstawy, mniej lub bardziej obiektywne, dla uczynienia Stacjusza chrześcijaninem¹⁰⁶⁶. Komentatorzy różnych epok, jak również krytycy współcześni doszukiwali się ich najczęściej w tekście samej *Tebaidy* (czy *Achilleidy*)¹⁰⁶⁷, opierając się zresztą na wyraźnej wskazówce danej przez Alighieriego ustami Stacjusza:

«E pria ch'io conducessi i Greci a' fiumi
di Tebe poetando, ebb'io battesimo;

¹⁰⁶³ Zob. np. W. Wetherbee, *Poeta che mi guidi...*, s. 147. Dante oczywiście musiał znać także, przynajmniej częściowo, komentarze i scholia do *Tebaidy*, czego świadectwem są odniesienia do niej w *Biesiadzie*, lecz w *Komedii*, jak zwykle, nie odegrały one znaczącej roli w reinterpretacji, jakiej poddał jej motywy, wątki czy postacie.

¹⁰⁶⁴ Jego obecność zaznacza się także w kolejnych pieśniach *Czyszcza*, choć w o wiele mniejszym stopniu (z wyjątkiem Pieśni XXV, gdzie zastępuje on Wergiliusza jako mistrz Dantego, w długim wywodzie na temat ludzkiej duszy, jej relacji do ciała i losu pośmiertnego). Była o tym mowa w: Część druga, IV, 2.

¹⁰⁶⁵ Ta kwestia była przedmiotem naszej uwagi w: Część druga, III, 4.

¹⁰⁶⁶ Por. S. Mariotti, *Scritti medievali e umanistici*, s. 77, tam cytowany jest komentarz N. Tommasea do *Czyszcza*, który warto przytoczyć: „Tutte le invenzioni o gli accenni di Dante, anco i più strani, hanno fondamento in una qualche autorità che o sia la tradizione o ne porti sembianza” („Wszystkie pomysły czy sugestie Dantego, nawet te najdziwniejsze, są umotywowane autorytetem tradycji albo czegoś, co ją przypomina”).

¹⁰⁶⁷ Zob. np. W. Wetherbee, *Poeta che mi guidi...*, s. 147; por. też C.S. Lewis, *Dante's Statius*, w: idem, *Studies in Medieval and Renaissance Literature*, collected by W. Hooper, Cambridge University Press, Cambridge 1966, s. 94-102.

ma per paura chiuso cristian fu'mi,
lungamente mostrando paganesmo». (*Purg.*, XXII, 88-91)

(„Nim pod tebańskie przywiodłem ruczaje
Greków mej pieśni, święty chrzest przyjąłem.
Ze strachu długo nową wiarę taję
I z poganami jak wprzód żyję społecm”).)

Co oznaczałyby te słowa? Przede wszystkim to, że Stacjusz ustanawia więź pomiędzy swoim pisarstwem a przyjęciem chrztu: miał on nastąpić – zgodnie z wąską interpretacją, podzielaną przez komentatorów dawnych i preferowaną przez wielu współczesnych – przed opowieścią o przejściu wojsk siedmiu wodzów, sprzymierzonych z argiwskim królem Adrastosem przeciwko Eteoklesowi, przez rzeki Ismenos i Asopos (*Theb.*, VII, 424 i nn.)¹⁰⁶⁸. Jednak niektórzy krytycy¹⁰⁶⁹, podobnie jak pisząca te słowa, rozumieją wersy 88-89 szerzej, odnosząc je do momentu poprzedzającego pracę nad poematem¹⁰⁷⁰. Jeśli akcent pada na rzeki tebańskie, to wydaje się, że jest to logicznie uzasadnione, ponieważ ich przekroczenie stanowiło pewien zwrot akcji: kończyło „odysejski” etap wędrówki i rozpoczynało „iliadzką” fazę walki.

Obok wyraźnie alegoryzującego podejścia hermeneutycznego do *Tebaidy* w średniowieczu istniało więc także inne, przypisujące jej auto-

¹⁰⁶⁸ Element wody łączy opisane zdarzenie z symboliką sakramentu; mielibyśmy tu do czynienia z rytuałem odrodzenia sił nie tylko fizycznych, lecz i duchowych w wojsku argiwskim, z czymś w rodzaju chrztu (należy zauważyć, że w pierwszych wiekach chrześcijaństwa odbywał się on przez zanurzenie w rzekach czy źródłach); zob. M. Picone, *Canto XXII*, s. 343, przyp. 15.

¹⁰⁶⁹ Jednym z nich jest S. Mariotti, *Scritti medievali e umanistici*, s. 82. Cytuje on XVIII-wiecznego komentatora *Komedii*, B. Lombardiego, który jako pierwszy opowiedział się za takim rozumieniem tego miejsca; zob. B. Lombardi, *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, col comm. del P. B. L., vol. 2, Padova 1822, s. 496 i nn., koment. *ad locum* (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>; data dostępu: 18.02.2014). Mariotti nie wyklucza jednak hipotezy, że Stacjusz stał się „chiuso cristian” (kryptochrześcijaninem) w trakcie pisania poematu, lecz w tym wypadku musiałoby to mieć miejsce przed wyprowadzeniem wojsk z Argos (początek księgi IV).

¹⁰⁷⁰ Pozwala na to sens czasownika *condurre* (od którego pochodzi forma koniunktywu *conducessi* w w. 88), czyli „prowadzić”; dosłowny sens w. 88 – „Zanim poprowadziłem do tebańskich rzek” – należałoby w tym wypadku rozumieć metaforycznie.

rowi świadome przemykanie treści zbliżonych do chrześcijańskich czy też wobec nich aluzyjnych, w taki sposób, aby były czytelne dla bardziej świadomych odbiorców. Można również mówić o trzeciej ewentualności, za którą zwłaszcza obecnie podąża pewna część krytyki¹⁰⁷¹: zgodnie z nią *Tebaida* jest w całości pogańska. Jednak wolno sądzić, że skoro niezależnie od powyższej wskazówki Dante-autor przypisuje takie mniemanie swojemu Wergiliuszowi (*Purg.*, XXII, 55-60), on sam go nie podziela: właśnie w tej pieśni ustami Stacjusza czyni mu bowiem zarzut z tego, że nie dostrzega głębszych znaczeń nawet własnej poezji.

W okresie włoskiego humanizmu poeta Angelo Poliziano uznał w swojej biografii Stacjusza, poprzedzającej komentarz do *Sylw* własnego autorstwa, że przynajmniej jedno miejsce *Tebaidy* zawiera przekaz, który dla Dantego był dowodem na wpływ, jaki nowa religia wywarła na Stacjusza. Chodziłoby o słowa wieszczka Tejrezjasza odnoszące się do nienazwanego z imienia bóstwa rządzącego trójdzielnym światem, którego człowiekowi nie jest dane poznać: „triplicis mundi summum, quem scire nefastum” (*Theb.*, IV, 516). Dla Poliziana nie ulega wątpliwości, że Dante w tym sformułowaniu dostrzegł – fałszywie – aluzję do Boga, choć on sam uważa, że dotyczy ona prastarego bóstwa Podziemia o imieniu Demogorgon: „Hoc vero ille de antiquissimo deorum Demogorgone intelligit”¹⁰⁷².

Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę sytuację narracyjną, w której padają powyższe słowa, zauważymy, że wypowiada je wróżbita Tejrezjasz w scenie nekromancji z udziałem ducha Lajosa mającego przepowiedzieć losy wojny i że ta scena przypomina epizod z *Farsalii*, w którym Erichto powołuje do życia ducha niedawno zmarłego żołnierza Pompejusza w podobnym celu (*Phars.*, VI, 507-830). Zarówno wieszczek tebański, jak i czarownica tesalska żądają posłuszeństwa od demonów Podziemia, strasząc je, w przeciwnym razie, interwencją potężnego boga, który nad nimi wszystkimi sprawuje nadrzędną władzę.

¹⁰⁷¹ Zob. E. Paratore, *Stazio, Publio Papinio*, s. 167; N. Borsellino, *La dismisura di Stazio («Purgatorio» XXII)*, w: idem, *Sipario dantesco. Sei scenari della «Commedia»*, Salerno Editrice, Roma 1991, s. 66-68.

¹⁰⁷² Cały passus cytuje S. Mariotti, *Scritti medievali e umanistici*, s. 71-72. Na temat Demogorgona zob. np. (podaję za *ibidem*, s. 72, przyp. 3) C. Landi, *Demogorgone, con saggio di nuova edizione delle «Genologie deorum gentilium»*, Palermo 1930.

Niewątpliwie w *Farsalii* (VI, 744-749) chodzi o bóstwo infernalne, zatem i w *Tebaidzie*, zważywszy na zbliżony kontekst, trudno byłoby doszukiwać się w postaci tajemniczego boga pozytywnego znaczenia. Poza tym Dante-autor potępił Tejrezjasza, umieszczając go wraz z innymi postaciami parającymi się tą samą „profesją” w czwartej czeluści ósmego kręgu. Zważywszy przy tym, że znał dobrze *Farsalię*, wydaje się mało prawdopodobne, żeby tego rodzaju wezwanie odnosił do Boga chrześcijańskiego.

Istnieją natomiast inne miejsca wskazujące na nową wrażliwość religijną i etyczną, która mogła go skłonić do nadania postaci Stacjusza bezprecedensowego¹⁰⁷³ statusu. Są one rozsiane w różnych częściach poematu i zwrócę uwagę tylko na kilka najbardziej wymownych. Zaczniemy od tego, że obraz bogów w *Tebaidzie* ingerujących, wzorem poprzednich poematów epickich, w losy ludzkie jest bardziej złożony niż u Homera (gdzie Olimpijczycy są po prostu amoralni, a ich relacje z ludźmi mają wymiar pragmatyczny) czy u Wergiliusza (gdzie obowiązują ich już pewne normy etyczne). U Stacjusza przewagę mają siły demoniczne, „uaktywnione” jednak często przez ludzi¹⁰⁷⁴: tak jest w przypadku furii Tyzyfone, która przyzwana przez Edypa na samym początku akcji natychmiast rozognia konflikt między jego synami i zaznacza swoją destrukcyjną obecność w różnych momentach wojny. Bogowie olimpijscy są często obojętni, a niekiedy bezradni i bezsilni wobec ludzkiego cierpienia i nie mogą pomóc nawet tym, których kochają¹⁰⁷⁵. Ich zemsta na bezbronnych ziemianach jest nieraz zbyt okrutna¹⁰⁷⁶.

¹⁰⁷³ Nie mamy żadnych dowodów na to, że legenda o Stacjuszu, nawróconym potajemnie na chrześcijaństwo w czasach prześladowań chrześcijan ze strony cesarza Domicjana, istniała przed Dantem; zob. np. S. Mariotti, *Scritti medievali e umanistici*, s. 76.

¹⁰⁷⁴ Podobnie jest u Lukana, z tą jednak różnicą, że tam ich działanie jest niebezpośrednie, bowiem materialnie nie są obecni.

¹⁰⁷⁵ Zob. np. Stacjusz, *Theb.*, VIII, 455, gdzie Apollo nie może uratować swojego wieszczka Amfiaraosa; *Theb.*, IX, 659-661, gdzie Apollo przestrzega Dianę, że nie może uchronić od śmierci młodego Partenopajosa: «Nec tu peritura movere / auxilia et maestos in vanum perge labores. / Finis adest iuveni, non hoc mutabile fatum» („I ty nie staraj się dalej o pomoc, / Nie zadawaj sobie przykrych trudów – na darmo. / Nadszedł koniec młodości, Los to jego niezmienny”).

¹⁰⁷⁶ Zob. Stacjusz, *Theb.*, I, 596 i nn., gdzie mowa o zemście Apollona za śmierć uwiedzionej przez niego dziewczyny, której to śmierci nie zapobiegł; ofiarami tego boga padały niewinne niemowlęta.

Na tle tej ponurej rzeczywistości pozytywnie wyróżnia się Jowisz jako najwyższy bóg, który w sposób mniej arbitralny kieruje światem. Uosabia on przeznaczenie i w jednej z mów na Olimpie daje do zrozumienia, że ta wojna jest wpisana w losy ludzi z powodu ich występków (*Theb.*, III, 242-245)¹⁰⁷⁷. Co więcej, jak zauważył Clive Staples Lewis¹⁰⁷⁸, przypomina on trochę transcendentnego stwórcę świata, a zatem jego koncepcja jest bliższa monoteizmowi niż ta Jowisza z *Eneidy*: jest on „siewcą gwiazd” („sator astrorum”; w. 218), „a święte jego orędzie / Nieodwracalną ma wagę, za słowem idą przeznaczenia” („grave et inmutabile sanctis / pondus adest verbis, et vocem fata sequuntur”; *Theb.*, I, 212-213). Gwoli ścisłości należy jednak dodać, że przypisując mu taką rolę, Stacjusz nie jest w pełni konsekwentny, gdzie indziej bowiem wkłada mu w usta takie oto stwierdzenie: „Kieruje nami niewzruszony krąg losów” („Inmoto deducimur orbe / fatorum”; *Theb.*, VII, 197-198). Wśród „chrześcijańskich” cech Jowisza tam wymienionych można jeszcze odnaleźć skłonność do hamowania słusznego gniewu i okazywania łaski:

Nam cui tanta quies irarum aut sanguinis usus
parcior humani? Videt axis et ista per aevum
mecum aeterna domus quotiens iam torta reponam
fulmina, quam rarus terris hic imperet ignis. (w. 199-202)

(Bo któż, jak ja, nieskory do gniewu, lub bardziej oszczędzający
Krwi ludzkiej? Widzi to niebo i ten przez wieki wraz ze mną
Wieczysty dom, ile razy ja już zamierzone odkładałam błyskawice,
Jak rzadko ziemiami ten mój ogień włada [...]).

Za najbardziej „monoteistyczny” akcent Lewis¹⁰⁷⁹ uznaje fakt, że Jowisz przysięga nie tylko tradycyjnie na wody Styksu, lecz na „tę wieczną twierdzę, święty przybytek naszej woli” („arcem hanc aeternam mentisque sacraria nostrae”; *Theb.*, III, 246).

¹⁰⁷⁷ Zob. też *ibidem*, 236-239.

¹⁰⁷⁸ Zob. C.S. Lewis, *Dante's Statius*, s. 99-100.

¹⁰⁷⁹ Zob. *ibidem*, s. 100.

Według mnie jeszcze bardziej przystający do chrześcijańskiego myślenia, zwłaszcza pojmowania relacji pomiędzy życiem a śmiercią, jest przykład syna Kreona, młodego Menojkeusa, który dobrowolnie poświęca własne życie, gdy dowiaduje się (tak głosi wyrocznia), że tylko tym sposobem zdoła zapewnić ocalenie Tebom. W otwierającej ten epizod¹⁰⁸⁰ inwokacji do muzy Klio pojawia się refleksja, że taka heroiczna myśl nie powstaje bez pomocy bóstwa, które wzmacnia ducha, krzepi męstwo: jest nim nie jakiś skompromitowany moralnie bóg olimpijski, lecz bogini będąca personifikacją *virtus*. Opis śmierci Menojkeusa przypomina trochę relacje o śmierci męczenników chrześcijańskich: gdy przebija się mieczem i rzuca z murów tebańskich, jego krew je oczyszcza (*Theb.*, X, 777), a jego ciało niosą ku ziemi dwie boginie: Pobożność (*Pietas*) i Dzielność (*Virtus*), podczas gdy dusza staje przed tronem Jowisza, prosząc „o miejsce wśród gwiazd niebieskich zaszczytne” („*summis apicem sibi poscit in astris*”; w. 782).

Innym bóstwem abstrakcyjnym, wzmiankowanym w poemacie Stacjusza, jest bogini litości – *Clementia*: jej ołtarz w ateńskim gaju przypomina ten poświęcony „nieznanemu bogu”, który św. Paweł, udając się na Areopag ateński, miał, według przekazu zawartego w Dziejach Apostolskich (17, 23), oglądać wśród innych, poświęconych antropomorficznym bożkom pogańskim. Nie ma tam żadnej podobizny bóstwa, gdyż ono cieszy się „mieszkaniem w umysłach i sercach” (*Theb.*, XII, 494). Gromadzą się tam ludzie nieszczęśliwi, a łagodna bogini wysłuchuje proszących: „nocami i dniami / Można przychodzić i bóstwo samymi ubłagać skargami” („*noctesque diesque / ire datum et solis numen placare querelis*”; w. 485-486).

Za pewien paradoks można uznać fakt, że podczas gdy podobne akcenty w *Tebaidzie* mogły skłonić Dantego, by potraktował historycznego Stacjusza jako prefigurację tego Stacjusza, którego Dante-pielgrzym i Wergiliusz spotykają na piątym tarasie Góry Czyśćcowej, *magnum opus*¹⁰⁸¹ poety z Neapolu stało się dlań źródłem inspiracji do

¹⁰⁸⁰ Zob. Stacjusz, *Theb.*, X, 628 i nn.

¹⁰⁸¹ Dante znał także nieukończoną, a może jedynie zaczęta *Achilleidę*, z której pozostała jedna księga w całości i fragment drugiej, jej ślady także są widoczne w *Komedii* i we wcześniejszych utworach; natomiast jest pewne, że nie znał poezji okolicznościowej poety z Neapolu, czyli *Sylw*.

ukazania przede wszystkim rzeczywistości infernalnej. Sprzeczność ta byłaby typowa dla *Tebaidy*, gdzie z jednej strony świat przedstawiony rysuje się w czarnych barwach, poczynając od jej inwokacji, naśladowanej i jednocześnie kontrastującej z inwokacją *Eneidy*¹⁰⁸², a z drugiej nie brakuje momentów podniosłych (jak przytoczone powyżej) czy wzruszających (choć one nie przesadzają o ogólnie przygnębiającej atmosferze), o niespotykanym dotąd w epice ładunku emocjonalnym, czy nacechowanych subtelnością delikatnością (np. w przedstawianiu uczuć kobiet czy zachowań dzieci oraz losu jednych i drugich)¹⁰⁸³, takich zatem, które każą Dantemu-poecie myśleć o jej *dolcezza* (dosł.: słodyczy). Nieprzypadkowo Stacjusz w *Biesiadzie* (IV, XXV, 6) został nazwany „dolce poeta”, a w *Komedii* pobrzmiewa echo tej frazy w słowach, którymi charakteryzuje on (jako postać) samego siebie:

«Tanto fu dolce mio vocale spirto¹⁰⁸⁴,
che, tolosano¹⁰⁸⁵, a sé mi trasse Roma,
dove mertai le tempie ornar di mirto». (*Purg.*, XXI, 88-90)

¹⁰⁸² Podczas gdy inwokacja *Eneidy* opiewa męstwo Eneasza, który po wielu trudach osiągnął doniosły cel swojej tułaczki, jakim było dotarcie do Lacjum i zapoczątkowanie rodu, z którego mieli się wywodzić Rzymianie, inwokacja *Tebaidy* zapowiada bratobójczą, bezbożną walkę synów Edypa o władzę w splamionych winą Tebach, czym podważa samą ideę eposu, niosącego pozytywne rozwiązanie dla narzniętych w nim konfliktów.

¹⁰⁸³ W dotychczasowej epice nie poświęcano im zbyt wiele miejsca; świadczy to o wrażliwości Stacjusza i jest symptomatyczne, że wszystkie kobiety (z wyjątkiem jednej, Eryfile, małżonki wieszczka Amfiaraosa, wysłanego przez nią zdradziecko na wojnę, w której poniósł śmierć, wcześniej ją przewidziewający) są postaciami bardzo pozytywnymi i autor podkreśla często ich zdolność do totalnego poświęcenia. Dante nie mógł tego nie zauważyć: istotnie w uzupełnionym przez Stacjusza w Pieśni XXII *Czyścieca* katalogu duchów starożytnych, które przebywają w Limbo, wymienia on wśród mitologicznych postaci aż osiem swoich bohaterów.

¹⁰⁸⁴ Krytyka odkryła źródło tego stwierdzenia w w. 82-86 *Satyry VII* Juwenalisa: „Curritur ad vocem iucundam et carmen amicae / Thebaidos, laetam cum fecit Staius urbem / promisitque diem: tanta dulcedine captos / adficit ille animos tantaque libidine volgi / auditur” („Biegnie się zewsząd, by usłyszeć przyjemnie brzmiący głos i ulubioną / *Tebaidę*, gdy Stacjusz uradował miasto / i ustalił datę: tak wielka jest słodycz, jaką / przyciąga oddane mu umysły i tak wielkie pragnienie, z jakim tłum / go słucha”); cytat pochodzi z artykułu L.C. Rossi, *Canto XXI*, s. 322.

¹⁰⁸⁵ Dante nie był odosobniony, błędnie wywodząc pochodzenie Stacjusza z Tuluzy (podczas gdy urodził się on w Neapolu), co było następstwem pomylenia naszego poety z retorem z Tuluzy noszącym to samo imię.

(„W mym śpiewie tyle kryło się wymowy,
 Że mię z Tuluzy wezwał Rzym, gdzie pieniem
 Wyśługiwałem dyjadem mirtowy”).

W przeciwieństwie do Wergiliusza jest on u Dantego na drodze do pełnego zbawienia. Zupełnie odwrotna relacja rysuje się tam pomiędzy *Eneidą* i *Tebaidą*: w pierwszej tkwi niemały potencjał zbawczy (czego dowodem jest obecna sytuacja Stacjusza!), a druga kojarzy się z atmosferą prawdziwie piekielną, której nie są w stanie zagłuszyć rzadkie echa „chrześcijańskie”. Jeden z krytyków trafnie zauważył, że stanowi ona metaforyczny model dla *Piekle*¹⁰⁸⁶. Trudno się z tym nie zgodzić, tym bardziej że niektóre pośmiertne dramaty tam się rozgrywające mają swoje źródła w epizodach opisywanych przez Stacjusza. Dante nie odczytuje ich alegorycznie¹⁰⁸⁷, lecz podobnie jak to miało miejsce w przypadku dzieł pozostałych wielkich epików rzymskich – w perspektywie historycznej, przy czym niektóre postacie czy wydarzenia poddają się wykładni figuralnej. Aluzji, reminiscencji oraz innego rodzaju nawiązań (cytatów, parafraz) jest mniej niż do *Eneidy*, *Metamorfóz* czy *Farsalii* i większość z nich można odnaleźć właśnie w *Piekle*, co zdaje się sugerować, że Dante-autor odrzuca taki obraz świata, jaki oferuje *Tebaida*. W naszej analizie, wzorem poprzednich, skupimy się przede wszystkim na najważniejszych w sensie semantycznym i strukturalnym.

Tytułem wstępu zauważmy, że Dante z poematu Stacjusza zaczerpnął niektóre mitologiczne motywy i postacie, których imiona nie pojawiają się u innych epików rzymskich. Tak jest w przypadku Parek czy muzy historii Klio. Aluzje do Kloto (najmłodszej z trzech sióstr, która przędzie nić życia) i Lachesis (która czuwa nad jej długością) dochodzą do głosu – nieprzypadkowo – w metaforycznym sformułowaniu, jakie w trakcie wędrówki przez piąty taras (chciwych i rozrzuconych) Wergiliusz kieruje do napotkanego dopiero co Stacjusza, wyjaśniając mu, że życie Dantego-pielgrzyma nie dobiegło jeszcze końca:

¹⁰⁸⁶ Zob. K. Brownlee, *Dante and the classical poets*, s. 108.

¹⁰⁸⁷ Taka lektura jest, jak pamiętamy, typowa dla jego *Biesiady*.

«Ma perché lei che di e notte fila
non li avea tratta ancora la conocchia
che Cloto impone a ciascuno e compila». (*Purg.*, XXI, 25-27)

(„Gdy nie doprzedła mu parka kądziele,
Co się każdemu snuje aż do grobu
Pod ręką Kloto w nieustannym dziele”).

Można powiedzieć, że nie znając jeszcze tożsamości tego, z kim rozmawia, mistrz Dantego „intuicyjnie” używa obrazowania, jakie było bliskie autorowi *Tebaidy*. Podobną metaforą posługuje się ten ostatni w swoim wykładzie na temat losu pośmiertnego duszy: „Gdy się Lachesis kończyć len zaczyna, / wyleci z ciała duch”¹⁰⁸⁸ („Quando Lachesis non ha più del lino, / solvesi da la carne”; *Purg.*, XXV, 79-80); natomiast imię najsroźszej z Parek, ucinającej nić życia, pojawia się w ustach jednego z najgorszych grzeszników, niejakiego Alberigo dei Manfredi, splamionego zdradzieckim zabójstwem swoich krewnych, którego dusza, strącona prawie na dno Piekła, przebywała tam „przed czasem”, zanim Atropos dokonała swojego dzieła (*Inf.*, XXXIII, 126), podczas gdy w jego ziemskie ciało wstąpił zły duch¹⁰⁸⁹.

Z kolei aluzja do muzy Klio, której natchnieniu zawdzięczać miał Stacjusz swój poemat, co Wergiliusz podkreśla, negując jej chrześcijańskie inspiracje (*Purg.*, XXII, 58-60), stanowi – znowu nieprzypadkowo – echo słów samego autora *Tebaidy*, gdy zaraz na początku zwraca się do niej w serii pytań zastępujących inwokację (*Theb.*, I, 41-45)¹⁰⁹⁰.

Infernalną atmosferę wprowadza do akcji w rzymskim poemacie furia Tyzyfone, wezwana przez mściwego Edypa przeciwko synom (*Theb.*, I, 58 i nn.) i czynnie włączająca się w bratobójczy konflikt w różnych jego momentach. Swoją przerażający wygląd „zawdzięcza” m.in.

¹⁰⁸⁸ Przeł. A.K.

¹⁰⁸⁹ Źródłem tego nieortodoksyjnego pomysłu Dantego (budzącego u Guida da Pisa i innych komentatorów wątpliwości natury teologicznej) mógł być według Pietra Alighieriego fragment z Ewangelii według św. Jana (13, 27), w którym pojawia się stwierdzenie, że zaraz po tym, jak Judasz zdradził Jezusa, wstąpił w niego Szatan.

¹⁰⁹⁰ Por. też Stacjusz, *Theb.*, X, 630-631, gdzie poeta zachęca muzę, by opowiedziała o heroicznym poświęceniu Menojkeusa.

jeżącym się na jej głowie węzowym splotom; ich opis i kolorystyka pobrzmiewają w epizodzie przed murami piekielnego miasta Disa-Lucyfera (*Inf.*, IX, 38 i nn.), gdy na wieży ukazują się oczom Dantego-pielgrzyma wszystkie trzy „furie infernal” (w. 38). Potwierdzają to kalki słowne¹⁰⁹¹:

Centum illi stantes umbrabant ora *cerastae*¹⁰⁹²,
 Turba minor diri capitis [...]
 [...] haec vivo manus aero verberat *hydro*.
 [...] fera sibila *crine virenti*
 congeminat [...] (*Theb.*, I, 103-104; 113, 115-116)

(Sto węzów prężnych osłania jej oblicze,
 Mniejszy tłum głowy straszącej [...]
 [...] druga powietrze smaga żywym węzem.
 [...] włosom zielonym dzikie wzmaga syki.

E con *idre verdissime* eran cinte;
 serpentelli e *ceraste* avien per *crine*,
 onde le fiere tempie erano avvinte. (*Inf.*, IX, 40-42)

(Zielonym węzem były opasane,
 za włosy miały żmije i jaszczury,
 skąd cień na skronie padł nieubłagane.) (przeł. A.K.)

Pod takimi złowrogimi znakami rozpoczyna się u Stacjusza śmiercionośna walka, podczas której główni protagoniści nabierają cech tytanicznych, gdy – w drugiej części dzieła – są opisane ich godne eposu wyczyny wojenne (wzorem Homerowych *aristeiai*), w których kolejno tracą życie. Dante-autor strąca ich z piedestału, umieszczając dwóch w mieście Szatana, a do dwóch innych czyniąc aluzje w porównaniach odnoszących się do największych potępionych¹⁰⁹³.

¹⁰⁹¹ Zob. E. Moore, *Studies in Dante*..., s. 245.

¹⁰⁹² Kursywy zostały wprowadzone przeze mnie – M.M.S.

¹⁰⁹³ Jedno z porównań, odnoszące się do hrabiego Ugolina, zostanie omówione w końcowej części tego rozdziału, drugie, dotyczące Ulissesa i Diomedesa, zamkniętych w rozszczępionym języku ognistym, przypominającym płomień stosu pogrzebowego Eteoklesa i Polinejesa, który rozwił się na znak nienawiści, jaka

Pierwszym jest Kapaneus, którego epizod obejmuje znaczną część Pieśni XIV *Piekle* (w. 46-72). Jego wielka postura i wzgardliwa obojętność wobec tego, co dzieje się dokoła niego, wzbudza ciekawość pielgrzyma podczas przejścia przez trzeci rejon siódmego kręgu¹⁰⁹⁴, gdzie sieczeni ognistym deszczem cierpią bluźniercy. Pycha, rozsadzająca go także po śmierci, nie pozwala mu skupić uwagi na czymś innym niż na własnej osobie; kaźń nie wywołuje w nim żadnej reakcji, jakby go nie dotyczyła, co jest typowe dla Dantejskich *superbi*¹⁰⁹⁵; stopień utraty przez nich prawdy jest tak wysoki, że nawet pośmiertna kara nie jest w stanie tego zmienić. Taki był spotkany wśród heretyków „posagowy” Farinata degli Uberti, który miał całe Piekło w pogardzie (*Inf.*, X, 36). Kapaneus jest podobnie *magnanimus*¹⁰⁹⁶, lecz uczucie nienawiści, jakie żywił i wciąż żywi do Boga (w. 69-70), zbliża go do Vanni Fucciego. Ten ostatni zostaje do niego porównany w jarze złodziei (*Inf.*, XXV, 15), gdyż oprócz bezmiaru pychy łączy ich bluźniercza postawa, choć zdecydowanie dzielą inne cechy: wulgarna zwierzęcość Fucciego kontrastuje z fałszywym przekonaniem upadłego wodza argińskiego o tym, że zemsta Jowisza była raczej dowodem słabości najwyższego bóstwa, które nie zdołało złamać jego ducha. Kapaneus jest w *Komedii* emblematycznym niemal przykładem na to, że potępieni zachowali w Piekło ten sam sposób myślenia oraz pragnienia i uczucia, jakimi żyli w ziemskim świecie: „Takim jak w życiu, w śmierci pozostałem” („Qual io fui vivo, tal son morto”; w. 51); ich obecna egzystencja jest

łączyła ich za życia, nie kryje w sobie, jak się wydaje, bardziej złożonych treści; porównanie to jest nośnikiem antytezy: Ulisses i Diomedes za życia byli złączeni przyjaźnią, dlatego razem cierpią za popełnione wspólnie zbrodnie jako *consiglieri fraudolenti* (fałszywi doradcy) w ósmej czeluści ósmego kręgu (Pieśń XXVI).

¹⁰⁹⁴ Zob. Dante, *Inf.*, XIV, 46-48: «Chi è quel grande che non par che curi / lo 'ncendio e giace dispettoso e torto, / sì che la pioggia non par ch' l' maturi?» („Kto jest ten olbrzym dumny i bezruchy, / Co się w kłęb zwinął, ani się nie miora, / Jakby nie miękął pod żarkimi puchy?”).

¹⁰⁹⁵ E. Paratore trafnie zauważa, że w Dantejskim Piekło nie istnieje osobny krąg dla pysznych, gdyż pycha towarzyszy innym grzechom ciężkim, jako ich podstawa; zob. i d e m, *Il Canto XIV dell'Inferno*, Società Editrice Internazionale, Torino 1959, s. 18; przykładem innych *superbi* są Giganci w Pieśni XXXI *Piekle*, zwłaszcza Efilates spętany łańcuchem za bunt przeciw Jowiszowi (zob. w. 84-96).

¹⁰⁹⁶ Na temat samego pojęcia, jego konotacji arystotelesowskiej oraz znaczenia w Piekło Dantego zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii*..., s. 121 i nn.; także Część druga, I.

„naturalną” kontynuacją tego, w czym tkwili w momencie, gdy zaskoczyła ich śmierć, i na tym właśnie polega ich największa kara¹⁰⁹⁷, choć oni sami nie są tego świadomi, tak dalece utracili możliwość odróżniania prawdy od kłamstwa. Ilustruje to rozmowa Kapaneusa z Wergiliuszem, którą warto przytoczyć w całości, aby ocenić maestrię retoryczną Dantego-autora, zmierzającą do przekonania czytelnika, że odheroizowany Kapaneus urealnia swój rzymski pierwowzór w perspektywie zaświatów, dzięki nadaniu właściwych proporcji jego rzekomemu tytanizmowi:

E quel medesmo, che si fu accorto
 ch'io domandava il mio duca di lui,
 gridò: «Qual io fui vivo, tal son morto.
 Se Giove stanchi 'l suo fabbro da cui
 crucciato prese la folgore aguta
 onde l'ultimo dì percosso fui;
 o s'elli stanchi li altri a muta a muta
 in Mongibello a la focina negra,
 chiamando “Buon Vulcano, aiuta, aiuta!”,
 sì com'el fece a la pugna di Flegra,
 e me saetti con tutta sua forza:
 non ne potrebbe aver vendetta allegra».
 Allora il duca mio parlò di forza
 tanto, ch'i' non l'avea sì forte udito:
 «O Capaneo, in ciò che non s'ammorza
 la tua superbia, se' tu più punito;
 nullo martiro, fuor che la tua rabbia,
 sarebbe al tuo furor dolor compito». (w. 49-66)

(On zaś, gdy ujrzy, że wodza pytałem
 właśnie o niego, tak się rozzuchwala:
 „Takim jak w życiu, w śmierci pozostałem.
 Gdyby zamęczył Zeus swego kowala,
 któremu piorun wyrwał rozniewany,
 by w dzień ostatni nim mnie razić z dala;

¹⁰⁹⁷ Odsyłam do rozważań na ten temat w: M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii*..., s. 108-110; zob. też M. Cogan, *Delight, Punishment*..., s. 40-44.

gdyby zamęczył trzy Cyklopów zmiany,
które pod Etną wciąż pracują znojem,
i wołał: „Pomóż, Wulkanie kochany!”
gdyby, jak zrobił już w tessalskiej wojnie,
tak strzelił do mnie jak ktoś inny kicha,
nie mógłby zemstą cieszyć się spokojnie”.

A wódz tak wściekł się wtedy, że do licha,
taki mi nie był nigdy jeszcze znany:
„O Kapaneo, tym, że twoja pycha
nie gaśnie, bardziej jesteś ukarany:
samą twą złością, nawet bez tortury,
ból dostateczny byłby ci zadany”. (przeł. A.K.)

W wyzwaniu, które nawet po śmierci kieruje do władcy Olimpu, Kapaneus przypomina, ale tylko w pewnym stopniu, Stacjuszowego „gardziciela bogów” („superum contemptor”; *Theb.*, III, 602), który jako typowy *theomachos*¹⁰⁹⁸ ma za nic niepomysłne znaki dane przez tychże bogów, ufny jedynie w swoją dzielność i miecz (*Theb.*, III, 615). Wspiąwszy się w pewnym momencie na mury tebańskie, prowokuje Jowisza, rzucając obraźliwe słowa pod adresem jego i innych niebian. Nawet śmiertelnie ugodzony piorunem nie uznaje swojej klęski, co więcej, jak zauważa poeta, w nadludzkim wysiłku „stoi jednak i do gwiazd ostatni śle oddech, / I pierś płonąca kładzie na nienawistnych murach, / By nie spaść” („Stat tamen, extremumque in sidera versus anhelat, / pectoraque invisibilibus obicit fumantia muris, / ne caderet”; *Theb.*, X, 935-937). W swoim szaleństwie – „furem” (w. 907)¹⁰⁹⁹ – wzbudza raz oburzenie, raz podziw wśród pomniejszych bóstw, którym przypominają się sceny z Gigantomachii. W tej sytuacji śmierć od Jowiszowego pioruna jest niemałym wyróżnieniem. Co więcej, nawet po śmierci ten *magnanimus*, gdy dopełnił dzielności w nadmiernym szale (*Theb.*, XI, 1-2), wzbudza trwożny respekt; jego czyny są godne pamięci („memoranda”; w. 10) i nawet Gromowładca zachowuje dlań pewne uznanie (w. 11).

¹⁰⁹⁸ Obraz Kapaneusa jako *theomachos* (walczącego z bogiem) przejęty został z tradycji greckiej; zob. np. Ajschylos, *Septem*, 422 i nn.

¹⁰⁹⁹ Zob. też Stacjusz, *Theb.*, X, 920: „insanas [...] pugnas” („szaleńczę [...] walkę”).

W spojrzeniu obu poetów na tę postać rysuje się fundamentalna różnica, będąca odbiciem tego, jak w obu kulturach postrzegano wielkość: dla starożytnych jej etyczna wartość pozostawała na drugim planie, nie ona wzbudzała podziw, a nierzadko kojarzyła się z małością ducha; od wielkiego bohatera nie oczekiwano bynajmniej ukorzenia się, przyznania do winy czy słabości. Nawet wtedy, gdy popełniał *hybris*, nie przestawał być wielki. Natomiast z perspektywy Dantego (i ogólnie chrześcijańskiego średniowiecza) taka postawa mogła cechować tylko kogoś pozbawionego świadomości ograniczeń wynikających z własnego człowieczeństwa i, co za tym idzie, żyjącego w świecie urojeń dalekich od prawdy. Dlatego właśnie jego Kapaneus jest uosobieniem niedorzecznej pychy: uciekając się do hiperbolicznej przesady, powraca myślami do swojego ostatniego dnia życia i wyobraża sobie, wbrew wszelkiej oczywistości, Jowisza słabego, sfrustrowanego, który nawet gdyby wyprosił u Wulkanu i Cyklopów wielokrotnie większą pomoc, tak jak musiał, jego zdaniem, uczynić w przeszłości, by pokonać niegdyś Gigantów, nie mógłby się na nim skutecznie zemścić. Żyjąc tym błędnym przekonaniem, połączonym z obsesyjną nienawiścią do najwyższego boga, sam siebie najbardziej karze, jak mu to uświadamia Wergiliusz.

To, że przedstawicielem bluźnierczej pychy uczynił Dante w chrześcijańskim Piekłe mitologicznego Kapaneusa, nie powinno dziwić w świetle wszystkiego, co dotąd powiedzieliśmy na temat roli i miejsca, jakie przewidział on w swoim poemacie dla kultury antycznej. Zwłaszcza jeśli przypomnimy, że bogowie olimpijscy są przez niego niekiedy traktowani jako niedoskonałe prefiguracje duchowych sił dobra (aniołów), a Apollo czy Jowisz – śladem średniowiecznych prób asymilacji mitów z nimi związanych¹¹⁰⁰ – nawet samego Chrystusa. Z takim rodzajem synkretyzmu spotykamy się w *Komedii* kilkakrotnie, a najbardziej eksplicytnie w zawołaniu Dantego-autora, wyrażającym ludzką bezsilność wobec przejawów bezprawia szerzącego

¹¹⁰⁰ Zob. przyp. 1035. Z drugiej strony istniała tendencja, za którą Dante nie podąża ani w *Biesiadzie*, ani w *Komedii*, przypisująca także bogom olimpijskim cechy demoniczne – tak było np. w przypadku Apollona; zob. S. Bemrose, *Dante's Angelic Intelligences: Their Importance in the Cosmos and in Pre-Christian Religion*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983, s. 135.

się w Italii: „Boski Jowiszu, coś umarł ochoczy / Na krzyżu, przebaczyć grzeszne me pytanie: / Czyś zwrócił indziej sprawiedliwe oczy?” („E se licito m'è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso, / son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?”; *Purg.*, VI, 118-120).

Innym sprowadzonym do realnych wymiarów tytanem jest Amfiaraos, wieszczek argiwski, idealizowany przez Stacjusza, mimo iż poeta nie szczędzi jednoznacznej krytyki nie tyle pod adresem samych wróżb i wyroczni (bo ta pada z ust bezbożnego Kapaneusa)¹¹⁰¹, ile ludzkiej chęci dociekania przyszłości i wyrwania bogom ich tajemnic na własną zgubę. Wygłasza ją nie kto inny, jak sam Amfiaraos, dostatecznie nieszczęśliwy z powodu posiadania takiej wiedzy, kończąc swoją mowę czymś w rodzaju samooskarżenia:

«[...] Nos, pravum et flebile vulgus,
scrutati penitus superos: hinc pallor et irae,
hinc scelus insidiaeque et nulla modestia voti».
(*Theb.*, III, 563-565)

(„[...] To myśmy ludźmi złymi, wartymi współczucia,
Że w bogów sprawy wnিকamy. Stąd strachy i gniewy,
Zbrodnie i zasadzki [oryg.: *scelus*], żadnego umiaru
w pragnieniach – –”.)

Idealizacja kapłanów-wróźbitów przy jednoczesnej niechęci dla ich sztuki mogłaby świadczyć o wewnętrznej sprzeczności, jaką przeżywał Stacjusz, przekonany, z jednej strony – być może pod wpływem nowej religii – o złym wpływie mantyki na ludzi, ale z drugiej podążający za epicką tradycją otaczającą niezmiennym szacunkiem i podziwem tych, których sobie wyobrażano jako pośredników pomiędzy światem boskim i ludzkim.

Dante-autor dokonuje, jak wiemy, demontażu tej tradycji i w czwartym jarze nie oszczędza żadnego z czterech poetów rzym-

¹¹⁰¹ Zob. Stacjusz, *Theb.*, III, 648 i nn., gdzie w odpowiedzi na niepomysłną wróżbę z lotu ptaków (*auspiciu*), zwiastującą klęskę Argiwom i śmierć ich kolejnych wodzów, Kapaneus podważa wieszczę dar Amfiaraosa, ale przede wszystkim wysmiewa sens i istotę wróżbiarstwa, obnażając swój pogardliwy stosunek do bogów, który potwierdzi później wyzwaniem rzuconym Jowiszowi na murach Teb.

skich, umieszczając tam słynnych wróżbitów z ich dzieł. Amfiaraosa traktuje w sposób szczególny, rozwijając wokół jego wątku dramatyczną scenkę, której celem jest pozbawienie go rysów tragicznych, jakimi niewątpliwie obdarza go Stacjusz w *Tebaidzie*, gdzie od samego początku posiada on świadomość zarówno losów wojny, jak i tego, że sam zginie, a jego udział w wyprawie jest ukazany jako efekt intrygi jego żony Eryfile¹¹⁰². Podobnie jak w tragedii Ajschylosa *Siedmiu przeciw Tebom*, Stacjuszowi z pewnością dobrze znanej, jest on uosobieniem postawy heroicznej, wywodzącej się z homeryckiego archetypu bohatera-wojownika: cechuje go nie tylko mądrość i dzielność w boju, lecz także poddanie się wyrokowi przeznaczenia (*amor fati*), co najlepiej unaocznia jego końcowa *aristeia* (*Theb.*, VII, 690 i nn.). Jest w niej wspierany przez Apollona, który nie mogąc odwrócić losu – „wiesz bowiem, że Parki nielitościwe / Nie odwracają swych nici” (*inmites scis nulla revolvere Parcas / stamina*; w. 774-775) – pragnie mu przynajmniej zapewnić pośmiertną chwałę, jak również przywilej niezwyklej śmierci poprzez *katabasis*; istotnie nietknięty przez pociski wrogów schodzi on żywy do Podziemia wraz z rydwanem i końmi:

[...] non arma manu, non frena remisit:
sicut erat, rectos defert in Tartara currus,
respexitque cadens caelum, campumque coire
ingemuit [...] (w. 819-822)

([...] Nie wypuścił wieszcz z ręki broni,
Ni lejców: jak stał, tak prosto schodzi do Tartaru z rydwanem.
Sporzwał na zanikające niebo, westchnął, że ziemia się zwiera.)

Pełnej dostojności postawy nie traci również w Erebie wobec boga Plutona, bo chociaż jest tam tylko marnym cieniem, to jednak

¹¹⁰² Do tego mitu Dante w *Komedii* nawiąże jeszcze dwukrotnie, eksponując w kolejnych miejscach inny jego moment, jak zwykle to czyni, gdy odwołuje się więcej niż raz do danej historii: w Pieśni XII *Czyśćca* (49-51) umieszcza postać Eryfile na rzeźbionej posadzce wśród przykładów ukaranej pychy, a w Pieśni IV *Raju* (w. 103-105), gdzie głównym intertekstem są *Metamorfozy* (IX, 406-408) Owidiusza, wskazuje na czyn Alkmeona jako podyktowany wyborem mniejszego zła – zabił on matkę, mszcząc się za śmierć ojca.

zachowuje godność wieszczka („augurii [...] honos”; *Theb.*, VIII, 88): symbolizuje ją ciemna wstęga na czole i gałązka oliwna.

Dante ograniczył epizod Amfiaraosa w Pieśni XX *Piekieł* do trzech tercyn, odzierając go z patosu: poddał w nim lekko parodystycznej¹¹⁰³ reinterpretacji moment śmierci oraz reakcję na nią, dodając „od siebie” konkluzję odnoszącą się do jego obecnej sytuacji. Dialog intertekstualny przyniósł w efekcie krótką scenkę, „odegraną” przez Wergiliusza, o zabarwieniu groteskowo-satyrycznym i wysokim stopniu teatralności:

«Drizza la testa, drizza, e vedi a cui
s'aperse a li occhi d'i Teban la terra;
per ch'ei gridavan tutti: „Dove rui,
Amfiaraio? perché lasci la guerra?”.
E non restò di ruinare a valle
fino a Minòs che ciascheduno afferra». (*Inf.*, XX, 31-36)

(„Podnieś więc głowę; niech się wzrok nacieszy
Tym, co go grunt pod tebańskimi mury
Schłonął, aż poszedł krzyk od wrogów rzeszy:
„Amfiaraio, do jakiej to dziury
Umykasz z placu?!»... A on leciał w wieczny
Grób, w Minosowe okropne pazury”).

U Stacjusza reakcja Argiwów na zapadnięcie się wieszczka pod ziemię jest naznaczona głębokim żalem połączonym ze wspomnianiem jego wielkości. Natomiast Tebanie nie kryją tryumfalnej radości, której towarzyszą akcenty szyderstwa. Podważają oni wiarygodność „profesjonalną” i samoświadomość augura, nazywając go *ignarus*:

¹¹⁰³ Owo ujęcie ma pełne powagi zaplecze teologiczne; przeciw *divinatio* (sztuce wieszczenia) wypowiadał się zdecydowanie np. Tomasz z Akwinu, *S.T.*, II^a, II^{ae}, q. 95, a. 1 (<http://www.corpusthomicum.org/iopera.html>; data dostępu: 20.03.2014): „Tunc autem solum dicitur divinare quando sibi indebito modo usurpat praenuntiationem futurorum eventuum. Hoc constat esse peccatum” („Wtedy zatem jedynie twierdzi się, że jest w kontakcie z bóstwem, gdy w niedozwolony sposób przywłaszcza sobie prawo do przepowiadania przyszłych wydarzeń. A to jest grzechem”).

[...] Nunc funera rident
 auguris ignari, contraque in tempore certant
 Tiresian laudare suum [...]. (*Theb.*, VIII, 225-227)

(To wyśmiewają śmierć wieszczą niemądrego, a przeciwnie
 Prześcigają się przy tym w wychwalaniu swego Tejrzejasa.)

W Dantejskiej tercynie ukazującej reakcję Teban pobrzmiewa komiczna pogarda w przypisaniu wieszczkowi wpływu na to, co go spotyka; oddaje to lepiej przekład dosłowny: „Gdzie pędzisz / Amfiaraosie? Dlaczego porzucasz wojnę?” (w. 33-34). Pojawia się zarzut tchórzostwa wobec tego, który nie panując nad sytuacją, spada do piekielnej otchłani wprost w objęcia sędziego Minosa¹¹⁰⁴. Ponadto czasownik *rui* (w. 33) jest w *Komedii* latynizmem przejętym z *Tebaidy* i jednocześnie „środkiem” dla ośmieszenia wieszczka, u Stacjusza zaś jego odpowiednik łaciński (*ruere*) pojawia się dwukrotnie w kontekście bynajmniej nie komicznym; raz dla oddania rozdrażnienia Plutona, który postrzega tę śmierć jako bezprawne wtargnięcie do jego królestwa (*Theb.*, VIII, 84-85); po raz drugi zaś w okrzyku naocznego świadka, litującego się nad wieszczkiem: „Widziałem, jak leciał w dół, och, biada”¹¹⁰⁵ („Vidi [...] ruentem / illum, heu”; w. 143-145).

Skutki sądu Minosa u Dante go wyraża trzecia tercyna, zawierająca uogólnienie wyjaśniające sens *contrapasso* w tym jarze:

«Mira c'ha fatto petto de le spalle;
 perché volse veder troppo davante,
 di retro guarda e fa retroso calle». (w. 37-39)

(„Patrz: gdzie miał piersi, ma pacierz napleczny;
 Że nazbyt chyżo przedtem w przyszłość godził,
 W tył patrzeć musi i krok niesie wsteczny”.)

Konkludując, można stwierdzić, że i Amfiaraos, i Kapaneus są w aluzyjnym dyskursie włoskiego poety przedmiotem ironicznej, emu-

¹¹⁰⁴ Sam Minos, *nota bene*, jest u Stacjusza odziedziczonym przez tradycję sędzią łagodnym i wyrozumiałym.

¹¹⁰⁵ Przekład dosł. mój – M.M.S.

lacyjnej wobec *Tebaidy* krytyki o charakterze wybitnie ideowym: dotyczy ona istotnych w kulturze antycznej wartości i związanych z nimi pojęć. Te postacie w *Piekle* zachowują sens historyczny (czy też metahistoryczny) i ponadto stają się nośnikami rzeczywistości wiecznej, uniwersalnej. Pomiędzy nimi i ich pierwowzorami w *Tebaidzie* zachodzi zatem relacja figuralna: Dante jako *vates christianus* koryguje i dopełnia tekst Stacjusza.

Owa strategia retoryczna ma swoją nieco inną odmianę w ostatnim, dziewiątym, kręgu, będącym projekcją tego, co najgorsze w mieście Disa-Lucyfera, rodzajem piekła w *Piekle*, jego *mise en abyme*.

Na początku Pieśni XXXII Dante-autor w metatekstowym zwrocie wyraża rozczarowanie, że nie dysponuje językiem o rymach brzmiących wystarczająco nieprzyjemnie, szorstko i chrypliwie („rime aspre e chioce”), by opisać atmosferę panującą na dnie Piekła. Skarży się na ubóstwo języka, a wobec trudnej i nigdy dotąd nieporuszanej w poezji materii czuje się jak małe dziecko, zdolne wymówić tylko najprostsze słowa: „mama i tata” (w. 9). Zna dobrze przedmiot („conchetto”; w. 4), ale nie wie, jak z przeżytego doświadczenia ma „wycisnąć cały sok”:

Io premerei di mio concetto il suco
più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
non sanza tema a dicer mi conduco. (w. 4-6)

(Może bym wyżał soki bardziej spore
Z mego przedmiotu; lecz że niebogata
Mowa, ze strachem pieśń tę przedsiębiorę.)

Pod oryginalną formułą należącą do retoryki niewyraźnego kryje się klasyczny przykład *excusatio*, który ma zwrócić uwagę czytelnika na coś wręcz przeciwnego: maestrię słowną w oddaniu pojęć i treści, które stanowią absolutną nowość w poezji. Nie po raz pierwszy zdegradowana rzeczywistość piekielna skłania go do takiej gry z potencjalnym odbiorcą. Pod koniec Pieśni XXV, w której rywalizował z Owidiuszem i Lukanem w ukazaniu różnorodności przemian ludzi w węże i odwrotnie, zachodzących bez przerwy w jarze złodziei, nie kryjąc przekonania o wyższości własnej *ars poetica*, prosi o wyrozumia-

łość, jeśli jego pióro nie było dostatecznie precyzyjne i pobłądziło z powodu *novità* przedmiotu:

Così vid 'io la settimana zavorra
mutare e trasmutare; e qui mi scusi
la novità se fior la penna aborra. (w. 142-144)

(Te dziwy w siódmej widziałem pustyni;
Jeśli chybiło nieco moje pióro
Przez rzeczy nowość, niech mnie nikt nie wini.)

Gdy dyskurs odautorski schodzi w strategicznych momentach dzieła (na początku lub pod koniec poszczególnych jego części) na tematykę metatekstową, balansującą na granicy *modestia/superbia*, zwykle pojawia się w jej obrębie także inwokacja zawierająca prośbę o natchnienie. Ta z Pieśni XXXII jest drugą inwokacją w *Piekle* i nieprzypadkowo oscyluje wokół tematyki tebańskiej:

Ma quelle donne aiutino il mio verso
ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
sì che dal fatto il dir non sia diverso. (w. 10-12)

(Wiersz mój niech wesprą owe panie wieszczce,
Co grodzić Teby wsparty Amfiona;
Niech w swoich słowach swoją treść pomieszczą.)

Dante wiedział od Horacego (*Ars poetica*, 394-396), że Amfion był mitycznym poetą, który zbudował Teby, i że jego lira wydawała dźwięki o takiej mocy, iż kamienie schodziły z gór Kiteronu i układały się w mur opasujący miasto. W powyższej tercynie autor sugeruje, że dla swojej poezji mającej wyrazić kwintesencję Piekła w dziewiątym kręgu, rozdartym nienawiścią, poezji silnej natchnieniem muz w sferze *elocutio* (tak by treść i forma pozostawały w idealnej harmonii), poszuka modelu w infernalnej atmosferze miasta przekłętego przez bogów i ludzi. A tę znał z dzieła Stacjusza.

Ponura materia pieśni, opisana stylem godnym jej natury, obfitującym w nieprzyjemnie brzmiące rymy konsonantyczne, ciężkie

i zgrzytliwe (np. „Osterlicchi” – „Tambernichchi” – „cricchi”: w. 26-28-30; „ghiaccia” – „faccia” – „procaccia”: w. 35-37-39; „becchi” – „orecchi” – „specchi”: w. 50-52-54; „Pazzi” – „cagnazzi” – „guazzi”: w. 68-70-72; „riprezzo” – „mezzo” – „rezzo”: w. 71-73-75), w wyrażenia wulgarne, akcenty parodystyczne i groteskowe, zawiera elementy symbolizujące przerażającą martwość duchową zdradzieckiego kręgu, przede wszystkim przenikające zimno i lód. Tak metaforycznie został przedstawiony zanik wszelkich więzów miłości, będący skutkiem ich zniszczenia na Ziemi; w pokrywie lodowej są w różnym stopniu uwięzieni potępieni oraz władca tej krainy nędzy – Lucyfer, postać bardzo złożona w swojej symbolice negatywnej, łączącej w zgodnej symbiozie aspekty kultury ludowej i wysokiej kultury teologicznej, którą nie będziemy się tu ze zrozumiałych względów zajmować¹¹⁰⁶. Ze strony grzeszników dominują zachowania agresywne i destrukcyjne, które udzielają się niekiedy Dantemu-pielgrzymowi w kontaktach z nimi. Liczne porównania do świata zwierząt pełnią funkcję głównie ideową¹¹⁰⁷, w przeciwieństwie do tych znanych z epiki klasycznej, poczynawszy od Homera, a skończywszy na Stacjuszu (u którego są one wyjątkowo liczne), gdzie działają na wyobraźnię czytelnika i pozwalają mu lepiej zrozumieć zachowanie lub charakter danego bohatera; tu natomiast ilustrują utratę człowieczeństwa, a tym samym podobieństwa do Stwórcy. Zdraycy bowiem u Dantego stoją najniżej w hierarchii moralnej i stanowią „lud przeklęty”; lepiej dla nich byłoby urodzić się jako bezrozumne zwierzęta:

Oh sovra tutte mal creata plebe
che stai nel loco onde parlare è duro,
mei foste state qui pecore o zebe! (w. 13-15)

(O najgorsi spośród wszystkich potępionych, / zamknięci w miejscu, o którym z trudem przychodzi mówić; / byłoby lepiej, gdybyście przyszli na świat jako owce lub kozy!)¹¹⁰⁸

¹¹⁰⁶ Zob. M. Maślanka-Soro, *Piękno i brzydota*..., s. 112-119.

¹¹⁰⁷ Zob. eadem, *Tragizm w Komedii*..., s. 320-322.

¹¹⁰⁸ Przekład mój – M.M.S. (dla bardziej dosłownego oddania negatywności tej kategorii potępionych).

Temat zezwierżenia pojawia się także w metaforach odnoszących się do wyglądu albo reakcji mijanych grzeszników: ich twarze są „cagnazzi” (w. 70), czyli sinawe z zimna; warto zauważyć, że ten przymiotnik etymologicznie wywodzi się od tego samego rdzenia, co rzeczownik *cane* (pies), a użyty tylko tutaj przez Dantego brzmi – na tle innych zwierzęcych określeń – niejednoznacznie. Ze szczekaniem psa kojarzy się z kolei agresywna mowa jednego ze zdrajców politycznych („latrando”; w. 105; „latri”; w. 108).

Pod koniec tej pieśni zwierzęcość ujawnia się w formie zupełnie niemetaforycznej, choć w świetle całego epizodu (kontynuowanego w Pieśni XXXIII) to, co dosłowne, okazuje się także nośnikiem głębszych znaczeń. Scena, której świadkiem jest Dante-pielgrzym, wprawia go w konsternację, przykuwając uwagę swoją przerażającą niezwykłością: widzi wystających z lodu dwóch potępieńców, z których jeden wgryza się w czaszkę drugiego w taki sposób, że „głowa głowie za kaptur przypadła” („l'un capo a l'altro era cappello”; w. 126). To Ugolino della Gherardesca mści się pośmiertnie na swoim zaciekłym wrogu, arcybiskupie Ruggierim, za zamorzenie głodem jego oraz czterech synów i wnuków, których z nim razem uwięziono w wieży zwanej Torre dei Gualandi w Pizie.

Nie interesuje nas tu szczegółowa analiza i interpretacja tego epizodu, która została przeprowadzona gdzie indziej¹¹⁰⁹, lecz to, jak kształtuje się w nim dialog z *Tebaidą*, a konkretnie ze sceną, do której Dante-autor czyni aluzje w porównaniu odnoszącym się do Ugolina i Ruggieriego, złączonych na zawsze poprzez „zwierzęcy znak” („bestial segno”; w. 133). Zauważmy, że ów „znak” okala ramowo dialog Dantego z Ugolinem – większą część tego dialogu wypełnia długi monolog tego ostatniego (*Inf.*, XXXIII, 22-75) mający za przedmiot dramatyczną historię ich uwięzienia i śmierci, a za cel wzbudzenie w jego słuchaczu współczucia. Po zakończeniu opowieści Ugolino z powrotem

¹¹⁰⁹ Zob. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komедии*..., s. 323-344; zob. także eadem, *Dante e la tradizione della tragedia antica nella "Commedia"*, w: *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, a c. di A. Cerbo, vol. 2: *Lectura Dantis 2004-2005*, a c. di A. Cerbo, con la collaborazione di R. Mondola, A. Żabjek, C. Di Fiore, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Officine Grafico-Editoriali "il Torcoliere", Napoli 2011, s. 609-633.

wbija zęby w czerep Ruggieriego, upodabniając się w tej czynności do zdziczałego psa. A oto obie części „ramy”:

Noi eravam partiti già da ello,
 ch' io vidi due ghiacciati in una buca,
 sì che l'un capo a l'altro era cappello;
 e come 'l pan per fame si manduca,
 così 'l sovràn li denti a l'altro pose
 là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:
 non altrimenti Tidëo si rose
 le tempie a Menalippo per disdegno,
 che quei faceva il teschio e l'altre cose. (*Inf.*, XXXII, 124-132)

(Gdy odchodzimy, w rowie dwa widziadła
 Spostrzegam taką zwarte zawziętością,
 Że głowa głowie za kaptur przypadła.
 Jak się do chleba rwie człek zdjęty czczością,
 Tak wyższy, leżąc niższemu na grzbiecie,
 Wpił się w kark, ponad pacierzową kością.
 A jako Tydej w pomściwym odwecie
 Zębami szarpał łeb Menalippowy,
 Tak ten darł czaszkę i ssal mózg w szkielecie.)
 [...]

Quand' ebbe detto ciò, con li occhi torti
 riprese 'l teschio misero co' denti,
 che furo a l'osso, come d'un can, forti. (*Inf.*, XXXIII, 76-78)

(Skończył i białka wyrócił straszliwe,
 I zęby w czerep znów zapuścił siny,
 Twarde i jak psie – krwawej kości chciwe.)

Porównanie zachowania Ugolina do okropnej reakcji Tydeusa jest, w moim przekonaniu, bogatsze w znaczenie, niż można by sądzić przy pobieżnej lekturze i – w przeciwieństwie do wielu innych zaczerpniętych z epiki klasycznej – nie zawiera w sobie antytezy. Przypomnijmy sytuację w *Tebaidzie*: ten najdzielniejszy z wodzów argiwskich zostaje śmiertelnie ugodzony przez Melanipposa, wojownika tebań-

skiego, lecz ostatnim wysiłkiem woli oddaje śmiertelny cios. Taka zemsta mu jednak nie wystarcza: ogarnięty szalem nienawiści i „szatańskiej” radości (*Theb.*, VIII, 751-752: „amens / laetitiaque iraque”), jaką roznieciła w nim infernalna furia Tyzyfona (w. 757-758), każe sobie przynieść głowę wroga i wysysa z niej mózg. Ta przedśmiertna reakcja spotyka się z odrazą nie tylko ze strony Teban, lecz także jego towarzyszy, u których wcześniej wzbudzał szacunek i podziw niezrównanym męstwem, a którzy po tym jego czynie „mniej żalowali jego straty, / Obciążając go winą, skarżą się, że przebrał nienawiści miarę” („minus ingemuere iacentem / Inachidae, culpantque virum et rupisse queruntur / fas odii”; *Theb.*, IX, 2-4). Nie tylko oni, ale i bogowie czują się obrażeni, zwłaszcza Mars (*Theb.*, IX, 5-7) i Atena: dotąd Tydeus był jej ulubieńcem i nie mogąc go uratować od śmierci, chwilę wcześniej wyprosiła dlań u Jowisza nieśmiertelną chwałę; teraz przerażona uciekła, odwracając się od leżącego „i nie pierwszej podeszła pod gwiazdy, aż ogień mistyczny / I uniewinniający Elisos oczy jej wodą obficie oczyścił” („nec prius astra subit quam mystica lampas et insons / Ilissos multa purgavit lumina lympha”; *Theb.*, VIII, 765-766).

Stacjusz daje do zrozumienia, że tym ohydny czynem Tydeus przekreślił w znacznym stopniu swoją *virtus* oraz że dopuścił się *impietas*, a Dante idzie dalej, postrzegając to w kategoriach wiecznego potępienia. Ugolino wraz z Ruggierim w tej wiecznej scenie dopełniają swój własny los, ale włoski poeta zdaje się sugerować, że taki jest też los tych, do których są porównani, skoro żadna religia nie usprawiedliwia bestialskiej nienawiści i kanibalizmu. Figuralna wymowa obu wojowników mitologicznych (lecz traktowanych przez Alighieriego, jak wiemy, w perspektywie historycznej) jest więc podwójna. Trzeba dodać, że choć uwaga czytelnika skupia się w księdze VIII *Tebaidy* na postaci Tydeusa, jego charakterystyka zawiera w sobie także ocenę Melanipposa, zięjącego nie mniejszą nienawiścią: „Tydeus [...] gdy zobaczył jego usta charczące i wściekle oczy, / i gdy rozpoznał w nim siebie samego, / kazał podać sobie jego uciętą głowę”¹¹¹⁰ („Tydeus [...] ut singultantia vidit / ora trucesque oculos seseque agnovit in illo, / imperat abscisum porgi”; w. 751-754).

¹¹¹⁰ Przekład mój – M.M.S. (dla oddania większej dosłowności).

Porównanie wypukła *subumanar* hrabiego Ugolina, które na dnie Piekła osiągnęło swój punkt szczytowy. Jak wszyscy pozostali zdrajcy, cierpi on straszliwy chłód, odzwierciedlający chłód jego serca pozbawionego całkowicie *caritas*, nie tylko wobec wrogów, ale nawet wobec synów i wnuków, którzy przed nim zmarli z głodu – ujawnia to mimowolnie w swoim monologu¹¹¹¹. Natomiast *bestial segno* jest jego dodatkowym, „osobistym” *contrapasso*. W odpowiedzi na zainteresowanie Dantego-pielgrzyma jego osobą i obietnicę, że po poznaniu ich historii odwdzieczy się mu po powrocie do świata żywych, chyba że język „uschnie” mu w gardle (*Inf.*, XXXII, 139), Ugolino wykorzystuje tę okazję, by pokazać siebie jako niewinną ofiarę arcybiskupa, wbrew historycznej prawdzie, którą Dante musiał znać. Celem Ugolina jest wzbudzenie współczucia (*pietà*) i trwogi w swoim słuchaczu, jednym słowem, przedstawienie swojej historii w kategoriach tragedii¹¹¹². Dante jednak pozostaje obojętny na jego los, zrozumiałwszy, że do wszystkich pozostałych zdrad, jakimi splamił się przed uwięzieniem¹¹¹³, dodał tę najstraszniejszą, popełnioną wobec własnych dzieci i wnuków, którą zapowiadała wcześniej jego totalna obojętność, mimo zachęty z ich strony do okazania im ludzkich uczuć, do odpowiedzi na ich akt poświęcenia i do pogodzenia się z losem. Tą najstraszniejszą zbrodnią jest, aluzyjnie wyrażony przez Dantego, akt kanibalizmu, dokonany na ich martwych ciałach¹¹¹⁴. Tej prawdy nie jest w stanie stłumić jego chwilowa metamorfoza w rozmowie z Dantem-pielgrzymem, po któ-

¹¹¹¹ Zob. zwłaszcza Dante, *Inf.*, XXXIII, 49-54: «Io non piangëa, sì dentro impetrai: / piangevan elli; e Anselmuccio mio / disse: „Tu guardi sì, padre! che hai?”. / Perciò non lagrimai né rispuos’io / tutto quel giorno né la notte appresso, / infin che l’altro sol nel mondo uscìo» („Jam nie zaptakał, skamieniałem w sobie; / Lecz chłopcy łkali, mój Anzelmek mały: / «Ojcze – rzekł – patrzysz tak dziwno po tobie?» / Jam nie zasłochał, milczałem dzień cały / I noc, do chwili, kiedy gwiazdy gasną”).

¹¹¹² Por. M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 330 i nn.

¹¹¹³ Zob. *ibidem*, s. 329-330.

¹¹¹⁴ Aluzyje do kanibalizmu Ugolina, niezależnie od „wskazówek”, które on sam daje w swoim monologu, nie będąc tego świadomy i niezależnie od *bestial segno*, zawiera także wers, którym wieńczy on swoją opowieść: «Poscia, più che ’l dolor, poté ’l digiuno» (*Inf.*, XXXIII, 75: „Później głód okazał się silniejszy od bólu” – przekład dosł. mój – M.M.S.). Jego interpretacja podzieliła dantologów, dziś przeważa jednak wersja, zgodnie z którą Ugolino, dręczony głodem, który stłumił w nim ból, żywił się ciałami dzieci, zanim skonał; zob. dokładniejszą analizę w: M. Maślanka-Soro, *Tragizm w Komedii...*, s. 339-340.

rej powraca do stanu zezwierżenia, jak sugeruje druga część „ramy”. W ten sposób *bestial segno*, który otwiera i wieńczy epizod Ugolina, staje się wymownym znakiem nie tyle jego nienawiści do Ruggieriego, na którym nie wyładował w takiej formie swojej wściekłości przed śmiercią, ile jego winy wobec dzieci. W efekcie akt Ugolina okazuje się większą jeszcze zbrodnią niż czyn Tydeusa, od którego odwrócili się bogowie olimpijscy. Dlatego Dante-autor w apokaliptycznej inwektywie przeciwko Pizie (*Inf.*, XXXIII, 79-90), która dała przyzwolenie na śmierć niewinnych istot, nazwie ją „nowymi Tebami” („novella Tebe”; w. 89). Sądzę, że epitet „novella” jest tu nacechowany negatywnie: o ile w Tebach zbrodnie i nienawiść panowały po obu stronach, o tyle tutaj doszło do niestłuchanego (i w tym znaczeniu „nowego”) zwyrodnienia, jakie nigdy nie powinno się wydarzyć w „nowych” czasach i w „nowej kulturze”.

ZAKOŃCZENIE

WKRÓTKIM podsumowaniu rozwiniętego w tej monografii tematu, dotyczącego funkcjonowania wielkiej epiki rzymskiej w twórczości Dantego, chcąc uniknąć zbędnych powtórzeń w stosunku do obszernej części wstępnej, gdzie starałam się nakreślić główne założenia pracy, jej przedmiot oraz metodologię, ograniczę się do kilku ogólnych refleksji nad naturą intertekstualności wielkiego Florentczyka, odwołując się jedynie *en passant* do poczynionych wcześniej ustaleń.

Na początek zauważmy, że stanowi ona – w moim przekonaniu – potwierdzenie stałej tendencji widocznej w jego pisarstwie pojmowanym jako całość, a mianowicie konsekwentnej ewolucji ideowo-formalnej. Przykładem takiej ewolucji na poziomie tematycznym jest stopniowe przechodzenie od treści skupionych na postrzeganiu i wyrażaniu spraw i uczuć interesujących go jako jednostkę (w *Rime* i *Vita Nuova*), poprzez te angażujące określoną społeczność (w traktatach i listach), aż do problemów uniwersalnych, zmierzających do ogarnięcia wszystkich istotnych – z punktu widzenia sensu ludzkiego życia – aspektów rzeczywistości. Natomiast w relacjach z tekstami wielkich poetów antycznych wstępna faza fascynacji „antyczną mądrością”, niekiedy przekazaną w formie alegorycznej, jak starano się mniej lub bardziej przekonująco udowadniać w średniowieczu przy pomocy bogatego *instrumentarium* egzegetycznego, trwa w przypadku Alighieriego do momentu osiągnięcia równej im – w jego odczuciu – dojrzałości intelektualnej oraz artystycznej, co na poziomie symbolicznym ukazane zostaje w Pieśni IV *Piekle* jako włączenie go – jedyne go spośród no-

wożytnych poetów – do „pięknej szkoły” Homera. Jest jednak symptomatyczne, że owa nobilitacja poetycka zostaje przezeń potraktowana (mówimy tu o przenikających się wzajemnie rolach Dantego-postaci i Dantego-autora) jako pierwszy krok ku zaznaczeniu własnej odrębności jako twórcy świadomego – inaczej niż poeci antyczni – prawdziwego źródła własnego natchnienia, które każe mu obrać „inną drogę” („*altra via*”; *Inf.*, IV, 149).

Im bardziej Alighieri będzie z nimi podzielał pogląd na temat roli sztuki jako narzędzia poznawania i przekazywania prawdy o świecie oraz o człowieku i – podobnie jak oni – będzie się czuł, jako poeta-*vates*, odpowiedzialny za kształtowanie wartości mających być drogowskazem dla jednostek i społeczeństw, tym mniej będzie mógł zaakceptować sens ich poetyckiego przekazu (oczywiście dokonując pomiędzy nimi subtelnych rozróżnień), ponieważ swój własny oprze na innego rodzaju *veritas*. A to przełoży się na różne aspekty jego świadomych nawiązań do starożytnej epiki.

Dlatego też faza raczej biernego czerpania – w postaci motywów, myśli i przykładów – z mądrości antycznych poetów, traktowanych jak *auctoritates* w jego wczesnej twórczości, ustąpi w *Boskiej Komedii* w sposób nieunikniony i nieodwracalny fazie żywego dialogu, prowadzonego zarówno na poziomie rozwiązań wewnątrztekstowych, jak i metatekstowych, przy czym jedne i drugie nabiorą nieraz, jak mieliśmy okazję wielokrotnie stwierdzić, znaczenia mniej lub bardziej polemicznego, gdy staną się nośnikami poglądów i treści kulturowo i cywilizacyjnie obcych antycznym twórcom albo domagających się od ich tekstów pewnych korekt lub przesunięć semantycznych.

Uogólniając, można powiedzieć, że intertekstualność staje się dla włoskiego poety, zwłaszcza wtedy, gdy znajduje ona oparcie w figuralnym modelu rzeczywistości, ważnym narzędziem do interpretowania świata przedstawionego rzymskiej epiki oraz do naświetlenia kwestii związanych z samym pisarstwem.

Ingerując w teksty uświęcone już pewną tradycją interpretacyjną w jego epoce, Dante jest na tym polu, podobnie jak na wielu innych, innowatorem śmiało rzucającym nieznane wcześniej wyzwania hermeneutyczne, niosące nowe ich odczytanie. Nie zawsze ma ono charakter polemiczny lub krytyczny *tout court*: niekiedy jego celem jest wręcz

dowartościowanie antycznej poezji poprzez ujawnienie całego bogactwa reprezentowanych przez nią treści, także tych, które pozostały zakryte dla jej autorów.

Zwracając się niemal na początku *Raju* do swoich czytelników w apostrofie żeglarskiej, Alighieri kładzie nacisk na pionierski charakter swojej „kantyki światła” i przestrzega ich przed przystąpieniem do jej lektury bez odpowiedniego przygotowania. Dokonując pewnej drobnej „manipulacji”, która spotkałaby się – być może – z jego aprobatą, proponuję odczytać – na koniec – parę wersów tej apostrofy jako komentarz do sposobu, w jaki prowadzi on w swojej *Komedii* dialog z Wergiliuszem, Owidiuszem, Lukanem i Stacjuszem:

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
Minerva spira, conducemi Appollo,
e nove Muse mi dimostran l'Orse. (*Par.*, II, 7-9)

(Nikt nie biegł nurtem, kędy ja się wożę;
W żagl dmie Minerwa, Feb drogę odkryje,
Muzy poznać gwiazdami bezdroże.)

BIBLIOGRAFIA LITERATURY CYTOWANEJ

I. WYDANIA KOMENTOWANE DZIEŁ DANTEGO W ORYGINALE

Commedia, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Zanichelli, Bologna 2001.

Commedia, vol. 1 (*Inferno*), a c. di G. Inglese, Carocci, Roma 2007.

Convivio, a c. di G. Inglese, BUR, Milano 1999 (1993).

De vulgari eloquentia, vol. 1 (introduzione e testo), a c. di P.V. Mengaldo, Antenora, Padova 1968.

Divina Commedia, introduzione di I. Borzi, commento a c. di G. Fallani, S. Zennaro, Newton Compton, Roma 2010.

La Commedia, vol. 1-3 (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*), a c. di B. Garavelli, con la supervisione di M. Corti, Bompiani, Sonzogno 1993.

La Commedia, vol. 1-3 (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*), con il commento di R. Hollander, traduzione a c. di S. Marchesi, Olschki, Firenze 2011.

La Commedia secondo l'antica vulgata, vol. 1-4, a c. di G. Petrocchi, 2^a ed. rivodata, Le Lettere, Firenze 1994.

La Divina Commedia, vol. 1-3 (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*), a c. di U. Bosco, G. Reggio, Le Monnier, Firenze 2002.

La Divina Commedia, vol. 1-3 (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*), a c. di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1984 (1955-1957).

Monarchia, introduzione di G. Petrocchi, a c. di M. Pizzica, BUR, Milano 1988.

Opere latine, a c. di L. Coglievina, R.J. Lokaj, G. Savino, introduzione di M. Pastore Stocchi, Salerno Editrice, Roma 2005.

Rime, a c. di G. Contini, con un saggio di M. Perugi, Einaudi, Torino 1995.

Vita Nuova, premessa di M. Corti, introduzione di M. Colombo, Feltrinelli, Milano 2008.

II. DZIEŁA DANTEGO W PRZEKŁADZIE

- Biesiada*, przeł. i oprac. M. Bartkowiak-Lerch, Antyk, Kęty 2004.
- Boska Komedia*, przeł. A. Świderska, Antyk, Kęty 1999.
- Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, oprac. M. Maślanka-Soro, Zielona Sowa, Kraków 2009.
- Czyściec (Boskiej Komedii część druga)*, przeł. A. Kuciak, Klub Książki Katolickiej, Poznań 2003.
- Monarchia*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył W. Seńko, Antyk, Kęty 2002.
- O języku polskim*, przeł., wstępem i komentarzami opatrzył W. Olszaniec, Antyk, Kęty 2002.
- Piektło (Boskiej Komedii część pierwsza)*, przeł. A. Kuciak, Klub Książki Katolickiej, Poznań 2002.
- Raj (Boskiej Komedii część trzecia)*, przeł. A. Kuciak, Klub Książki Katolickiej, Poznań 2004.
- Życie Nowe*, przeł. E. Porębowicz, oprac. J. Gałuszka, PIW, Warszawa 1960.

III. KOMENTARZE ŚREDNIOWIECZNE I PÓŹNIEJSZE DO *BOSKIEJ KOMEDII*

- [ALIGHIERI P.] *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, a c. di V. Nannucci, Piatti, Firenze 1845 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>).
- BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, a c. di I. Ph. Lacaita, Barbèra, Firenze 1887 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>).
- FRANCESCO DA BUTI, *Commento sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a c. di C. Giannini, Nistri, Pisa 1989 (1858-1862) (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>).
- GUIDO DA PISA, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis or Commentary on Dante's Inferno*, ed. by V. Cioffari, State University of New York Press, Albany (NY) 1974 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>).
- [JACOPO DELLA LANA] *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a c. di L. Scarabelli, Tipografia Regia, Bologna 1866-1867 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>).
- L'Ottimo Commento della Divina Commedia* [Andrea Lancia]. Testo inedito di un contemporaneo del poeta [ed. Alessandro Torri], Capurro, Pisa 1827-1829 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>).
- LOMBARDI B., *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, col comm. del P. B. L., Padova 1822 (<http://dante.dartmouth.edu/search.php>).

IV. TEKSTY ŹRÓDŁOWE ANTYCZNE, BIBLIJNE I ŚREDNIOWIECZNE

- Accessus ad auctores*, édition critique par R.B.C. Huygens, Latomus, Berchem-Bruxelles 1954.
- św. AMBROŻY, *Hexameron*, przeł. W. Szoldrski, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1969.
- [ARNULFUS AURELIANENSIS] *Arnulfi Aurelianensis Glosule super Lucanum*, ed. by B.M. Marti, American Academy of Rome, Roma 1958.
- św. AUGUSTYN, *Contra Iulianum*, w: S. Aurelii Augustini, *Opera omnia*, w: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, 44, ed. J.P. Migne, Paris 1844 ([www.augustinus.it Opera latina](http://www.augustinus.it/Opera latina)).
- św. AUGUSTYN, *In Evangelium Ioannis tractatus centum viginti quattuor*, w: S. Aurelii Augustini, *Opera Omnia*, w: *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, 35, ed. J.P. Migne, Paris 1844 ([www.augustinus.it Opera latina](http://www.augustinus.it/Opera latina)).
- św. AUGUSTYN, *Państwo Boże*, przeł. ks. W. Kubicki, wstępem opatrzył J. Salij OP, Antyk, Kęty 2002.
- św. AUGUSTYN, *Przeciw Julianowi*, w: *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. XIX, z. 2, przeł. i wstępem opatrzył ks. W. Eborowicz, oprac. ks. W. Eborowicz, ks. E. Stanuła, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1977.
- [św. AUGUSTYN] S. AURELIJ AUGUSTINI, *De civitate Dei*, t. 1-2, Brepols, Turnhout 1955.
- [BERNARDUS SILVESTRIS] SILVESTRE B., *Commento all'Eneide*, libri I-VI, a c. di B. Basile, Carocci, Roma 2009.
- BOECJUSZ, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, przeł. i oprac. G. Kurylewicz, M. Antczak, Wydawnictwo M. Derewiecki, Kęty 2006.
- [BOECJUSZ] SEVERINO BOEZIO, *La consolazione della filosofia*, a c. di C. More-schini, UTET, Torino 2006.
- Commentum quod dicitur Bernardi Silvestris super sex libros Aeneidos Virgilii* nunc denuo ed. J. Jones, E. Jones (*The Commentary on the First Six Books of the «Aeneid» of Vergil Commonly Attributed to Bernardus Silvestris. A New Critical Edition* by J.W. Jones & E.F. Jones), University of Nebraska Press, Lincoln & London 1977.
- [CYCERON] M. TULLIO CICERONE, *I doveri*, introduzione e note di E. Narducci, traduzione di A. Resta Barrile, BUR, Milano 2011.
- [CYCERON] M. TULLIO CICERONE, *Opere politiche e filosofiche*, vol. 2, a c. di N. Marinone, UTET, Torino 2010.
- [FULGENCIJUSZ] FABIUS PLACIADAS FULGENTIUS, *Expositio Virgilianae continentiae secundum philosophos morales*, w: idem, *Opera*, rec. R. Helm, Teubner, Lipsiae 1898, s. 81-107.

- [FULGENCJUSZ] FABIUS PLACIADES FULGENTIUS, *Mythologiarum libri tres*, w: idem, *Opera*, rec. R. Helm, Teubner, Lipsiae 1898, s. 3-80.
- [FULGENCJUSZ] FABIUS PLACIADES FULGENTIUS, *Super Thebaidem*, w: idem, *Opera*, rec. R. Helm, Teubner, Lipsiae 1898, s. 180-186.
- [HORACY] KWINTUS HORACJUSZ FLAKKUS, *Dzieła wszystkie (Opera omnia)*, t. 2, tekst łaciński do druku przygotował, wyboru przekładów dokonał, komentarzem opatrzył O. Jurewicz, Ossolineum, Wrocław 1988.
- [IZYDOR Z SEWILLI] ISIDORI HISPALENSIS EPISCOPI, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, t. 1-2, rec. W.M. Lindsay, Clarendon Press, Oxonii 1911.
- [JAN Z GARLANDII] GIOVANNI DI GARLANDIA, *Integumenta Ovidii. Poemetto inedito del secolo XIII*, a c. di F. Ghisalberti, Principato, Messina–Milano 1933.
- [JAN Z SALISBURY] *Ioannis Saresberiensis episcopi Carnotensis Policratici sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum libri VIII*, t. 1-2, ed. C.C.J. Webb, Oxford Clarendon Press, Oxford 1909.
- [LAKTANCJUSZ PLACIDUS] LACTANTIUS PLACIDUS, *In Statii Thebaida Commentum*, vol. 1, rec. R. Dale Sweeney, Teubner, Stuttgartiae–Lipsiae 1997.
- [LUKAN] MARCO ANNEO LUCANO, *Farsaglia o La guerra civile*, introduzione e traduzione di L. Canali, premessa al testo e note di F. Brena, BUR, Milano 2007 (1997).
- [MAKROBIUSZ] MACROBE, *Commentaire sur le Songe de Scipion*, éd. par M. Armisen-Marchetti, Les Belles Lettres, Paris 2003.
- [MAKROBIUSZ] MACROBIUS, *Saturnalia*, 3 vols, translated by R.A. Kaster, Loeb Classical Library, Cambridge, MA 2011.
- MAREK ANNEUSZ LUKAN, *Wojna domowa*, przeł. i oprac. M. Brożek, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1994.
- Monumenta Germaniae Historica*, t. 1: *Poetae latini*, Societas Aperiendis Fontibus Rerum Germanicarum Medii Aevi, Berolini 1881.
- Novum Testamentum Graece et Latine*, utrumque textum cum apparatu critico imprimendum curavit E. Nestle, novis curis elaboraverunt E. Nestle, K. Aland, United Bible Societies, London 1963.
- OWIDIUSZ, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995.
- [OWIDIUSZ] OVIDIO, *Metamorfosi*, a c. di N. Scivoletto, UTET, Torino 2009.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (Biblia Tysiąclecia), oprac. zespół biblistów polskich, wyd. III, Pallottinum, Poznań–Warszawa 1982.
- PUBLIUSZ PAPINIUSZ STACJUSZ, *Sylwy*, wstęp, przekład, przypisy S. Śnieżewski, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 2010.
- PUBLIUSZ PAPINIUSZ STACJUSZ, *Tebaida. Epopeja bohaterska w dwunastu pieśniach*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył M. Brożek, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1996.

- PUBLIUSZ WERGILIUSZ MARO, *Eneida*, przeł. T. Karyłowski, oprac. S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980.
- SALUTATI C., *De laboribus Herculis*, t. 1-3, ed. by B. L. Ullman, In Aedibus Theatri Mundi, Zurich 1951, s. 193.
- [SERWIUSZ], *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, t. 1-3, rec. G. Thilo, H. Hagen, Teubner, Lipsiae 1881-1902.
- [STACJUSZ] P. PAPINI STATI, *Silvae*, rec. A. Marastoni, Bibliotheca Teubneriana, Leipzig 1970.
- [STACJUSZ] STAZIO, *Achilleide*, a c. di G. Rosati, BUR, Milano 2008.
- [STACJUSZ] STAZIO, *Tebaide*, a c. di L. Micozzi, Oscar Mondadori, Milano 2010.
- TOMASZ Z AKWINU, *Quaestiones disputatae: De veritate* (www.corpusthomisticum.org/sth0000.html).
- TOMASZ Z AKWINU, *Sententia libri Ethicorum* (<http://www.corpusthomisticum.org/iopera.html>).
- TOMASZ Z AKWINU, *Summa theologiae* (www.corpusthomisticum.org/sth0000.html).
- Vitae Vergilianae*, rec. J. Brummer, Teubner, Lipsiae 1912.
- [WERGILIUSZ] PUBLIUS VERGILIUS MARO, *Aeneis*, Buch VI, by E. Norden, wyd. IV, Teubner, Stuttgart 1957.
- WERGILIUSZ (PUBLIUS VERGILIUS MARO), *Eneida*, przeł., poprzedził wstępem i opatrzył słowniczkiem I. Wieniewski, objaśnienia sporządził S. Stabryła, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.
- [WERGILIUSZ] VIRGILE, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Les Belles Lettres, Paris 1942.
- [WERGILIUSZ] VIRGILIO, *Eneide*, libro sesto, a c. di G. Campagna, Principato, Milano–Messina 1955.
- [WERGILIUSZ] VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di L. Canali, commento di E. Paratore adattato da M. Beck, introduzione di E. Paratore, Oscar Mondadori, Milano 2010.

V. STUDIA KRYTYCZNE I OPRACOWANIA

- ANDERSON W., rec. książki B. Otisa, *Ovid as an Epic Poet*, w: „American Journal of Philology”, LXXXIX (1968), s. 93-104.
- ARMOUR P., *Il mito del Paradiso Terrestre: rinnovamento della società mondiale, w: Dante. Mito e poesia*. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità–Ascona, 23-27 giugno 1997), a c. di M. Picone, T. Crivelli, Cesati, Firenze 1999, s. 341-354.

- AUERBACH E., *Dante: Poet of the Secular World* (tyt. oryg.: *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin–Leipzig 1929), University of Chicago Press, Chicago–London 1961.
- AUERBACH E., *Figura*, w: idem, *Studi su Dante*, prefazione di D. Della Terza, traduzione di M.L. De Pieri Bonino, D. Della Terza, wyd. III, Feltrinelli, Milano 2007, s. 176-226.
- AUERBACH E., *Gli appelli di Dante al lettore*, w: idem, *Studi su Dante*, prefazione di D. Della Terza, traduzione di M.L. De Pieri Bonino, D. Della Terza, wyd. III, Feltrinelli, Milano 2007, s. 309-323.
- AUERBACH E., *Język literacki i jego odbiorcy w późnym antyku łacińskim i średniowieczu* (tyt. oryg.: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Tübingen–Basel 1958), przeł. R. Urbański, Homini, Kraków 2006.
- BALDUCCI M.A., *Classicismo Dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*, introduzione di S. Moravia, Le Lettere, Firenze 2004 (1999).
- BARAŃSKI Z.G., *Canto XXV*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2001, s. 389-406.
- BARAŃSKI Z.G., *Notes on Dante and the Myth of Orpheus*, w: *Dante. Mito e poesia*. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità–Ascona, 23-27 giugno 1997), a c. di M. Picone, T. Crivelli, Cesati, Firenze 1999, s. 133-154.
- BÀRBERI SQUAROTTI G., *Ai piedi del monte: il prologo del Purgatorio*, w: *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, a c. di M. Guglielminetti, G. Bàrberi Squarotti, L'Arciere, Cuneo 1984, s. 19-44.
- BARCHIESI M., *Catarsi classica e «medicina» dantesca (dal Canto XX dell'«Inferno»)*, „Lettture Classensi”, 4 (1973), s. 11-124.
- BARKAN L., *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, Yale University Press, New Haven (Connecticut) 1986.
- BAROLINI T., *Arachne, Argus, and St. John: transgressive art in Dante and Ovid*, „Mediaevalia”, 13 (1987), s. 207-226.
- BAROLINI T., *Dante's Poets. Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1984.
- BAROLINI T., *La coda di Minosse: come si crea l'Inferno (Eneide VI, 431-433 e Inferno V, 1-24)*, w: eadem, *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria italiana* (tyt. oryg.: *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York 2006), traduzione di G. Bernardi, Bompiani, Milano 2012, s. 205-232.
- BAROLINI T., *Ricareare la creazione divina: l'arte aracnea nella cornice dei superbi*, w: eadem, *La “Commedia” senza Dio. Dante e la creazione di una realtà*

- virtuale* (tyt. oryg.: *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton 1992), traduzione it. R. Antognini, Feltrinelli, Milano 2003, s. 173-198.
- BARTKOWIAK-LERCH M., *Itinerarium mentis in Deum nelle traduzioni polacche della Divina Commedia. Le similitudini*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.
- BARTUSCHAT J., «Non pur Policleto, ma la natura». *Perfezione dell'arte e perfezione della natura in Dante e Boccaccio*, w: *Studi sul canone letterario del Trecento per Michelangelo Picone*, a c. di J. Bartuschat, L. Rossi, Longo, Ravenna 2003, s. 79-98.
- BASWELL CH., *The Medieval Allegorization of the "Aeneid": Ms Cambridge, Peterhouse 158*, „Traditio”, XLI (1985), s. 181-237.
- BATTAGLIA S., *La tradizione di Ovidio nel medioevo*, „Filologia Romanza”, VI (1959), s. 185-224.
- BATTAGLIA RICCI L., *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, „Lecture Classensi”, 29 (2000), s. 67-103.
- BATTISTINI A., *La «speranza de l'altezza». La retorica patetica in «Purgatorio» XII*, „L'Alighieri”, XLIV (2003), s. 95-108.
- BEAL R., *Dante among Thieves: Allegorical Soteriology in the Seventh Bolgia (Inferno XXIV and XXV)*, „Mediaevalia”, 9 (1983), s. 101-123.
- BEMROSE S., *Dante's Angelic Intelligences: Their Importance in the Cosmos and in Pre-Christian Religion*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983.
- BIGI E., *Pietro della Vigna*, w: *ED*, vol. 12, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 614-620.
- BIGI E., *Suicidi*, w: *ED*, vol. 15, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 252-254.
- BILLANOVICH G., «*Veterum vestigia vatum*» nei carmi dei preumanisti padovani, „Italia Medioevale e Umanistica”, I (1958), s. 155-243.
- BLOW D., *From Ignorance to Knowledge: the Marvelous in Inferno 13*, w: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp, Stanford University Press, Stanford (California) 1991, s. 45-61.
- BLOMME R., *Il palinsesto della memoria. Osservazioni sulla similitudine dantesca*, w: *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Olschki, Firenze 1989 (1968), s. 403-417.
- BOER C. DE (ed.), *Ovide Moralisé*, „Verhandel. der K. Akad. van Wetensch. te Amsterdam, Afd. Letterk.”, n. s., 15 (1915), 21 (1920), 30 (1931), 37 (1936), 43 (1938).
- BOITANI P., *Dall'ombra di Ulisse all'ombra d'Argo*, w: *Dante. Mito e poesia*. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità-Ascona, 23-27 giugno 1997), a c. di M. Picone, T. Crivelli, Cesati, Firenze 1999, s. 207-226.

- BOITANI P., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Il Mulino, Bologna 1992.
- BON C., *Lucano all'Inferno*, w: *La Divina Foresta. Studi danteschi*, a c. di F. Spera, D'Auria Editore, Napoli 2006, s. 71-104.
- BORSELLINO N., *La dismisura di Stazio («Purgatorio» XXII)*, w: idem, *Sipario dantesco. Sei scenari della «Commedia»*, Salerno Editrice, Roma 1991, s. 54-71.
- BOSCO U., *Dante e il teatro medievale*, w: *Studi filologici, letterari e storici, in memoria di Guido Favati*, a c. di G. Varanini, P. Pinagli, Antenore, Padova 1977, s. 135-147.
- BOSCO U., *Dante vicino*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1966.
- BRENA F., *Premessa al testo*, w: Marco Anneo Lucano, *Farsaglia o La guerra civile*, introduzione e traduzione di L. Canali, premessa al testo e note di F. Brena, BUR, Milano 2007 (1997), s. 11-24.
- BROWNLEE K., *Dante and Narcissus (Purg. XXX, 76-99)*, „Dante Studies”, 96 (1978), s. 201-206.
- BROWNLEE K., *Dante and the classical poets*, w: *The Cambridge Companion to Dante*, ed. by R. Jacoff, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 100-119.
- BROWNLEE K., *Ovid's Semele and Dante's Metamorphosis: Paradiso 21-22*, w: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp, Stanford University Press, Stanford (California) 1991, s. 224-232.
- BROWNLEE K., *Pauline Vision and Ovidian Speech in Paradiso I*, w: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp, Stanford University Press, Stanford (California) 1991, s. 202-213.
- BROWNLEE K., *Phaeton's Fall and Dante's Ascent*, „Dante Studies”, 102 (1984), s. 135-144.
- BRUGNOLI G., *«Chi per lungo silenzio pareva fioco»*, w: *Letterature comparate, problemi e metodo: Studi in onore di Ettore Paratore*, vol. 3, Pàtron, Bologna 1981, s. 1169-1182.
- CACCIA E., *Canto XX*, w: *LDS*, vol. 1 (*Inferno*), Le Monnier, Firenze 1967, s. 673-724.
- CASELL A.K., *Il silenzio di Virgilio: Inferno I, 62-63*, „Letture Classensi”, 18 (1989), s. 165-176.
- CERRI G., *Dante e Omero: il volto di Medusa*, Argo, Lecce 2007.
- CERRI G., *Dante e Ulisse: un' esegesi medioevale delle testimonianze antiche, w: L'antico e la sua eredità. Atti del Colloquio internazionale di studi in onore di Antonio Garzya*, Napoli, 20-21 settembre 2002, a c. di U. Criscuolo, M. D'Auria Editore, Napoli 2004, s. 87-134.

- CHIARENZA M.M., *Hippolytus' Exile: Paradiso XVII, vv. 46-48*, „Dante Studies”, 84 (1966), s. 65-68.
- CIOFFI C.A., *Fame, Prayer, and Politics: Virgil's Palinurus in Purgatorio V and VI*, „Dante Studies”, 110 (1992), s. 179-200.
- CLAY D., *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Commedia*, w: *Dante. Mito e poesia*. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità-Ascona, 23-27 giugno 1997), a c. di M. Picone, T. Crivelli, Cesati, Firenze 1999, s. 69-85.
- COGAN M., *Delight, Punishment and the Justice of God in the «Divina Commedia»*, „Dante Studies”, 111 (1993), s. 27-52.
- COMPARETTI D., *Virgilio nel Medioevo*, a c. di G. Pasquali, La Nuova Italia, Firenze 1955 (1872).
- CONSOLI D., *Castello*, w: *ED*, vol. 6, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 605-607.
- CONSOLI D., RONCONI A., *Virgilio Marone, Publio*, w: *ED*, vol. 16, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 408-436.
- CORTI M., *Distanza testuale e cronologica del trattato IV?*, w: eadem, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino 2003, s. 145-166.
- COURCELLE P., *Les exégèses chrétiennes de la Quatrième Eglogue*, „Revue des études anciennes”, 59 (1957), s. 284-319.
- COURCELLE P., *Les Pères de l'Eglise devant les Enfers virgiliens*, „Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge”, XXX (1955), s. 5-74.
- CURTIVS E.R., *La nave degli Argonauti*, w: idem, *Letteratura della letteratura*. Saggi critici a c. di L. Ritter Santini, Il Mulino, Bologna 1984, s. 301-325.
- CURTIVS E.R., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze* (tyt. oryg.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948), przeł. i oprac. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997.
- DE ANGELIS V., *“...e l'ultimo Lucano”*, w: *Dante e la “bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica*, a c. di A.A. Iannucci, Longo, Ravenna 1993, s. 145-203.
- DE ANGELIS V., *Il testo di Lucano, Dante e Petrarca*, w: *Seminario dantesco internazionale. International Dante Seminar 1*. Atti del primo convegno tenutosi al Chauncey Conference Center, Princeton, 21-23 ottobre 1994, ed. by Z.G. Barański, Le Lettere, Firenze 1997, s. 72-75.
- DE VENTURA P., *Dante, Dupin e l'Epistola a Cangrande*, w: *Dante oltre il Medioevo*. Atti dei Convegno in ricordo di S. Pasquazi, Roma, 16 e 30 novembre 2010, a c. di V. Placella, Pioda Imaging Editore, Roma 2012, s. 59-80.
- DEL MONTE A., *Forese*, „Cultura e scuola”, IV (1967), s. 572-589.
- DELL'AQUILA M., *Dante lettore dei classici*, w: *Dante in lettura*, a c. di G. De Matteis, Longo, Ravenna 2005, s. 39-50.

- DELL'AQUILA M., *L'"Onrata nominanza": turbamenti e gratificazioni del letterato (lettura del Canto IV dell'«Inferno»)*, w: *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Olschki, Firenze 1989 (1968), s. 11-31.
- DÉMATS P., *Fabula. Trois études de mythographie antique et médiévale*, Droz, Genève 1973.
- DESFORT M., *L'incantation virgilienne: Virgile et Orphée*, Delmas, Bordeaux 1952.
- D'OVIDIO F., *Nuovi studi danteschi*, S. Landi, Milano 1906-1907.
- FORTI F., *Il Limbo dantesco e i megalopsichoi dell'«Etica Nicomachea»*, „Giornale storico della letteratura italiana”, CXXXVIII (1961), s. 329-364.
- FORTI F., *Studi su un tema dantesco*, Pàtron, Bologna 1977.
- FRECCERO J., *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna 1989.
- FRUGONI A., *Manfredi*, w: *ED*, vol. 11, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 105-107.
- FUBINI M., *Catone l'Uticense*, w: *ED*, vol. 6, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 621-631.
- FUMAGALLI E., *Dante e Virgilio*, w: *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a c. di A. Ghisalberti, Vita & Pensiero, Milano 2001, s. 79-92.
- GALINSKY K.G., *Ovid's "Metamorphoses". An Introduction to the Basic Aspects*, Basil Blackwell, Oxford 1975.
- GENETTE G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia* (tyt. oryg.: *Palimpsestes. Littérature au second degré*, Paris 1982), przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Słowo/obraz terytoria, Warszawa 2014.
- GENTILI S., *“Ut canes infernales”: Cerbero e le Arpie in Dante*, w: AA. VV., *I “monstra” nell'«Inferno» dantesco: tradizione e simbologie*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1997, s. 177-203.
- GHISALBERTI F., *Arnolfo di Orléans, un cultore di Ovidio nel secolo XII*, w: *Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, 24 (1932), s. 157-234.
- GHISALBERTI F., *Giovanni del Virgilio espositore delle “Metamorfosi”*, „Giornale Dantesco”, XXXIV (1931), s. 1-110.
- GINSBERG W., *Dante, Ovid and the Transformation of Metamorphosis*, „Traditio”, XLVI (1991), s. 205-233.
- GOULDNER A., *Il sistema agonistico greco: modelli culturali*, w: *La tragedia greca. Guida storica e critica*, a c. di Ch.R. Beye, Laterza, Roma-Bari 1976, s. 177-214.
- GRABHER C., *Il Limbo e il Nobile Castello*, „Studi Danteschi”, XXIX (1950), s. 41-60.
- GRAF A., *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, a c. di C. Allasia e W. Meliga, introduzione di M. Guglielminetti, saggi critici di E. Artifoni e C. Allasia, Bruno Mondadori, Milano 2002.

- GRIMAL P., *Miasta rzymskie* (tyt. oryg.: *Les villes romaines*, Paris 1954), przeł. J. Pański, PWN, Warszawa 1970.
- GROSS K., *Infernal Metamorphoses: An Interpretation of Dante's "counterpass"*, „Modern Language Notes”, 100 (1985), s. 42-69.
- GRZYBOWSKI J., *Miecz i pastorał. Filozoficzny uniwersalizm sporu o charakter władzy: Tomasz z Akwinu i Dante Alighieri*, Antyk, Kęty 2006.
- GRZYBOWSKI J., *Theatrum mundi. Kosmologia i teologia Dantego Alighieri*, Semper, Warszawa 2009.
- GÜNTERT G., *Canto III*, w: *LDT*, vol. 1 (*Inferno*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2000, s. 49-60.
- GÜNTERT G., *Canto XX*, w: *LDT*, vol. 1 (*Inferno*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2000, s. 277-289.
- GUTHMÜLLER B., *Canto XXV*, w: *LDT*, vol. 1 (*Inferno*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2000, s. 345-357.
- GUTHMÜLLER B., *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1997.
- GUTHMÜLLER B., *Ovidio Metamorphoseos vulgare. Forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*, premessa di A. Lanza, Cadmo, Firenze 2008.
- GUTHMÜLLER B., *'Transformatio moralis' e 'transformatio supernaturalis' nella «Commedia» di Dante*, w: *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a c. di A. Ghisalberti, Vita & Pensiero, Milano 2001, s. 61-77.
- GUTHMÜLLER B., *«Trasumanar significar per verba / non si poria». La «mirabilis transmutatio» di Dante nel primo canto del Paradiso*, w: idem, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana: da Dante al Rinascimento*, Carocci, Roma 2009, s. 75-90.
- HAWKINS P.S., *Dante's Testaments: Essays in Scriptural Imagination*, Stanford University Press, Stanford 1999.
- HAWKINS P.S., *Resurrecting the Word: Dante and the Bible*, „Religion and Literature”, XVI (1984), s. 59-71.
- HAWKINS P.S., *The Metamorphosis of Ovid*, w: *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, ed. by M.U. Sowell, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton (NY) 1991, s. 17-34.
- HAWKINS P.S., *Watching Matelda*, w: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp, Stanford University Press, Stanford (California) 1991, s. 181-201.
- HEILBRONN D., *The Prophetic Role of Statius in Dante's Purgatory*, „Dante Studies”, 95 (1977), s. 53-67.
- HOLLANDER R., *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton University Press, Princeton 1969.

- HOLLANDER R., *Dante's Pride*, w: *Studi sul canone letterario del Trecento per Michelangelo Picone*, a c. di J. Bartuschat, L. Rossi, Longo, Ravenna 2003, s. 43-55.
- HOLLANDER R., *Dante's Use of Aeneid I in Inferno I and II*, „Comparative Literature”, 20, z. 2 (1968), s. 142-156.
- HOLLANDER R., *Il Virgilio dantesco: tragedia nella «Commedia»*, Olschki, Firenze 1983.
- HOLLANDER R., *Le opere di Virgilio nella Commedia di Dante*, w: *Dante e la “bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica*, a c. di A.A. Iannucci, Longo, Ravenna 1993, s. 247-343.
- HOLLANDER R., *Studies in Dante*, Longo, Ravenna 1980.
- HOLLANDER R., *The “Canto of the Word” (Inferno 2)*, w: *Lectura Dantis Newberryana*, vol. 2, a c. di P. Cherchi, A.C. Mastrobuono, Northwestern University Press, Evanston 1990, s. 95-119.
- HOLLANDER R., *The Invocations of the Commedia*, „Yearbook of Italian Studies”, 3 (1976), s. 235-240.
- HOLTZ M.L., *La survie de Virgile dans le haut Moyen Age*, w: *Présence de Virgile. Actes du Colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976* (Paris E. N. S., Tours), éd. par R. Chevallier, Les Belles Lettres, Paris 1978, s. 209-222.
- IACOPINO A.M., *Custodi della dismisura: una rilettura dantesca della deformità pagana*, „Studi (e testi) italiani”, 24 (2009), s. 87-97.
- IANNUCCI A.A., *Dante e la “bella scola” della poesia (Inf. 4. 64-105)*, w: *Dante e la “bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica*, a c. di A.A. Iannucci, Longo, Ravenna 1993, s. 19-37.
- IANNUCCI A.A., *Introduzione*, w: *Dante e la “bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica*, a c. di A.A. Iannucci, Longo, Ravenna 1993, s. 7-16.
- IANNUCCI A.A., *Limbo: The Emptiness of Time*, „Studi Danteschi”, LII (1979-1980), s. 69-128.
- ITALIA S., „Sotto 'l manto di queste favole». Dante e il Commento all'Eneide di Bernardo Silvestre”, praca doktorska obroniona w roku akademickim 2010/2011 na Uniwersytecie w Katanii (http://archivia.unict.it/bitstream/10761/954/1/TLISST79R08C351E-Tesi_dottorato_Sebastiano_Italia.pdf).
- JEANEUVEAU É., *L'usage de la notion d'integumentum à travers les gloses de Guillaume de Conches*, w: idem, „Lectio philosophorum». Recherches sur l'École de Chartres, A. Hakkert, Amsterdam 1973, s. 125-179.
- KLEINHENZ Ch., *The Celebration of Poetry: A Reading of Purgatory XXII*, „Dante Studies”, 106 (1988), s. 21-41.
- KOBIELUS S., *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji: starożytność i średniowiecze*, PAX, Warszawa 2002.

- KÖNIG B., *Canto XXVIII*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2001, s. 435-445.
- LANCI A., *Passione*, w: *ED*, vol. 12, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 363-367.
- LANDI C., *Demogorgone, con saggio di nuova edizione delle «Genologie deorum gentilium»*, Palermo 1930.
- LANGOSCH K., *Das «Registrum Multorum Auctorum» des Hugo von Trimberg. Untersuchungen und kommentierte Text-ausgabe*, E. Ebering, Berlin 1942.
- LEDDA G., *Semele e Narciso: miti Ovidiani della visione nella Commedia di Dante*, w: *Le «Metamorfosi» di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a c. di G. M. Anselmi, M. Guerra, Gedit Edizioni, Bologna 2006, s. 17-40.
- LEO U., *The Unfinished Convivio and Dante's Rereading of the Aeneid*, „*Mediaeval Studies*”, XIII (1951), s. 41-64.
- LEONARDI C., *Tradizione letteraria*, w: *Enciclopedia Virgiliana*, vol. 3, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1987, s. 421-428.
- LEVENSTEIN J., *Resurrecting Ovid's Pierides: Dante's Invocation to Calliope in Purgatorio 1.7-12*, „*Dante Studies*”, 126 (2008), s. 1-19.
- LEVINE R., *Exploiting Ovid: Medieval Allegorizations of the Metamorphoses*, „*Medioevo Romanzo*”, XIV, 2 (1989), s. 197-213.
- LEWIS C.S., *Dante's Statius*, w: idem, *Studies in Medieval and Renaissance Literature*, collected by W. Hooper, Cambridge University Press, Cambridge 1966, s. 94-102.
- LOTMAN J.M., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- LUBAC H. DE, *L'Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, t. 1-2, Aubier-Montaigne, Paris 1959.
- LUCCHESI V., *Giustizia divina e linguaggio umano. Metafore e polisemie del contrappasso dantesco*, „*Studi Danteschi*”, LXIII (1991), s. 53-126.
- MALATO E., *Dante*, Salerno Editrice, Roma 1999.
- MARCHESE A., *L'Officina del racconto. Semiotica della narratività*, Mondadori, Milano 1998 (1983).
- MARCHESE S., *Lucan at last: History, Epic, and Dante's Commedia*, w: *Brill's Companion to Lucan*, ed. by P. Asso, Brill, Leiden 2011, s. 482-491.
- MARIOTTI S., *Scritti medievali e umanistici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976.
- MARTELOTTI G., *Dante e i classici*, w: idem, *Dante e Boccaccio e altri scrittori dall'Umanesimo al Romanticismo*, con una premessa di U. Bosco, Olschki, Firenze 1983, s. 15-49.

- MARTELOTTI G., *Omero*, w: *ED*, vol. 12, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 65-69.
- MARTINEZ R.L., *La sacra fame dell'oro (Purgatorio 22, 41) tra Virgilio e Stazio: dal testo all'interpretazione*, „Lettture Classensi”, 18 (1989), s. 177-193.
- MAŚLANKA-SORO M., *Dante e la tradizione della tragedia antica nella "Commedia"*, w: *Lectura Dantis 2002-2009*. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni, a c. di A. Cerbo, vol. 2: *Lectura Dantis 2004-2005*, a c. di A. Cerbo, con la collaborazione di R. Mondola, A. Žabjek, C. Di Fiore, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Officine Grafico-Editoriali „il Torcoliere”, Napoli 2011, s. 609-633.
- MAŚLANKA-SORO M., *Il discorso metaletterario nella Comedia di Dante e la tradizione dell'epica classica*, „Letteratura italiana antica”, XV (2014), s. 325-341.
- MAŚLANKA-SORO M., *Il «disio» dei filosofi antichi, la sapienza umana e il mistero della redenzione nel canto di Manfredi*, w: *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*, Atti del Convegno Internazionale, 24-26 giugno 2010, Accademia d'Ungheria in Roma, a c. di É. Vigh, Aracne, Roma 2011, s. 61-71.
- MAŚLANKA-SORO M., *Il dramma della redenzione del mondo nella Divina Commedia*, CRA-INITs PRESS (www.cra.phoenixfound.it, 2007, Biblioteca la Fenice, Index of CRA-INITs publications, nr 51).
- MAŚLANKA-SORO M., *La teatralità del disumanar nell' Inferno dantesco sullo sfondo della "vocazione drammatica" di Dante*, „Dante e l'Arte”, 1 (2014), s. 11-30 (<http://revistes.uab.cat/dea/article/view/v1-maslanka-soro>).
- MAŚLANKA-SORO M., *Les formes dramatiques et théâtrales dans la Divine Comédie de Dante*, „European Medieval Drama”, 14 (2010), s. 121-135.
- MAŚLANKA-SORO M., *“M'insegnavate come l'uom s'eterna”: la cecità tragica del ser Brunetto nel Canto XV dell'Inferno di Dante*, „Romanica Cracoviensia”, 4 (2004), s. 104-118.
- MAŚLANKA-SORO M., *Piękno i brzydota: metafizyka Lucyfera u Dantego*, „Litteraria Copernicana”, 2(6) (2010), s. 112-119.
- MAŚLANKA-SORO M., *Powrót Melpomeny. Tragedia włoska od średniowiecznego odrodzenia po renesansowy rozkwit*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013.
- MAŚLANKA-SORO M., *“Quella materia ond'io son fatto scriba” (Pd. X, 27): la non ortodossa ortodossia dantesca nei confronti della scriptura paganorum nella Divina Commedia*, w: *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri*, a c. di C. Cattermole, C. de Aldama, C. Giordano, Ediciones de la Discreta, Madrid 2014, s. 711-730.
- MAŚLANKA-SORO M., *“Se fede merta nostra maggior musa”: la mitologia virgiliana nella Commedia allo specchio del cristianesimo dantesco*, „Romanica Cracoviensia” 13 (2013), s. 261-274.

- MAŚLANKA-SORO M., *Tragizm w Komedii Dantego*, wyd. II, Universitas, Kraków 2010.
- MAŚLANKA-SORO M., *Tra humilitas e superbia: Dante "a dialogo" con la propria arte nella Commedia*, w: *L'arte della scrittura delle vite. Contesti auto-biografici e autobiografismo nella letteratura italiana*, a c. di L. Trapassi, D. O'Connell, Cesati, Firenze 2014, s. 15-26.
- MAŚLANKA-SORO M., *Wyspy szczęśliwe w starożytności: mit i rzeczywistość*, w: *Archipelagi wyobraźni. Z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich*, pod red. E. Łukaszyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 11-28.
- MAZZONI F., *Il Canto IV dell'«Inferno»*, „Studi Danteschi”, XLII (1965), s. 69-80.
- MAZZONI G., *Il Canto I del «Paradiso»* (1902), w: *Lecture dantesche*, vol. 3 (*Paradiso*), a c. di G. Getto, Le Monnier, Firenze 1961.
- MAZZOTTA G., *Le virtù e la prospettiva dell'arte (Purgatorio X-XII)*, w: *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della «Commedia»*, Atti del Convegno (Torino, 17-18 maggio 2004), a c. di E. Ardisino, S. Stroppa Tomasi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, s. 3-16.
- Medieval Literary Theory and Criticism, c. 1100-1375: The Commentary Tradition*, ed. and transl. by A.J. Minnis, A.B. Scott, Oxford Clarendon Press, Oxford 1991.
- MERCURI R., *Semantica di Gerione: il motivo del viaggio nella «Commedia» di Dante*, Bulzoni, Roma 1984.
- MESCHIARI M.C., *Un idolo poetico: Fetonte nella Commedia*, „Studi e problemi di critica testuale”, 45 (1992), s. 93-102.
- MICHAŁOWSKA T., *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.
- MICHAŁOWSKA T., *Vocabularium teoretycznoliterackie w Polsce średniowiecznej (Integumentum)*, w: *Mediewistyka literacka w Polsce*, t. V (LXI), pod red. T. Michałowskiej, IBL PAN, Warszawa 2003, s. 132-139.
- MICOZZI L., *Introduzione*, w: *Stazio, Tebaide*, a c. di L. Micozzi, Oscar Mondadori, Milano 2010, s. V-XXI.
- MIGLIORINI FISSI R., *L'incontro di Dante con Matelda, la «bella donna» del Paradiso Terrestre*, „Lecture Classensi”, 35/36 (2007), s. 105-127.
- MINEO N., *Profetismo e apocalittica in Dante*, Università di Catania, Catania 1968.
- MINNIS A.J., *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Scholar Press, London 1984.
- MONGIELLO E., *Sulla datazione della Monarchia di Dante*, „Le parole e le idee”, 11 (1969), s. 290-324.

- MONTANARI F., *Limbo*, w: *ED*, vol. 10, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 541-545.
- MOORE E., *Studies in Dante. First Series: Scriptures and Classical Authors in Dante*, new introductory matter, ed. by C. Hardie, Oxford University Press, Oxford 1969 (1896).
- MORTARA GARAVELLI B., *Manuale di retorica*, Bompiani, Sonzogno 1997.
- MUNK OLSEN B., *L'atteggiamento medievale di fronte alla cultura classica*, con una prefazione di C. Nylander, una introduzione di C. Leonardi e una bio-bibliografia dell'autore, Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roma, Roma 1994.
- MUNK OLSEN B., *La popularité des textes classiques entre le IX^e et le XII^e siècles*, „Revue d'Histoire des Textes”, 14-15 (1984-1985), s. 169-182.
- MUNK OLSEN B., *Ovide au Moyen Age (du IX^e au XII^e siècle)*, w: *Le strade del testo*, a c. di G. Cavallo, Adriatica Editrice, Bari 1987, s. 67-96.
- MUSA M., *Advent at the Gates: Dante's Comedy*, Indiana University Press, Bloomington 1974.
- MUSA M., *Virgil Reads the Pilgrim's Mind*, „Dante Studies”, 95 (1977), s. 149-152.
- NARDI B., *Il mito dell'Eden*, w: idem, *Saggi di filosofia dantesca*, wyd. II, La Nuova Italia, Firenze 1967, s. 311-340.
- NOHRNBERG J.C., *The Descent of Geryon: The Moral System of «Inferno» XVI-XXXI*, „Dante Studies”, 114 (1996), s. 129-189.
- PADOAN G., *Demonologia*, w: *ED*, vol. 7, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 671-681.
- PADOAN G., *«Dii gentium daemonia»: mitologia pagana e demonologia dantesca*, w: idem, *Il lungo cammino del «Poema sacro»: studi danteschi*, Olschki, Firenze 1993, s. 141-156.
- PADOAN G., *Il Canto III dell'«Inferno»*, w: *Nuove Letture Dantesche*, vol. 1, Felice Le Monnier, Firenze 1966, s. 47-71.
- PADOAN G., *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Longo, Ravenna 1977 (1960).
- PADOAN G., *Minosse*, w: *ED*, vol. 11, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 344-346.
- PADOAN G., *Teseo «figura Redemptoris» e il cristianesimo di Stazio*, w: idem, *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Longo, Ravenna 1977 (1960), s. 125-150.
- PAGLIARO A., *Similitudine*, w: *ED*, vol. 14, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 567-576.
- PARATORE E., *Canto XX*, w: *LDS*, vol. 3 (*Paradiso*), a c. di M. Marazzan, Le Monnier, Firenze 1968, s. 685-732.
- PARATORE E., *Dante e Lucano*, Società Editrice Internazionale, Torino 1962.

- PARATORE E., *Il Canto XIV dell'Inferno*, Società Editrice Internazionale, Torino 1959.
- PARATORE E., *L'eredità classica in Dante*, w: *Dante e Roma*. Atti del Convegno di Studi, a c. della Casa di Dante, sotto gli auspici del Comune di Roma, in collaborazione con L'Istituto di Studi Romani, Roma, 8-10 aprile 1965, Felice Le Monnier, Roma 1965, s. 3-50.
- PARATORE E., *Lucano, Anneo*, w: *ED*, vol. 10, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 609-617.
- PARATORE E., *Ovidio Nasone, Publio*, w: *ED*, vol. 12, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 188-203.
- PARATORE E., *Stazio, Publio Papinio*, w: *ED*, vol. 15, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 165-173.
- PARATORE E., *Tradizione e struttura in Dante*, Sansoni, Firenze 1968.
- PASQUALI G., *Arte allusiva*, w: idem, *Pagine stravaganti*, vol. 2, Sansoni, Firenze 1968, s. 275-282.
- PASQUAZI S., *Contrapasso*, w: *ED*, vol. 7, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 389-392.
- PASQUAZI S., *Indovini*, w: *ED*, vol. 10, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 207-208.
- PASQUINI E., *Le favole antiche e la biblioteca di Dante: il mito delle «Atene celestiali»*, w: idem, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Bruno Mondadori, Milano 2001, s. 73-121.
- PASTORE STOCCHI M., *Classica, Cultura*, w: *ED*, vol. 7, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 162-172.
- PASTORE STOCCHI M., *Giulio Cesare*, w: *ED*, vol. 9, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 586-592.
- PEIRONE L., *Rifeo (Par. XX 68)*, „Letteratura italiana antica”, XIII (2012), s. 177-180.
- PÉPIN J., *Allegoria*, w: *ED*, vol. 5, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 230-253.
- PÉPIN J., *La théorie dantesque de l'allégorie, entre le Convivio et la Lettera a Cangrande*, w: *Dante. Mito e poesia*. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale (Monte Verità-Ascona, 23-27 giugno 1997), a c. di M. Picone, T. Crivelli, Cesati, Firenze 1999, s. 51-64.
- PERRUS C., *Canto XXX*, w: *LDT*, vol. 1 (*Inferno*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2000, s. 425-436.
- PERTILE L., *Il Nobile Castello, il Paradiso Terrestre e l'Umanesimo Dantesco*, „Filologia e critica”, V, z. 1 (1980), s. 1-29.
- PICONE M., *Canto XVI*, w: *LDT*, vol. 1 (*Inferno*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2000, s. 221-232.

- PICONE M., *Canto XX*, w: *LDT*, vol. 3 (*Paradiso*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2002, s. 307-324.
- PICONE M., *Canto XXII*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2001, s. 333-351.
- PICONE M., *Canto XXIX*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), a c. di G. Güntert, M. Picone, Cesati, Firenze 2001, s. 447-462.
- PICONE M., *Dante Alighieri. La riscrittura di Ovidio nella «Commedia»*, w: *Il mito nella letteratura italiana*, a c. di P. Gibellini, vol. 1: *Dal Medioevo al Rinascimento*, a c. di G.C. Alessio, Morcelliana, Brescia 2005, s. 125-175.
- PICONE M., *Dante and the Classics*, w: *Dante. Contemporary Perspectives*, ed. by A.A. Iannucci, Toronto University Press, Toronto–Buffalo–London 1997, s. 51-72.
- PICONE M., *Dante e il mito degli Argonauti*, „Rassegna europea di letteratura italiana”, XI (1998), s. 9-28.
- PICONE M., *Dante riscrive Ovidio: la metamorfosi purgatoriale*, „Rassegna europea di letteratura italiana”, XXI (2003), s. 9-24.
- PICONE M., *Gli ipotesti classici (Virgilio e Ovidio)*, „Lettres Classensi”, 37 (2008), s. 63-81.
- PICONE M., *L'invenzione dantesca dell'Inferno*, w: *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, a c. di A. Ghisalberti, Vita & Pensiero, Milano 2001, s. 3-20.
- PICONE M., *L'Ovidio in Dante*, w: *Dante e la “bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica*, a c. di A.A. Iannucci, Longo, Ravenna 1993, s. 107-144.
- PUTNAM M.C.J., *Virgil's Inferno*, w: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp, Stanford University Press, Stanford (California) 1991, s. 94-112.
- QUINT D., *Epic Tradition and Inferno IX*, „Dante Studies”, 93 (1975), s. 201-207.
- RAIMONDI E., *Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, w: idem, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1970 (1962), s. 65-94.
- RENAUDET A., *Dante humaniste*, Les Belles Lettres, Paris 1952.
- RENUCCI P., *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*, Les Belles Lettres, Paris 1954.
- REYNOLDS B., *Morphing Mary: Pride, Humility, and Transformation in Dante's Rewriting of Ovid*, „Dante Studies”, 126 (2008), s. 21-55.
- RICHTHOFEN E. VON, *Traces of Servius in Dante*, „Dante Studies”, 92 (1974), s. 117-128.
- RIFFATERRE M., *Semiotyka intertekstualna: interpretant* (tyt. oryg.: *Sémiotique intertextuelle: l'interprétant*, „Revue d'Esthétique”, 1-2 (1979), s. 128-150), przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki”, LXXIX, z. 1 (1988), s. 297-314.

- RIGO P., *Consorte degli dei*, w: eadem, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Olschki, Firenze 1994, s. 109-133.
- ROBSON C.A., *Dante's Use in the "Divina Commedia" of the Medieval Allegories of Ovid*, w: *Centenary Essays on Dante*, by members of the Oxford Dante Society, Oxford Clarendon Press, Oxford 1965, s. 1-38.
- RONCONI A., *Per Dante interprete dei poeti latini*, „Studi Danteschi”, XLI (1964), s. 5-44.
- ROSATI G., *Introduzione*, w: Stazio, *Achilleide*, a c. di G. Rosati, BUR, Milano 2008, s. 5-68.
- ROSSI L.C., *Canto XXI*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), a c. di G. Güntert, M. Piccone, Cesati, Firenze 2001, s. 315-331.
- ROSSI L.C., *Prospezioni filologiche per lo Stazio di Dante*, w: *Dante e la "bella scola" della poesia. Autorità e sfida poetica*, a c. di A.A. Iannucci, Longo, Ravenna 1993, s. 205-224.
- ROYSTON MACFIE P., *Mimicry and Metamorphosis: Ovidian Voices in Purgatorio 1.7-12*, w: *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, ed. by M.U. Sowell, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton (NY) 1991, s. 87-97.
- ROYSTON MACFIE P., *Ovid, Arachne, and the Poetics of Paradise*, w: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp, Stanford University Press, Stanford (California) 1991, s. 159-172.
- RYAN CH.J., *Virgil's Wisdom in the Divine Comedy*, w: *Medievalia et Humanistica. Studies in Medieval & Renaissance Culture*, N. S., n. 11, ed. by P.M. Clogon, Rowman and Littlefield, Totowa-New Jersey 1982, s. 1-38.
- SALSANO F., *Faccia*, w: *ED*, vol. 8, Biblioteca dell'Enciclopedia Italiana, Mondadori, Milano 2005, s. 607-609.
- SAVAGE J.J., *Was the Commentary on Virgil by Aelius Donatus Extant in the Ninth Century?*, „Classical Philology”, 26 (1931), s. 405-411.
- SCHNAPP J.T., *Dante's Ovidian Self-Correction in Paradiso 17*, w: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp, Stanford University Press, Stanford (California) 1991, s. 214-223.
- SCHNAPP J.T., *“Si pia l'ombra d'Anchise si porse”: Paradiso 15.25*, w: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp, Stanford University Press, Stanford (California) 1991, s. 145-156.
- SCOTT J.A., *Canto XII*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), a c. di G. Güntert, M. Piccone, Cesati, Firenze 2001, s. 173-197.
- SCOTT J.A., *Dante, Boezio e l'enigma di Rifeo (Par. 20)*, „Studi Danteschi”, LXI (1989), s. 187-192.
- SCOTT J.A., *Understanding Dante*, University of Notre Dame Press, Notre Dame (Indiana) 2003.

- SCOTT WILSON-OKAMURA D., *Lavinia and Beatrice: The Second Half of the Aeneid in the Middle Ages*, „Dante Studies”, 119 (2001), s. 103-124.
- SCOTT WILSON-OKAMURA D., *Virgil in Late Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance: An Online Bibliography* (www.virgil.org/bibliography).
- SEGRE C., *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, w: idem, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1985, s. 103-118.
- SEŃKO W., *Wstęp*, do: Dante Alighieri, *Monarchia*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył W. Seńko, Antyk, Kęty 2002, s. 5-26.
- SERLACOPPI M., *La Dialettica Magnanimità/Prudenza in Dante*, FirenzeLibri s.r.l., Reggello (FI), 2006.
- SHOAF R.A., „*Auri sacra fames*” and the Age of Gold (Purg. XXII, 40-41 and 148-150), „Dante Studies”, 96 (1978), s. 195-199.
- SINGLETON CH.S., *La poesia della «Divina Commedia»* (tyt. oryg.: «Commedia». *Elements of Structure*, Cambridge, Mass. 1957; *Journey to Beatrice*, Cambridge, Mass. 1958), Il Mulino, Bologna 1978.
- SOWELL M.U., *Introduction*, w: *Dante and Ovid. Essays in Intertextuality*, ed. by M.U. Sowell, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton (NY) 1991, s. 3-15.
- SPARGO J.W., *Vergil the Necromancer. Studies in Virgilian Legends*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1934.
- SPERA F., *La poesia forte del poema dantesco*, Cesati, Firenze 2010.
- STÄUBLE A., *Canto XXX*, w: *LDT*, vol. 2 (*Purgatorio*), a c. di G. Güntert, M. Piccone, Cesati, Firenze 2001, s. 463-472.
- STEPHANY W.A., *Dante's Harpies: "Tristo annunzio di futuro danno"*, w: *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's «Commedia»*, ed. by R. Jacoff, J.T. Schnapp, Stanford University Press, Stanford (California) 1991, s. 37-44.
- STULL W., HOLLANDER R., *The Lucanian Source of Dante's Ulysses*, „Studi Danteschi”, LXIII (1991) [1997], s. 1-52.
- TRAUBE L., *Vorlesungen und Abhandlungen*, t. 2, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1911.
- TRAVERSARI M., *«Inferno» XIII fra tradizione lirica italiana e «Roman de la rose»*, „Studi Danteschi”, LXX (2005), s. 1-45.
- USSANI V., *Dante e Lucano. Lectura Dantis Florentina*, Sansoni, Firenze, s.d. [1917?].
- WETHERBEE W., *Poeta che mi guidi: Dante, Lucan, and Virgil*, w: *Canons*, ed. by R. von Hallberg, University of Chicago Press, Chicago 1984, s. 131-148.
- WINSOR LEACH E., *Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's «Metamorphoses»*, „Ramus”, III (1974), s. 102-142.

INDEKS OSOBOWY

Indeks obejmuje również postacie mityczne (skrót: mit.), biblijne (skrót: bibl.) oraz literackie (skrót: lit.). Pominęto imiona i nazwiska figurujące w tytułach utworów i opracowań krytycznych oraz w nazwach firm wydawniczych.

- A
 A.K. zob. Kuciak Agnieszka
 A.Ś. zob. Świdorska Alina
 Abelard Piotr (Abélard Pierre) 56
 Abraham (bibl.) 56, 107, 296-297
 Achille zob. Achilles
 Achilles 64, 76, 110, 114, 190, 343
 Adam (bibl.) 20, 133, 151, 165, 228, 243, 265, 347, 357-358
 Adamo zob. Adam
 Adonis (mit.) 350-351, 353
 Adrastos (Adrastus, mit.) 62, 422
 Aelius Donatus, gramatyk rzymski 32, 44
 Aeneas zob. Eneasza
 Aglauro (Aglauros, mit.) 331
 Agnel zob. Brunelleschi Agnolo
 Ajakos (Aeacus, mit.) 329
 Ajas (mit.) 76
 Ajschylos (Aeschylus) 410, 433, 436
 Akan (bibl.) 331
 Alain de Lille (Alanus de Insulis) 47
 Aland Kurt 173
 Alberigo dei Manfredi 429
 Albert Wielki św. 106
 Aldama Celia de 27
 Alekto (Allecto, mit.) 223
 Alessio Gian Carlo 135
 Alighieri Pietro, syn Dantego 305, 429
 Alkneon (mit.) 436
 Alkuin, nauczyciel i doradca Karola I Wielkiego 37
 Allasia Clara 243
 Amata, matka Lawinii (mit.) 331
 Ambroży św. 323
 Amfiaraos (Amphiaraos, mit.) 235, 286-287, 424, 427, 435-438
 Amfion (Amphion, mit.) 440
 Ammon (mit.) 57, 385, 398
 Amor (mit.) 81-82
 Amyklas (Amyclas), rybak (mit./hist.) 389, 393
 Anchise zob. Anchizes
 Anchizes (Anchises, mit.) 18, 38-39, 90-91, 98, 120-121, 188-191, 197-201, 206, 208, 210-211, 213, 215, 237, 239-242, 244-245, 249, 255, 259, 267, 290
 Anderson William 361
 Anfiarao zob. Amfiaraos
 Anfione zob. Amfion
 Anibal zob. Hannibal

- Anna, siostra Dydony (mit.) 257
 Anselmi Gian Mario 382
 Anselmuccio, syn lub wnuk Ugolina della Gherardesca 445
 Antczak Mikołaj 298
 Anteusz (Antaeus, mit.) 388, 406-408
 Antognini Roberta 358
 Anzelmek zob. Anselmuccio
 Apollo zob. Apollon
 Apollon (mit.) 34, 49, 81, 86, 165, 202, 241-242, 280, 290, 312, 339, 358, 362, 366-369, 379, 413, 419-420, 424, 434, 436, 449
 Appollo zob. Apollon
 Archne (mit.) 22, 331, 339, 357, 359-364
 Aragne zob. Arachne
 Archemoros (mit.) 87
 Archimoro zob. Archemoros
 Ardisino Erminia 125
 Aretuza (Arethusa, mit.) 303, 314, 320, 325, 327
 Argeja zob. Argia
 Argenti Filippo 152
 Argia, żona Polinejesa (mit.) 419-420
 Argonauci (mit.) 135, 358
 Aristotile zob. Arystoteles
 Armisen-Marchetti Mireille 35
 Armour Peter 164, 243
 Arnaut Daniel 71, 80
 Arnolfo di Orléans zob. Arnulf z Orleanu
 Arnulf z Orleanu (Arnulfus Aurelianensis) 14, 47-48, 50, 54, 56-57, 302
 Arons zob. Arruns
 Aronta zob. Arruns
 Arpie zob. Harpie
 Arruns, wieszczek etruski (mit.) 286-287, 411-412
 Artifoni Enrico 243
 Arystoteles (Aristoteles) 72, 76, 85, 88, 110-112, 114, 118-119, 127, 136, 152-153, 166, 182, 185-186, 196, 217, 219, 221, 263, 276, 304, 310, 313, 318-319, 333, 369, 379, 399, 400
 Askalafos (Ascalaphus, mit.) 223, 351
 Asso Paolo 390
 Astrea (mit.) 97, 267
 Atamant zob. Atamas
 Atamante zob. Atamas
 Atamas (mit.) 341-344
 Atena (mit.) 165, 360-361, 364, 444, 449
 Atlas (mit.) 357
 Atropos, jedna z trzech Parek (mit.) 429
 Auerbach Erich 20-21, 24, 92, 148, 227, 274, 313, 317, 396
 August Cezar zob. Oktawian August
 Augusto zob. Oktawian August
 Augustus Caesar zob. Oktawian August
 Augustyn z Hippony (Aurelius Augustinus) św. 20, 32, 35, 43, 92, 106, 113-114, 136, 147, 164-165, 171, 203, 226, 243, 285-287, 324, 332, 400
 Auzoniusz (Decimus Ausonius Magnus) 31
 Awerroes Ibn Ruszd 72
 Azzo III d'Este 288

 B
 Bacchus zob. Bakchus
 Bacco zob. Bakchus
 Bachtin Michail 25
 Bakchus (Bacchus, mit.) 202, 242
 Balducci Marino Alberto 147, 166, 179
 Barański Zygmunt G. 27, 56, 94, 125, 132-133, 318
 Bärberi Squarotti Giorgio 396
 Barchiesi Marino 283-284
 Barkan Leonard 361
 Barolini Teodolinda 85, 125, 131, 166, 179-180, 209, 231, 233, 235, 252, 254, 353, 358, 360, 362
 Bartkowiak-Lerch Magdalena 55, 204
 Bartuschar Johannes 125-126, 131
 Basile Bruno 38
 Baswell Christopher 32, 37
 Battaglia Ricci Lucia 202
 Battaglia Salvatore 44, 46-47, 58
 Battistini Andrea 125, 253
 Beal Rebecca 325

- Beatrice zob. Beatrycze
 Beatrycze (Beatrice Portinari) 19, 24, 70, 81, 106, 124, 146-150, 152, 155-162, 165, 170-172, 176-177, 180, 186, 192, 194, 197, 220, 248-249, 257-259, 261, 318, 334-337, 346, 348, 353, 356, 371, 377, 379-381, 387, 398
 Beauvais Vincent de 267
 Beck Marco 96
 Beda Venerabilis 92
 Belacqua (lit.) 288
 Bemrose Stephen 434
 Benedykt św. 381-382
 Benvenuto da Imola 53, 148, 175-176, 185-186, 242, 247, 283, 292, 303-305, 336-337, 386
 Benvenuto zw. Asdente, jasnowidz 287
 Bernard z Clairvaux św. 394
 Bernard(us) Silvestris 14, 37-40, 48, 94, 217
 Bernardi Giuseppe 209
 Bertrand de Born 403
 Beye Charles R. 167
 Bigi Emilio 271
 Billanovich Giuseppe 75
 Biow Douglas 154-155, 179, 211, 269, 271, 273, 279
 Blomme Raoul 341
 Boccaccio Giovanni 53, 75
 Boecjusz (Anicius Manlius Severinus Boethius) 47, 54, 70, 85, 118, 298, 303, 306, 328
 Boer Cornelis de 49
 Boitani Pietro 135
 Bon Cristina 387, 390, 410
 Bonatti Guido, astrolog 287
 Bonawentura (właśc. Iohannes Fidanza) św. 106, 202
 Bonifacy VIII (właśc. Benedetto Caetani), papież 220, 413
 Borfoni Folchino 59
 Borowski Andrzej 32
 Borsellino Nino 423
 Borzi Italo 149
 Bosco Umberto 13, 157, 176, 360
 Bozo zob. Donati Buoso
 Brena Fabrizio 52, 395, 404
 Briareus (mit.) 206, 406
 Brownlee Kevin 21, 126, 254, 308-309, 340, 366, 371, 381, 428
 Brożek Mieczysław 52, 62
 Brugnoli Giorgio 141
 Brummer Jacob 32
 Brunelleschi Agnolo 322, 324, 326
 Brutus (Marcus Iunius Brutus), zabójca Juliusza Cezara 52, 55-56, 388, 394
 Brutus Starszy zob. Lucjusz Juniusz Brutus
 Buonconte da Montefeltro 234, 288, 294
 Buoso Donati zob. Donati Buoso
 C
 Caccia Ettore 282
 Cacciaguida, przodek Dantego 17, 134, 197-201, 371
 Cadmo zob. Kadmos
 Caius Fabricius Luscinus zob. Fabrycjusz Luscinus
 Campagna Gaspare 209, 221, 237
 Canali Luca 51-52, 96, 208, 256
 Cangrande della Scala, władca Werony 17, 21, 93, 306, 393
 Capellanus Andreas 47, 74, 80
 Caron zob. Charon
 Cassell Anthony K. 141-143, 145-146
 Cato zob. Katon Uryceński
 Catone zob. Katon Uryceński
 Cattermole Carlotta 27
 Cavalcante dei Cavalcanti 415
 Cavalcanti Francesco 322-323, 327
 Cavalcanti Guido 71, 353, 415
 Cavallo Guglielmo 37
 Cecyliusz Metellus (Lucius Caecilius Metellus) 391-392
 Celeno (Celaeno, mit.) 410
 Celestyn V (właśc. Pier da Morrone), papież 220, 347
 Centaury (Centauri, mit.) 206, 224, 331
 Cerber (Cerberus, mit.) 205, 207, 221, 224, 272

- Cerberus zob. Cerber
 Cerbo Anna 442
 Cerri Giovanni 75-76, 110, 114, 169-
 -170, 175, 209, 211, 223
 Cesare zob. Juliusz Cezar
 Cezar Augustus zob. Oktawian August
 Cezar zob. Juliusz Cezar
 Chalcydusz (Chalcidius) 46
 Charon (mit.) 181, 205-206, 221, 224-
 -230, 232, 272, 394
 Cherchi Paolo 137
 Chevallier Raymond 31
 Chiarenza Marguerite M. 308
 Chiavacci Leonardi Anna Maria 186,
 283, 285, 288, 292
 Chimera (mit.) 206
 Chrystus zob. Jezus Chrystus
 Ciacco (lit.) 54, 413-414
 Cianfa zob. Donati Cianfa
 Cino da Pistoia 71
 Cioffari Vincenzo 79
 Cioffi Caron Ann 294
 Ciprigna zob. Wenus
 Clay Diskin 302
 Clogan Paul Maurice 152
 Cogan Mark 182, 227, 432
 Cogliervina Leonella 190
 Colombo Manuela 81
 Comparetti Domenico 40, 176, 267
 Consoli Domenico 97, 103, 118
 Contini Gianfranco 71
 Corti Maria 69-70, 81, 118
 Courcelle Pierre 35, 211
 Creon zob. Kreon
 Criscuolo Ugo 114
 Crivelli Tatiana 21
 Cupido zob. Kupidyn
 Curio zob. Gajusz Skryboniusz Kurion
 Curtius Ernst Robert 32, 34, 50, 89,
 127, 135, 339
 Cyceon (Marcus Tullius Cicero) 35, 46,
 61, 70, 72, 85, 110, 114, 181-182,
 244, 334, 395, 400
 Cyklopi (Cyclopes, mit.) 120, 433-434
 Cyrus zw. Wielkim, władca perski 358
- D
 Dafne (Daphne, mit.) 316, 367
 Dale Sweeney R. 65
 Daniel (bibl.) 331
 Dardanos (Dardanus, mit.) 118
 Dares Frygijczyk (Dares Frigius) 76
 Dawid (bibl.) 295, 408
 De Angelis Violetta 54, 56-57, 59, 92,
 387, 390
 De Matteis Giuseppe 69
 De Pieri Bonino Maria Luisa 20
 De Ventura Paolo 93
 Decjusze (Decii), ród rzymski 400
 Dedal (Daedalus, mit.) 375
 Deidamia (mit.) 64
 Deifob (Deiphobus, mit.) 208
 Del Monte Alberto 265
 Dell'Aquila Michele 69, 103
 Della Terza Dante 20
 Démats Paule 33-35, 45, 48
 Demeter (łac. Ceres, mit.) 352
 Demogorgon (mit.) 423
 Desport Marie 277
 Di Fiore Cirio 442
 Diana (mit.) 45, 312, 424
 Dido zob. Dydona
 Dijona zob. Diona
 Dikrys z Krety 76
 Diomedes (mit.) 64, 405, 430-431
 Diona (Dione, mit.) 259-260
 Dione zob. Diona
 Dis zob. Lucyfer
 Dis-Lucyfer zob. Lucyfer
 Dis-Pluton zob. Pluton
 Domicjan (Titus Flavius Domitianus),
 cesarz rzymski 417, 424
 Donati Buoso 322-323, 327, 344
 Donati Cianfa 324-326
 Donati Piccarda 334
 D'Ovidio Francesco 273, 283
 Driope (mit.) 271, 316
 Dydona (Dido, mit.) 90, 99, 208-209,
 235, 257-260, 331

- E
Eborowicz Wacław 114
Ecuba zob. Hekuba
Edyp (Oidipous, mit.) 62, 211, 223, 424, 427, 429
Efialtes (mit.) 431
Egina (Aegina), nimfa (mit.) 329
Elektra (Electra), córka Dardanosa (mit.) 118
Empedokles z Akragas 153
Enëa zob. Eneas
Eneas (Aeneas, mit.) 19-20, 36, 38-39, 51-52, 87, 90-91, 95-96, 98, 118-120, 123, 146, 168, 175, 177, 179, 188-202, 206-208, 210-211, 215-217, 220-223, 229, 237, 239-241, 244-247, 249, 254-257, 259, 269-270, 272, 274, 284, 289-290, 295, 331, 338, 387, 405, 427
Eol (Aeolus, mit.) 81-82
Erichto (mit.) 144, 154, 170, 174-176, 178-180, 277, 407, 410-411, 413, 423
Eritón zob. Erichto
Eryfile (Eriphyle, mit.) 358, 427, 436
Erykto zob. Erichto
Erynie (Erinyes, mit.) 223, 272, 410, 414
Eryzychton (Erysichthon, mit.) 331
Eteokles (mit.) 62, 420, 422, 430
Ettore zob. Hektor
Euadna zob. Evadne
Eumenidy (Eumenides, mit.) 289
Eumolpus, retor 53
Europa (mit.) 49, 331, 360-361
Eurydyka (Eurydice, mit.) 187
Eurypides (Euripides) 62, 290
Eurypil zob. Eurypilus
Eurypilus (mit.) 280
Euzebiusz (Eusebios, łac. Eusebius) z Cezarei 35
Eva zob. Ewa
Evadne, żona Kapaneusa (mit.) 419
Ewa (bibl.) 129, 165, 243, 265, 347, 354, 357
Ezechiasz (bibl.) 295
Ezop (Ajsopos, łac. Aesopus) z Frygii 47
- F
Fabius Planciades Fulgentius zob. Fulgencjusz
Fabrycjusz Luscinius, konsul rzymski 99, 331
Faeton (Phaethon, mit.) 22, 49, 86, 316, 339, 368-373, 375-376, 378-379
Falicka Krystyna 18
Falicki Jerzy 18
Fallani Giovanni 149
Farinata degli Uberti 166, 414, 431
Favati Guido 157
Feb zob. Apollon
Fedra (Phaëdra, mit.) 33
Femonoe (Phemonoe), Pytia delficka (mit.) 413-414
Ferrer Véronique 27
Fetonte zob. Faeton
Filozof (Phylsophus) zob. Arystoteles
Flegiasz (Phlegyas, mit.) 210, 221, 371
Forti Fiorenzo 103, 111
Fortuna (mit.) 52, 256, 383-385, 397
Francesca da Rimini 166, 235, 351
Francesco da Buti 85-86, 110, 176, 283, 305-306, 313
Franciszek z Asyżu św. 393
Frate Catalano, brat zakonny 172-173
Freccero John 169
Frugoni Arsenio 292
Fryderyk II Hohenstauf, cesarz 46, 270, 275, 287-288, 292
Fubini Mario 386, 390, 400
Fucci Vanni 180, 318-320, 323-325, 431
Fulgencjusz (Fabius Planciades Fulgentius) 34, 36, 38, 40, 44-45, 65-66, 81, 84, 89, 91, 97
Fumagalli Edoardo 260, 268
Furie (Furiae, mit.) 67, 221, 223, 272, 410-411
- G
Gabriel św., archanioł (bibl.) 131
Gajusz Skryboniusz Kurion (Caius Scribonius Curio) 404-406
Galinsky Karl G. 315
Gałuszka Jadwiga 82

- Garavelli Bianca 118, 167, 261, 265, 368
 Garzya Antonio 114
 Gedeon (bibl.) 331
 Genette Gérard 18
 Gentili Sonia 410
 Gerbert d'Aurillac zob. Sylwester II
 Gerion (Geryon, mit.) 307-308, 371-373, 377-378
 Getto Giovanni 134
 Ghisalberti Alessandro 15
 Ghisalberti Fausto 47-49, 303
 Gianni Schicchi dei Cavalcanti 344, 356
 Giannini Crescentino 86
 Gibellini Pietro 135
 Giganci (Gigantes, mit.) 406-408, 431, 434
 Ginsberg Warren 318-319, 327
 Giordano Chiara 27
 Giovanni del Virgilio 49-50
 Giovanni di Garlandia zob. Jan z Garlandii
 Giove zob. Jowisz
 Giuda zob. Judasz
 Glauco zob. Glaukus
 Glaukus (Glaucus, mit.) 304, 335-337, 368
 Goliat (bibl.) 408
 Gorgona (mit.) 206
 Gorgona-Medusa zob. Meduza
 Gouldner Alvin 167
 Grabher Carlo 103
 Graf Arturo 243
 Grandgent Charles Hall 193, 372
 Grimal Pierre 278
 Gross Kenneth 325
 Grzegorz I Wielki św., papież 296
 Grzybowski Jacek 98, 401
 Guerra Marta 382
 Guglielminetti Marziano 243, 396
 Guido da Montefeltro 287
 Guido da Pisa 53, 79, 108, 141, 224, 283, 303-304, 306, 314, 330, 410, 429
 Guillaume de Lorris 334
 Guinizzelli Guido 71
 Güntert Georges 48, 53, 141, 177, 218, 220, 281, 286, 296
 Gurthmüller Bodo 49, 50, 53, 303-304, 309, 325, 328, 330
 H
 Hades zob. Pluton
 Hagen Hermann 32
 Hallberg Robert von 390
 Haman (bibl.) 331
 Hannibal, wódz kartagiński 406-407
 Hardie Colin 53
 Harley Edward, lord 57
 Harmonia (mit.) 317
 Harpie (Harpyiae, mit.) 206, 269, 272, 274, 409-410
 Hawkins Peter S. 13, 21, 261, 307, 309, 320, 325, 345
 Hecate zob. Hekate
 Heilbronn Denise 261
 Hekate (łac. Hecate, mit.) 175, 210
 Hektor (mit.) 87, 190
 Hekuba (Hekabe, łac. Hecube, mit.) 342-344
 Heliady (Heliades, mit.) 316
 Helm Rudolf 36
 Henryk II, król Anglii 404
 Henryk VII Luksemburski, cesarz 97, 405-406
 Herakles (mit.) 19, 392, 406, 408
 Hermafrodyt (Hermaphroditus, mit.) 320, 325-326
 Hero (mit.) 351
 Hezjod (Hesiodos) 131, 268
 Hieronim (Sophronius Eusebius Hieronymus) św. 31-32, 35, 43, 65-66
 Hollander Robert 13, 15, 21, 132, 135, 137-138, 141, 143-144, 148, 150, 154, 157, 159-161, 171-173, 178, 181, 193-194, 234, 239, 248-252, 254, 260, 263-265, 276-280, 282-283, 285-286, 298, 301-302, 310, 314, 326, 347, 354, 363, 366, 372, 394, 405, 409
 Holofernes (bibl.) 358

- Holtz M. Louis 31-32
Homer (Homeros) 32, 35, 74-76, 81-82, 99, 103-104, 109-110, 114, 122, 131, 146, 169, 190, 217, 223, 287, 297, 324, 351, 364, 397, 418, 424, 430, 441, 448
Homerus zob. Homer
Hooper Walter 421
Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 45, 50, 61, 72, 74, 81-84, 94, 103-104, 109, 114, 167, 440
Hortensjusz (Quintus Hortensius Hortalus) 91, 401
Hugo von Trimberg 76
Hugon ze św. Wiktora 192
Huguccio da Pisa (Hugotius Pisanus) 389
Huygens Robert Burchard Constantijn 48
Hydra Lernejska (Hydra Lernaea, mit.) 206
Hypsypile (Hypsipile/Hypsipyle, mit.) 63, 87, 420
- I
- I.W. zob. Wieniewski Ignacy
Iacob zob. Jakub, syn Izaaka
Iacopino Angela Maria 222
Iacopo d'Acqui 292
Iannucci Amilcare A. 13, 18-19, 21, 69, 82, 103, 105, 109, 115, 118
Icaro zob. Ikar
Ifigenia (mit.) 280
Ikar (Icarus, mit.) 22, 339, 368-370, 373-376, 378
Iksion (Ixion, mit.) 210
Inglese Giorgio 55, 177, 257, 278
Ino (mit.) 341
Isaac zob. Izaak
Isifile zob. Hypsypile
Italia Sebastiano 37, 39
Iuba zob. Juba I, król Numidii
Iunone zob. Junona
Iuppiter zob. Jowisz
Izaak (bibl.) 296-297
Izajasz (bibl.) 18, 218
- Izydor z Sewilli (Isidorus Hispalensis Episcopus) 45-46, 277
- J
- Jacoff Rachel 125, 150, 254
Jacopo da Sant' Andrea 409
Jacopo Ugucione del Cassero 288
Jakub św., apostoł (bibl.) 319
Jakub, syn Izaaka (bibl.) 296-297
Jan Chrzciel św. (bibl.) 331
Jan św., ewangelista (bibl.) 16, 157, 164, 166, 173, 218, 385, 429
Jan z Garlandii (John of Garland, Ioannes Anglicus) 48, 302
Jan z Salisbury (Joannes Saresberiensis) 40, 89
January św. 41
Jazon (Iason, mit.) 135
Jean de Meung 334
Jeaneau Édouard 38
Jeremiasz (bibl.) 18, 222-223
Jezus zob. Jezus Chrystus
Jezus Chrystus 14, 18, 20, 35, 49, 55-56, 67, 92, 96, 106-107, 113, 115, 143, 151-155, 158-159, 165-166, 172, 175, 179-180, 187, 194, 197, 239, 243, 248-249, 258, 261, 268, 296, 298-299, 318, 323, 325, 357, 368, 393, 398, 429, 434
Jones Elizabeth Frances 37-38
Jones Julian Ward 37-38
Jowisz (Iovis, mit.) 18, 44-45, 49, 57, 96-97, 191, 216, 259, 291, 296, 317, 329, 331, 341, 361, 370, 372, 379-381, 386, 394, 407, 410, 425-426, 431-435, 444
Jowisz-Ammon zob. Ammon
Juba I, król Numidii 389
Juda zob. Judasz
Judasz (bibl.) 174-175, 388, 429
Julia (Iulia), córka Cezara i Kornelii 118, 414
Juliusz Cezar (Caius Iulius Caesar) 51-52, 63, 118, 175, 190-191, 200, 240, 255, 304, 331, 383, 386, 388-394, 397, 399, 404-405, 411, 414

- Julius (Iulus, mit.) 52
 Junona (Iuno, mit.) 81-82, 191, 317, 329, 331, 341-343, 380
 Jurewicz Oktawiusz 167
 Justynian (Iustinianus Flavius) 388
 Juwenalis (Decimus Iunius Iuvenalis) 43, 50, 58, 61, 74, 417, 427

K
 Kablitz Andreas 27
 Kadmos (Cadmus, mit.) 303, 314, 317, 322, 327
 Kain (bibl.) 177, 331
 Kajfasz (bibl.) 154
 Kalchas (mit.) 280
 Kaliope (Calliope, mit.) 84, 362-365
 Kallisto (Callisto, mit.) 317, 331
 Kamińska Anna 44, 375
 Kamilla (Camilla, mit.) 118, 256
 Kapaneus (Capaneus, mit.) 116, 431-435, 438
 Karol I Andegaweński, król Sycylii i Neapolu 293
 Karol Wielki, król Franków 37
 Karyłowski Tadeusz 96, 200
 Kasjan (Cassianus) Jan 17
 Kasjusz (Caius Cassius Longinus), zabójca Juliusza Cezara 388
 Kaster Robert A. 35
 Katon zob. Katon Utyceński
 Katon Utyceński (Marcus Porcius Cato zw. Uticensis) 52, 55-59, 91-92, 147, 150, 183, 246-247, 259, 314, 323, 376, 385-388, 394-402, 415
 Katullus (Caius Valerius Catullus) 72
 Keil Heinrich 44
 Kelemen János 27
 Kerényi Karl 243
 Kinyras (Cinyras, mit.) 344
 Kiprys zob. Wenus
 Klaudian (Claudius Claudianus) 31
 Kleinhenz Christopher 260-261, 263
 Klelia (Cloelia), bohaterka Rzymianka 99
 Klemens IV, papież 185, 292
 Klimena (Clymene, mit.) 370
 Klio (Clio, mit.) 426, 428-429
 Kloto (Clotho), jedna z trzech Parek (mit.) 428-429
 Kobielski Stanisław 323
 König Bernhard 349
 Konrad III Hohenstauf, cesarz 197
 Konrad IV, syn Fryderyka II Hohenstaufa 292
 Konstancja, córka Manfrediego, wnuczka Fryderyka II Hohenstaufa 293
 Konstantyn Wielki, cesarz 295
 Kornelia (Cornelia), trzecia żona Pompejusza 118
 Krassus zob. Marek Krassus
 Kreon (Creon, mit.) 62, 66-67, 419-420, 426
 Kreuza (Creusa, mit.) 99
 Królowa Nieba zob. Marka Boska
 Kubicki Władysław 285
 Kuciak Agnieszka 73, 126, 130, 153, 156, 192, 198, 218, 227, 249, 255, 258, 264, 274, 279, 318, 322, 325, 333, 372, 386, 391, 399, 415, 417, 429-430, 433
 Kupidyn (Cupido, mit.) 259-260
 Kurion zob. Gajusz Skryboniusz Kurion
 Kurylewicz Gabriela 298
 Kwintus Horacjusz Flakkus zob. Horacy

L
 Labdakidzi (ród, mit.) 62
 Labienus (Titus Labienus) 57, 397
 Lacaita Jacob Philip 175
 Lachesis (mit.) 428-429
 Laktancjusz Placidus zob. Laktancjusz Placidus
 Lajos (Laius, mit.) 62, 423
 Laktancjusz (Lucius Caecilius Firmianus Lactantius) 35
 Laktancjusz Placidus (Lactantius Placidus) 65
 Lanci Antonio 285
 Lancia Andrea 224
 Landi Carlo 423
 Landino Cristoforo 283
 Langosch Karl 76

- Lanza Antonio 49
 Laomedont (Laomedon, mit.) 34, 358
 Latini Brunetto 111, 166
 Latona (mit.) 312
 Latynus (Latinus, mit.) 118
 Lawinia (Lavinia, mit.) 99, 118, 191
 Leander (Leandros, mit.) 351, 353
 Learch (Learchos, mit.) 341-343
 Learco zob. Learch
 Leda (mit.) 331
 Ledda Giuseppe 381
 Leo Ulrich 73, 87, 90, 145
 Leonardi Claudio 36-37, 40-41, 142
 Levenstein Jessica 364-365
 Levine Robert 48
 Lewis Clive Staples 421, 425
 Lia (bibl.) 346, 352, 355
 Lindsay Wallace Martin 45
 Liwiusz zob. Tytus Liwiusz
 Lokaj Rodney J. 190
 Lombardi Baldassare 422
 Lor (bibl.) 256
 Lotis, nimfa (mit.) 271, 316
 Lotman (Łotman) Jurij M. 214
 Lovati Lovato 64, 71-72
 Lubac Henri de 17, 176
 Lucano zob. Lukan
 Lucanus zob. Lukan
 Lucchesi Valerio 345
 Lucjusz Juniusz Brutus (Lucius Iunius Brutus), pierwszy konsul rzymski 99, 118
 Lucjusz Stacjusz Ursul (Lucius Stadius Ursulus) 65
 Lucyfer (bibl./trad.) 19, 67, 127, 152, 169-171, 174, 180, 182-183, 207-210, 213, 223, 225, 232, 331, 357, 376, 378, 411, 430, 439, 441
 Ludwik VII, król Francji 197
 Lukan (Marcus Annaeus Lucanus) 11, 13, 23, 43, 45, 50-59, 61, 72, 74, 77, 81-84, 89, 91-92, 99, 103-104, 109, 122, 175, 178-179, 222, 254, 272, 277, 287, 312, 314-315, 322-324, 327, 383, 385-395, 397, 401-407, 410-412, 415, 417-418, 420, 424, 439, 449
 Lukrecjusz (Titus Lucretius Carus) 44-45, 72
 Ł
 Łucja św. 106, 147, 220, 259
 Łukasz św., ewangelista (bibl.) 152
 Łukaszuk Ewa 212
 M
 M. Tullio Cicerone zob. Cycon
 M.M.S. zob. Maślanka-Soro Maria
 Macrobe zob. Makrobiusz
 Macrobius zob. Makrobiusz
 Mahomet (Muhammad) 403
 Makareusz (Macareus, mit.) 114
 Makrobiusz (Ambrosius Theodosius Macrobius) 32, 34-36, 38-39, 75, 110, 195, 252
 Malacoda (Zły Chwost, lit.) 147
 Malato Enrico 13
 Malebranche (Zle Szpony, lit.) 171-172
 Manfredi, syn Fryderyka II Hohenstaufa 185, 288, 292-294, 297
 Manto (mit.) 276-278
 Mantuańczyk zob. Wergiliusz
 Marastoni Aldo 418
 Marazzan Mario 297
 Marcellus (Marcus Claudius Marcellus), siostrzeniec Oktawiana Augusta 199, 249-250
 Marchese Angelo 16, 214
 Marchesi Simone 138, 390
 Marcja (Marcia), żona Katona Utyceńskiego 91, 118, 386, 401
 Marcialis (Marcus Valerius Martialis) 43, 45
 Marcjanus Kapella (Martianus Felix Capella) 38, 94
 Marco Anneo Lucano zob. Lukan
 Marcus Cato zob. Katon Utyceński
 Marek Anneusz Lukan zob. Lukan
 Marek Furiusz Kamillus (Marcus Furius Camillus), cenzor rzymski 99

- Marek Katon zob. Katon Utyceński
 Marek Krassus (Marcus Licinius Crassus Dives) 331
 Marinone Nino 395
 Mariotti Scevola 67, 421-424
 Mariusz (Caius Marius) 414
 Mars (mit.) 444
 Marsia zob. Marsjasz
 Marsjasz (Marsyas, mit.) 339, 362, 364, 366-367
 Martellotti Guido 13, 69, 76
 Marti Berthe M. 53
 Martinez Ronald L. 264
 Maryja zob. Matka Boska
 Mastrobuono Antonio C. 137
 Maślanka-Soro Maria 15, 19-20, 38, 62, 64, 73, 76, 86-87, 90, 93, 103, 111, 115-116, 119, 134-137, 139, 142, 147, 149-150, 152, 166, 169, 172, 179, 181, 185, 187, 194, 199, 203, 212, 214-215, 217-218, 226-227, 230-232, 234-235, 241, 249, 251, 256, 259, 262-265, 267, 270-271, 273, 275, 279, 282, 285, 293, 295, 301, 303-306, 308, 310, 314, 319, 322, 325-327, 330, 338, 369, 374, 379, 393, 407-409, 430-432, 438, 441-442, 444-445
 Matelda (lit.) 122, 162-163, 244, 266, 345-356, 366
 Mateusz św., ewangelista (bibl.) 291, 345
 Matka Boska 106, 131, 143, 147, 185-186, 220, 239, 241, 259, 294, 331, 334, 390
 Mattalia Daniele 283
 Marylda, księżna toskańska 346
 Mazzoni Francesco 103
 Mazzoni Guido 134
 Mazzotta Giuseppe 125
 Mechthild von Hackeborn 347
 Mechthild von Magdeburg 347
 Meduza (Medusa, mit.) 178, 221, 223, 410
 Megera (Megaera, mit.) 223
 Melanippos (mit.) 223, 417, 419, 443-444
 Meliga Walter 243
 Menalippo zob. Melanippos
 Mengaldo Pier Vincenzo 83
 Menojkeus (Menoeceus), syn Kreona (mit.) 419, 426, 429
 Mercuri Roberto 373
 Meschiari Maria Cristina 308, 371-372, 379
 Mesjasz zob. Jezus Chrystus
 Metello zob. Cecyliusz Metellus
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 24
 Michał Szkor (Michele Scotto), astrolog w służbie Fryderyka II Hohenstaufa 287
 Michał św., archanioł (bibl.) 181
 Michałowska Teresa 17, 38, 92, 94
 Michele zob. Michał św., archanioł
 Micozzi Laura 62, 418
 Midas (mit.) 331
 Migliorini Fissi Rosetta 125, 345, 347, 354-355
 Migne Jacques Paul 114, 136
 Mikołaj św. 331
 Milecki Aleksander 18
 Mineo Nicolò 254
 Minerva zob. Atena
 Minerva zob. Atena
 Minnis Alastair J. 306
 Minos (mit.) 181, 203, 205, 208-210, 221, 226, 230-235, 376, 437-438
 Minotaur (Minotaurus, mit.) 224
 Mirra (Myrrha, mit.) 344, 356
 Mojżesz (bibl.) 20, 56, 95, 331, 401-402
 Mondola Roberto 442
 Mongiello Emilia 95
 Montanari Fausto 103
 Moore Edward 53, 69, 176, 252, 301, 389, 430
 Moravia Sergio 147
 Moreschini Claudio 298
 Mortara Garavelli Bice 213

- Mucjusz Scewola (Caius Mucius Cordus Scaevola) 99
 Munk Olsen Birger 37, 40, 44-45, 52, 61
 Musa Mark 172-173, 182
 Mussato Albertino 72
 Muzajos (Musaeus, mit.) 236, 242
 Muzy (Musae, mit.) 16, 81-82, 110, 125, 131, 137, 165, 198, 362-366, 449
 Myrmidoni (Myrmidones, mit.) 329
- N**
 Nagy József 27
 Nannucci Vincenzo 305
 Narcyz (Narcissus, mit.) 22, 339, 368
 Nardi Bruno 164
 Narducci Emanuele 181
 Nasidius zob. Nazydiusz
 Nazydiusz (Nasidius), żołnierz rzymski 315
 Nemrod (bibl.) 357, 406
 Neptun (Neptunus, mit.) 34, 358, 361
 Neron (Nero Claudius Caesar Drusus Germanicus), cesarz rzymski 51, 59, 417
 Nessus (mit.) 371
 Nestle Eberhard 173
 Nikodem (bibl.) 18-19, 151
 Niobe (mit.) 316, 331, 357, 359, 362, 364
 Noe (bibl.) 20, 56
 Nohnberg James C. 308
 Norden Eduard 208
 Numa Pompiliusz (Numa Pompilius), legendarny król rzymski 53
 Nylander Carl 40
- O**
 Ocnus zob. Oknus
 O'Connell Daragh 27
 Odyseusz zob. Uliśes
 Okeanos (mit.) 336
 Oknus (Ocnus, mit.) 276-277
 Oktawian August (Caius Iulius Caesar Octavianus), cesarz rzymski 97, 121, 189, 191, 199, 249, 255, 267-268, 388
 Olszaniec Włodzimierz 84
 Omero zob. Homer
 Orazio zob. Horacy
 Orbicciani Bonagiunta 71, 132
 Orestes (mit.) 331, 410
 Orfeusz (Orpheus, mit.) 19, 22, 94, 131, 187
 Otis Brooks 361
 Ottimo, średn. komentator Dantego 283
 Ovidio zob. Owidiusz
 Ovidius zob. Owidiusz
 Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 11, 13, 22-23, 25, 33-34, 37, 40, 43-50, 52, 58, 61, 64, 72, 74, 76-77, 80-84, 86, 89, 91-92, 94, 99, 103-104, 109, 114, 122-124, 135, 145-146, 162-163, 165, 195, 201, 207, 222-223, 244, 254, 263, 266, 271, 276, 287, 292, 301, 303-305, 307-311, 313-317, 320, 322-329, 331, 335-340, 342-344, 350-353, 356, 359-366, 368-371, 373-375, 378-379, 381-382, 390, 393, 402, 436, 439, 449
- P**
 Padoan Giorgio 67, 69, 103, 107, 113-114, 217-218, 220, 222, 224, 228, 231, 420
 Pagliaro Antonino 312
 Palinur (Palinurus, mit.) 155, 216-217, 289-290, 292-295, 364
 Pallada zob. Atena
 Pański Jerzy 278
 Paratore Ettore 64, 92, 96, 145-146, 208, 256, 271, 297, 301, 316, 387, 390, 423, 431
 Parki (Parcae, mit.) 428-429, 436
 Partenopajos (Parthenopaeus, mit.) 63, 424
 Pasquali Giorgio 12, 40
 Pasquazi Silvio 93, 150, 282
 Pasquini Emilio 69
 Pastore Stocchi Manlio 15, 69, 72, 81, 190, 389
 Paulo zob. Paweł św., apostoł

- Paulus zob. Paweł św., apostoł
 Paweł Orozjusz (Paulus Orosius) 53-54
 Paweł św., apostoł (bibl.) 18, 146, 194-198, 201, 220, 314, 337-338, 367, 426
 Pazyfae (Pasiphae, mit.) 33, 331
 Peirone Luigi 295
 Pejritoos (Pirithous, mit.) 67, 210
 Pépin Jean 21, 139
 Perrus Claude 345
 Persefona zob. Prozerpina
 Persjusz (Aulus Persius Flaccus) 61, 74
 Pertile Lino 103, 115, 147, 208, 243
 Perugi Maurizio 71
 Petrarka (Petrarca Francesco) 13, 50, 72, 75, 167, 253
 Petrocchi Giorgio 15, 98
 Petroniusz (Caius Petronius zw. Arbiter) 53, 58
 Phylsophus zob. Arystoteles
 Pia dei Tolomei 288
 Piccarda Donati zob. Donati Piccarda
 Picone Michelangelo 15, 21, 48, 53, 82, 135, 145, 158, 192, 252, 260, 262-264, 268, 286, 296, 299, 301-302, 308, 316, 330, 369-371, 373, 376, 422
 Pier da Medicina, współczesny Dantemu awanturnik polityczny 404
 Pier Damiani św. 381
 Pier della Vigna 166, 269-275, 313, 400
 Pieros (mit.) 84, 362-363
 Pierydy (Pierides, mit.) 84, 339, 362, 364-366
 Pigmalion (Pygmalion), brat Dydony (mit.) 331
 Pilato Leonzio 75
 Piłat (Pontius Pilatus) 172
 Pinagli Palmiro 157
 Piotr św., apostoł (bibl.) 135, 193, 304
 Piramo zob. Pyram
 Pizystrat (Pejsistratos), tyran ateński 331
 Pizzica Maurizio 98
 Placella Vincenzo 93, 442
 Plato zob. Platon
 Platon 35, 46, 118-119, 128, 152, 185-186, 188, 244-245, 316, 334
 Plaut (Titus Maccius Plautus) 45
 Pliniusz (Caius Plinius Secundus zw. Maior) 372
 Ploom Ülär 27
 Pluton (mit.) 119, 206, 215, 223, 235, 350, 353, 436, 438
 Plutos (mit.) 181
 Policleto zob. Poliklet
 Polidor (Polydoros, mit.) 211, 263, 269, 271-275, 278, 289, 342-343, 409
 Polidoro zob. Polidor
 Poliklet (Polykleitos) 125, 126, 128, 131
 Poliksena (Polyxena, mit.) 342-343
 Polinejkes (Polyneikes, mit.) 62, 420, 430
 Polissena zob. Poliksena
 Poliziano Angelo 423
 Polymestor (mit.) 263, 275, 331, 343-344
 Pompeius Sextus Magnus, syn Pompejusza Wielkiego 410
 Pompejusz Wielki (Gnaeus Pompeius Magnus) 51, 118, 175, 191, 200, 240, 383, 386, 388-392, 406, 410, 411, 414, 423
 Pompejusz zob. Pompejusz Wielki
 Pontano Giovanni 253
 Porębowicz Edward 15, 82, 141, 153, 161, 180, 227, 257, 264, 270, 325
 Posejdon zob. Neptun
 Posejdonios, filozof 244
 Priam (Priamos, mit.) 190, 192, 211, 263
 Priamida zob. Polidor
 Priap (Priapos, mit.) 271
 Proba, poetka chrześcijańska 31
 Prokne (mit.) 331
 Proserpina zob. Prozerpina
 Prozerpina (Proserpina, mit.) 199, 223, 338, 349-352, 366
 Prudencjusz (Aurelius Prudentius Clemens) 43
 Pseudo-Dionizy Areopagita 149, 169, 334

Prolemeusz (Claudius Prolemaeus) 334
 Publius Vergilius Maro zob. Wergiliusz
 Publiusz Papiniusz Stacjusz zob. Stracjusz
 Publiusz Wergiliusz Maro zob. Wergiliusz
 Purnam Michael Courtney Jenkins 153, 191, 246
 Pyram (Pyramos, łac. Pyramus, mit.) 22, 339, 368, 377

Q

Quint David 180

R

Rachela (bibl.) 346
 Racine Jean Baptiste 418
 Radamanthus zob. Radamantys
 Radamantys (Radamanthus, mit.) 210, 231, 235
 Raimondi Ezio 396
 Reggio Giovanni 176
 Remus (mit.) 52, 191, 383
 Renaudet Auguste 108
 Renucci Paul 69
 Resra Barrile Anna 181
 Reynolds Brian 132
 Richthofen Erich von 13
 Rifèo zob. Ryfeusz
 Riffaterre Michael 18
 Rigo Paola 304
 Ritter Santini Lea 135
 Roboam, syn Salomona (bibl.) 357
 Robson C. Alan 302
 Romulus (mit.) 52, 96, 189, 191, 269, 383
 Ronconi Alessandro 69, 97, 228, 231, 252, 255, 267-268
 Rosati Gianpiero 64
 Rossi Luca Carlo 61, 64, 67, 418, 427
 Rossi Luciano 125
 Royston Macfie Pamela 125, 309, 360, 364
 Ruggieri degli Ubaldini, abp Pizy 223, 234, 442-444, 446
 Ryan Christopher J. 152, 156, 158, 248-249, 252, 258

Ryfeusz (Ripheus, mit.) 151, 216, 295-298

S

Sabellon (Sabellus), żołnierz rzymski 314-315, 323
 Sabellus zob. Sabellon
 Saint-Denis Eugène de 267
 Salij Jacek 285
 Salmacis (mit.) 320, 325-326
 Salomon (bibl.) 250, 357
 Salsano Fernando 293
 Salustiusz (Caius Salustius Crispus) 53, 61
 Salurati Coluccio 40, 67
 Sant'Antonino, bp Florencji 107, 115
 Sapegno Natalino 141
 Sapia ze Sieny (Sapia da Siena) 129
 Saturn (Saturnus, mit.) 189, 267-268, 380, 382
 Saturno zob. Saturn
 Saul (bibl.) 357, 359
 Savage John Joseph 32
 Savino Giancarlo 190
 Scarabelli Luciano 224
 Schnapp Jeffrey T. 125, 197, 309
 Scipion zob. Scypion Afrykański zw. Starszym
 Scivoletto Nino 44
 Scott A.B. 306
 Scott John A. 56, 152, 252, 298, 358, 367, 386, 390
 Scott Wilson-Okamura David 32, 69, 89, 252
 Scylla (mit.) 206
 Scypion Afrykański zw. Starszym (Publius Cornelius Scipio Africanus Maior) 406-407
 Segre Cesare 25
 Sekstus zob. Pompeius Sextus Magnus
 Semele (mit.) 22, 339, 341-342, 368-369, 379-381
 Seneka zw. Młodszym (Lucius Annaeus Seneca Minor) 43, 51, 58, 62, 64, 72, 85, 395, 417
 Seńko Władysław 95

- Seriacopi Massimo 111
 Serwiusz (Servius Maurus Honoratus),
 gramatyk rzymski 13-14, 32, 34-36,
 53, 256, 269
 Severino Boezio zob. Boecjusz
 Sękowski Jan 167
 Shoaf R. Allen 264
 Sibilla zob. Sybilla
 Silvestre Bernardo zob. Bernard(us) Sil-
 vestris
 Silvīo zob. Sylwiusz
 Singleton Charles S. 16, 92, 108
 Sinon (mit.) 280
 Sofokles (Sophokles) 38, 211, 290, 343
 Sordello da Goito, trubadur 152, 186,
 236, 238, 240
 Sowell Madison U. 13, 145
 Spargo John Webster 40
 Spera Francesco 230, 252, 277, 312, 387
 Stabryła Stanisław 44, 96, 119
 Stacjusz (Publius Papinius Statius) 11, 13,
 31, 43, 50, 52, 54, 58-59, 61-64,
 66-67, 72, 74, 77, 83-84, 87, 89,
 91, 99, 106, 120, 123, 133, 140,
 151, 157, 163, 186, 195, 222-223,
 230, 235, 248, 250, 254, 260-264,
 266, 268-269, 276-277, 287, 304,
 312, 317, 349, 351, 354, 366, 406,
 417-419, 421-430, 433, 435-441,
 444, 449
 Stanula Emil 114
 Statius zob. Stacjusz
 Stäuble Antonio 157-159
 Stazio zob. Stacjusz
 Stephany William A. 272
 Stroppa Tomasi Sabrina 125
 Stróżyński Tomasz 18
 Stull William 405
 Sulla (Lucius Cornelius Sulla) 414
 Swetoniusz (Caius Suetonius Tranquil-
 lus) 389
 Sybilla (Sibylla, mit.) 36, 90-91, 119-120,
 175, 188, 198-199, 206-207, 210,
 215-216, 220, 229, 237, 239, 242,
 280, 288-289, 412
 Sybilla Kumańska zob. Sybilla
 Sycheusz (Sychaeus, mit.) 257-258
 Sydoniusz (Sidonius Apollinaris) 31
 Sylwester II (właśc. Gerbert d'Aurillac),
 papież 61
 Sylwiusz (Silvius), syn Eneasza i Lawinii
 (mit.) 192-193
 Szatan (hebr. Satan, bibl.) 49, 151, 187,
 207, 224, 357, 385, 429-430
 Szczepan św. 331
 Szoldrski Władysław 323
 Śnieżewski Stanisław 418
 Świdarska Alina 137, 264-265
 T
 Tejrezjasz (Tejresias, łac. Tiresia, mit.)
 276, 286-287, 412, 423-424, 438
 Teodoryk z Chartres (Theodoricus Car-
 notensis) 46
 Teodulf, bp 37
 Terencjusz (Publius Terentius Afer) 44,
 61, 109
 Tertulian (Quintus Septimius Florens
 Tertulianus) 20, 43
 Tetyda (Thetis, mit.) 336
 Tezeusz (Theseus, mit.) 62, 66-67, 210,
 419-420
 Theseus zob. Tezeusz
 Thilo Georg 32
 Tidēo zob. Tydeus
 Tiresia zob. Tejrezjasz
 Tisbe zob. Tyzbe
 Tomasz z Akwinu św. 72, 93, 106, 111,
 113, 115-116, 127, 136, 147, 152,
 165-166, 169, 196, 248, 287, 295-
 -296, 298, 318-319, 334, 357, 398,
 400-401, 437
 Tommaseo Niccolò 421
 Torri Alessandro 224
 Trajan (Marcus Ulpius Traianus), ce-
 sarz rzymski 295-296
 Trapassi Leonarda 27
 Traube Ludwig 36, 46
 Traversari Maurizio 271
 Turnus (mit.) 36, 190-191, 200, 223
 Tyberyn (Tiberinus, mit.) 276

Tydej zob. Tydeus
 Tydeus (mit.) 223, 417, 419, 443-444, 446
 Tytani (Titani, mit.) 210, 331, 408
 Tytios (Tityos, mit.) 210, 406
 Tytus Liwiusz (Titus Livius) 53, 96, 98, 188, 196, 254, 400
 Tyzbe (Thisbe, mit.) 377
 Tyzyfone (Tisiphone, mit.) 223, 420, 424, 429, 444

U

Ugolino della Gherardesca 55, 223, 234, 430, 442-446
 Ulisses (mit.) 64, 76, 114, 166, 190, 192, 194, 214, 223, 313, 360, 362, 369-370, 405, 430-431
 Ullman Berthold Louis 40
 Urania (mit.) 364
 Urbański Robert 24
 Ussani Vincenzo 53

V

Valette Jean-René 27
 Vanni Fucci zob. Fucci Vanni
 Varanini Giorgio 157
 Venere zob. Wenus
 Vergilius zob. Wergiliusz
 Vígh Éva 26, 149
 Villani Giovanni 53
 Virgile zob. Wergiliusz
 Virgilio zob. Wergiliusz
 Vulcano zob. Wulkan

W

Waleriusz Maksymus (Marcus Valerius Maximus) 53-54

Webb Clemens C. J. 89
 Wenera zob. Wenus
 Wenus (Venus, mit.) 39, 189, 206, 258-259, 350
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 11, 13-14, 18-19, 22-25, 31-41, 43-45, 48, 50-54, 59, 61, 63-64, 67, 72-77, 81-84, 87, 89-91, 96-99, 103, 106, 108-114, 117-124, 126-127, 137-172, 174-202, 205, 207-211, 213-214, 216-222, 224-226, 228-233, 235-237, 241-264, 266-284, 286-288, 290, 295-297, 301, 307-309, 319-320, 324, 340-341, 346-347, 349, 353-354, 371-373, 376-378, 387, 390, 393, 397-398, 401, 406-411, 413, 421, 423-424, 426, 428-429, 432, 434, 437, 449
 Wetherbee Winthrop 390, 396, 421
 Wieniewski Ignacy 119, 189, 200, 210, 212, 215, 221, 226, 229, 237, 245, 256, 263, 268, 284, 290, 372
 Wilhelm II d'Altavilla 295
 Wilhem z Conches (Guillaume de Conches) 46
 Winsor Leach Eleanor 360-361
 Wulkan (Vulcanus, mit.) 432-434

Z

Zennaro Silvio 149
 Zeus zob. Jowisz

Ž

Žabjek Alessandra 442

LA TRADIZIONE DELL'EPICA CLASSICA IN DANTE (Riassunto)

L'obiettivo primario di questa monografia è quello di illustrare, sia dal punto di vista diacronico che sincronico, vari modi di funzionamento dell'epica latina nelle opere di Dante, rappresentata dai maggiori poemi di Virgilio, Ovidio, Lucano e Stazio. L'obiettivo secondario, invece, consiste nell'indicare la direzione in cui si sviluppa l'interesse dantesco per la poesia antica. Vi possiamo osservare una evoluzione che va dalla fase di una assimilazione piuttosto passiva – *imitatio* (nei trattati *Convivio* e *Monarchia*, oltre che nel giovanile *prosimetrum* – *Vita Nuova*) – a quella di un “dialogo” emulativo nella *Commedia*. Per quanto riguarda, invece, la dimensione sincronica del capolavoro alighieriano, l'oggetto del nostro maggior interesse sono vari aspetti del dialogo in questione (inteso secondo la nota definizione di Michail Bachtin) che presentano sfumature diverse a seconda dell'ipotesi antico e coinvolgono vari livelli testuali.

Il libro è composto da due parti: la prima è stata pensata soprattutto come contesto che permette di mettere in risalto il nuovo – rispetto alla *praxis* medievale – approccio di Dante nella *Commedia* al grande patrimonio letterario dell'antichità classica. I primi quattro capitoli sono dedicati alla tradizione esegetica tardoantica, nonché medievale dell'*Eneide*, delle *Metamorfosi*, della *Farsaglia* e della *Tebaide* e al suo *instrumentarium* (prima di tutto vari commenti a queste opere), invece nel quinto viene affrontato il problema della cultura classica di Dante e nell'ultimo si esaminano elementi intertestuali provenienti dai suddetti poemi nelle opere scritte prima della *Commedia*. E così nel capitolo intitolato “Virgilio – *poeta philosophus*” si ribadisce l'importanza della *imitatio* virgiliana nei testi tardoantichi, il suo carattere istituzionale e l'incessante interesse per la sua produzione poetica,

il quale si mantenne immutato durante il Medioevo. Inoltre si illustra il carattere e il ruolo dei più significativi commenti all'*Eneide* che assumono col tempo il profilo sempre più allegorico. Il capitolo successivo, "*Ovidius amorigraphus e Ovidius maior*", tratta della ricezione medievale del *tenerorum lusor amorum*, fondamentale per la formazione della lirica amorosa, nonché dell'influsso svolto dai più importanti commenti alle *Metamorfosi* dal tono moralizzante ed allegorizzante, in virtù del quale i loro episodi, motivi e personaggi acquistano una nuova dimensione, che risconterà una piena approvazione nella cultura cristiana del Medioevo.

Parlando in seguito di Lucano come *poeta historicus* per il quale passava in quell'epoca, non trascuriamo di soffermarci sulla interpretazione in senso allegorico a cui venne parzialmente sottoposta la sua *Farsaglia* e in particolare il personaggio di Catone Uticense, assieme agli episodi di cui questi è protagonista; essi lasciarono una forte impronta sulla concezione dantesca del Canto I del *Purgatorio*. Un intenso lavoro di allegorizzazione non omise – come si spiega in seguito – neanche la *Tebaide*, l'ultimo dei grandi poemi latini ben conosciuti ed apprezzati nei secoli di cui stiamo parlando, il che poté in qualche modo ispirare l'Alighieri nell'approccio idealizzante che egli riservò alla figura di Stazio nella *Commedia*.

Affrontando il problema della conoscenza dantesca del mondo classico e *in primis* della letteratura latina, non possiamo fare a meno di constatare, sulla scia di altri studiosi, la deplorabile mancanza di fonti che con una certezza ci possano illuminare sulle sue letture e sul contenuto della sua "biblioteca"; sospesi tra varie ipotesi ci affidiamo soprattutto alle informazioni che si riescono a trarre dalle sue stesse opere.

Il capitolo che chiude la prima parte ha prevalentemente un carattere analitico: vi si esamina la presenza di elementi intertestuali provenienti dai quattro poemi antichi nella produzione dantesca precedente la stesura della *Commedia*, constatando la natura per lo più illustrativa, esemplificativa o persuasiva dei rispettivi richiami, il che conferma la poca originalità del nostro poeta rispetto alla generale tendenza di trattare il patrimonio classico in maniera selettiva, per dare una maggiore autorità ad opinioni e idee di carattere retorico, etico, politico, filosofico o teologico. A volte Dante non esita ad imitare la diffusa prassi dotando di significato allegorico certi episodi o personaggi, ma dimostra spesso una originalità a livello di *inventio*.

Le tecniche adoperate nel caso di richiami diretti o indiretti nel *Dante minore* sono quasi del tutto assenti nella *Commedia*, il che solo parzialmente

si può spiegare con la sua forma poetica. Il ruolo fondamentale spetta qui ad una diversa percezione del mondo classico e ad una più matura visione della realtà da parte dell'Alighieri, nonché — *last but non least* — alla maggiore consapevolezza del proprio talento. Non senza significato rimane il fatto che la sua conoscenza della poesia epica è nei primi anni del Trecento più completa e inoltre acquisita grazie al ritorno *ad fontes* e alla lettura non mediata o poco mediata da commenti o da vari *accessus ad auctores*. Le opere dei poeti antichi non solo alimentano la fantasia dantesca fornendo il materiale con cui costruire immagini epiche o liriche (innanzi tutto nelle similitudini o nelle metafore perifrastiche) con l'obiettivo di rendere più comprensibile la realtà ultraterrena, ma inoltre invitano a un dialogo critico, a volte polemico e non privo di tensioni e con ciò ad un ridimensionamento delle opere trattate finora come *auctoritates* grazie all'approccio allegorico, ora venuto meno. L'Alighieri inizia e porta avanti questo dialogo proprio perché convinto che la grande poesia epica contenga alcuni germi della verità, concernenti il senso dell'esistenza umana, non solo terrena, ma anche quella ultraterrena. Questa verità si manifesterebbe già a livello letterale (*sensus litteralis*) e non soltanto a quello allegorico, come lo intendeva la lunga tradizione esegetica, risalente a Servio e passante per Bernardo Silvestre fino ad Arnolfo d'Orléans. Particolarmente importante risulta il fatto che per Dante il senso letterale assume un'importanza fondamentale (in quanto storico) e non viene trattato unicamente come involucro (*integumentum/involucrum*) per il senso nascosto. Di conseguenza si crea una distanza critica e nasce il tentativo di scoprire la potenza semantica dei poemi come l'*Eneide* o le *Metamorfosi* di cui i loro autori non erano consapevoli. Tale approccio ha poco a che vedere con la tradizionale allegoresi.

Le strategie intertestuali nella *Commedia* sono, a mio avviso, strettamente legate alla ferma convinzione di Dante che il suo poema superi sotto l'aspetto ideale e formale le opere epiche antiche, essendo al tempo stesso la loro continuazione (ciò riguarda in particolare l'*Eneide*), che completi o avveri i loro sensi, necessariamente imperfetti, o li corregga conformemente all'idea che il messaggio portato dalla *Commedia* sia ispirato dall'alto, dallo Spirito divino che si è servito del suo talento per il bene dell'umanità. Attribuendosi il ruolo di *scriba Dei* l'Alighieri intende il proprio contributo come paragonabile al compito davanti al quale si trovarono una volta gli "autori" della Bibbia. È risaputo che proprio questo *Liber librorum* costituisce per la *Commedia* il più importante modello e ipotesto, ma subito dopo (secondo alcuni studiosi) viene la poesia epica latina.

Tutta la seconda parte della presente monografia consiste nell'analisi e nell'interpretazione di vari tipi di richiami a questa poesia e delle loro funzioni nell'ambito di un discorso che si sviluppa intorno a delle categorie strutturali più complesse e semanticamente pregnanti, come alcuni episodi, personaggi, compreso quello del protagonista, elementi dello spazio, certi topoi, come quello dell'età dell'oro; oggetto dell'esame diventa pure il motivo della metamorfosi, così importante per l'ideazione e l'impostazione del poema.

Esistono ovviamente altre numerose forme espressive di carattere intertestuale, meno complesse, che presentano legami più o meno espliciti con i poemi sopraelencati: pensiamo a citazioni o criptocitazioni, parafrasi, calchi verbali, brevi reminiscenze o allusioni adoperate dall'Alighieri per costruire metafore, similitudini, perifrasi o altre figure stilistico-retoriche. Nel presente libro esse vengono esaminate non separatamente, ma nell'ambito e in funzione di un più ampio discorso intertestuale: tale strategia permette di connettere più strettamente il livello di *elocutio* con quello semantico.

Il punto di riferimento metodologico delle analisi svolte nella monografia è il modello del realismo figurale di Erich Auerbach, proposto dallo studioso per definire il rapporto tra la dimensione terrena e ultraterrena dell'essere umano nelle tre cantiche. Secondo questo metodo interpretativo la vita terrena viene vista nella prospettiva escatologica come figura di quella oltremondana. Nel corso dell'indagine si è cercato invece di applicarlo non alle relazioni intratestuali, bensì a quelle intertestuali che intercorrono tra la *Commedia* e le opere maggiori dei grandi epici latini. In questa prospettiva alcuni motivi, episodi, personaggi, elementi dello spazio presenti nelle loro opere funzionano come figure (che presuppongono un adempimento) dei rispettivi motivi, episodi, elementi dello spazio e personaggi del poema dantesco che tramite questo "dialogo" offre la loro "nuova versione", corretta o modificata, in ogni caso più veritiera, la quale si iscrive nella generale tendenza della ricerca della verità che sta alla base della cosiddetta *intentio auctoris*, coincisa spesso – nella prassi medievale – con l'*intentio operis*. Dall'indagine complessiva si evince che l'*Eneide* e le *Metamorfosi*, nonché – in un grado minore – la *Farsaglia* e la *Tebaide* appaiono come prefigurazioni (nel senso auerbachiano) della *Commedia*.

Il modello figurale concepito in questi termini è stato oggetto di interesse – negli ultimi vent'anni – di alcuni dantisti, per lo più americani, come Robert Hollander, Amilcare A. Iannucci, Peter Hawkins, Kevin Brownlee, Teodolinda Barolini, Michelangelo Picone, Jessica Levenstein, per nomi-

nare solo alcuni. I risultati delle loro ricerche (presentati in articoli o in raccolte di articoli) hanno fornito numerose ispirazioni e stimoli alla presente indagine dove si è cercato più di una volta di farli fruttare con ulteriori sviluppi ed interpretazioni, considerando inoltre altri contesti o angolazioni per affrontare la problematica quasi del tutto sconosciuta al lettore polacco.

La seconda parte del libro costituisce il suo nucleo principale. I primi due capitoli hanno il carattere sia teoretico che analitico e si concentrano rispettivamente sulla poetica immanente dell'Alighieri (deducibile, a mio avviso, dal Canto IV dell'*Inferno*) e sul suo pensiero relativo al senso della creazione poetica e ai suoi obiettivi, nonché sull'autoconsapevolezza di Dante come artista. Vi parliamo, tra l'altro, del suo modo di concepire l'arte come forma di emanazione dell'intelletto divino attraverso l'intelletto umano, diventato suo strumento. In seguito, nell'amplissimo terzo capitolo, diviso in quattro sottocapitoli, ci soffermiamo in primo luogo sul personaggio di Virgilio, mettendo in risalto tutta la sua complessità, sia a livello diegetico che metatestuale, la debolezza della sua conoscenza puramente razionale e la non sempre chiara distinzione tra il bene e il male. Un posto non indifferente vi spetta anche all'illustrazione del rapporto figurale tra Virgilio e Dante-autore, da una parte, e tra l'*Eneide* e la *Commedia* dall'altra. Passiamo poi ad esaminare i parallelismi tra il personaggio di Enea e il protagonista dantesco per focalizzare l'attenzione su ciò che li distanzia, per cui Dante-personaggio si può interpretare come "nuovo Enea", un po' polemico rispetto all'eroe virgiliano. Successivamente ci occupiamo dell'immaginario dello spazio in entrambi i poemi: il dialogo intertestuale con l'*Eneide* (la fonte principale non solo della *katabasis* infernale, ma anche di alcuni aspetti spaziali del Purgatorio e soprattutto del Paradiso Terrestre con la sua complessa semantica) coinvolge, oltre ad elementi del paesaggio pure i mostri infernali che costituiscono la sua parte integrante. Perciò non deve sorprendere che lì vengono analizzati alcuni aspetti della demonologia dantesca nel suo rapporto figurale con quella antica di cui uno dei maggiori esponenti è proprio Virgilio. L'ultimo punto del capitolo "virgiliano" ha come oggetto l'interpretazione dei motivi, degli episodi e dei personaggi più emblematici e rappresentativi dell'*Eneide* nella *Commedia*. La qualità dei richiami esaminati nonché la loro varietà permettono di rispondere alla domanda formulata all'inizio dell'intero capitolo, come i *modi imitandi e interpretandi* di diversi luoghi dell'*Eneide* influiscono sulla loro risemantizzazione operata da Dante e come la *fictio classica*, da lui trattata come verità storica, viene trasformata in funzione della *conversio christiana*.

Il quarto capitolo della seconda parte, anch'esso composto da più sottocapitoli, è dedicato alla lettura dantesca delle *Metamorfosi* ovidiane, ben lontana da quelle proposte dai commenti medievali allegorizzanti. Ovidio per Dante è come *falsus propheta* (Teodolinda Barolini) che diffonde in maniera estremamente suggestiva, grazie ad uno straordinario talento retorico, le credenze religiose prive di fondamento e moralmente nocive. Vi utilizza ampiamente il motivo della metamorfosi che pure nella *Commedia* svolge varie funzioni a diversi livelli (diegetico, metatestuale, intertestuale) e diventa perfino oggetto diretto della sfida lanciata da Dante-autore a Ovidio (e Lucano) nella bolgia dei ladri. Esso coinvolge tra l'altro il lettore (e perciò appartiene anche alla poetica della ricezione della *Commedia*), il quale, conformemente ad un fondamentale presupposto che sta alla base del poema, dovrebbe subire gradualmente una metamorfosi interiore.

Molto spazio occupano qui riflessioni legate alla dialettica falso/vero e al motivo della trasformazione nell'*Inferno*, imprescindibilmente legato a quello del contrappasso e del *subumanar*. Vi si ricorre alla concezione dantesca del cosiddetto corpo aereo: il modo della sua formazione (dove al termine "formazione" occorre applicare la definizione aristotelica) dall'*anima rationalis*, spiritualmente difettosa, in quanto macchiata dal peccato mortale, non risponde all'obiettivo primario e perciò il corpo aereo non rassomiglia (come dovrebbe) al corpo umano, ma alla materia di grado inferiore – animale o vegetale. Quindi alla base del concetto dantesco della pena eterna starebbe (se questa ipotesi è corretta) la teoria aristotelica dell'ilemorfismo, sfruttata nella sua polemica con Ovidio. Dall'analisi svolta emerge il carattere emulativo della polemica dantesca con "l'*optimus magister transformationum*" (Benvenuto da Imola), la quale assume il tono prima di tutto ideologico e in minor misura anche estetico.

Diversa è la funzione della metamorfosi nel *Purgatorio* in cui non si tratta più di una *transformatio* che esprime l'essenza del *subumanar*, bensì di una *conversio* che rappresenta un processo spirituale, il quale in un primo momento consiste nel liberarsi dalla materia per perfezionare poi lo stato sublime così raggiunto. Nella metafora che rende plasticamente la crescita spirituale (*ascesa*) dell'anima, Dante-autore sfrutta l'immagine del verme che si trasforma in "angelica farfalla".

Nel sottocapitolo conclusivo della "parte ovidiana" vengono analizzati in chiave figurale (tenendo sempre conto della dialettica falso/vero) alcuni miti tratti dalle *Metamorfosi* e rielaborati nella *Commedia*, dove svolgono tre principali funzioni (Michelangelo Picone): 1. servono a rappresentare

la realtà ultraterrena, difficilmente immaginabile, con il ricorso all'analogia o all'antitesi, oppure all'una e l'altra allo stesso tempo; 2. vengono coinvolti in un discorso metapoetico che interessa l'essenza della poesia, la sua origine e i suoi obiettivi; 3. rappresentano stati d'animo, sentimenti, nonché reazioni psichiche e emotive di Dante-personaggio, divenuto un "nuovo" Fetonte, Icaro, Piramo, Narciso, Semele e altri personaggi mutuati dall'*opus magnum* del poeta latino.

In seguito a questa reinterpretazione che ricorre a varie strategie emulative e non solo pone un determinato mito in un nuovo contesto, ma addirittura lo ricrea, Dante-autore stabilisce una distanza (sul piano di microstrutture diegetiche che corrispondono a piccoli frammenti dell'intera macrostruttura della *Commedia*) tra la sua opera e l'ipotesto ovidiano, il che si ripercuote sul suo rapporto nei confronti dell'*homo rhetoricus* romano. Occorre aggiungere che la prospettiva figurale, tipica per il trattamento dantesco dell'epica classica, nel caso delle *Metamorfosi* diventa più complessa – proprio a causa della suddetta distanza: le situazioni, i personaggi o gli eventi narrati nel poema latino divengono prefigurazioni di quelli rappresentati da Dante solo in seguito alla negazione del loro significato originario e nella versione dantesca il mito antico riceve un senso più profondo solo dopo aver subito una "correzione semantica": quest'ultima consiste spesso nella sua rilettura in prospettiva biblica. Perciò la preferita forma del "dialogo" che Dante stabilisce con Ovidio è quella della cosiddetta "analogia negata".

Il quinto capitolo della seconda parte, dall'eloquente titolo "La *Farsaglia* di Lucano nella *Commedia*: tra il *sublime* e l'*horridum*", tematicamente corrispondente agli aspetti lucanei nel poema dantesco, si concentra in gran parte sul personaggio di Catone Uticense (con l'intento di aggiungere qualcosa di nuovo) che nel poema latino ricevette tratti eroico-tragici. La tendenza idealizzante a cui venne sottoposto il generale romano ebbe un notevole impatto su Dante che, com'è risaputo, le diede un'impostazione biblico-cristiana, facendo di Catone un *exemplum* di pagano in via di salvezza o addirittura una prefigurazione di Cristo. Nel primo caso l'Alighieri si avvale probabilmente del concetto di *fides implicita* di Tommaso d'Aquino, invece la seconda caratteristica, non estranea alla cultura medievale, traspare già dalle carte del *Convivio*, dove, però, il *sensus historicus* rimane – come *integumentum* – in funzione di quello allegorico.

Occorre ribadire che la *Farsaglia* esercitò inoltre un altro influsso, sebbene non così esplicito, sul *magnum opus* dantesco: esso si esprime in allu-

sioni ad alcuni suoi personaggi (per esempio Erichtho, Giulio Cesare, Anteo, Curione), reinterpretati in maniera innovativa per adempiere ad obiettivi diversi, nonché in numerose reminiscenze, richiami e riecheggiamenti che riproducono (ma anch'essi in modo creativo, dettato tra l'altro dal contesto) gesti, reazioni ed – in genere – atteggiamenti umani “osservati” nel poema lucaneo. Comune ad entrambi gli autori è anche per esempio il giudizio negativo nei confronti dell'arte mantica (ma non quello sui suoi esponenti) oppure lo smascheramento del degrado morale responsabile per il cattivo funzionamento delle strutture statali/cittadine. Ma sono soprattutto varie manifestazioni “infernali” della realtà descritta dal poeta romano, come mostruosità, deformità o accenti lugubri, che si rivelarono fecondi nella rappresentazione degli *horribilia* danteschi.

L'ultimo capitolo della seconda parte e al tempo stesso del libro completa il quadro della *imitatio/aemulatio* nei confronti dei modelli epici latini, cercando di illustrare il ruolo della *Tebaide* staziana nella creazione della scena dell'Inferno dantesco. Le osservazioni iniziali mirano però a ricordare e a commentare l'allontanamento di questo poema dalla precedente tradizione epica, il che poté avere una sua importanza nella concezione dantesca del personaggio di Stazio e del suo rapporto – sul piano diegetico – con Virgilio; questo rapporto rimane in forte contrasto con quello che interessa – sul piano metatestuale – le loro opere maggiori. L'esame dell'influsso della *Tebaide* sull'atmosfera infernale della *Commedia* consiste nell'analisi comparata di alcuni episodi che in entrambi i poemi corrispondono esplicitamente o solo allusivamente.

A titolo di conclusione si può notare che il “dialogo” tra testi che coinvolge quello tra autori diventa un importante strumento ermeneutico con cui l'Alighieri interpreta la cultura classica, seguendo il proprio *iter* che lo porta lontano dalla *praxis* medievale.

Antyczna tradycja epicka u Dantego jest ukoronowaniem dotychczasowych badań i przemyśleń Marii Maślanki-Soro, których ewolucję i rozwój można było śledzić w poprzednich jej publikacjach [...]. Autorka proponuje bardzo subtelny analizę najbardziej istotnych fragmentów poematu Dantego: są to rozważania oparte na gruntowej znajomości tekstu i bogatej literatury przedmiotu oraz na własnej, pogłębionej i dojrzałej lekturze tego wyjątkowego arcydzieła. Najbardziej istotne cechy tej interpretacji to [...] zwrócenie uwagi na zaznaczenie przez samego Poetę ewolucji jego stosunku do podziwianych przezeń – bardziej lub mniej – rzymskich autorów oraz ciekawe rozwinięcie koncepcji realizmu figuralnego, przedstawionej niegdyś przez Ericha Auerbacha [...]. Studium Marii Maślanki-Soro *Antyczna tradycja epicka u Dantego* oceniam bardzo wysoko. To bez wątpienia jedna z najlepszych polskich monografii italianistycznych ostatnich lat.

Z recenzji prof. dra hab. Piotra Salwy

To bardzo cenna pozycja w dorobku naukowym prof. dr hab. Marii Maślanki-Soro. Jej wydanie stworzy nową jakość w badaniach nad *Boską Komedią* Dantego w głównym nurcie współczesnej intertekstualnej hermeneutyki [...]. Naukowa osobowość Marii Maślanki-Soro niejako predestynowała ją do napisania takiej książki: filolog klasyczny i italianistka – te właśnie kompetencje, połączone ze świetnym warsztatem literaturoznawczym i historyczno-kulturowym sprawiły, iż otrzymaliśmy prawdziwe *opus magnum*, zaskakujące swym rozmachem, doskonałe i harmonijnie osadzone zarówno w dawnych, jak i w współczesnych nurtach egzegetycznych metodologii, bardzo nowatorskie w swoim koncepcyjnym ujęciu, w sposób niezwykle przejrzysty i kompetentny wyjaśniające tajemnice Dantejskiej *lectio auctorum antiquorum*.

Z recenzji prof. dra hab. Jerzego Styki

www.akademicka.pl

ISBN 978-83-7638-548-8

9 788376 385488