

Stefan Klemczak

Instytut Religioznawstwa UJ

PONTIFEX MAXIMUS. MIT I POEZJA W *COMMEDIA* DANTEGO

Jednym z długo niedocenianych przez dantologów tematów jest struktura mityczna *Commedii*. Dopiero w latach 90. XX wieku problem zaczął pojawiać się częściej w specjalistycznych debatach. Niniejszy tekst podejmuje temat obecności mitu w *Commedii* Dantego, wskazuje możliwość innej niż dotychczasowe interpretacji. Standardowe próby zmierzenia się z tym zagadnieniem skupiały się głównie na katalogowaniu mitów klasycznych oraz na analizie ich średniowiecznych wariacji. Rozwinięcie teorii mitu, zaproponowane między innymi przez Hansa Blumenberga, pozwala interpretować mit jako podstawowy element konstrukcji obrazu świata, ukazując jego antropologiczne i historyczne tło oraz ukryte funkcje, jakie pełni w dziele. „Obraz świata”, jaki buduje *Commedia*, można pełniej rozpoznać poprzez wyróżnienie trzech warstw interpretacji mitu. Pierwszy proponowany poziom analizy nawiązuje do dotychczasowych badań, które wyróżniają w *Commedii* katalog mitów klasycznych połączonych z tradycją biblijno-patrystyczną. Drugi poziom, topiki mitycznej, pozwala wyróżnić epokowe wariacje mitów w „przekroju podłużnym”, od starożytności po współczesność. Trzecia i najogólniejsza obserwacja „pracy mitu” jest możliwa za pomocą analizy „metafor absolutnych”. Skupiają one w sobie obrazy, które rządzą wyobrażeniami świata w danej epoce, narzucają rozumienie znaczeń. Jako autor jednego z najważniejszych chrześcijańskich mitów, Dante uważał, że zdołał połączyć mostem sztuki niebo i ziemię. Rozwinięcie tematu mitu w *Commedii* przy pomocy koncepcji osadzonych antropologicznie pozwala lepiej rozumieć funkcje oraz konstrukcję owej poetyckiej przeprawy na tle kultury europejskiej. Artykuł stanowi próbę równoległą do książki Hansa Blumenberga (*Matthäuspassion*, Frankfurt am Main 1988), który uchwycił nowożytną krystalizację chrześcijańskiego mitu otwierającego teologicznie drogę do możliwości nowoczesnego samostanowienia człowieka na przykładzie analizy Pasji św. Mateusza J.S. Bacha. Aby taki projekt się powiódł, nie wystarczy analiza samego tekstu, wątków teologicznych sprzężonych z analizą mitów występujących w *Commedii*. Potrzebna jest szersza perspektywa historyczna, która pozwala zauważyć, co działo się z obrazem świata przed i co stało się z nim po powstaniu dzieła. Analiza mitu jako ważnego wyrazu rozumienia świata oraz osadzonego w tym świecie „siebie” przybiera tym samym postać poszukiwań filozoficznych, świadomych możliwości poznawczych, których dostarcza funkcjonalne rozumienie jego skutecznej „pracy”.

1.

Mit jest jednym z najważniejszych spoiw „obrazu świata”. „Obrazem świata” Hans Blumenberg nazwał konstrukcję, za pomocą której człowiek rozumie siebie samego w świecie znaczeń. Dzięki niemu kieruje się ocenami moralnymi, ustala swoje cele praktyczne, wyznacza sens życia, pojmując własne możliwości i konieczności, projektuje się w swoich istotnych potrzebach¹. „Obraz świata” (*Weltbild*) kontrastuje z pojawiającymi się w nowożytności „modelami świata” (*Weltmodelle*) pojętymi jako całościowe przedstawienie rzeczywistości empirycznej pozyskiwane stopniowo w ramach nauk przyrodniczych oraz uwzględniające wspólność ich twierdzeń². Stopniowe rozbicie jednego dominującego „obrazu” i konkurujące próby jego restytucji oraz interakcja nowych „obrazów” z dynamicznymi, doskonalonymi „modelami” naukowymi – wszystko to wyznacza przestrzeń nowożytnego „sporu fakultetów”.

Na tak zarysowanym tle mit i poezja (sztuka) okazują się cennym materiałem źródłowym w rozpoznawaniu nowożytnych przemian. Historyczna i funkcjonalna analiza pracy mitu, przeprowadzona między innymi przez Ernsta Cassirera, Hansa Blumenberga oraz Odo Marquarda, sprzyja uchwyceniu istotnych zjawisk kulturowych, uwikłanych w obecny i działający *logos* mitu³. Dzieje emancypacji sztuk, aż po pojawienie się w romantyzmie religii sztuki, w której miała swój udział również recepcja dzieła Dantego, są zapisem zmagania w obronie świata pojętego jako dobry, zdobny ład⁴. Gdy z coraz większym trudem dostrzegali go filozofowie i naukowcy, artyści bronili władzy ustanawiania porządku, zdobytej między innymi dziełem Dantego. Akcentując temat mitu, przyjrzymy się zatem bliżej tekstowi, który zawiera jeden z ostatnich wielkich „obrazów świata”

¹ H. Blumenberg, *Weltbilder und Weltmodelle*, w: „Nachrichten der Giessener Hochschulgesellschaft”, t. XXX, Giessen 1961, s. 69 i n.

² Pierwsza „relacja” pomiędzy obiema konstrukcjami widoczna jest w kopernikańskim *De revolutionibus*. Zawiera ono „model” wadliwy, przyjęty z oporami, ale co najważniejsze, „obraz świata” został tu po raz pierwszy zastąpiony „modelem”, który zajął jego miejsce. To jeden z historycznych przykładów zasady, którą Hans Blumenberg nazywa *Umbesetzung*. Ważne w owej „zmianie obsady” było dopuszczenie samej możliwości zamiany. Wyraźna już separacja obu sposobów wyjaśnień rzeczywistości za pomocą jeszcze słabo funkcjonujących modeli i obrazów widoczna w myśli Kartezjusza kryje się za rozróżnieniem świata na *res cogitans* i *res extensa*. Z refleksji nad odrębnością *res cogitans* czerpały swoje żywotne soki między innymi powstałe w XVIII wieku nauki humanistyczne, gdyż „tam, gdzie brak oczywistości, retoryka tworzy instytucje”. Od kiedy w nowoczesności (XIX w.) przyroda zaczęła być ujmowana w również kategoriach historii (co spowodowało również unieważnienie dotychczasowych koncepcji czasu), funkcję nadawania orientacji przejęły kompensujące utratę sensu nauki humanistyczne i społeczne. Modele charakterystyczne dla nauk przyrodniczych nie powinny zawierać elementów antropologicznych, substancjalnych lub nadających sens, jeśli mają spełnić swoją funkcję, zob. m.in. W. Lepenies, *Niebezpieczne powinowactwa z wyboru*, przeł. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996, s. 3–31. Temat rozejścia się doświadczenia i wiedzy poruszał m.in. Edmund Husserl w *Kryzysie nauk europejskich* – dopatrywał się on w opozycji „świata życia” (sensownego i samorozumiałego) do nieintuicyjnej wiedzy naukowej źródeł nowożytnego kryzysu.

³ Mit jest, jak dotąd, nieusuwalną częścią pracy *logosu*. Jacob Burckhardt zauważał to, pisząc o micie jako „prawdziwym duchowym Okeanosie świata”. Filozoficzne poszukiwania Cassirera, Kołakowskiego, Blumenberga i wielu innych filozofów nie pozwalają współcześnie lekceważyć tego tematu. Zob. moje uwagi: *Szaleństwo prób definiowania mitu*, w: *Mit w badaniach religioznawców*, „Studia Religioznawcze” 38, red. Jan Drabina, Kraków 2006, s. 45–64.

⁴ Zob. R. Kasperowicz, *Figury zbawienia? Idea «religii sztuki» w wybranych koncepcjach artystycznych XIX stulecia*, Lublin 2010, s. 23 i n.

Zachodu, wieńcząc Starożytność i Średniowiecze poetyckim przymierzem pomiędzy ziemią a niebem⁵.

2.

W wielu dziełach literatury europejskiej mity podlegały nowej recepcji, która – jeśli ją rozpoznamy, dostrzegając wariację mitu – pozwala rozumieć zmiany w sposobie interpretacji świata. Franz Kafka w miniaturze *Die Brücke* opisuje człowieka, który ze swojego ciała czyni most rozpięty nad strumieniem wysoko w górach. Wisząc, oczekuje, aby ktoś go przekroczył. Gdy w końcu zjawia się nieznajomy, dochodzi do katastrofy. Próbuje odwrócić się, aby spojrzeć w twarz gwałtownego przechodnia, „most” spada w dół, wprost na ostre krzemienie wystające z wartkiej wody⁶.

Dziełami swoich największych budowniczych literatura nowoczesna nie konstruuje już bezpiecznych przepraw, spójnych obrazów świata. Narodziny powieści skierowały uwagę na „ludzki świat”, otwierając formę na przesłonięty woalem oczywistości „świat życia”⁷. Również tam, gdzie powieść poszukiwała „absolutnego czasu terazniejszego” lub „chwili”, naszym oczom stopniowo zaczęła ukazywać się codzienna „egzystencja” w całej swojej złożoności⁸. Już w 1929 roku Erich Auerbach zwracał uwagę czytelników na Dantego jako *Dichter der Irdischen Welt*⁹. Jednakże *Commedia* była ledwie początkiem drogi literatury ku *Komedii ludzkiej* i dalej.

Około 1320 roku Dante Alighieri, w nowym języku *vulgo illustre*, ukończył rozpina- nie „mostu” chrześcijańskiej *Commedii* ponad „tragedią” pogańskiego świata¹⁰. Ta zbu-

⁵ Być może ostatnią wielką próbę „przymierza” pomiędzy niebem a ziemią podjął Alexander von Humboldt, tym razem podstawą nowoczesnego paktu miały być nauki przyrodnicze i nowa wiedza o świecie, zob. P. Werner, *Himmel und Erde. Alexander von Humboldt und sein Kosmos*, Berlin 2004, s. 24–34. Próba Humboldta zawarta w dziele *Kosmos* sprzyjała rozwojowi wielu z nich, jednak nie była jeszcze wolna od antropologicznych założeń, zob. H. Blumenberg, *Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1986, s. 284–285.

⁶ F. Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*, Frankfurt am Main 1994, s. 36–37. W przekładzie polskim: F. Kafka, *Most*, przeł. R. Karst, w: *Nowele i miniatury*, Gdynia 1991, s. 274–275.

⁷ Milan Kundera wspomina o odkryciu w powieści „gęstości życia” lub codzienności, czyli: nudy, powtarzalności, przeciętności, podkreśla „władzę błahości” – zob.: *Zastona*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, s. 26. „Oczywistość” w powieści, podobnie jak w naukach, straciła swoją czarodziejską moc usypiania uwagi.

⁸ K. Bohrer, *Nagłość*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005, s. 241–297.

⁹ Nazywanie florentczyka – „poetą ziemskiego świata”, spowodowało badania nad Dantem do ludzkiego wymiaru.

¹⁰ Pozostając przy tytule *Commedia*, którym posługiwał się Dante. W liście do Can Grande (*Epistola XIII*), którego autentyczność jest nadal kwestią sporną, Dante wyjaśniał tytuł dzieła. *Commedia*, pisał, zaczyna się od sytuacji trudnych, lecz w swojej treści kończy się dobrze, w opozycji do tragedii, która jest wspaniała i – spokojna (*placida*), by na końcu budzić lęk i przeobrazić się w – odrażającą (*fetida*). W stylistycznej opozycji ukrywa się agon pomiędzy szlachetną łaciną a emancypującym się *vulgare*. Spór o tytuł i gatunek jest jednym z trudniejszych tematów dantologii. Jak pisał Osip Mandelsztam, „dziełem Dantego było przede wszystkim umieszczenie na arenie świata współczesnego mu języka włoskiego – jako całości i jako systemu. Najbardziej dadaistyczny z języków romańskich wysunął się w świecie na pierwsze miejsce” (O. Mandelsztam, *Rozmowa o Dantem*, w: *Słowo i kultura*, przeł. R. Przybylski, Warszawa 1972, s. 86). Tytuł *Commedia* jest odpowiedzią na *alta tragedia*,

dowana z 14 322 wersów misterna konstrukcja wyraźnie zaznacza się na mapie kultury Zachodu. Zdaniem niektórych badaczy, dzieło to stanęło w przejściu pomiędzy epoką starożytno-średniowieczną a nowożytną¹¹. Było próbą synchronicznego połączenia w spójną całość porządku klasycyzno-retorycznego z biblijno-patrystycznym; po raz ostatni w literaturze przeprowadzoną z takim rozmachem.

Dlaczego temu właśnie poecie mógłby również przysługiwać „zajęty” tytuł *pontifex maximus*? Na początku czasów republikańskich rzymski tytuł urzędniczy *rex sacrorum* był stopniowo zastępowany przez *pontifex maximus* i w tej postaci był przypisywany papieżom, począwszy od VI w. n.e. Tytuł ten oznacza dosłownie tego, który ustawia, robi (*facere*) most (*pons*). Obdarowany nim *sacerdos* jest w tradycji Zachodu największym (*maximus*) z grona pośredników pomiędzy ziemią a niebem. Skojarzenie Dantego z przydomkiem *pontifex* może się już pojawić podczas podróży przez *Piekło*, gdy poeta „ekskomunikuje” nieprzyjaciół, łącznie z przedstawicielami stanu papieskiego¹². W jednym z najsłynniejszych wersów *Commedii* Dante, uprawomocniając przed czytelnikami dzieło, podkreśla, że na jego *poema sacro* – świętym poemacie – *ha posto mano e cielo e terra*¹³. W pochodzącym z ostatniej pieśni *Raju* innym sławnym passusie poeta widzi połączoną miłością jedną księgę (*legato con amore in un volume*), która w świecie wydaje się podzielona na rozdziały¹⁴. Łączenie w całość różnych porządków, po uprzednim dokonaniu hierarchicznych podziałów, jest charakterystyczną cechą owej poetyckiej „encyklopedii”¹⁵. *Commedia* to dzieło mediujące.

Sacrato poema to (by przywołać tytuł Ernsta Kantorowicza) jedno z pierwszych dzieł podkreślających „suwerenność artysty”, w mocy którego jest dokonanie ponownego „przymierza” w profetycznej *visio*¹⁶. Przeprowadzając w *Commedii* „atak na granice świata”, Dante buduje przeprawę dla siebie samego jako bohatera dzieła, „osobiście” kontynuując tradycję mitów bohaterskich. Ukazuje także możliwość „przeprawy” dla Kościoła, pod warunkiem nawrócenia jego przywódców i powrotu do franciszkańskiej „rewolty”. Rozgrywa też własną polityczną partię, w nadziei na zaprowadzenie nowego ładu politycznego, za co płaci wygnaniem.

tak nazywał Dante *Eneidę* Wergilego: *Epistole XIII*, 29–30. Data ukończenia dzieła też jest sporna. Raj (*Paradiso*) powstał prawdopodobnie około 1319–1320 roku, E. Malato, *Dante*, Roma 1999, s. 241 i 400.

¹¹ J. Burckhardt, współtworząc nowoczesne pojęcie Renesansu, sytuuje dzieło Dantego na granicy. „Gdyby nawet nie był stworzył *Boskiej Komedii*, to już przez same te dzieje młodości byłby on kamieniem granicznym między średniowieczem a nowożytnością”. J. Burckhardt, *Kultura odrodzenia we Włoszech*, przeł. M. Kreczowska, Warszawa 1939, s. 323. Podobnie E.R. Curtius, poezję i poemat Dantego widzi na granicy pomiędzy „średniowieczem łacińskim” i literaturą „europejską”, dla której Dante przygotowuje po-most, nie tylko w sensie językowym. H.R. Jauss podkreślał w *Alterität und Modernität der mettelalterlichen Literatur* znaczenie dzieła Dantego podobne do delty zbierającej „modernistyczne” źródła, tryskające już od XII wieku, które wraz z *Commedia* „wpadły” w Nowożytność.

¹² Inf. XIX, 46–132.

¹³ Par. XXV, 2. „Położyły dłoń i niebo i ziemia”.

¹⁴ Par. XXXIII, 82–90.

¹⁵ Por. Z. Barański, „Dante fra «sperimentalismo» e «enciclopedismo»” w: *L'enciclopedismo medievale* (red.) M. Picione, Ravenna 1994, s. 383–404.

¹⁶ Zrównanie poety z cesarzem lub królem, to znaczy poety z najwyższym urzędem uosabiającym ideę suwerenności – nastąpiło już u Dantego, E. Kantorowicz, „The Sovereignty of the Artist”, w: *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, red. M. Meiss, New York 1961, s. 267–279.

Poprzez poetycką unifikację mitów, historii i *artes*, narrator-poeta ożywia cały „zdobny ład” i na nowo definiuje jego teologiczno-polityczne cele. Rozliczając tradycję chrześcijańską z papieżem na czele, Dante konkuruje z teologami, innymi poetami oraz filozofami w agonii o miano tego, który rozpozna i zdoła zaprowadzić na światło. Dlatego Dantego można metaforycznie określić mianem *pontifex maximus* – poeta-budowniczym mostów i najwyższym kapłanem.

Dante proklamuje nowy kanon poezji (*la bella scola*¹⁷), w którym główne miejsca zajmują Homer, Horacy, Owidiusz, Wergili i on sam, zawężając go następnie do wędrującej pary: Dante i Wergiliusz. Gdy dzięki swojej sztuce, wstawiennictwu Beatrycze oraz innych świętych niewiast narrator-bohater już bez Wergilego wkracza do *Raju*, obejmuje jedynowładztwo. Widzi tam rzeczy, których nie zobaczył żaden z docenianych przez niego poprzedników¹⁸. Dante-poeta, decydując o ocaleniu lub potępieniu, sądząc świat i jego mieszkańców, czyni z poezji oręż, którego zasadniczym elementem pozostaje mit.

3.

Jak można przybliżyć zagadnienie mityczno-poetyckiego spoiwa dzieła, podpowiadając możliwość bardziej systematycznego opracowania tematu? Sama *Commedia* jest archi-mitem, skupiającym w sobie niemal wszystkie znane wówczas wątki mitów klasycznych. Ich późnośredniowieczna recepcja uchyliła furtkę renesansowemu przełomowi. Inaczej rzecz ujmując, w tyglu *Commedii* dokonuje się przemiana „rozrzuconych” mitów w mitopoetykę¹⁹. To jedna z głównych trudności w lekturze dzieła, interesująca także z powodu odsłonięcia procesu estetyzacji mitu, charakterystycznego nie tylko dla jego nowożytnej recepcji²⁰.

Commedia zawiera bogaty katalog średniowiecznych wariantów mitów klasycznych, biblijnych, a sama stanowi najważniejszą poetycką *visio* chrześcijańskiego świata. Jak rozsypać ten „mityczny węzeł” w taki sposób, aby uchwycić relację pomiędzy Dantem-teologiem głoszącym, jak przekonuje, „prawdę” objawienia, a Dantem-poetą, tworzącym poetycką *fictio*? Rozważając podobne kwestie, wielu badaczy wpadło w sidła klasycznych rozróżnień oraz misternej konstrukcji dzieła, które zwodzi nawet wprawionych

¹⁷ Inf. IV, 86–93.

¹⁸ Obecność literatury klasycznej daje się zauważyć niemal wszędzie w *Commedii*. *Auctores* tacy jak Wergiliusz, Horacy, Owidiusz, Lukian etc. znaleźli uważnego czytelnika, który podejmuje poetyckie wezwania swoją recepcją, rozwijając lub modyfikując klasyczne tematy. Podobnie postępuje Dante z poetami prowansalskimi, z szkołami poetyckimi Italii i ich najwybitniejszymi przedstawicielami.

¹⁹ K. Stierle, *Mito, memoria e identità nella Commedia*, w: *Dante, mito e poesia*, Firenze 1998, s. 199.

²⁰ *Terror und Spiel*: pomiędzy te kategorie wpisali temat mitu uczestnicy spotkania grupy «Poetik und Hermeneutik» (IV, München 1971). Akcentowali oni z jednej strony funkcję dystansującą mit od strachu, z drugiej zdolność do uczestniczenia mitu w artystycznej grze; obie kategorie, terror i gra, są wygodnym punktem wyjścia dla analizy recepcji mitu, jego nowych estetyczno-narracyjnych wcieleń. Mit pełni funkcję depotencjalizacji sił ciążących egzystencji ludzkiej, nadaje znaczenia, oddalając w ten sposób już oswojone realne niebezpieczeństwa.

czytelników równie skutecznie jak syreni śpiew żeglarzy zapuszczających się zbyt daleko od brzegów²¹.

Wstępny rekonesans tematu rozczarowuje. W przeciwieństwie do studiów nad warstwą poetycką dzieła, zagadnienie mitu oraz, co już zupełnie rzadkie, *Commedii* jako archi-mitu, nie cieszy się popularnością wśród filologów i historyków literatury, od ponad stu lat bardzo gruntownie zajmujących się *opus magnum* poety²². Jest to tym dziwniejsze, że poematem Dantego zajmowali się niemal wszyscy wielcy romanści minionego stulecia oraz wielu wybitnych filologów-myślicieli.

Dzieło Dantego było komentowane od swojego powstania²³. Jednak w wypadku tematu takiego jak mit nie możemy sięgać zbyt głęboko w przeszłość, gdyż to pojęcie – nowocześnie odkształcone – wydostało się z powrotem na powierzchnię dyskursu dopiero w XVIII stuleciu. Drogę do rozważań nad zagadnieniem mitu wytyczali już wielcy czytelnicy przełomu XIX i XX wieku, poczynając od prac F. de Sanctis i E. Moore'a²⁴. Zagadnienie podjęli także A. Graf, E. Auerbach, L. Spitzer, a następnie E.R. Curtius i H. Friedrich. Studia kontynuowali G. Padoano, P. Boyde, P. Boitani, P. Rigo, F. Ferucci, T. Barolini, H.R. Jauss, P. Dronke, K. Stierle oraz inni, ale pomimo tak szlachetnego grona badaczy problem nadal nie został ujęty w tezy, nie powstała teoria²⁵. Brakuje opracowań budujących wokół koncepcji mitu lekturę całego poematu. Być może dzieje się tak z powodu teoretycznej rozległości zagadnienia i kłopotów z uchwyceniem relacji pomiędzy retoryką, sztuką, mitem i religią. Mocno zagmatwana teoretycznie kategoria mitu sprawia wiele kłopotów również filologom.

Podczas przeglądania erudycyjnych analiz prowadzonych przez miłośników twórczości Dantego zwracają również uwagę trudności z uchwyceniem gatunkowym poematu, podobnie jak z określeniem „statusu” poety²⁶; „poety-teologa” jak nazywano go już w Renesansie²⁷. Pokrewnym, złożonym wątkiem są próby uchwycenia mitycznej struk-

²¹ Z. Barański podkreśla rozchwianie kategorii średniowiecznych oraz niebezpieczeństwo aplikacji typologii współczesnych, które zaspakajają głównie nasze potrzeby uporządkowania dzieła (aplikacje myśli Heideggera lub psychoanalityków wskazują na próby zdobycia punktów za publikacje, trudno dopatrzeć się w nich celów poznawczych), nie wyjaśniając sporów, w których uczestniczył Dante: Z.G. Barański, *Dante i kategorie literatury*, przeł. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki” 2004, XCV, z. 3, s. 43–72.

²² Teksty poświęcone problematyce mitu zawiera numer specjalny „Revue des Etudes Italiennes” XI (1965), z. 1–3, zatytułowany *Dante et les Mythes. Tradition et renovation*; pomocna w rozpoznaniu tematu jest praca analizująca wpływy kultury klasycznej: A. Renucci, *Dante disciple et juge du monde greco-latin*, Paris 1954; por. też M. Dozon, *Mythe et symbole dans la „Divine Comédie”*, Firenze 1991; istotną pracę naświetlającą mityczne wątki w *Commedii* napisał P. Boyde: *Dante Philomythes and Philosopher. Man in the Cosmos*, Cambridge 1981.

²³ Najważniejsi czternastowieczni komentatorzy, Benvenuto da Imola, Boccaccio, Ottimo i inni, pozwalają nam przyrzeć się kontekstowi dzieła i lepiej rozumieć jego ówczesną recepcję, operując językiem i odniesieniami bliskimi Dantemu.

²⁴ E. Moore, *Studies in Dante*, 4 tomy wydane w Oksfordzie kolejno w latach: 1896, 1899, 1903, 1917. First Series: *Scripture and Classical Authors in Dante* (dodruk: Oxford U.P. 1969). E. Moore jako pierwszy sporządził niemal pełny katalog odniesień do kultury klasycznej w pismach Dantego, dzięki czemu może uchodzić za ojca tematu.

²⁵ Nie podaję szczegółowo miejsc ani zakresu analizy z powodu przeładowania tego krótkiego tekstu danymi bibliograficznymi; artykuł ten służy jedynie uchwyceniu problemu, zaznacza mapę tematu.

²⁶ Z.G. Barański, *Dante i kategorie literatury*, dz. cyt., s. 69.

²⁷ Już pierwsi komentatorzy czternastowieczni, na przykład Giovanni del Virgilio, nazywali Dantego „theologus”. G. Boccaccio wspomina, że już za życia Dante otrzymywał przydomki wyrażające również

tury *Commedii*, nazwanej przez renesansowego wydawcę „boską”, co dodatkowo utrudniło zadanie²⁸.

Czytelników *Enciclopedia Dantesca* może dziwić brak hasła „mit” w tak monumentalnej pozycji²⁹. Dante nie używał tego greckiego słowa, które na dobre powróciło w dyskusjach teoretycznych dopiero podczas nowożytnego „przekroczenia przełęcz” w połowie XVIII stulecia. Tematyka mitu w pismach florenckiego poety jest jednak widoczna nawet dla nieuzbrojonego krytycznie oka.

W jaki sposób i którą z teorii „mitu” powinniśmy posługiwać się, analizując *il divino poema*³⁰? Czy jest to możliwe jedynie w stosunku do fragmentów dzieła przywołujących tematy klasyczne i biblijne? Gdzie, jeśli w ogóle, kryje się struktura mityczna *Commedii*? Czy w autonarracji, jak twierdzi E.R. Curtius? W takim razie czy *Commedia* jest również jednym z dzieł inicjujących narodziny indywidualizmu nowożytnego, który następnie znalazł swój wyraz w micie Fausta, Don Juana i Robinsona Crusoe?

Punktem wyjścia na potrzeby niniejszego tekstu niech pozostanie znana, otwarta formuła Claude’a Levi-Straussa, definiująca mit jako silnie ustrukturyzowane, ważne opowiadanie. Występujący na poświęconej dziełu Dantego konferencji w Rawennie, zatytułowanej „Mit i poezja” (1997), Michelangelo Picone wyróżnił trzy główne postawy wobec mitu w literaturze średniowiecza³¹. Pierwsza, wroga, potępiała mity pogańskie jako sprzeczne z chrześcijańską prawdą. Chcąc być dobrym chrześcijaninem, należało o nich zapomnieć. Druga strategia polegała na godzeniu klasycznego mitu z chrześcijańskim objawieniem. Według niektórych teologów i filozofów, takich jak Allan z Lille, mity stanowiły zasłonę dla prawdy, którą należało przejrzeć na wskroś, umiejętnie je interpretując. W trzecim znaczeniu następowało wzmocnienie drugiego³². Mit jawił się już jako cień, jaki zawsze rzuca prawda. Dante, który zdaje się podejmować „trzecią drogę”, poprzez *fictio* dociera do *veritas*. Mit klasyczny okazuje się dla poety konieczną u pogan zapowiedzią prawdy – chrześcijańskiego objawienia³³.

Być może, co podpowiada między innymi Peter Dronke, najważniejszym słowem przybliżającym nas do problemu rozumienia mitu w dziele Dantego jest *integumento* (od łac. *integumentum*), czyli „zakrycie”, „ukrycie” (*integere* – zakryć)³⁴. Obok już zlatynizowanego *symbolum*, które na przykład w pismach Ryszarda od św. Wiktora oznacza połączenie form widzialnych w celu ukazania form niewidzialnych, *integumentum* pro-

bezradność wobec tekstu: „poeta”, „filozof”, „teolog”. Zob. Z. Barański, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino 1993, s. 383.

²⁸ W weneckiej edycji Gabriele Giolito z 1555 roku, opatrzonej komentarzem Ludovico Dolce, pojawił się w tytule przymiotnik *divina* (boska), z którym nie można się już było rozstać.

²⁹ *Enciclopedia Dantesca*, 5 tomów i apendyks (Bibliografia, Język, Styl, Dzieło), Ist. Enc. It., Roma 1971–1978.

³⁰ Por. wydany niedawno tom „Studia Religioznologica” 38, red. Jan Drabina, Kraków 2006, zatytułowany *Mit*, gdzie prezentowane są różne konkurujące na rynku teorie mitu.

³¹ *Dante. Mito e poesia*, red. M. Picone, T. Crivelli, Firenze 1998.

³² Por. M. Picone, *Dante e i miti*, w: *Dante. Mito e poesia*, dz. cyt., s. 23.

³³ Tamże, s. 22.

³⁴ O roli pojęcia *integumentum* w szkole w Chartres pisze A. Kijowska, *Księga pisma i księga natury*, Lublin 1999, s. 188–190.

wadzi nas ku „ukrytemu znaczeniu” i wywołuje temat mitu³⁵. To, co ukryte w pozornie „odsłoniętej” narracji, ukazuje się niespodziewanie objaśnione dzięki poetyckiemu wglądowi narratora, ukrywającemu się za opowieściami bohaterów, którzy z pierwszej ręki relacjonują *le profonde cose*. Niekiedy zaś narrator ujawnia się bezpośrednio, zwracając się do czytelnika osobiście, by wyjaśnić zagadki trzech królestw.

Proces „odwilży” i możliwość akceptacji skandalicznych dla chrześcijan mitów antycznych rozpoczął Dionizy Areopagita, wskazując błędy ludzkich wyobrażeń na temat *hieron*. Jako *auctoritas* zezwalał na oswobodzenie „opisów” z wszelkich wyobrażeń, zarazem traktując „obrazy” jako możliwe próby, z założenia nieosiągające zamierzonego celu poznawczego.

Jak zauważa Peter Dronke, Dante musiał zmierzyć się z problemem, który dotyczył wszystkich wierzących i myślących średniowiecznych chrześcijan: w jakim stopniu symbol lub mit antyczny pojawiający się w tekstach Platona lub Boecjusza mógł być prawdziwy czy prawdopodobny?³⁶ Na ile można posługiwać się owymi mitami przy wyjaśnianiu chrześcijańskich „prawd”? Ten nurtujący narratora i pielgrzym problem podejmuje się rozwiązać Beatrycze w IV pieśni *Raju*, wyjaśniając, że intelekt ludzki ma potrzebę wyobrażeń, za pomocą których pojmuje to, co ponadludzkie³⁷. Najtrudniejszy fragment wywodu *Bice* rozważa pewien *passus Timajosa* Platona, dotyczący statusu gwiazd i planet oraz kwestii ich wpływu na ludzkie życie. Dante przyjmuje autorytet Platona i za pomocą *integumento* uzgadnia jego naukę z augustiańską koncepcją wolnej woli, „ministrów”, którymi w tej wizji są planety, podporządkowując je boskiej władzy.

Rozważając mityczne wątki w *Commedii*, Ernst R. Curtius akcentował osobiste doświadczenie, wokół którego poeta zawiązał dzieło³⁸. Zwracał uwagę (podobnie jak później Charles S. Singleton w *Journey to Beatrice*) na figurę Beatrycze – *gloriosa donna della mente*, obok łaski i wiedzy uosabiającą także pamięć. Nazywa ją główną pośredniczką w stworzonym przez poetę „metakosmosie”. To za jej wstawiennictwem Dante uprawomocnia swoją podróż jako pielgrzym, unoszący w pamięci „obrazy” zaświatów. Curtius wytyczył stosunkowo bezpieczną drogę analizy wątków mitycznych, katalogując tematy za pomocą pojęcia „topiki”. Jego analiza nie rozwija jednak dalej tematu mitu, skupiając się na wątkach literackich. W tradycji łacińskiej wyróżnia się szereg pojęć takich jak *imago*, *metaphora*, *similitudo*, *ornatus* etc., których retoryczne znaczenie budowało gęstą siatkę możliwych *suppositiones*. W łacinie średniowiecznej pojawiły się również nowe koncepcje, jak choćby *transumere* – słowo oznaczające także aktywność duszy podczas snu (*l'anima transmuta*), lecz przede wszystkim przedstawienia w wyobraźni. Szczegółowa analiza bogatego języka ówczesnej retoryki, do którego odwołuje się Dante, pozwala dostrzec konstrukcję średniowiecznej myśli mitycznej.

³⁵ P. Dronke, *Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge UP 1986. Cytuję za przekładem włoskim: *Dante e le tradizioni latine medioevali*, przeł. M. Grazioso, Bologna 1990, s. 53.

³⁶ Tamże, s. 48–49.

³⁷ Par. IV, 37–63.

³⁸ E.R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Kraków 1997, s. 382–387.

4.

W celu rozjaśnienia kwestii wyróżniłem trzy poziomy funkcjonowania mitu w *Commedii*, dotyczące kolejno: 1. katalogu mitów, 2. topiki mitycznej oraz 3. „metafor absolutnych”. W zakończeniu natomiast, posługując się przykładem mitu Ulissesa, wskażę na powiązania pomiędzy nimi, które spinają w całość „pracę mitu”³⁹.

Pierwszy, najlepiej rozpoznany temat dotyczy katalogu mitów klasycznych i biblijnych, przywoływanych przez poetę jako *exempla*. Jak zauważa Zygmunt Barański, *Commedia* staje się tym samym nie tylko archi-tekstem, ale też archi-mitem, zawierającym w sobie niemal wszystkie znane średniowieczu mity klasyczne, pożenione nie bez poetyckiej ekwilibrystyki z historiami biblijnymi⁴⁰. Spotkane przez Dantego-pielgrzyma lub wymienione przez Dantego-narratora postaci klasyczne, biblijne i historyczne zaludniają zaświaty, tworząc bez względu na miejsce (potępienia lub ocalenia), w którym się pojawiają, „lud wybrany”, zachowany w uobecniającej i ocalającej pamięci dzieła⁴¹.

Katalog mitów klasycznych i biblijnych układa się w ciąg jednej „osobistej historii”. W tym sensie Curtius słusznie akcentuje skupiające w sobie sferę mityczną osobiste doświadczenie poety. Dante „pokonuje” świat antyku, ocalając go zarazem dla chrześcijaństwa; układa katalog, wyznaczając kulturze klasycznej nowe miejsca interpretacyjne. Odbywa się to poprzez przywołanie wariantu mitu, następnie inkrustacji – osadzeniu go, niby zdobyczy, w porządku dzieła, i na koniec ukazaniu jego wcześniej nierozpoznanego, prawdziwego sensu. Tak postępuje narrator, zmagając się z mitami i ryzykując dogmatyczne błędy w poetyckiej recepcji. Natomiast Dante, jako bohater narracji, mierzy się z mitami wprost. O ile motywy biblijne służą głównie za wzorce do naśladowania dla wszystkich ludzi, o tyle klasyczne tematy zostają podporządkowane osobistej wyprawie. Agon z antykiem, prowadzony z niezwykłą dla owego czasu estymą dla przeszłości, wygrywa samotnie (choć za każdym razem wspomagany: Wergiliusz, Beatrycze, św. Bernard są przy nim jako *l'itinerarium mentis*) namaszczony natchnieniem przedstawiciel chrześcijańskiego świata, poeta-pielgrzym.

³⁹ Teorię działania mitu przedstawia H. Blumenberg w pierwszej części *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979, s. 9 i n. Podążam za tym tropem.

⁴⁰ Por. Z. Barański, *La Commedia*, w: F. Brischì, C. Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino 1993, s. 349. Nie rozwijam wątku mitów biblijnych – na ten temat zob.: Ch. Kleinhanz, *Mito e verità biblica in Dante*, w: *Dante, mito e poesia*, dz. cyt., s. 367–389.

⁴¹ Problem pamięci w *Commedii* dobrze ilustrują tezy O.G. Oexle. Wskazują one na średniowieczne przywoływanie zmarłych jako uobecnianych postaci. Dopiero na progu nowoczesności (dostrzegalne jest to np. u Goethego) następuje zmiana koncepcji, polegająca na przejściu od „uobecnienia” do „wspomnienia o” utraconym zmarłym jako nieobecnym. Zob. O.G. Oexle, *Obcowanie żywych i umarłych. Rozważania o pojęciu „memoria”*, przeł. M. Arsyński, w: *Spółczesność średniowiecza*, Toruń 2000, s. 23 i n. Poza wszystkim *Commedia* jest także wielkim poematem tanatologicznym (zob. G. Angiolillo, *La nuova frontiera della tanatologia*, Firenze 1996). Przeciw sile śmierci i zapomnienia Dante buduje wielkie *commemoratio mortuorum*. Jednym z najważniejszych elementów narodzin „niepodległości artysty” jest poetycka (artystyczna), a nie teologiczna (religijna) obrona ludzkiej pamięci wobec „naturalnych” sił zapomnienia. Dante, co również podkreśla H. Weinrich (*Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* 1997), zbudował prawdziwą poetycką katedrę wokół problemu pamięci. Pamięć łatwo ulega narracjom mitycznym.

Podczas lektury *Commedii* uderza nagromadzenie postaci znanych światu biblijnemu (co oczywiste) i (co dziwniejsze) klasycznemu: począwszy od Muz⁴², Charona⁴³ i Cerbera, poprzez Meduzę, Gorgonę itd., po fragmenty cyklu trojańskiego. W poetyckiej *visio* Dante zgromadził kilkadziesiąt wątków klasycznych – greckich, jednak głównie występujących w recepcji łacińskiej, które następnie tradycja średniowiecza poddała nowej lekturze.

Za pomocą dostępnych środków – personifikacji, alegorii, symbolizacji, figur, wizji, *inventiones* etc. – poeta odsłania drugie dno poszczególnych motywów, ukazując (konstruując) „chrześcijański” kosmos, który *Commedia* próbuje w całości objaśnić.

Mity często są nanizane na postaci bohaterów, którzy przywołują je samą swą obecnością. Przypomnijmy pokrótce schemat klasyfikacji osób, unaoczniając jeden z aspektów budowy poematu. Kryteria podziału odnoszą się z jednej strony do zakresu uczestnictwa w akcji poematu, z drugiej zaś – do pochodzenia postaci. Pierwszą grupę stanowią osoby obecne w akcji dzieła, które są historyczne lub które za takie uważał Dante⁴⁴. Do drugiej należą postaci dla poety mityczno-historyczne: Capaneus, Flegiasz, Minos, Ryfeusz etc. Trzecia grupa obejmuje osiem postaci pojawiających się tylko w *Piekle* (za wyjątkiem Ulissesa, wspomnianego również w *Czyśćcu* i *Raju*, co skłania do tezy, że poeta traktował go jednak jako postać historyczną), rozpoznawanych przez poetę jako postacie mitologiczne⁴⁵. Osobną grupę stanowią osoby biorące udział w akcji, posiadające naturę duchową, takie jak aniołowie, demony, wyróżniony Archanioł Gabriel etc. Następną grupę, odsłaniającą mityczną złożoność kompozycji, są postaci historyczne biorące udział w akcji poematu, ale niewypowiadające się, które Dante uważał za żyjące rzeczywiście, takie jak: Abel, Abraham, Agaton, Ewa, Kain, Fryderyk II, Sara czy Tristan. Kolejną grupę tworzą osoby, które – choć nieme – są obecne w akcji, dla Dantego mityczno-historyczne: Achilles, Antygona, Jazon, Lawinia, Helena, Orfeusz i inni. Dante odróżnia od nich mitologiczne monstra, takie jak Minotaur, Cerber, Gerion etc., obecne tylko w *Piekle*. Do tego dochodzą nieme istoty o naturze czysto duchowej, jak Lucyfer, różne typy demonów czy też interweniujący w *Piekle* uzbrojeni aniołowie. W sumie *Commedia* zawiera 364 rozpoznawalne postaci, które swobodnie łączą porządek historyczny z mitologicznym, często bez wyraźnych wskazówek pozwalających się domyślać, jak je traktuje narrator. U Homera czy Hezjoda już sam schemat katalogowania buduje zazwyczaj strukturę narracji mitycznej. Nazywanie jest pierwszą z form zaprzyjaźniania się ze światem, jego celem jest oddalenie lęku i estetyczne opanowanie rzeczywistości. W wielkich dziełach zmierza do obrócenia rzeczywistości w totalne dzieło sztuki.

Do tego inwentarza, służącego wypełnianiu „pustki kosmosu”, należą także entelechie, symbolicznie uczłowieczone postaci, takie jak Łaska, Aurora, Wiara, Fortuna, oraz postaci odczłowieczone, jak lew, wilczyca, cnota teologiczna i kardynalna w konstelacjach, smok, symbol kościoła – wóz triumfalny etc. Postacie-*exempla*, postacie-symbole tworzą niekończący się korowód mitologicznej mapy pamięci, którą poeta rozpościera nad światem, aby przekazać mu jego niepoznawalne w inny sposób, ukryte znaczenia.

⁴² Inf. II, 7.

⁴³ Inf. III, 94.

⁴⁴ B. Delmay, *I Personaggi della Divina Commedia*, Firenze 1986.

⁴⁵ Pamiętajmy, że mamy do czynienia z historią rozumianą jako „przedmiot wiary”, a nie wiedzy.

Bowiem sztuka, co zauważył Paul Klee, nie odtwarza widzialnego, lecz czyni widzialnym. Jakie możliwości uczynił widzialnymi Dante za pomocą mitów w renesansowej i późniejszych recepcjach?

5.

Jeśli *Metamorfozy* Owidiusza są poematem aitiologicznym, to według typologii mitów *Commedia* jest poematem eschatologicznym⁴⁶. Poemat próbuje odpowiedzieć na pytanie, dokąd zmierzamy, jaki gotuje się nam koniec, ku czemu (a raczej komu) zmierzają porządek rzeczy⁴⁷. Z perspektywy końca Dante próbuje ocenić zarówno ludzkie życie, jak i historię świata. Mit eschatologiczny należy do współorganizujących całość, którą to całość wypełniają innego rodzaju pomniejsze narracje mityczne.

Dante-narrator zaspokaja ciekawość czytelnika, strącając do piekła monstra starożytnej mitologii wraz z najbardziej znanymi w średniowieczu postaciami antyku i umożliwiając Dantemu-bohaterowi szczęśliwe przebycie heroicznym prób przynoszących wiedzę i chwałę. Motywy klasyczne, podobnie jak biblijne, pojawiają się również w *Czyśćcu* i *Raju*. Tam też dochodzi do ostatecznego złamania konwencji. Ocalenie Stacjusza i wezwanie Apollina w inwokacji *Raju* to tylko drobne epizody wielkiej metamorfozy kultury klasycznej, jaką jest w zamierzeniu poety *Commedia*⁴⁸. Na to nakłada się ocalenie postaci starotestamentalnych, które Dante przenosi do *Czyśćca* i *Raju*. Limbo („obręb”) zaludniają najznakomitsi nie-ochrzczeni, dzieląc świat antyczny na dwa królestwa: poetyckie i filozoficzne, które później przedstawił w renesansowej wariacji tematu Rafael. Owe śmiała innowacja topograficzna przygotowała renesansową zmianę recepcji mitów klasycznych⁴⁹.

Charakterystyczne dla sposobu prezentacji mitów w poemacie jest krótkie wspomnienie historii Tezeusza. Na przykładzie wykorzystania przez Dantego mitu kreteńskiego rozumiemy, jak dochodzi do symbolicznego „pokonania” wątku klasycznego: poprzez przywołanie historii, utożsamienie z bohaterem i zwycięskie wyjście z próby⁵⁰. Oto w XII pieśni *Piekła* Dante z Wergilim spotykają Minotaura. Walcząc z nim, poeta łaciński wykonuje symboliczny gest – w tym wypadku komiczny – pojedyńku, który podjął w obronie poety języka włoskiego (*vulgo*), jako *virtú somma* świata klasycznego i przewodnik (*duca*), umożliwiając dalszą drogę obu bohaterom⁵¹. Od drobnej, ale cha-

⁴⁶ Por. M. Picone, dz. cyt., s. 26.

⁴⁷ Por. Par. XXXIII, 142–145.

⁴⁸ Par. I, 13.

⁴⁹ Dante pomimo „nowoczesności” jest bez wątpienia zakorzeniony w późnym średniowieczu. Wykorzystuje umiejętnie panujące wówczas swobody interpretacyjne, które umożliwiają śmiałe wariacje tematów.

⁵⁰ *Vincere* jest jednym z częściej używanych słów w *Commedii*. Agon, jaki toczy Dante z kulturą klasyczną, z mieszkańcami Florencji, z papieżem sprowadzającym – jak twierdzi – Kościół na manowce, z samym sobą etc. nadaje całemu poematowi kształt mitu bohaterskiego.

⁵¹ Inf. XII, 25–33.

rakterystycznej dla dzieła wariacji mitu kreteńskiego możemy przejść do rozpoznania struktury topicznej, do której mit ten przynależy.

Po zarysowaniu problemu katalogu mitycznego, warto zwrócić uwagę na toposy mityczne, które stanowią drugi poziom analizy struktury mitycznej *Commedii*: poza poszczególnymi historiami zaczerpniętymi z tekstów klasycznych i biblijnych oraz ich wariacjami możemy wyróżnić charakterystyczne typy prezentacji bohatera mitycznego lub powtarzające się w mitach miejsca.

Topikę mityczną cechuje dwuznaczność polegająca na trudności w rozróżnieniu pomiędzy „obecnością” mitu a „byciem” mitem. Wspomniany wcześniej katalog mitów wskazuje na ich obecność w tekście, zaś wyróżnienie zbioru toposów czyni *poema sacro* dziełem o charakterze *par excellence* „mitycznym”. W tekście Dantego odnajdujemy zbiór motywów tworzących charakterystyczny pejzaż mitów europejskich. Ich pełne uporządkowanie mogłoby przyczynić się do lepszego uchwycenia struktury poematu. Na przykład *Commedia* jest niewątpliwie zapisem mitu bohaterskiego (heroicznego). Zawiera elementy mitów fundacyjnych, genealogicznych oraz wspomniany już wątek charakterystyczny dla mitów eschatologicznych. Dante powraca do mitu raju ziemskiego, kosmicznego drzewa, drzewa rajskiego, rozpoznającego porządek świata poety-wieszczka (Orfeusza). Dante tworzy i rozwija mity polityczne⁵². Poeta rozciąga także geografie mityczną, rozgrywającą się wówczas w ziemskim trójkącie: Troja – Jerozolima – Rzym. Poza nim znajdują się miejsca utracone (Raj ziemski) i utracone-przeklęte (Florencja). Wierzchołki trójkąta ustanawiają przestrzeń historii jako mitu. Ze wspomnianego katalogu opracowane zostały (m.in. przez E. Kantorowicza) mity polityczne lub, inaczej mówiąc, teologia polityczna *Commedii*, które zszywają cały poemat⁵³. O niezwykłości dzieła stanowi najistotniejszy w jego strukturze, obok mitu eschatologicznego, mit bohaterski. Wpisuje on dzieło Dantego w ciąg tradycji, która sięga Gilgamesza i Eneasza i jest kontynuowana aż po Fausta i kapitana Ahaba. Przed Dantem żaden narrator nie uczynił z siebie bohatera ocalonego, który swoją „prywatną” historią zajmuje uwagę wszystkich wielkich tego i tamtego świata.

Dante wykorzystuje historię dla ukazania bohaterskiej biografii właśnie w sensie mitu bohaterskiego. Wymagało to od niego poruszenia wszelkich dostępnych mitów i stworzenia nowych. Na tym między innymi polega znaczenie w poemacie Florencji. *Commedia*, którą poeta rozpoczynał w mroku *selva oscura*, dzięki *fabula* i *memoria* wzbogaconej przez *inventio*, kończy się w świetle *divina foresta*. W gęstwinie nieuporządkowanego lasu mitów czytelnik łatwo może się zgubić...

⁵² Zawiłą kwestię mitów (nie akcentując ich teoretycznej problematyki) splecionych w obrazach raju ziemskiego na szczycie góry Czyścówce omawia szczegółowo L. Pertile w: *La Puttana e il Gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso terrestre di Dante*, Ravenna 1998.

⁵³ E. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton U.P. 1957 s. 451 i n. Przekład polski: *Dwa ciała króla*, przeł. M. Michalski, A. Krawiec, Warszawa 2007, s. 382–390.

6.

Pomimo zapewnień uważnego czytelnika, jakim był Boccaccio, że poemat jest w stanie „wykarmić dzieci i kobiety”, a zarazem „najwyższe umysły”, „pasterz” – jak nazywa Dantego autor *Amorosa visione* – od początku sprawiał wiele trudności, jako dzieło mediujące we wszelkich możliwych miejscach⁵⁴. W Italii poemat recytowały ponoć z upodobaniem wszystkie stany i dość szybko stał się on najbardziej poczytnym, obok Biblii tekstem. W zamierzeniu autora *Commedia* miała Biblię dopełnić, dlatego Dante nie stroini od wielkich obrazów przypominających wizje biblijne. Są one charakterystyczne dla tradycji, którą Dante kontynuuje i wzbogaca kolejnymi mitami, scalając je w jednym poetyckim ciągu. Chwytnąjąc w obrazach całości, poeta uczestniczy, jak się wydaje, w pojemniejszej formie narracji.

Trzeci poziom, którego rozpoznanie i użycie wypatrzeć można w pracach Piero Boitaniego, nazwać najtrudniej⁵⁵. Dotyczy *Commedii* jako nieświadomej egzemplifikacji myśli mitycznej. Nie gubiąc żadnego z istotnych wątków historycznych, możemy za pomocą koncepcji metafor absolutnych, precyzyjnie ująć dominujące obrazy poematu na tle myśli europejskiej. Chodzi o strukturę bardziej pojemną niż topos. W 1960 roku Hans Blumenberg zaproponował teorię, która inspirująco konkuruje w opisie zjawisk kulturowych z kategorią toposu i mitu⁵⁶. Obok historii pojęć i historii idei teoria ta nadaje się do porządkowania powtarzających się motywów, pozwala wyraźnie dostrzec ruch znaczeń epokowych. Akcentuje funkcję mitu, pomaga ustalić historyczną pozycję dzieła, autora, zagadnienia⁵⁷. Nie pozwala tym samym na pozahistoryczne traktowanie mitu, które łatwo przeradza się w substancjalne konstrukcje. Poprzez określenie położenia możemy lepiej zorientować się w samorozumieniu narratora i jego pojmowaniu świata, odzwierciedlonym w przywoływanych przez niego obrazach. Operując ukrytymi w mo-

⁵⁴ G. Boccaccio, *Trattatelo in laude di Dante*, Milano 1995, s. 79–80. Boccaccio porównywał *Commedię* do ogona pawia. Ta metafora miała znaczenie w recepcji poety, gdyż zbliżała lekturę poematu i jego rozumienie do wzoru, jakim była Biblia. Jan Szkot Eriugena uważał, że nie można wyczerpać sensów Pisma Świętego żadnym z czterech sposobów powszechnie praktykowanych w egzegezyce średniowiecza. Bogactwo *sacra scriptura*, uważał filozof, jest jak ogon pawia, którego nie sposób opisać, gdyż posiada nieskończone sensory. Boccaccio podobnie sądził o poemacie Dantego (*Trattatelo in laude di Dante*, s. 80–83). Średniowieczni uczeni uważali, że ogon pawia zawiera wszystkie możliwe kolory i kształty. Bogactwo *poema sacro* odsłania się w mediacji, którą dobrze widać na przykładzie X pieśni *Raju*. Umieszczeni tam zostali obok siebie Siger z Brabantu i święty Tomasz. Porównując dla przykładu pieśń X z XII *Raju*, w których odnajdujemy obok siebie św. Bonawenturę i Joachima dell Fiore, widzimy, że prowokowane przez poetę napięcia między postaciami nie były przypadkowe. Dante szuka mediującego środka, rozstrzygając lub usmierzając spory teologiczne i filozoficzne dzięki wyższej, poetyckiej perspektywie. *Traktat pochwalny*, nieukończony komentarz (*Esposizioni sopra la Comedia*), i metafory Boccaccia torowały drogę do poszukiwania nowej formuły dla *Commedii*. Jeśli spróbujemy ująć poemat w jednym, dwóch słowach, jesteśmy skazani na obrazy: pawiego ogona, „księgi świata” lub po-„mostu” zbitego z mitów, pozwalającego przekroczyć, opanować rwącą rzekę życia w formę.

⁵⁵ P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna 1992, s. 48 i n.

⁵⁶ H. Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main, 1998, s. 111–116.

⁵⁷ Metaforologią posłużył się m.in. P. Hadot w: *Le voile d'Isis* (2004). Ukazał historyczny przegląd metafory „ukrywającej się natury”, której dzieje rozumienia odsłania uproszczona metoda blumenbergowska. Ważną funkcję przybliżającą pomysł pełni *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* pod redakcją R. Konersmana (Darmstadt 2007) oraz zbiór tekstów: *Metaphorologie. Zur Praxis von Theorie* pod redakcją A. Haverkmpa i D. Mende, Frankfurt am Main 2009.

wie, stałymi, powszechnymi wyobrażeniami, którym często bezrefleksyjnie ulegamy, wypowiadając się o rzeczywistości, odsłaniamy obrazy lub ich wariacje, posiadające moc obejmowania całości. Zdaniem niemieckiego filozofa, są one nieliczne, za to wszechobecne.

Wyróżnione i szczegółowo opisane metafory absolutne, takie jak: świat jako księga, życie jako żegluga, prawda jako światło⁵⁸, czy wyjście z jaskini, w której to metaforze kultura Zachodu jawi się jako seria prób dotarcia do „rzeczywistości samej”, pozwalają na historyczną orientację w ramach naszej tradycji. Ciąg przypisów do metafory absolutnej, jaką jawi się jaskinia Platona, pozwala nie tylko zobaczyć całą *Commedię* za pomocą skrótu, w historycznym porządku, lecz również uchwycić specyfikę rozumienia jej „jaskini” w ramach myśli chrześcijańskiej. W mitycznej strukturze *Commedii*, zawierającej obszerny katalog *fabulae* oraz liczne toposy mityczne, możemy wyróżnić kilka obrazów podstawowych, odnaleźć artystyczne nowatorstwo mutacji obrazu albo też rozpoznać uleganie wpływom *auctoritas* i tradycji powielanej przez poetę. Umieszczenie dzieła w historii recepcji poszczególnych metafor absolutnych umożliwia podjęcie, na przykład, próby przemyślenia lokalizacji *Commedii* w przejściu pomiędzy epokami, które próbowali już przeprowadzić Jacob Burckhardt, Ernst Kantorowicz, Ernst Curtius oraz Jacques Le Goff w obszernej analizie idei *Czyśćca*⁵⁹. Propozycja Blumenberga, heurystycznie pokrewna atlasowi *Mnemosyne* Aby Warburga, pozwala na syntetyczne dopełnienie szczegółowych badań połączonych poezją wątków klasycznych i biblijnych. Zastosowana do *Commedii*, dąży do uporządkowania toposów mitycznych za pomocą jeszcze szerszego spojrzenia. Odwołując się do dwóch poprzednich metod, perspektywa ta przekracza horyzonty studiów historyczno-literackich. Wraz z nią wkraczamy na obszar filozofii historii lub – dokładniej rzecz ujmując – historii wielkich, tkwiących w wyobraźni człowieka obrazów-metafor⁶⁰. Chciałbym wspomnieć o dwóch łatwo rozpoznawalnych u Dantego metaforach. Pierwszą z nich jest metafora absolutna świata jako księgi.

Z biblijnej metafory księgi życia (księgi żywotów u Ojców Kościoła) oraz świata jako biblioteki już w Średniowieczu wyłoniła się charakterystyczna dla przemian nowożytnych wariacja metafory: księga natury⁶¹. Tak wyglądał opis toposu w ujęciu Curtiusa. Uważnie śledząc nowożytny ruch metafory absolutnej, Hans Blumenberg wskazuje na moment wariacji, który zwiastuje nowy sposób określania się ludzi w starym obrazie świata⁶². Przejście pomiędzy „światem jako księgą” a światem pojętym jako „księga natury” oznacza zmianę sposobu ujmowania inteligibilności świata. Prowadzi do rozejścia się dwóch porządków uchwytnych w przywołanym już rozróżnieniu na jeden „obraz świata” i liczne „modele świata”. Zanim z jednej powstały dwie księgi świata (i dwie prawdy), passusy Danteeskie ukazują nam „gramatykę nadziei” wpisaną w *Commedię* jako księgę naśladowującą księgę stworzenia. *Poema sacro* spaja Wergiliańskie *volumen*

⁵⁸ H. Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit*, w: „Studium Generale” 7, Berlin 1957, s. 432–447. (*Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main, 2001, s. 139–171).

⁵⁹ J. Le Goff, *Narodziny Czyśćca*, przeł. K. Kocjan, Warszawa 1997, s. 337–366.

⁶⁰ Możemy mówić o próbie łączenia za pomocą metafory absolutnej: fantazji i logosu, idei i wyobrażenia które formują to, co Cassirer nazywał formami symbolicznymi.

⁶¹ E.R. Curtius, dz. cyt., s. 328.

⁶² H. Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1981, s. 86–107.

z poezją Księgi Psalmów. Porównując Boga do jego dzieła, czyli księgi stworzenia, Dante mówi: „w jej łonie widzę wszystkich bytów przędzę: / Kochanie wiąże jednolitym splotem / To co oddzielnie stoi w świata księdze” (przeł. E. Porębowicz). W zamierzeniu autora *Commedia* staje się tekstem mieszczącym w sobie *słowo*. Wszak Dante określa się jako *scriba Dei*⁶³. Co prawda opowieści o historii świata poeta nie rozpoczyna od samego początku, lecz w połowie własnej drogi *nel mezzo del cammin*, w trwodze (terror), którą będzie uśmierzał budowanym wers za wersem (gra) dystansem. Nieustannie eksperymentując, dążąc za wszelką cenę do *novitas*, Dante buduje most pomiędzy porządkami ludzkim i boskim. Pełniejsze rozpoznanie metafory absolutnej świata jako księgi pomogłoby lepiej zrozumieć jej rangę w tekście. Zadanie to, częściowo wykonane przez E.R. Curtiusa, wymagałoby złożenia w całość bogatego słownika dantejskiego, odnoszącego się do tekstu, księgi, pisma, litery etc.

Podobnie ma się rzecz z metaforą życia jako żegluga⁶⁴. Punktem wyjścia wydanej w 1979 roku książki H. Blumenberga *Schiffbruch mit Zuschauer*, opisującej warianty tej absolutnej metafory, jest początkowa scena II pieśni poematu Lukrecjusza *De rerum natura*: „Przyjemnie (*suave*) jest gdy wiatry wzburzą rozległe powierzchnie morza / patrzeć z ziemi na wielki cudzy trud / nie dlatego, że udręka drugich przynosi radość (*voluptas*) / lecz dlatego, że przyjemnie (*suave*) jest wiedzieć, jakiego zła uniknęliśmy” (III–4). Widok katastrofy morskiej rozgrywającej się na oczach bezpiecznego na lądzie obserwatora prowadzi Blumenberga do prześledzenia historii tej sceny jako regularnie powracającej metafory absolutnej. Świat zamieszkiwany przez Lukrecjusza, pojmowany jako *kosmos*, zakłada jeszcze możliwość znalezienia bezpiecznego miejsca. W przytoczonym urywku jest nim stały ląd, lecz tym bezpiecznym lądem winna ostatecznie stać się wychowana w epikurejskiej *paidei* „atomowa” (śmiertelna) dusza. Cztery żywioły, które wypełniają świat grecko-rzymski, wyznaczały człowiekowi jego miejsce: jedynie element ziemski przeznaczony jest mu z przyrody (natury). Władza sprawowana nad nim przez ziemian nie wzbudza boskiego gniewu. Pragnienie władania nad pozostałymi żywiołami naraziło ludzi na zawiść bogów, co przedstawiono w mitach, w których bohaterowie zmagają się z obcymi im żywiołami: wody – Odyseusz, powietrza – Dedal, ognia – Prometeusz.

Obraz boga w starożytności nie był tak mocno związany z człowiekiem, jak stało się to za sprawą objawienia chrześcijańskiego i „fuzji” w Chrystusie, Bogu-człowieku. Bogowie greccy nie byli stwórcami świata ani też jego administratorami. Nad światem panowała *ananke*. W platońskim *Timajosie*, który tak mocno zaważył na myśli i wyobraźni europejskiej, spotykamy demiurga jako stroiciela-rzemieślnika, w przeciwieństwie do biblijnego Stwórcy. Bóg to *artifex*, a człowiek *opus artis*. Gdy nastały czasy dominacji myśli chrześcijańskiej, Bóg-Stwórca stał się prawdziwym widzem świata, śledzącym bieg jego zdarzeń i rozumnie kierującym jego losami jako jedyny administrator. Na mocy objawienia stał się jego wszechwładnym Stworzycielem i zarządcą. Przypięczone wcieleniem religijne zbliżenie ustępuje pod koniec Średniowiecza wizji Boga, który z wysoka jedynie ogląda świat i coraz bardziej przypomina Arystotelesowskiego „nieporuszonego poruszyciela”, geometrę, który niegdyś ustalił

⁶³ Par, XXXIII, 85–86; Par, XVII, 37–39. Por. E.R. Curtius, dz. cyt., s. 333–340.

⁶⁴ Książkę pokrótce omawiałem już, prezentując myśl H. Blumenberga w tekście opublikowanym w: *Język i religia*, red. E. Przybył, Kraków 2001, s. 165–168.

miarę. Dzieje się tak po zmianie paradygmatu w XII wieku z neoplatońskiego na arystotelesowski, dzięki stopniowemu rozwojowi nauk i próbie syntezy ze starożytnością pogańską, która rozkwitła w Renesansie. Wpłynęły na to nominalizm i woluntaryzm, oddalające ziemię od nieba nowe nurty filozoficzne. Dante i jego *Commedia* są dogodnym przykładem mutacji starożytnej metafory żeglugi, jedną z ostatnich prób przymierza przed oddaleniem nieba i ziemi, które będą przewycięzać już tylko nowożytni mistycy.

W pieśni XXVI *Piekła* na poziomie alegorycznym mit zbudowany jest z trzech wielkich metafor: życia jako podróży morskiej, szalonego lotu i języków ognia⁶⁵. Spaja je w jedną całość sens figuralny, który przenika także całą *Commedię*, nadając jej wymiar wielkiej przypowieści o kondycji ludzkiej. Metafora żeglugi była często przywoływana w tradycji chrześcijańskiej. W przeciwieństwie jednak do klasycznej wizji, bezpieczny ład sytuowano poza życiem, w porcie zbawienia. W I pieśni *Piekła* poeta posługuje się metaforą żeglugi dla nazwania stanu katastrofy duchowej, w jakiej się znalazł (Inf. I, 22–27). Dante rozpoczął swoją podróż w zaświaty tak, jakby wyruszał w niebezpieczną podróż morską⁶⁶. Jako poeta i pielgrzym poszukuje bezpiecznego portu, do którego mógłby zawinąć, by samemu ocaleć i dać przykład innym, jak tego dokonać. W drugiej części poematu, gdy dopłynął już do piaszczystego brzegu góry czyścicowej, przywołuje ponownie metaforę morską: *navicella del mio ingegno*⁶⁷. Jest to kontynuacja wątku rozpoczętego w „ciemnym lesie” (*selva oscura*). Wyraża wdzięczność za ocalenie, jakim było „wyjście z jaskini” *Piekła*: literackie narratorskie i fizyczne głównego bohatera dzieła, Dantego-pielgrzyma. Oba porządki stale się krzyżują, tworząc intrygującą grę z czytelnikiem.

Już w *Convivio* poeta (jeszcze jako filozof konkurujący z Arystotelesem⁶⁸) zbudował obraz oparty na metaforze żeglugi, który powraca w *Commedii*: „czas pyta i woła o moją łódkę, by wypłynęła z portu; dlatego podnoszę żagiel rozumu na wiatr mego pragnienia, wychodzę w toń z nadzieją słodkiej drogi i szczęśliwego portu”⁶⁹. Dla zrozumienia wagi epokowego ruchu metafory żeglugi szczególnie ważna jest postać Ulissesa⁷⁰. Aby to dostrzec, nie wystarczy zrekonstruować przeszłości metafory, trzeba także poznać jej dalsze dzieje, najlepiej do czasów współczesnych.

W *Commedii* Dantego jesteśmy świadkami obrazu zatonięcia Ulissesa, a głównym widzem i sędzią „źle rozgwieżdżonej doli”, wynikającej z bycia poganinem?, jest sam Stwórca. Wraz z kształtowaniem się epoki nowożytnej, której podstawę upatruje Blumenberg w przewrocie kopernikańskim, metafory, czyli racjonalizujące niedostatki

⁶⁵ M. Corti, *Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell'episodio di Ulisse («Inferno» XXVI)*, w: *Miscellanea di studi in onore di A. Roncaglia*, I–IV, Mucchi 1989, t. II, s. 481.

⁶⁶ O metaforach żeglarskich: zob. E.R. Curtius, dz. cyt., s. 136–139.

⁶⁷ Purg. I, 2 (łódeczka mojego talentu, „natchnienia”).

⁶⁸ *Biesiada* miała w zamierzeniu „zastąpić” *Metafizykę* Arystotelesa. Powstały jedynie cztery księgi. Autor przerwał ją w pół zdania, by skupić siły na pracy nad poematem. Do *Commedii* odnieść można również dewizę R. Musila: *My book is my castle*. Tym razem ambicja kierująca Dantem była znacznie poważniejsza (Pontifex Maximus) niż agon filozoficzna; E. Pasquini, *Vita di Dante. I giorni e le opere*, Milano 2006, s. 43 i n.

⁶⁹ Conv. II, i 1: *lo tempo chiama e domanda la mia nave uscir di porto; per che, dirizzato l'artimone de la ragione a l'ora del mio desiderio, entro in pelago con ispiranza di dolce cammino e di salutarevole porto*.

⁷⁰ H. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, 1985, s. 394–396.

myśli, zmieniają gwałtownie swój kształt. Pozwalają dostrzec ruch mitu, który wykorzystali następcy poety.

Dalsze losy metafory są nam lepiej znane. Jej zupełnie nowy kształt po rewolucji kopernikańskiej (metaforze absolutnej nowożytności) zmienia hierarchię żywiołów i pozycję człowieka.

Pascal w *Mysłach* zauważa: „wszyscy jesteśmy zaokrętowani”, precyzyjnie nazywając sytuację egzystencjalną ludzi sytuujących się w świecie ograniczonym dwiema nieskończonościami. Po rozbiciu scholastycznej konstrukcji usunął nam się grunt spod nóg. Nie można już było pozostać w bezpiecznym miejscu na brzegu. Człowiek żyjący już w Pascalskim świecie ma „przywilej” życia w sytuacji nieustannego ryzyka. Nie ma już poczucia pewności, a tylko same możliwości. Odtąd żywioł morski, a nie ziemski, zdaje się naszym naturalnym środowiskiem. Pod wpływem odkryć Kopernika, Galileusza, a następnie Newtona, nasz świat okazał się peryferyjny we wszechświecie, co zmieniło punkt widzenia i miejsce obserwatora. Do tego dochodzą odkrycia geograficzne i medyczne, które problematyzują rozumienie człowieka jako mikro-kosmosu⁷¹. Przemiana wewnętrzna człowieka pod wpływem przemiany obrazu świata stoi u podstaw zakładu Pascala, którego stawką jest ocalenie, nadal będące główną wygraną, poszukiwaną już jednak w grze hazardowej.

Voltaire uważał życie za nieustanne zaspokajanie ciekawości (*curiositas*). Również ta kategoria pełni ważną rolę w *Commedii*, we wspomnianej pieśni Ulissejskiej. Różnica polega na tym, że indywidualna historia ludzka jest już dla Voltaire’a zdarzeniem niezauważalnym w skali kosmicznej. Życie ze swojej istoty staje się *navigatio*. Morze jest przyrodą, ale zarazem historią; pośród jej zawieruchy rozgrywa się nasz indywidualny los. Bierny widz, jak u Lukrecjusza patrzący z brzegu, nie jest godny szacunku. Nie poznaje, nie ryzykuje, nie jest ciekaw, a więc, sam będąc nieciekawym człowiekiem, nie może być filozofem i mędrce. Im większe niebezpieczeństwo, tym ciekawsze staje się widowisko. Ciekawość, według Voltaire’a, jest głównym napędem poznania i tylko ona pobudza do szukania, stając się podstawą postępu i filarem rozwoju. Uważano, że jeśli „ludzki statek” dopłyne do bezpiecznego portu na morzu historii, to tylko dzięki nauce i niepowstrzymanemu już jej rozwojowi. Długo jeszcze sądzono, iż z czasem człowiek własnymi siłami może w pełni zapanować nad swoją małą „morską” podróżą.

Po epoce Hegla oraz Schopenhauera stało się jasne, że widz i rozbitek to jednaka kondycja. Człowiek, płynąc na oślep, pochłaniany jest przez fale historii. W 1867 roku Jacob Burckhardt zapisał: „Chcielibyśmy poznać falę, która nas unosi do oceanu, lecz to niemożliwe, gdyż tą falą jesteśmy my sami”.

Poprzez teorię ewolucji Darwin utrwalił obraz wiecznej podróży bez celu i końca. Dla człowieka nowoczesnego nie ma już żadnego bezpiecznego portu, do którego można by zawinąć. Nie ma innego ocalenia, jak chwilowe chwytnie się desek z rozbitego o nieskończoność okrętu i dryfowanie „znikąd donikąd”. Nauka powoli rozczarowywała wyznawców. Odkrycia nie mogły przynieść szybkiego ratunku, jakiego od nich oczekiwano.

W *Tako rzecze Zaratustra* Nietzsche postrzega ludzi jako tonących na pełnym, wzburzonym morzu. Widz jest przypadkowym pasażerem na statku i nigdy go nie opuści, chyba że całkowicie odmieni swoją postawę. Możliwość ocalenia autor *Jutrzenki* do-

⁷¹ Zob. L. Kooijmans, *Niebezpieczna wiedza*, przeł. R. Pucek, Warszawa 2010 s. 64–65 i n.

strzeża we wzmacnianiu ja, w zdwajaniu autoafirmacji. Dla całej nowożytności jednym z wzorców samostanowienia jednostki mógł być wyzywający swoim dziełem poeta-borhater, ocalony kosztem pokonanego w agonii *Commedii* Ulissesa. W filozoficzno-literackiej recepcji to on zostaje pokonany przez narratorkę-poetę. Wraz z doświadczeniem jako zasadą poznania dalsze kierunki poszukiwań wyznaczała także ciekawość: w dantejskim micie kierowała ona Grekiem, a także poetą, z trudem hamującym pragnienie poznania⁷².

Nakreślony przez współczesnych filozofów obraz życia jako żeglugi to dryfowanie, już nie na desce, ale na drzazdze. Brakuje stałych punktów orientacji, bo nie ma żadnych znaków orientacyjnych poza kulturowymi. W XX wieku egzystencjaliści opisywali życie ludzkie jako podróż pozbawioną celu i sensu. Nie istnieją dla niego żadne lądy i porty. Z perspektywy dziejów absolutnej metafory życia jak żeglugi wspomniany wątek mityczny z XXVI Pieśni *Piekle* umiejscawia się znacząco w historycznym ciągu, pomiędzy starożytną wariacją metafory a jej gwałtownym nowożytnym ruchem, zainicjowanym w jednej z pieśni *Commedii*.

Opis dantejskiej podróży nie tylko często korzysta z morskich metafor, w niektórych miejscach przechodzących w metaforę lotu. Dante wyraźnie ustanawia też relację pomiędzy żywiołami. W opisywanym przez poetę świecie istnieje jeszcze bezpieczny port, do którego każdy chrześcijanin, prowadzony światłem opatrności, może zawinąć. *Commedia* rozpościera przed czytelnikiem szczegółową, całościową mapę szczęśliwej przeprawy przez wzburzone morze życia, ukazując jej sens nie tylko z pozycji teleologicznych. Dopiero na tle całej historii metafory życia jako żeglugi dostrzegamy dokładniej mityczne i historyczne położenie *Commedii* Dantego. Za pomocą udanej wariacji mitu Ulissesa poeta stworzył postać, która zapowiedziała już dalsze losy tej metafory. Wpisał własną podróż w jej ramy.

7.

Historia kultury, co podkreśliła w studiach o Dancie także Maria Corti, jest walką o pamięć⁷³. Dante czyni z pamięci jeden z głównych tematów swojego *opus magnum*. To, co antropolog definiuje jako „kultury”, historyk idei może rozumieć jako różne „pamięci”. Greckie słowo *rapsod* oznacza tego, który zszywa razem. Dante jako *rapsod* zszywa różne „pamięci” w jedną „historię” własnej podróży. Opowiedziana podróż to nowa odyseja, także dzięki zawartym w niej agonowi z Ulisessem. Tym samym staje się, dosłownie i w przenośni, kolejną wariacją mitu Ulissejskiego. Pamięć licznych mitów, toposów, wielkich obrazów lub metafor absolutnych przepełnia dzieło poety znaczeniami, zakrywając jego wyraźne mityczne kształty. Każda historia jest dla poety użyteczna: nowela, anegdota, historia biblijna, mit antyczny, powtarzana z ust do ust plotka zasłyszana na uchodźstwie, wspomnienie z florenckiej młodości. Razem ujęte w karby poezji tworzą *la bella menzogna* pamięci.

⁷² Inf. XXVI, 112–117.

⁷³ M. Corti, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino 1993, s. 37.

Pieśń XXVI *Piekła*, jedna z najsłynniejszych, jest przywoływana tak często, ponieważ opowiada historię starości i śmierci Ulissego. Średniowiecze znało jedynie fragmenty homeryckiej historii. W jednej z wariacji tematu widziało w Ulisiesie *figura Christi*. Dante nie nawiązuje do tego wątku, podejmując mit samodzielnie. Czyni z Ulissego jedną z najbardziej niezapomnianych postaci poematu po to, by wprowadzić jeden z najważniejszych dla siebie motywów – możliwości ocalenia własnymi siłami (samostanowienia) oraz działania łaski (dobrze rozgwieżdżonego nieba) koniecznej, aby doprowadzić podróż do szczęśliwego kresu.

Ulises przedstawiony w pieśni XXVI, umiejscowiony w *Malebolge*, ma liczne cechy wspólne z Dantem-pielgrzymem. Jest jego antycznym *alter ego*, a opowiadanie historii Greka (autoprezentacja mitu) to jeden z newralgicznych wątków mitycznych *Commedii*, który wyznaczył jeden z najsmielszych kierunków dla przyszłych podróży. Dobijający do brzegu Czyścica Dante sam staje się nowym Ulisiesem, który przybywa do utraconej przez ludzi ojczyzny, zwieńczonej ogrodem raję ziemskiego Itaki.

Na poziomie *fabula*, sensu literalnego, Ulises jest przedstawiony zgodnie z tradycją jako doradca podstępny (*consiliere fraudolento*). W swej podróży poza słupy Heraklesa kieruje się filozoficznym zmysłem: *curiositas* (ciekawością). Wiedzie go ona ku śmierci po złamaniu najważniejszych zakazów człowieka starożytnego, których trzyma się kurczowo jeszcze Dante-pielgrzym, ale które przełamuje Dante-narrator. Przeniesiona w Średniowiecze tradycja starożytna mówiła o rozdziale pomiędzy Europą i Afryką, jakiego dokonał Herakles. Gibraltar (Gibilterra) już w tradycji starożytnej, a następnie chrześcijańskiej, był granicą, którą wyznaczały „ostatnie wrota”. Pieśń XXVI *Piekła* ukazuje *hybris* żeglarza, jakiej się dopuścił, płynąc w zaświaty. Jako pierwszy człowiek widzi on z daleka górę czyścicową, ale nie jest mu dane przybić do jej bezpiecznego brzegu. Historia mityczna umieszczona w mitycznym poemacie opowiada o przekroczeniu granicy i o karze, jaką ponosi największy ze starożytnych podróżników. Inaczej została jednak odczytana przez następne pokolenia. Dante, co podkreślają komentatorzy, mógł sięgać do tradycji ściśle historycznej, konstruując swą opowieść na kanwie wyprawy, którą podjęli bracia Vivaldi. Głośno wówczas było o śmiałkach, którzy przepadli podczas podróży poza słupy. Jednak poeta, jak się zdaje, nie po to opowiada historię, by przestraszyć następnych kandydatów na odkrywców. Nie opowiada nam o Ulisiesie jedynie dla przestrogi przed zatonięciem.

Historia podstępny Greka ma nas zaprowadzić znacznie dalej. Ulises w *fabula* Dantego jest „bezbożnym” (*empio*) przeciwieństwem „zbożnego” (*pio*) Eneasza. Tworząc ową opozycję, narrator umożliwia Dantemu-pielgrzymowi „przekroczenie” obu postaci naraz. Wcześniej, na początku poematu, Dante-pielgrzym deklarował się: *Io non Enea, io non Paulo sono* (ja nie Eneaszem, nie Pawłem jestem), rezerwując sobie prawo do własnej, trzeciej drogi⁷⁴. Jej piekielne meandry doprowadziły go do spotkania z Ulisiesem (i Diomedesem). Ten pojedynek na mity dopełnia dwa poprzednie. Trzy podróże, Ulissego, Eneasza i Pawła, torowały drogę czwartej. Jak się okazało, nie była ona ostatnią.

Wraz z historią „szalonego lotu”, który jest następstwem podróży Ulissego za słupy, poznajemy najszlachetniejszy obok Wergilego starożytny los, kontynuowany już szczęśliwie w ramach tradycji chrześcijańskiej, przez obdarzonego łaską poetę, aż do momen-

⁷⁴ Inf., II, 32.

tu załamania się obrazu świata, który utorował drogę poskromionemu w *Commedii* bohaterowi.

Kształt poetycki i mityczny *Commedii* wzajemnie się uzupełniają, tworząc dzieło przełamujące wiele konwencji epoki. Poetycka encyklopedia starannie buduje jeden z ostatnich poetyckich obrazów świata jako *kosmosu*⁷⁵. Dante żył w „horyzoncie otoczonym przez mity”, pisze, cytując Nietzschego, Karlheinz Stierle⁷⁶. Mityczna tęsknota za jednością świata pozwoliła Dantemu korzystać pełnymi garściami z zasobów kultury klasycznej oraz interpretować na nowo passusy ze Starego i Nowego Testamentu, rozpinając tekst-most *Commedii* pomiędzy mitami klasycznymi, zdarzeniami z kronik a Pismem Świętym⁷⁷. Prawdy ukryte w szatach pogańskich opowieści, *velamina*, zarówno zapowiadały objawienie chrześcijańskie, jak i ujawniały w nim samym niewydobyte dotąd znaczenia. Ich poszukiwanie stawało się naglące i wymagało nowej drogi, na którą wstąpił poeta, porzucając wcześniejsze filozoficzne próby. Podążyli za nim Petrarca oraz inni poeci i artyści, uprawomocniając świat klasyczny. Miejscem spotkania obu historii był nowy wariant mitu, który generowały już swobodnie nowożytne narracje. Obok mitycznej struktury dzieła, zwracają uwagę nowatorskie wariacje starych opowieści. To dzięki odwróceniu historii lub jej rozbiciu orientujemy się, jaką rolę pełnią mity i z jakiej rangi twórcą mamy do czynienia oraz gdzie i jak samo-sytuuje się w ich świecie narrator.

W jednym z listów Franza Kafki do Maksa Broda (z 7 sierpnia 1920 roku) pisarz wspomina o pojęciu tego, co boskie: „wyobrażali sobie to, co boskie, jako możliwie najbardziej oddalone od siebie, cały świat bogów był tylko środkiem do tego, by oddalić to, co rozstrzygające, od ciała ziemskiego, by dać powietrze ludzkiemu oddechowi”⁷⁸. W ujęciu funkcjonalnym mity przede wszystkim dystansują, otwierając przestrzeń przyjazną „antropologicznie”. Konstrukcja dantejska paradoksalnie umożliwia nowożytnemu człowiekowi „oddychanie” o tyle, o ile osłabiła siły wyższe, rozparcelowując je w zaświatach. Osłabianie mocy, aż do jej rozbicia, między innymi poprzez jej katalogowanie, nie scalenie, lecz „roz magnesowywanie” siły wyższej, możliwość spolaryzowania wszelkich mocy, to główna siła mitu, paradoksalnie także dantejskiej syntezy. Poetycko-mityczna konstrukcja mostu pomiędzy ziemią a niebem uwalniała od ostatecznej „powagi” (ślądu terroru), wprowadzając elementy gry, fantazji, zabaw odciażających scholastyczne prawdy poprzez zagęszczenie i przesunięcia znaczeń. Uruchomiła możliwe podróże nie tylko w wyobraźni: w jedną z nich wyruszył Kolumb, recytując ponoć XXVI pieśń z *Piekle*.

Zważywszy na rozpoznaną przez Blumenberga funkcję mitu, rozumianego jako opowieść pozwalająca swobodnie oddychać w dystansie, rozluźniająca gorset dogmatycznych twierdzeń, dantejski poetycki pakt z niewidzialnymi siłami doprowadził do ich multiplikacji, pluralizmu znaczeń i uwolnienia, także osobistego wyzwolenia twórcy. Obok nominalizmu i woluntaryzmu pojawienie się w XIV stuleciu owej narracji i następnych,

⁷⁵ Opozycja pomiędzy jednym „obrazem” świata a licznymi „modelami” świata nazywa przejście pomiędzy „starym” a „nowym” światem. Po drodze jest jeszcze dyskutowana zagrażająca jedności kosmosu wielość światów (G. Bruno, Fontenelle etc.). Dante przynależy do pierwszego porządku, który współkonstruuje. Podejmuje już jednak tematy, których recepcja ośmieliła nowożytne rewolucje, np. jeszcze naiwnie problem „fizyki” świata, w ostatnim swoim tekście: *Questio de aqua e terra*.

⁷⁶ K. Stierle, *Mito, memoria e identità nella Commedia*, w: *Dante, mito e poesia*, dz. cyt., s. 185.

⁷⁷ Por. P. Rigo, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze 1994, s. 60–79.

⁷⁸ Cyt. za: H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, dz. cyt., s. 9.

naśladowujących ją, prowadziło do powstania nowożytnej powieści, sprzyjało poszerzeniu retorycznej sfery ludzkiej wolności, wyodrębnieniu się autonomicznych nauk i sztuk.

Ockhamowski nominalizm (głoszony nie tylko przez samego Ockhama w późnym średniowieczu) wszczął spór, który przecina niemal całą późniejszą refleksję filozoficzną, rzutując na inne dziedziny poznania: substancjalne (istotowe) pojęcie świata zostało przeciwstawione nominalnemu, które stopniowo podbijało nowe obszary, formując nowoczesny kształt rzeczywistości. Obecnie to „klasyczne”, esencjalne objaśnianie świata wymaga szczególnych zabiegów legitymizujących, wykraczając poza sferę tego, co poznawalne. Szkotowski woluntaryzm (którego Duns Szkot nie jest jedynym reprezentantem), wywodzący się z antynomii „wszechmocny lub dobry”, stopniowo sprzyjał oddaleniu Boga od świata. Oddzielał oba porządki brakiem wspólnej inteligibilnej zasady: niezdeteterminowany ludzkim rozumem świat boski oraz zależny od niego, przypadkowy, gdyż niepojmowalny również u wcześniejszych scholastyków świat ludzki został skazany na niezrozumiałe reguły, wobec których człowiek czuł się bezradny i zagrożony. Stąd między innymi wynika większe zainteresowanie „światem podksiężycowym” renesansowych twórców, którzy stopniowo tracili wiarę w możliwość scalenia obu porządków w jeden spójny system teoretyczny. Idąc w ślady Dantego, używano w tym celu sztuki. Również w wyniku nominalizmu i woluntaryzmu stopniowo postępowała geometryzacja metafor Boga, stając się punktem, miejscem, coraz trudniej uchwytnym „Jetztzeitem”. Próbuując scalić wszelkie porządki poprzez rozbudowanie mitycznej konstrukcji poematu, Dante poluzował słuzy, uruchamiając możliwość żeglugi na własne ryzyko, w poszukiwaniu bezpiecznego portu, której nikt już w Nowożytności nie potrafił zatrzymać dogmatycznym zakazem. W renesansowej recepcji jego poematu zwycięża tak charakterystyczna dla nowożytności chęć samostanowienia i ciekawość. Dla współczesnych recepcji charakterystyczna jest natomiast tęsknota za zdobnym, scalonym „obrazem świata”. Stąd między innymi *Commedia* zaczęła się ponownie cieszyć popularnością w połowie XIX wieku, kiedy obraz świata był już rozbity na nieprzystające do siebie fragmenty.

Wszelkie demitologizacje, od oświeceniowych aż po nowoczesne, cierpią w wyniku jednego istotnego przesądu: przekonania o możliwości przebiccia się do „rzeczywistości samej”, przy lekceważeniu „królestwa zjawiska”. Wiele ważnych znaczeń odsłania sposób ich przekazywania. Dante jako jeden z pierwszych problematyzował prawdę ontologiczną ustanowioną przez scholastyków, boską własność świata na rzecz prawdy jako historii osobistej, opowiedzianej przez poszukującego człowieka. Boski autor zostaje stopniowo zastąpiony (podmieniany już w *Commedii*) przez autora ludzkiego, dopuszczającego wielość historii i ich historyczną zmienność. Obok poetyckiej konstrukcji właśnie w narracji mitycznej tkwi główna siła *Commedii* i jej możliwych recepcji.

8.

Do mitu Ulissejskiego nawiązał również sześć stuleci po recepcji Dantejskiej Franz Kafka, torującej drogę nowożytnej metamorfozie mitu, w której mieli swój udział między innymi T. Tasso, a później W. Wordsworth, S.T. Coleridge, G. Leopardi, J. Joyce,

W. Stevens, A. Savinio i wielu innych, aż po M. Kunderę⁷⁹. W 1917 roku w miniaturze *Milczenie Syren* Kafka raz jeszcze opowiada wariant dobrze znanej historii⁸⁰. Początkowo następuje charakterystyczne, nowoczesne osłabienie mitu. W pierwszym spojrzeniu Odyseusz wydaje się autorowi naiwny. Używa dziecińczych środków, aby się ocalić. Skoro syreni śpiew przenikał wszystko, to dlaczego Odysowi wystarczyły tak mizerne środki, aby się przed nim obronić? Skąd zaufanie do wosku (który, w przeciwieństwie do bohatera Homeryckiego, Odys Kafki sam wkłada sobie do uszu) i łańcuchów, skoro namiętność uwiedzionych zrywała każdy maszt? W końcu Kafka sugeruje, że widok „błogiego” Odyseusza spowodował milczenie syren. Użyły broni straszniejszej niż ich śpiew: milczenia.

Kafkowski Odyseusz zachowuje się dziwnie. W najważniejszym momencie, kiedy winien dać się zaczarować, powiedzieć jak Faust „chwilo trwaj”, Odys zapomina o wszystkim i popada „w niewiedzę”⁸¹. Kiedy był najbliżej Syren, nic już o nich nie wiedział. Może to był pozór niewiedzy? – pyta na koniec Kafka. Może Odyseusz tylko osłonił się naiwnością jak tarczą, udając przed Syrenami podobnie jak przed bogami?

Był lilem, tak podstępny, że spostrzegłszy milczące syreny, nie dał nic po sobie poznać, i nawet bogini przeznaczenia nie potrafiła przeniknąć jego najskrytszych myśli. Ostatnia hipoteza Kafki zakładałaby, że Odyseusz skrycie współpracował z milczącymi syrenami, a tym samym stał się współtwórcą mitu śpiewających syren⁸².

PONTIFEX MAXIMUS. MYTH AND POETRY IN DANTE'S *DIVINE COMEDY*

Summary

This article is devoted to ways of exploring the mythical strains in Dante's *Divine Comedy*. Previous research has managed to extrapolate the classical myths and their medieval variants from Dante's work. However, the theory of myth developed by Hans Blumenberg opens a broader perspective for interpretation, revealing not only the myths' anthropological and historical background, but also demonstrating the way they function within a literary work. The „world image” presented in the *Divine Comedy* can be explored in three stages of interpretation. At the most basic level, the article refers to the „catalogue” of classical and Christian myths contained in Dante's poem. Further analysis of mythical subject-matter allows us to distinguish periodical variants of myths from Antiquity to our time. Finally, „the working of the myth” is considered at the most general level, with the help of „absolute metaphors”, epitomizing the key images dominating the worldview at every historical period. Being devoted to the central myth of Christianity, Dante believed to have connected „earth and heaven” with the bridge of his art. The new approach to the subject of myth in Dante's poem, using anthropologically-based concepts, allows us to better understand the construction and functions of Dante's poetic „journey” in European culture.

⁷⁹ M. Kundera, *Niewiedza*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2004.

⁸⁰ F. Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer*, Frankfurt am Main 1994, s. 168–170. W polskiej edycji w: *Dzieła wybrane*, t. I, *Milczenie syren*, przeł. R. Karst, Warszawa 1994, s. 611–612.

⁸¹ P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna 1992, s. 215.

⁸² R. Calasso, *K.*, Milano 2002, s. 130.