



Dante i kategorie literatury

Zygmunt G. Barański

ZYGMUNT G. BARAŃSKI

DANTE I KATEGORIE LITERATURY*

1. Kiedy rodzaj („genre”) nie jest rodzajem?

Tres enim sunt manerie dicendi, quas alii stilos, alii figuras, alii characteres appellant: humilis stilus, medicoris et altus. Humilis stilus est quando aliquis de humilibus personis humilibus prosequitur uerbis, ut comedia, Mediocris stilus est quando de mediocribus personis mediocribus agitur uerbis, ut in satira. Altus stilus est quando de altis personis altis agitur uerbis, ut in tragedia¹.

Na pierwszy rzut oka nie ma nic szczególnego w powyższym fragmencie tekstu, zaczerpniętym z francuskiego szkolnego wprowadzenia („accessus”) z w. XII, które służy anonimowemu autorowi za wstęp do jego komentarza do *Sztuki poetyckiej* Horacego². Jako mediewiści i znawcy Dantego wszyscy czytaliśmy wiele podobnych tekstów i posługiwaliśmy się nimi, by lepiej pojąć istotę średniowiecznego piśmiennictwa. *Mutatis mutandis*, u samego Dantego również znajdujemy porównywalną trójdzielną kategoryzację – w słynnym zestawie definicji, które w *De vulgari eloquentia* służą ustanowieniu kompetencji „szlachetnego języka ojczystego” (II, iv, 5–6)³.

Najbardziej rozpowszechnionym sposobem wykorzystywania typologii takich jak ta, która pojawia się w komentarzu *Materia*, jest używanie ich jako podstaw do tworzenia wizji średniowiecznej teorii i praktyki literackiej w oparciu o różnice

* Tekst jest skróconą wersją pracy „*Tres enim sunt manerie dicendi...*” *Some Observations on Medieval Literature, „Genre”, and Dante*, która ukazała się w zb.: „*Libri poetarum in quattuor species dividuntur*”. *Essays on Dante and „Genre*”. Ed. Z. G. Barański. „*The Italianist*” 15 (1995), Supplement 2.

¹ *Glose in Poetiam Horatii* [lepiej znany jako komentarz *Materia*]. Cyt. z: K. Friis-Jensen, *The „Ars Poetica” in Twelfth-century France. The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*. „*Cahiers de l’Institut du Moyen-Âge Grec et Latin*” 60 (1990), s. 337.

² Więcej informacji na temat tego ważnego komentarza, który może służyć za najistotniejsze źródło do *artes poetriae*, zob. Friis-Jensen, *op. cit.*, s. 319–329.

³ W pracy niniejszej korzystam z następujących wydań dzieł Dantego Alighieri: *La „Commedia” secondo l’antica vulgata*. A cura di G. Petrocchi. T. 1–4. Firenze 1994; *Convivio*. A cura di C. Vasoli, D. De Robertis. W: *Opere minori*. T. 1–2. Milano–Napoli 1979–1988, t. 1, cz. 2.; *De vulgari eloquentia*. A cura di P. V. Mengaldo. W: jw., t. 2; *Epistole*. A cura di A. Frugoni, G. Brugnoli. W: jw.; *Vita nuova*. A cura di D. De Robertis. W: jw., t. 1, cz. 1. Lokalizując cytaty z tych utworów stosuję powszechnie przyjęte skróty.

gatunkowe. Takie podejście jest całkowicie zrozumiałe. Pozwala ono w pewnym stopniu uporządkować zróżnicowane kategorie piśmiennictwa średniowiecznego, zgodnie z zasadami taksonomii, które wydają się mocno osadzone w ówczesnym użyciu.

Nie tylko łatwo odtworzyć trop metodologiczny, którym podążają obecnie naukowcy, chcąc zrozumieć odwołujące się do pojęcia gatunku wizję literatury średniowiecznej, ale wydaje się również, na pierwszy rzut oka, że cechuje go zdecydowana logiczna konieczność. Odkrywając istnienie terminów kanonicznych, takich jak „komedia” i „tragedia” w średniowiecznych dyskusjach o literaturze, a zatem terminów, których, przynajmniej od czasów Arystotelesa, używa się w odniesieniu do rodzajów poezji (*Poetyka* I), badacze wnioskują, że a) także w średniowieczu te terminy z pewnością odnosiły się do rodzajów; b) inne terminy, takie jak „*stilus*” i „*genus*”, często pojawiające się w dyskusjach o komedii i tragedii, potwierdzają status tych ostatnich jako kategorii rodzajowych; c) skoro te terminy stosuje się do konkretnych tekstów (jak w przypadku klasycznego opisu *Eneidy* jako „tragedii”), to ich zastosowanie również potwierdza ich kwalifikacje rodzajowe. Mediawiści zatem, nieco bezkrytycznie i pochopnie, choć w sposób przewidywalny, mając do czynienia z historią terminów, włączają średniowieczne warianty „tragedii”, „komedii” oraz pokrewnych oznaczeń do szerokiego pojęcia „rodzaju”, co jest decyzją uświęconą przez autorytet stuleci. W rezultacie wielu badaczy czyni dwa kolejne założenia: po pierwsze, że średniowieczna koncepcja literatury wspiera się na silnej świadomości rodzaju, po drugie, co ma wynikać z poprzedniej przesłanki, że na badaczach spoczywa obowiązek wymyślenia nowych terminów na określenie grup tekstów, którym na pozór brakuje ówczesnych oznaczeń rodzajowych (stąd biorą się takie anachroniczne określenia, jak „komedia elegijna” lub „literatura alegoryczno-dydaktyczna”).

Taki stan rzeczy w obszarze badań może się wydać w miarę rozsądnym sposobem rozumienia literatury średniowiecznej. Historycy literatury zawsze lubili i uznawali za swój obowiązek porządkowanie niezdiscyplinowanego, a niekiedy anarchicznego świata twórczości literackiej. Uważam jednak, że wartość i przydatność schematu interpretacyjnego, który przyjęło wielu mediawistów, jest wątpliwa. Przechodząc do rzeczy, sądzę, iż nadmierne uzależnienie od rodzaju jako narzędzia krytycznego może się skończyć propozycją wprowadzającej w błąd wizji średniowiecznych tekstów i średniowiecznego myślenia o literaturze. Moje wątpliwości związane z tym podejściem wynikają stąd, że ta propozycja odwołuje się do pojęć i założeń, które niełatwo odkryć w ówczesnej refleksji literackiej⁴.

⁴ Jestem świadom, że moja prezentacja dzisiejszych reakcji na rodzaj średniowieczny jest jedynie wielce pobieżnym szkicem. Jednocześnie to szkic, który bez trudu można by przetworzyć w obraz obfitujący w szczegóły. Wielu badaczy przede mną czuło przymus wyrażenia zastrzeżeń nieodmiennych od tych, które przedstawiłem w tym studium. Zob. zwłaszcza P. Strohm, „*Storie*”, „*Spelle*”, „*Geste*”, „*Romanne*”, „*Tragedie*”: *Generic Distinctions in the Middle English Troy Narratives*. „*Speculum*” 46 (1971), s. 348. – H. A. Kelly, *Interpretation of Genres and by Genres in the Middle Ages*. W zb.: *Interpretation: Medieval and Modern*. Ed. P. Boitani, A. Torti. Cambridge 1993. Zob. też H. R. Jauss, *Theory of Genres and Medieval Literature*. W: *Toward an Aesthetic of Reception*. Transl. T. Bahhti. Minneapolis 1982. Wkład Jaussa jest problematyczny. Z jednej strony, Jauss jest świadom filologicznych niedostatków większości dyskusji o średniowiecznym rodzaju. Z drugiej strony, próbuje nadrobić te braki nie przez odwołanie się do usankcjonowanych historycznie dowodów w postaci

Zważywszy wymowę tych zastrzeżeń, w sposób oczywisty wymierzonych w dzisiejsze główne kierunki krytyczne, należałoby przedstawić bezpośrednie dowody moich twierdzeń na temat anonimowego francuskiego nauczyciela. Ponadto jego wypowiedź pozwala znaleźć wyjście z impasu, w którym, moim zdaniem, tkwią w znacznej mierze obecne dyskusje o średniowiecznym pojęciu rodzaju. Jego uwagi pokrótce uświadamiają nam niedostatki naszej fascynacji średniowiecznym pojęciem rodzaju, wskazując również na możliwe sposoby zmniejszenia, a nawet zniesienia tych ograniczeń.

Jak większość mediewistów, w swoich pracach stosowałem dotychczas termin „rodzaj”, nie próbując go zdefiniować, jakby pojęcie w zasadzie nie stwarzało problemów. Kiedy analizuje się sposoby używania i omawiania terminu „rodzaj” w dziełach głównych teoretyków pojęcia⁵ i – ogólnie – mediewistów, staje się oczywiste, że w znacznej mierze zgadzają się oni w kwestii jego znaczenia, jeśli nie brać pod uwagę bardziej „socjologicznie” ukierunkowanych jego zastosowań. Zatem rodzaj to szczególny system wzajemnych powiązań między elementami formalnymi i tematycznymi, definiujący grupę tekstów i odróżniający ją od innych grup o podobnie wyrazistej strukturze. Ponadto przyjmuje się, że każdy rodzaj ustanawia charakterystyczną i specyficzną więź z odbiorcami, z innymi tekstami i rodzajami, z językiem i swoim tematem.

Pamiętając o dzisiejszych koncepcjach, które decydują o naszym rozumieniu rodzaju, wróćmy do średniowiecznej klasy i wykładu na temat *Sztuki poetyckiej*:

Tres enim sunt manerie dicendi, quas alii stilos, alii figuras, alii characteres appellant: humilis stilus, mediocris et altus. Humilis stilus est quando aliquis de humilibus personis humilibus prosequitur uerbis, ut comedia. Mediocris stilus est quando de mediocribus personis mediocribus agitur uerbis, ut in satira. Altus stilus est quando de altis personis altis agitur uerbis, ut in tragedia.

Natychmiast powstaje pytanie: które z terminów i definicji użytych przez komentatora należałoby uznać za analogiczne do naszego pojęcia rodzaju? Bez wątplenia, za prawdopodobny jego ekwiwalent można przyjąć „*stilus*” (i jego synonimy), akcentujący fundamentalne związki formy i treści. Jeśli taki jest wniosek, gdzie jest miejsce dla archetypowych oznaczeń rodzajowych, jak „*comedia*”, „*satira*” i „*tragedia*”? Ze zdań zaczynających się od „*ut*” wynika w sposób oczywisty, że tych trzech terminów nie należy uznawać za synonimy szczególnego „*stilus*”,

tekstów, lecz przez wprowadzenie nowego zestawu anachronicznych kategoryzacji rodzajowych, zasadniczo ukształtowanych przez strukturalizm.

⁵ Zob. zwłaszcza E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*. New Haven – London 1969. – Tz. Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970; *The Origin of Genre*. „New Literary History” 8 (1976). – Jauss, *op. cit.* – K. W. Hempfer, *Gattungstheorie*. Munich 1973. – M. Corti, *Generi letterari e codificazioni*. W: *Principi della comunicazione letteraria*. Milano 1976. – G. Genette, *Introduction à l'architexte*. Paris 1979. – A. Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford 1982. – *Théorie des genres*. Éd. G. Genette, Tz. Todorov. Paris 1986. Zob. też P. Bec, *Le Problème des genres chez les premiers troubadours*. „Cahiers de civilisation médiévale” 25 (1982), s. 32. Choć termin „*genre*” pojawia się stale, można by rzec: bezmyślnie, w dzisiejszej teorii literatury, skuteczność jego zastosowania jest wątpliwa. Jak zauważa większość jego badaczy, termin, z uwagi na chaotyczność jego użycia, więcej problemów stwarza, niż rozwiązuje. Zob. znakomitą wczesną (1931) ocenę przydatności i ograniczeń pojęcia: K. Vietor, *L'Histoire des genres littéraires*. W zb.: *Théorie des genres*.

z którym każdy z nich jest skojarzony – jak to często ma miejsce w obecnych badaniach – ale po prostu za przykład danego „stylu”. Wynika stąd, że każdy „*stilus*” obejmuje także inne typy literatury. Ten szczegół o kluczowym znaczeniu wynika również w sposób oczywisty z faktu, że głównym celem *Sztuki poetyckiej* i komentarza do niej jest przedstawienie ogólnych rad „*de arte poetica*” – „*dat generalia recepta quibuslibet poetis pertinentia*” (komentarz *Materia*, s. 336), a nie skupianie się na wybranej grupie lub grupach utworów poetyckich. Dalszy komentarz w istocie potwierdza brak ścisłej i wyłącznej równoważności między trzema „stylami” i trzema klasami dzieł wprowadzonymi dla zilustrowania „*stili*”. Analiza komentarzy do wersów 79–98 *Sztuki poetyckiej*⁶ – miejsca klasycznego dla określenia różnych kategorii pisania i zdefiniowania różnic między komedią a tragedią⁷, jednoznacznie wykazuje, że komedia i tragedia (a w domyśle również satyra) reprezentują tylko trzy ze znacznie większej grupy typów „metrycznych”. Do tej grupy należą także, *inter alia*, elegia, inwektywa i pieśń liryczna – wszystkie formy, dla których, logicznie rzecz biorąc, należałoby również znaleźć miejsce w granicach jednego z trzech podstawowych „stylów”, gdyby ich autorzy chcieli uniknąć, co jest obowiązkiem poety, „*[q]uartum vitium [quod] est incongrua stili mutatio*” (komentarz *Materia*, s. 337):

*EXIGUOS dicit respectu heroici, ELEGOS dicit secundum primam inuentionem, quia tantum elegia illo metro scribebatur. [...] Primum tamen ad inuectiva iambus inuentus est, postea uero comedi et tragedi sibi hunc pedem assumpserunt. [...] Ecce causa quare hunc pedem sibi ceperint. Inter omnes scripturas iste due sole, scilicet comedia et tragedia, gestu ostendebantur. Ibi itaque persone introducebantur, ibi erat alternitas sermonum, ubi scilicet unus interrogabat et alius repondebat. Iambus autem pes breuis est et citus. Interrogatio uero et repositio breuitate gaudent. [...] Supradictas materias talibus metris describes. Si uero materia tua fuerit himnus deorum et consimilia, lirico carmine describes, et hoc auctoritate sapientium. [...] DESCRIPTAS. Diceret ille: Tot varietates metrorum numquam potero obseruare. Ad hoc Horatius: Si non poteris obseruare, non debes dici poeta. [...] Uere diuerse materie diuersa expostulant metra, quia etiam diuersa expostulant uerba. Et hoc est: RES, id est materia, COMICA, scilicet comedia, et cetera. Comos, id est uilla, oda cantus uel sermo, inde comedia villanus sermo, eo quod sit affinis cottidiane locutioni et scribitur humili stilo. Tragos hircus, tragedia hircinus, id est fetidus, sermo. Nam tragedia est de crudelibus interfectionibus. [...] Et scribitur tragedia alto stilo. [komentarz *Materia*, s. 348–349]*

Jeszcze bardziej komplikując nasze poszukiwania średniowiecznego odpowiednika terminu „rodzaj”, komentarz *Materia*, o czym świadczy wyżej cytowany fragment, nie tylko ujmuje komedię i tragedię w ogólną kategorię „*stili*”, lecz także w kategorii „*scripturae*” i „*metra*”. Obie, jak wynika z twierdzeń autora, ustanawiają też cechy odrębne, jak „*stilus*”, w odwołaniu do tematu i formy – co dotyczy w równej mierze komedii i tragedii. Jednocześnie posłużenie się miarą jambiczną, zamiast odróżniać tragedię od komedii, zbliża je do siebie (i łączy obie z „inwektywą”); to samo dzieje się wskutek ich wspólnej zależności od „gestowości [*gestuality*]” i dialogu. Z komentarza *Materia* wynika, że – inaczej niż klasycy, renesansowi i obecni badacze literatury – jego autor nie miał jasnego wyczucia różnicowania i specyfiki tekstu w zależności od rozróżnień rodzajowych. Podstawą jego

⁶ Horace on Poetry. The „Ars Poetica”. Ed. C. O. Brink. Cambridge 1971.

⁷ Zob. Z. G. Barański, „Comedia”. Notes on Dante, the „Epistole to Cangrande”, and Medieval Comedy. „Lectura Dantis” 8 (1991), przypisy 31–32, zob. też s. 35–36.

refleksji poetyckiej jest założenie, że istnieje różnorodność odrębnych, lecz wzajemnie powiązanych literackich systemów taksonomicznych i pojedyncze teksty oraz grupy tekstów można, w mniejszej lub większej mierze, definiować w odniesieniu do każdego z nich. Takie ujęcie nie tylko nadawało szczególną złożoną tożsamość danemu typowi poezji, ale i wskazywało elementy, które łączyły oraz dzieliły różne klasy dzieł. Właśnie ten fundamentalnie organiczny system kontrastów i wzajemnych zależności między tekstami i schematami typologicznymi wykorzystywanymi, by owe teksty kategoryzować, konstituował poezję i nadawał jej rozpoznawalną jedność i spójność. Innymi słowy, w średniowieczu uważano, że pojedyncza kategoria tekstowa nie wyczerpuje wszelkich możliwości tekstu.

Zanim pojawi się zastrzeżenie, iż szkicowany przez mnie obraz średniowiecznych stanowisk wobec literatury ma za podstawę specyficzny punkt widzenia, chcę zdecydowanie podkreślić, że perspektywa, którą proponuje francuski nauczyciel, nie jest w żadnym wypadku wyjątkowa. Analizując następny fragment, przekonamy się jeszcze bardziej, że jego wizję (jak można się tego spodziewać w przypadku nauczyciela gramatyki) ograniczają obiegowe opinie („*commonplaces*”), nawet jeśli demonstruje on godną uznania biegłość w ich syntetyzowaniu. Jednakże problematyczny jest sposób, w jaki dzisiejsi badacze uprościli jego ideę literatury, łącząc pojęcia takie, jak „*stilus*”, „*metrum*” i „*tragedia*”, które średniowiecze uważało za odmienne. Ponadto powiększyli swój błąd, podporządkowując te pojęcia jednej idei rodzaju, dla której nie znalazłem jeszcze ścisłego odpowiednika w „typowej” dla komentarza *Materia* szerokiej ocenie literatury. Przeciwnie, moje badania sugerowałyby, że nasze pojęcie rodzaju rozplywa się w zetknięciu ze średniowieczną teorią literatury. W średniowieczu znaczenia, które włączamy w jedno nadrzędne pojęcie rodzaju, rozmywały się w różnorodności powszechnie stosowanych kategorii krytycznych. Dlatego należy wątpić, czy terminy „*stilus*” i „*genus*”, które najczęściej tłumaczymy jako „rodzaj”, można istotnie interpretować w ten sposób. W odniesieniu do literatury te średniowieczne znaczenia obu słów nie są konkretne⁸, lecz niejasne. Świadczą o tym nie tylko różne konteksty, w których „*stilus*” i „*genus*” używano w praktyce (żaden z nich jednak nie przychodzi na myśl naszej koncepcji rodzaju)⁹, ale również fakt, że wskutek ich wzajemnej nieokreśloności semantycznej można je stosować wymiennie z kilkoma innymi terminami. Komentarz *Materia* dostarcza wymownego potwierdzenia tego faktu: „*Tres enim sunt manerie dicendi, quas alii stilos, alii figuras, alii caracteres appellant*”. Zamiast oddawać „*stilus*” i „*genus*”, kiedy odsyłają do różnych rodza-

⁸ Na temat „*stilus*” zob. C. Villa, *Il lessico della stilistica fra XI e XIII sec.* W zb.: *Vocabulaire des écoles et des méthodes d'enseignement au moyen âge*. Ed. O. Weijers. Turnhout 1992. Na temat „*genus*” zob. F. Quald Bauer, *Die antike Theorie der „Genera dicendi” im lateinischen Mittelalter*. Wien 1962.

⁹ Przykłady literackiego użycia „*genus*” w nieokreślonym znaczeniu „typu”, „sposobu” itp. zob.: „*sunt igitur tria genera, quae genera nos figura appellamus*” (M. T. Cicero, *Ad Herennium*. London 1981, IV, viii; IV, xiv, 21); „*poematos genera sunt tria. Aut nim activum vel imitativum est, quo Gracie dramaticon vel mimeticon appellant*” (Beda, *De arte metrica*. W: H. Keil, *Grammatici latini*. T. 1–8. Leipzig 1855–1870, t. 7, 259). Wspaniały zwięzły przykład płynnego znaczenia „*stilus*” jest w *Accessus Lucani* (129–144): „*Tres sunt stili: humilis, mediocris, grandiloquus [...]. Sunt enim tres stili, dragmaticon [...], exagematicon [...], misticon [...]*” (*Accessus ad auctores*. W: „*Accessus ad auctores*”; Bertrand d'Utrecht; Conrad d'Hirsau. Ed. R. B. C. Huygens. Leiden 1970, s. 43–44).

jów kompozycji, przez mylący i wysoce sugestywny „rodzaj”, powinniśmy się zastanowić nad ich neutralnym i właściwszym tłumaczeniem – jako „sposobu” lub „typu” pisania.

Jeśli mamy docenić sposób, w jaki średniowieczni pisarze radzili sobie z różnorodnością tekstów i z literaturą jako całością, powinniśmy być wyczuleni na ich wybory językowe. Powinniśmy również uświadomić sobie implikacje związków i rozróżnień, które średniowieczni komentatorzy ustanawiali zwykle np. między „stylem”, „metrum” i „pisaniem”, oraz pozycji podrzędnej, którą zajmowały wobec nich komedia i tragedia. Bezpośrednim skutkiem takiego stanowiska jest ujawnienie, że ta nieco obsesyjnie wszechogarniająca, wysoka pozycja, którą chętnie przypisujemy rodzajowi w naszych dyskusjach o naturze średniowiecznego piśmiennictwa, ma za podstawę głębokie niezrozumienie sposobu, w jaki średniowieczni intelektualiści rzeczywiście budowali i omawiali swoje pojęcie literatury. Ponieważ w średniowiecznym dyskursie krytycznym nie udało mi się z jakąkolwiek dozą pewności stwierdzić istnienia słowa „rodzaj” ani też jego pojęcia jako narzędzia interpretacji i opisu, nawet jako jednego z wielu systemów stosowanych w dyskusjach o literaturze, nie wspominając już o pojedynczej nadrzędnej koncepcji w takich analizach, wnoszę, że, z zasady, w średniowieczu badano i postrzegano literaturę w odwołaniu do najrozmaitszych kategorii, lecz nie do kategorii rodzaju¹⁰.

Średniowieczny brak skutecznego wycucia rodzaju wynika nie tylko ze sposobów dokonywania prób tworzenia więzi między różnymi grupami dzieł, lecz również z faktu, że terminy takie, jak „komedia”, „tragedia” i „satyra” (tak jak „*stilus*”, „*genus*” itp.) nie miały ustalonych znaczeń i nie odsyłały konsekwentnie do jednego szczególnego rodzaju tekstu. Od czasu do czasu, zwłaszcza w odniesieniu do terminów nie związanych z tragedią, dyskutuje się lub odwołuje się do podobnych, jeśli nie identycznych, form i tematów. W żargonie średniowiecznej krytyki określenie dzieła jako komedii lub tragedii nie miało na celu dostarczenia „wyczerpującego” opisu jego podstawowych właściwości tekstowych. Zakłopotanie pierwszych czytelników Dantego w reakcji na tytuł jego wielkiego poematu można, w pewnym stopniu, wyjaśnić tym, co uznawaliby oni za konwencjonalne ograniczenia terminu „*comedia*” jako kwalifikatora opisowego¹¹. Jedynie wówczas, kiedy komedię i tragedię analizowano w świetle innych typologii, takich jak „*metrum*” lub „*scriptura*”, ich właściwości tekstowe stawały się wyrazistsze. Zatem, jak uznałem, dzieło definiowała nie tyle pojedyncza kategoria, ile cały splot takich kategoryzacji opisowych.

¹⁰ Inni uczeni wyrażali podobne wątpliwości: czy średniowiecze znało ideę rodzaju. Zob. Strohm, *op. cit.*, s. 348, 356–357. – Jauss, *op. cit.*, s. 77. – J. Ch. Payen, F. N. M. Diekstra, *Le Roman*. Turnhout 1975, s. 20–23. – K. Uitti, *Foi littéraire et creation poétique. Le problème des genres littéraires en ancien français*. W zb.: *Atti del XIV Congresso Internazionale di Lingue e Letterature Romanze*. T. 1–5. Napoli–Amsterdam 1976–1981, t. 1, 165. – J. J. Murphy, *Poetry without Genre: The Metapoetics of the Middle Ages*. „Poetica” 11 (1979). – Bec, *op. cit.*, s. 31, 37–47. – R. D’Alfonso, *Fra retorica e teologia: il sistema dei generi letterari nel basso medioevo*. „Lingua e stile” 17 (1982), s. 276–278. – Kelly, *op. cit.*, s. 112. – C. Di Girolamo, *Premessa*. W zb.: *La letteratura romanza*. A cura di C. Di Girolamo. Bologna 1994, s. 12.

¹¹ Twierzę jednak, że sposób użycia terminu „*comedia*” przez Dantego ma pewne powiązania ze współczesnym „całościowym” zastosowaniem „komedii” jako oznaczenia rodzaju. Zważywszy na typowe sposoby użycia terminu w średniowieczu, jest całkowicie zrozumiałe, dlaczego pierwsi czytelnicy Dantego nie doceniali stosowanych przez niego nowych sposobów rozszerzenia możliwości krytycznych terminu.

Uważam, że nasza fascynacja rodzajem przyćmiła nieco płynność jako istotę średniowiecznego rozumienia literatury, potwierdzoną brakiem ustalonego słownictwa krytycznego. Paradoksalnie, im więcej kategorii i definicji płodziło średniowiecze, tym bardziej rozmywało ono różnice między tekstami, ponieważ wprowadzało dodatkowe sposoby ich łączenia oraz dzielenia. Stąd w średniowieczu teoria „*genera dicendi*” nie miała takiej wszechwładnej siły definiującej, jaką często przypisują jej dzisiejsze badania. W istocie – żadnej ówczesnej kategorii nie można przypisać takiej wszechwładzy. Tekst średniowieczny oscyluje między kategoriami i w ten sposób sam modeluje swoje różne tożsamości, jednocześnie kształtując i zrywając swoje więzi z innymi tekstami.

Jeśli moje tezy o średniowiecznym myśleniu o literaturze mają jakąś wartość, opisując uniwersum literackie średniowiecza powinniśmy zadbać o to, by nie przywiązywać zbytnej wagi do idei różnicy. Istotną jego cechą jest bowiem raczej gra między różnicą a podobieństwem, i to ta właściwość powinna stać się punktem wyjścia w badaniu tekstów średniowiecznych i w definiowaniu średniowiecznego myślenia o literaturze. Do oddania tak pełnego niuansów poglądu na „*scriptura*” pojęcie rodzaju, z jego naciskiem na kontrast, jest szczególnie nieprzydatne. Rozmnożenie kategorii definicyjnych było głęboko uwarunkowane wyraźnym odczuciem złożoności i możliwości twórczych literatury – odczuciem potwierdzanym empirycznie i pobudzonym przez głęboko zakorzoną fascynację symbolicznym potencjałem twórczości literackiej. W takich okolicznościach nie powinno nas zaskakiwać to, że literaturą średniowieczną powodowały znaczne ambicje eksperymentatorskie. Jak dobrze wiadomo, znalazły one wyraz w bogactwie nowych lub hybrydycznych form tekstowych i w odkryciu nowego rodzaju języka – rodzimego – dla twórczości literackiej. To zrozumiałe, że największą apoteozą kreatywności wieków średnich stało się zapewne najoryginalniejsze dzieło, jakie kiedykolwiek stworzyła kultura Zachodu – *Boska Komedia* Dantego.

Nasza skłonność do przypisywania tekstom średniowiecznym określonych rodzajów jest więc przeciwieństwem sposobu, w jaki klasyfikowałby te same teksty czytelnik średniowieczny. Przekonanie, że dzieło można zredukować do jednej szczególnej kategorii, było całkiem obce wiekom średnim. Nawet „*comedia*” Dantego zdobią inne nazwy: „*poema sacro*”, „*sacrato poema*”, „*poesi*”, „*canzon*”, „*cantica*”, „*canto*”, nie wspominając już o aluzjach, które czyni Dante do swoich „*rime aspre e chioce*” lub „*dolce stil nuovo*”. Choć w średniowieczu silnie dawało o sobie znać pragnienie ustanowienia zasad „właściwego” pisania i akcentowano różnice *genera dicendi*, autorzy mieli dużą swobodę twórczą. Niepotrzebnie ukróciło ją nasze zainteresowanie rodzajem, pozbawiając nas wycucia fundamentalnej hybrydyczności znacznej części literatury średniowiecznej¹² i przyprowadzając nas o irytację w zetknięciu ze średniowiecznym stosowaniem terminologii krytycznej.

Jeżeli pozwolimy, by prowadził nas komentarz *Materia*, musimy porzucić, choć niechętnie, naszą wiarę w przydatność kategorii rodzaju. W tym momencie powinno już być oczywiste, kiedy rodzaj nie jest rodzajem. Filologicznie rzecz

¹² Na temat hybrydyczności literatury średniowiecza zob. np. H. R. Jauss, *Littérature médiévale et théorie des genres*. „Poétique” 1 (1970), s. 83. – Uitti, *op. cit.*, s. 171–173. – Di Girolamo, *op. cit.*, s. 12.

ujmując, rodzaj nie jest rodzajem, kiedy – niezależnie od tego, co sądzą inni – określona grupa pisarzy i czytelników nie uznaje go za rodzaj, zwłaszcza gdy samo pojęcie rodzaju nie należy do ich zasobów intelektualnych¹³.

2. Piętnaście średniowiecznych kategorii literackich

Dyskusje o literaturze i kategoriach, na które powinna się dzielić, są wszechobecne w kulturze średniowiecznej: od sal szkolnych po encyklopedie, od komentarzy do podręczników. Skutki i wpływy podobnych klasyfikacji widać wszędzie. W średniowieczu składały się one na „interdyskursywną” pamięć kulturową każdego wykształconego człowieka¹⁴, ponieważ przypisano im kluczowe znaczenie w programie kształcenia. Istnieją bezpośrednie dowody takiego stanu rzeczy, np. w podstawowym dziele pedagogicznym, jakim jest *Dialogus super auctores Konrada z Hirsau*¹⁵. W odpowiedzi na prośbę ucznia o objaśnienie „*secularis disciplinae [...] rudimenta*” (29–30) i dostarczenie „*quorum omnium brevem solutionem* [problemów odnoszących się do natury pisania]”, które mogą służyć za „*quamdam ad auctores intelligendos magnos vel minimos introductionem*” (58–59), „Magister” gromadzi kategorie literackie i pieczołowicie wymienia podgrupy, które się na nie składają. Odwołuje się do różnych rodzajów „księgi”: „*Constat autem liber prosa, rihtmo vel metro*” (106, oraz pełne definicje: 108–114); zauważa: „*sunt autem metrorum plura genera*” (114–115, także 115–121); wyjaśnia cechy warunkujące typy pisarzy (135–149) i wprowadza rozróżnienie między opowiadaniem o faktach fikcyjnym a „mieszanym” (136–140, 149). Następnie, pognaglany przez wymagającego ucznia (150–151), przedstawia imponującą listę różnych „rodzajów wiersza” („*qualitas carminum*”), w tym *carmen bucolicum, comicum, tragicum, satyricum, lyricum, apollogeticum, panagericum, epithalamium, epitaphium, cronicum* oraz *elegiacum* (152–169). Dla mojej tezy o braku koncepcji rodzaju w średniowieczu szczególnie znaczące jest to, że nauczyciel definiuje te formy poetyckie wyłącznie z uwagi na ich treść – jak „*cronicum carmen id est temporum descriptio*” (167–168), oraz wyraźne pokrywanie się tematów w niektórych z tych typów metrycznych. Np. zarówno satyra, jak i panegiryk zajmują się pochwałą (161 oraz 165–66). Dalej „Magister” rozróżnia dzieła, których „porządek” jest „sztuczny”, od tych, które zaczynają się „naturalnie” (191–198). Na

¹³ Na temat średniowiecznego pojmowania rodzaju, oprócz prac już cytowanych w przypisach 4 i 9, zob. H. Krauss, *Sistema dei generi e scuola siciliana*. W zb.: *La pratica sociale del testo. Scritti di sociologia della letteratura in onore di E. Kohler*. A cura di C. Bordoni. Bologna 1982. – U. Kindermann, *Gattungssysteme im Mittelalter*. W zb.: *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter*. Hrsg. W. Erzgraber. Sigmaringen 1988. O Dantem i rodzaju zob. P. V. Mengaldo, *L'elegia „umile”*. („*De vulgari eloquentia*” II, iv, 5–6). W: *Linguistica e retorica di Dante*. Pisa 1978. – A. A. Iannucci, *Dante's Theory of Genres in the „Divina Commedia”*. „*Dante Studies*” 91 (1973). – V. Russo, *Strutture innovative delle opere letterarie di Dante nella prospettiva dei generi letterari*. „*L'Alighieri*” 20/II (1979). – A. Pioletti, *Il romanzo nella „Commedia”*. „*Letture Classensi*” XVII (Ravenna 1988). – R. D'Alfonso, *Il dialogo con Dio nella „Divina Commedia”*. Bologna 1988. – H. A. Kelly, *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*. Berkeley – Los Angeles – London 1989.

¹⁴ Zob. C. Segre, *Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*. W zb.: *La parola ritrovata*. A cura di C. Di Girolamo, I. Pacagnella. Palermo 1982.

¹⁵ Korzystam z wyd.: Konrad z Hirsau, *Dialogus super auctores*. W: Huygens, ed. cit.

koniec oznajmia: „*sunt etiam tres modi in stilo scribentis, humilis, mediocris, grandiloquus, ubi iuxta materiae qualitatem auctor sui stili temperat ordinem*” (208–210), w ten sposób podkreślając raz jeszcze fundamentalny brak ścisłej odpowiedniości między trzema „stylami” a otwartą strukturą „rodzajów wiersza”, do której należą tragedia i komedia. W „dialogu” Konrada ten fakt jest jeszcze bardziej widoczny niż w komentarzach do *Sztuki poetyckiej*, ponieważ, jak objaśnia „Magister”, *stilus* odnosi się do formy, podczas gdy każdą *qualitas carminis* warunkuje jej szczególna *materiae qualitas*. Dlatego trudno jest znaleźć potencjalne miejsce dla pojęcia rodzaju w tak zdecydowanie określonej wizji tekstowości.

Literatura średniowieczna to nie tylko kwestia tekstów i autorów. To również system klasyfikacji i podklasyfikacji, którego podstawy objaśnia „Magister” swemu gorliwemu uczniowi. W istocie ten system dostarcza cegiełek, z których czytelnik średniowieczny buduje swoje rozumienie nie tylko – ogólnie – literatury, ale również charakteru poszczególnych tekstów i autorów. Zatem pewne problemy, wokół których budowano przedmowy do dzieł literackich, zwłaszcza te dotyczące autora, tytułu, formy i treści, można rozwiązać przez zwrot do takiego rodzaju kategorii, jakie przedstawia Konrad w swojej kompilacji.

Ile tego typu porządków klasyfikacyjnych było w obiegu w czasach Dantego? Jak wkrótce udowodnię, udało mi się rozróżnić piętnaście wyraźnych systemów, choć chciałbym podkreślić, że ta liczba nie wyczerpuje wszystkich możliwości. Oto piętnaście kategorii literackich:

1. Kategorią najstynniejszą i najbardziej rozpowszechnioną były „*genera dicendi*”, tzn. trzy „style”, które, jak się przekonaliśmy, nazywano również „*figurae*”, „*characteres*”, „*genera*”, „*maneriae*” i „*species*”, oznaczano łącząc dwa z tych terminów (np. „*manerie dicendi*”, „*genera stilorum*”, „*stili figurae*”¹⁶) lub za pomocą innych złożonych zwrotów, takich jak „*genera locutionis*”¹⁷. Najwcześniej-szy znany podział „stylów” na trzy znajdujemy w *Ad Herennium*:

*Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. Gravis est quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione. Mediocris est quae constat ex humilioris neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate. Adenuata est quae demissa est usque ad usitatissimam puri consuetudinem sermonis. [IV, viii, 11]*¹⁸

Należy zauważyć, że w *Ad Herennium* „style” są wyłącznie kategoriami formalnymi, nie skojarzonymi z żadnym szczególnym rodzajem tekstu czy tematu. W istocie – nawet w odniesieniu do formy zdają się dotyczyć różnicujących właściwości słów. Choć w wielu późniejszych definicjach klas tekstów – zwykle tragedii, satyry i komedii – posługiwano się poszczególnymi dziełami¹⁹, grupami spo-

¹⁶ Pierwszy przykład pochodzi z komentarza *Materia* (s. 337), pozostałe dwa z: Vatican MS Reg. Lat. 1431, k. 36. Cyt. za: Villa, *op. cit.*, s. 44.

¹⁷ Zob. British Library (Londyn), Harley 3534, k. 69.

¹⁸ Cicero, *op. cit.* Zob. też całą dyskusję: IV, viii, 11 – IV, x, 15).

¹⁹ Zob. np. Bene da Firenze, *Candelabrum*. Ed. G. C. Alessio. Padua 1983, I, 6: „*Generales ergo figure dictaminum tres dicuntur, quae stili etiam nuncupantur, scilicet humilis, mediocris et sublimis. Humilis est illa que usque ad usitatissimam puri sermonis consuetudinem est demissa, ut in Evangelis et sacra Scriptura sepe videmus. At mediocris censetur que constat ex altiore neque tamen ex summa et hornatissima dignitate verborum, ut in epistolis Pauli et elegis Ovidianis. Sublimis ex magna et hornata verborum constructione conficitur, ut in Gregorii Moralibus et Lucano*”.

łeczny i tematami (jakkolwiek były one znacznie mniej utrwalone niż „*qualitas carminum*”) do zilustrowania konkretnych „stylów”, w przypadku *genera dicendi* uwaga skupiała się głównie na sprawach formy. Stąd nacisk na wysłowienie był niezmienny od czasów Cyserona do XIV wieku. Mimo rozmaitych modyfikacji, zwłaszcza w zakresie terminów używanych do opisanego każdego ze *stili* (np. „*gravis*” był powszechniej znany jako „*altus*” lub „*grandiloquus*”, a czasem jako „*sublimis*”), wpływ troistego podziału stylów z *Ad Herennium* rozszerzył się na całość średniowiecznej kultury pisanej, również dlatego, że był ściśle związany z tradycją objaśniania *Sztuki poetyckiej*. Spośród wszystkich klasyfikacji ta nie tylko miała największy wpływ, lecz i w największym stopniu ukształtowała i wyznaczyła formalny charakter literatury średniowiecznej, ponieważ podkreślała, że autorzy muszą zadbać o to, by powszechnie, choć nie bezwzględnie, oddzielać trzy *stili*. Dante, pisząc *Komedie*²⁰, poświęcił wiele energii, by przeciwstawić się ograniczeniom, które dostrzegł w tej właśnie klasyfikacji. A jednak, mimo sukcesu *genera dicendi*, istniały również inne obowiązujące klasyfikacje stylistyczne, koncentrujące się na właściwościach formalnych odmiennych od tych, którym dawały prymat trzy *stili*. Szczególnie interesujące w tych kategoriach jest to, że przebiegają one wskroś podziałów ustanowionych przez *manerie dicendi*, tworząc alternatywne systemy relacji tekstowych, odwołujące się do pojęcia formy (zob. dalej punkty 12–14).

2. Wszystkie formy pisania mieściły się w kategorii „*scriptura*”, np. „*Titulus autem libris inscribitur [...] a scripturae genere, ut epistolae, commenta*”, i „*Tres enim sunt scripturae characteres [...]*” (Bernard z Utrechtu, *Commentum in Theodulum*, 64–68, 176–177²¹ – pełniejsze przedstawienie tego fragmentu zob. tu w punkcie 6); „*Inter omnes scripturas iste due sole, scilicet comedia et tragedia [...]*” (komentarz *Materia*, s. 337). „*Liber*” ma, jak się wydaje, znaczenie zbliżone do „*scriptura*”: „*Dicitur etiam liber orationum contextus, historiarum, commentariorum in unum corpus collectio vel de his similibus. [...] Constat autem liber prosa, rithmo vel metro*” (Konrad z Hirsau, 102–106). Wykazy rozmaitych typów poezji i prozy – *qualitas carminum* Konrada – tworzyły podgrupy *scriptura*. Te właśnie różne kategorie tekstowe, zebrane np. pod hasłem „*libri poetarum*” i wyróżniane w zasadzie według swojego tematu, opisujemy – moim zdaniem, błędnie – jako „rodzaje”.

3. W przypadku *scriptura* istniała nie tylko prosta opozycja między prozą a poezją. Były cztery główne rodzaje „pisania”:

Et liber quidem prosa vel rithmo vel metro vel horum duobus constat. Prosa est oratio metri lege soluta, dicta a „proson” quod productum vel diffusum sonat; rithmus est ubi syllabarum tantum consideratur numerus: rithmus enim numerus interpretatur; metrum est quod certis pedum mensuris discurrit, nam „metron” mensura interpretatur. [Bernard z Utrechtu, 6–11]

4. „*Tragedia*” i „*comedia*” razem wzięte, nie tylko dlatego, że tworzą dwie najśłynniejsze i najczęściej przytaczane *qualitates carminum*, lecz również w wyniku ich rozpowszechnienia, zaczęły być uważane za obejmujące całość literatury. Choć komedia i tragedia miały odnosić się pierwotnie do możliwości stylistycz-

²⁰ Klasyczne studium *genera dicendi* to: Quadlbauer, *op. cit.* Na temat krytyki doktryny trzech stylów w *Komedii* zob. Z. G. Barański, „*La Commedia*”. W zb.: *Manuale di letteratura italiana*. A cura di F. Brioschi, C. Di Girolamo. T. 1. Torino 1993.

²¹ Korzystam z wyd.: Bernard z Utrechtu, *Commentum in Theodulum*. W: Huygens, *op. cit.*

nych literatury, w grę wydają się wchodzić również kwestie tematu. Tragedia oznaczała wszystko, co „wysokie”, komedia – wszystko inne²². Wydaje się, że to dwubiegunowe rozróżnienie pochodzi ze *Sztuki poetyckiej* (w. 89–98).

5. Kiedy pojawiła się literatura w językach rodzimych, ustanowiono nową, całościową i dwoistą kategoryzację. Związek między tekstami pisаныmi po łacinie i tworzonymi w językach rodzimych nie sprowadzał się do przeciwstawienia. Jak dowiódł tego kilkakrotnie Dante, autorzy piszący w językach rodzimych i ich dzieła miały wiele wspólnego z ich klasycznymi odpowiednikami (np. VN, XXV; DVE, II, iv). Pięć przedstawionych wyżej kategorii jednoczy to, że każda z nich, stosując różne kryteria ogólne, próbuje opisywać literaturę w jej całości („*in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur*”, *Ad Her.* IV, viii, 11). Istniały inne klasyfikacje, których celem było również dostarczanie pojęć zdolnych objąć, po ich połączeniu, każdy rodzaj tekstu. Jednak w takim przypadku odwoływały się one do specyficznych, często bardzo szczegółowych elementów strukturalnych i ideowych, by zamknąć liczne formy tekstów w jeden system.

6. Teksty można było kategoryzować według form mowy („*address*”) – „*modus recitandi*”, „*species narrationum*”²³:

Tres enim sunt scripturae characteres, diction vel exegematicon, id est enarrativum, in quo auctor solus, dramaticon, id est activum, id est imitativum vel fabulosum, in quo solae personae, micticon, id est mixtum vel cenon, id est commune, in quo poeta et personae loquuntur: primo Terentius et Salemon in Canticis, secundo Lucretius et Salemon in Parabolis²⁴, tercio Virgilius in „Eneidis” utitur et Theodulus. [Bernard z Utrechtu, 176–182]

7. Teksty można było kategoryzować według ontologii fabuł:

*Et quia narrationum [...] tres accepimus species, fabulam, quae versatur in tragoediis atque carminibus, non a veritate modo sed etiam a forma veritatis remota; argumentum, quod falsum sed vero simile comediae fingunt; historiam, in qua est gestae rei expositio. [Kwintilian, *Inst. orat.*, II, iv, 2]²⁵*

Ponadto – zarówno *fabulae*, jak *historiae* podlegały dalszym podziałom według tematu (Bernard z Utrechtu, 129–139). „*Historia*” dzieliła się również na różne *qualitas carminum* (*Parisiana Poetria*, V, 333–370; zob. też s. 254–255). Taka niestabilność taksonomiczna, jak również elastyczność większej części terminologii są typowe dla średniowiecznej krytyki literackiej.

²² Zob. P. V. Mengaldo, komentarz w DVE, s. 164–165.

²³ Termin „*modus recitandi*” pochodzi z *Accessus Lucani* (128–129) (w: Huygens, *ed. cit.*, s. 43), natomiast „*species narrationum*” z *Parisiana Poetria* Jana z Garlandii. Zob. *The „Parisiana Poetria” of John of Garland*. Ed. T. Lawler. New Haven – London 1974, V, 303.

²⁴ Bernard oczywiście zamienił przykłady odnoszące się do pierwszych dwóch „charakterów”. Więcej przykładów tej kategorii zob. Huygens, *ed. cit.*, s. 65. Zob. też *Parisiana Poetria* (V, s. 303–311 oraz komentarz Lawlera na s. 254).

²⁵ Korzystam z wyd.: M. F. Quintilianus, *Institutio oratoria*. Ed. H. E. Butler. T. 1–4. London 1920–1922. Zob. też Isidore of Seville, *Libri Etymologiarum sive Originum*. Ed. W. Lindsay. T. 1–2. Oxford 1911, I, xliv. Na temat dyskusji o tym zestawie rozróżnień zob. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*. London–Henley 1979, s. 452–455. Wyd. polskie: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. i oprac. A. Borowski. Kraków 1997. – H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. T. 1. Munich 1960, s. 165–166. Wyd. polskie: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł. i oprac. A. Gorzkowski. Kraków–Bydgoszcz 2002.

8. Teksty można było kategoryzować według statusu ich bohaterów:

Illā species narrationis que consistit in positione personarum, ne sit uiciosa, vi exquirunt proprietates a sex rebus sumptis, que sunt: fortune condicio, etas, sexus, officium, natio, ydioma; quod notatur hipis uersibus in Poetria. [Parisiana Poetria, V, 373–376; zob. też uwagę do tego fragmentu na s. 256]

Ta klasyfikacja, która miała swoje źródło w dziełach Cycerona (*De inventio- ne*, I, xxxiv, 34 – xxv, 36) i Horacego (*Sztuka poetycka*, w. 114–118), jest również blisko spokrewniona z doktryną łączącą każdy ze *stili* z określoną klasą społeczną (zob. wyżej punkt 1).

9. Teksty można było kategoryzować według ich struktury narracyjnej („dispositio”, „ordo”):

Artificialis est dispositio, cum materia arte et compendio disponitur. [...] Naturalis est cum eo ordine quo gestae sunt vel geri potuerunt res describuntur [...]. Communis est cum partim arte, partim prout gestae sunt vel geri potuerunt res scribuntur. [Bernard z Utrechtu, 149–157]²⁶

10. Teksty można było kategoryzować według sposobów ich interpretacji:

Dico che [...] questa sposizione conviene essere litterale e allegorica. E a ciò dare a intendere, si vuol sapere che le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. L'uno si chiama litterale [...]. [L'altro si chiama allegorico,] e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna [...]. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti [...]. Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intently andare appostando per le scritture, ad utilitade di loro e di loro discenti [...]. Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrassenso; e questo è quando spiritualmente si sponne una scrittura, la quale ancora [sia vera], eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l' eternal gloria [...]. [Conv., II, i, 2–7]

11. Zgodnie z tradycją retoryczną, sięgającą co najmniej Arystotelesa, teksty można było kategoryzować według ich podstawowej „intencji” etycznej:

Nam cum ea que dicimus cuncta vel circa dextrum aliquid vel sinistrum canamus – ut quandoque persuasorie quandoque dissuasorie, quandoque gratulanter quandoque yronice, quandoque laudabiliter quandoque contemptive canere contingit [...]. [DVE, II, xiv, 2]

O *intentio* dzieła decydowała nie tylko jego treść, lecz również jego *auditorium* i „styl”:

Oratius in suis operibus tripartitis formam humane etatis exprimit; in lirico enim adolescentie dissolutionem; in sermonibus iuventutis castigationem; in epistolis viribus moralitatis edificationem. Differt autem liber sermonum a libro epistolarum quia ibi intendit Oratius de viciorum reprehensione et eradicatione; hic autem de morum sui virtutum instructione et eruditione, ibi ad presentes, hic ad absentes, ibi humili stilo, hic alti loco. [Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 1780, k. 92]

Blisko spokrewnione z kategoriami przedstawionymi w punktach 6–11 są te

²⁶ Na temat znakomitej dyskusji „dyspozycji” narracyjnej (z wieloma przykładami) zob. E. Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle*. Paris 1971, s. 55–59. Jednego lub dwóch przykładów możliwych zakończeń dzieła dostarczają Mateusz z Vendôme (*Ars versificatoria*, IV, 49–51) i Gotfryd z Vinsauf (*Documentum*, III, 1–6). Zob. Faral, *op. cit.*, s. 191–193, 319–320.

klasyfikacje, które odwoływały się do ścisłych kryteriów stylistycznych, a których celem było dostarczenie modelowi opisowemu oferowanemu przez system trzech *genera dicendi* innych sposobów oceny stylu literackiego, a zatem dzieł literackich.

12. Najważniejszą taką klasyfikacją było rozróżnienie dwubiegunowe: między *ornatus difficilis* a *ornatus facilis* („*Unus modus est utendi ornata facilitate, alias modus est utendi ornata difficultate*” – Gotfryd z Vinsauf, *Documentum*, II, 3, 1). Jego odmiennosc i niezaleznosc od *genera dicendi* bezposrednio sygnalizuje fakt, ze jest ono proba opisanie stylu literackiego w kategoriach binarnych, a nie troistych. Co szczegolnie znaczące, tam, gdzie „style” podejmowały kwestie mowy i próbowały sobie z nimi radzić w nieco niejasny sposób, kategorie *ornatus* dotyczyły wysoce skodyfikowanych kwestii ozdobnosci retorycznej. Stąd *ornatus difficilis* polega na uzyciu tropów, natomiast *ornatus facilis* – figur myśli i słów²⁷. Choć wydaje się, że Edmond Faral łączy „trudną” ozdobnosć ze „stylem wysokim”, poniewaz do obu da się zastosować epitet „*gravis*”²⁸, nie nalezy wątpić, że w krytyce sredniowiecznej uważano *stili* i *ornatus* za systemy nieciagle i omawiano osobno. Np. Jan z Garlandii dokladnie omawia *ornatus* w ksiedze II swojego traktatu *Parisiana Poetria* i *stili* w ksiedze V. Jednakze wieksze znaczenie ma fakt, ze kiedy *en passant* czyni aluzję do *rota Vergilii* i trzech „stylów”, przedstawiając ozdobnosć „trudną” i „latwą”, nie stara się łączyć obu typów klasyfikacji (II, 116–123). Lawler trafnie podsumowuje podstawowe różnice między dwiema kategoriami: „jedna może się zajmować niskimi tematami, dobierając słowa stosownie do stylu niskiego; jeśli słowa są tropami, to jest to *ornatus difficilis*, ale jest to nadal styl niski” (*Parisiana Poetria*, s. 237). Ten istotny aspekt jest zwłaszcza widoczny w tym, jak poeci prowansalscy posługiwali się terminami „*clus*” i „*leu*” (oraz ich synonimami) na opisanie praktyk literackich, które miały niewiele wspólnego z zainteresowaniami formalnymi związanymi z trzema „stylami”²⁹. Niewąt-

²⁷ Na temat „ornatu” („*ornatus*”) zob. Faral, *op. cit.* s. 89–97. – Lawler, komentarz w: *Parisiana Poetria*, s. 236–237. – D. Kelly, *The Arts of Poetry and Prose*. Turnhout 1991, s. 79–82.

²⁸ Faral, *op. cit.*, s. 86–89. Mam nadzieję, że z różnych przykładów przytaczanych w tym rozdziale wynika jasno, iż sredniowieczna terminologia krytyczna była niestabilna pod wzgledem znaczeniowym. To samo słowo miało często całkiem odmienne sensy lub oznaczalo całkiem odmienne właściwości tekstu. Np. nie odwołując się w żaden sposób do tych samych właściwości tekstu, definicja „stylu wysokiego” w *Ad Herennium*: „*Gravis est quae constat ex verborum gravium levi et ornata constructione*”, dzieli z dyskusjami o ozdobnosci retorycznej nie tylko termin „*gravis*”, lecz również termin „*levis*” (który był alternatywą dla „*facilis*”; zob. np. Gotfryd z Vinsauf, *Poetria nova*, w. 1094: „*sermo [...] levis*”). Ilekroć próbujemy zrozumieć znaczenie terminu, powinniśmy przynajmniej wziąć pod uwagę rodzaj tekstu, w którym się pojawia, kategorię lub temat, do którego się odnosi, potencjalnych odbiorców i czas jego stosowania. Zob. D. Kelly, *op. cit.*, s. 103–104. – H. A. Kelly, *op. cit.* – L. Lazzerini, *La trasmutazione insensibile. Intertestualità e metamorfismi nella lirica trobadorica dalle origini alla codificazione cortese*. „Medioevo Romanzo” 18 (1993), s. 187. Jeszcze bardziej komplikuje sytuację to, że przy ogólnie wysokiej niestabilności znaczeniowej języka krytyki w kulturze sredniowiecznej – w przypadku konkretnego tekstu lub autora użycie terminu mogło być precyzyjne i stałe. Dalsze komplikacje wynikają z faktu, że daną właściwość tekstu rzadko definiował jeden termin. Jak przypomnia nam autor komentarza *Materia*, mnożyły się synonimy: „*Tres enim sunt manerie dicendi, quas alii stilos, alii figuras, alii caracteres appellant*”.

²⁹ Zob. zwłaszcza U. Mölk, *Trobar clus trobar leu. Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors*. Munich 1968. Ta inspirująca rozprawa nie tylko dotyczy trubadurów, lecz m.in. dostarcza najlepszej analizy łacińskich *difficultas* i *facilitas*. Zob. też C. Di Girolamo, *I trovatori*. Torino 1989, s. 100–119. – E. Landoni, *La teoria letteraria dei provenzali*. Firenze 1989, s. 29–46.

pliwie kategoryzacja *facilis–difficilis* znajduje swój najciekawszy i najbardziej wyrafinowany wyraz w teorii poezji powstałej w językach rodzimych. Zamiast zając się kwestiami prezentacji retorycznej, te dwa terminy stosowano do opisu możliwości zinterpretowania tekstu – stopnia łatwości zrozumienia dzieła. Np. za prowansalskimi dyskusjami wokół formy twórczości zwanej „*clus*” Dante definiuje „styl subtelny” w sposób następujący: „*e [„Le dolci rime”] dice »sottile« quanto a la sentenza de le parole, che sottilmente argomentando e disputando procedono*” (*Conv.*, IV, ii, 13). Należy zauważyć, że kwestie rozumienia nie były (koniecznie) powiązane z kwestiami stylu (zob. też dyskusję o „subtelności” przywołaną w punkcie 13). W wyniku włączania w ich kompetencje zagadnień zarówno formy, jak i treści oraz w efekcie rozbudowy wzorowanej na systemie skupiającym się na tragedii i komedii dwa typy „*trobar*” zaczęły oznaczać poezję *tout court*. Stąd w poemacie, który jest „*manifesto*” Dantego, *Le dolci rime d’amor ch’i’ solia...*, poeta ma dwie możliwości twórcze: „*soave stile*” (w. 10) i „*rima aspra e sottile*” (w. 14). Sposób, w jaki Dante stosuje terminologię odnoszącą się do *facilitas* i *difficultas*, jest bardzo złożony. Łączy się on z najcenniejszymi aspektami jego dzieła, takimi jak jego skłonność do eksperymentowania, jego „wspaniały język rodzimy” i, co najważniejsze, z jego *Komedią*. Właśnie dlatego, że Dante często stosował te same terminy zaczerpnięte z tradycji do różnych obszarów *oeuvre* własnego i *oeuvre*s cudzych, ich znaczenie i wartość nie są stałe. Słabością studiów nad Dantem jest to, że nie podjęto jeszcze odpowiednich diachronicznych badań terminów takich, jak „*dolce*”, „*aspro*”, „*soave*”, oraz ich zmiennych wzajemnych powiązań³⁰.

13. Teksty można było kategoryzować według ich właściwości brzmieniowych. Dante objaśnia ten system, kiedy komentuje swój własny wers, „*con rima aspra e sottile*”: „*dice »aspra« quanto al suono de lo dittato, che a tanta materia non conviene essere leno*” (*Conv.*, IV, ii, 13). Istniały zatem teksty, których brzmienie było „słodkie”, i inne, które charakteryzowała „szorstkość” barwy dźwiękowej.

14. W systemie, który łączył kryteria strukturalne i stylistyczne, teksty można było kategoryzować według tego, czy „rozwijają” (*amplificatio*), czy traktowały „zwięźle” (*abbreviatio, brevitās*) swój temat:

*Principio varium dedit ars praescripta tenorem:
Te vocat ulterior progressus. Dirige gressum
Ulterius cursumque viae, premente figura.
Curritur in bivio: via namque vel ampla vel arcta,
Vel fluvius vel rivus elit; vel tractus ibis,
Vel cursim salies; vel rem brevitāte notabis,
Vel longo sermone trahas*

(Gotfryd z Vinsauf, *Poetria nova*, w. 203–209)³¹

Jak w przypadku rozróżnienia: „trudne”–„łatwe”, oba efekty osiągnano przez staranny wybór i użycie figur retorycznych. „Amplifikację” uzyskiwano stosując powtórzenia, peryfrazy, porównania, apostrofy, personifikacje, dygresje, opis i prze-

³⁰ Przydatne uwagi wstępne na temat tego słownictwa zob. *Dante’s Lyric Poetry*. Ed. K. Foster, P. Boye. T. 2. Oxford 1967, s. 213–214, 274–275. – Mengaldo, komentarz w: DVE, s. 86–87. – De Robertis, komentarz w: *Conv.*, s. 494, 497.

³¹ Cyt. z: Faral, *op. cit.*

ciwstawienie (*Poetria nova*, w. 219–689). „Zwięzłość”, z drugiej strony, polegała na wprowadzaniu *emphasis*, *articulus*, *ablativus absolutus*, „*prudentia dicti / In dictis non dicta notet*” (w. 697–698), asyndetonu, na stosowaniu zdań złożonych i unikaniu powtórzeń (w. 690–736). Choć zarówno ta kategoria, jak i *ornatus* są ściśle powiązane z figurami retorycznymi, nie ma wątpliwości, że tworzą dwa różne systemy. Nie tylko definiują formalny charakter tekstu w odrębny sposób, ale każda podważa kontrastywne cechy drugiej, jak zauważa Gotfryd: „*Sit brevis aut longus, se semper sermo coloret / Intus et exterius, sed discernendo colorem [difficilis lub facilis] / Ordine discreto*” (w. 737–739). Stąd np. tekst *brevis* można kategoryzować jako „trudny” lub „łatwy”, podczas gdy *facilis* może być „zwięzły” lub „długi”, zależnie od tego, czy stosuje się *articulus* (w. 1122–1123), czy opis (w. 1238–1240). Jest to kolejny wymowny dowód, jak nierozsądne są próby krępowania średnio-wiecznego tekstu tylko jedną z opisowych kategorii krytycznych³².

15. Na koniec – teksty można było kategoryzować według ich autorów. Taki sposób klasyfikacji dzielił się na dwa: a) według określonej grupy autorów, b) według poszczególnych pisarzy.

a) Ten schemat kategoryzował autorów zależnie od różnych sposobów pisania i typów tekstów. Łączył się ściśle z różnymi formami tekstowymi oznaczanymi jako *scripturae* (zob. punkt 2): „*Qui libros componunt vel exponunt auctores vel poetae vel vates vel commentatores*” (Bernard z Utrechtu, 27–28).

b) Kategoryzacja literatury według poszczególnych pisarzy dzieliła się na dwie główne taksonomie. Pierwsza rozróżniała „wielkich” i „pomniejszych” autorów:

Secularis disciplinae congrua meae tarditati dare sponderas olim rudimenta, quibus a minoribus quibuscumque auctoribus inciperem et per hos ad maiores pervenirem et gradus auctorum inferiorum occasio mihi fierent in discendo superiorum. [Konrad z Hirsau, 29–32]

Nie było natomiast jasne, którzy *auctores* należeli do danej grupy. Birger Munk Olsen, obecnie największy autorytet w dziedzinie recepcji antyku w wiekach średnich, ostrożnie wnioskuje:

*come ipotesi di lavoro è [...] possibile delimitare un gruppo di dieci autori maggiori, cioè otto poeti: Giovenale, Lucano, Orazio, Ovidio, Persio, Stasio, Terenzio e Virgilio, e due prosatori: Cicerone e Sallustio*³³.

W przypadku „pomniejszych” autorów sytuacja jest jeszcze bardziej płynna³⁴. To bardzo prawdopodobne, że rozdzielając pisarzy antyku między *Piekło* (pieśń IV) a *Czyściec* (pieśń XXII), Dante sporządził własną listę *maiores* i *minores*³⁵. Drugi schemat porządkowania *auctores* kojarzył autora lub grupę autorów z każdym z trzech „stylów” *genera dicendi*. Jak dobrze wiadomo, sposób, w jaki Dante przedstawił poetów „bella scuola”, ma za podstawę to właśnie rozróżnienie.

³² Na temat „amplifikacji” i „zwięzłości” zob. F a r a l, *op. cit.*, s. 61–85. – L a w l e r, komentarz w: *Parisiana Poetria*, s. 246–250.

³³ B. M u n k O l s e n, *I classici nel canone scolastico altomedievale*. Spoleto 1991, s. 6; zob. też s. 4–7, 21–73.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 6–7, 57–74.

³⁵ Na temat Dantego i *auctores* zob. zwłaszcza Dante e la „bella scola” di poesia. A cura di A. A. I a n n u c c i. Ravenna 1993. – M. P i c o n e, *Dante e il canone degli „Auctores”*. „Rassegna Europea di Letteratura Italiana” 1 (1993).

Bardziej ogólnie i w przeciwieństwie do dwóch poprzednich skodyfikowanych systemów autorów – poszczególnych pisarzy i/lub ich teksty wykorzystywano w średniowieczu po prostu jak magazyny przykładów, którymi można było zilustrować każdy rodzaj właściwości tekstu³⁶. Teksty i autorzy służyli jako *exempla*, ponieważ były to konkretne przejawy stanowiska wobec literatury, którego głównym założeniem stało się przekonanie o podstawowej złożoności i bogactwie twórczości pisarskiej. Na dowód tego faktu średniowiecze mnożyło różne krytyczne klasyfikacje opisowe. Żadna pojedyncza kategoria nawet w przybliżeniu nie oddaje pełnego charakteru dzieła. Pewne pojęcie o naturze dzieła objawia się tylko w wyniku jego rozważania w kategoriach licznych dostępnych systemów. Staje się to jasne zwłaszcza wtedy, kiedy analizujemy dyskusje o konkretnych tekstach. Krytycy średniowieczni podkreślali zatem złożony charakter tekstu w odniesieniu do różnych systemów klasyfikacji. Anonimowy autor wprowadzenia („*accessus*”) do Lukana zauważa analizując *De bello civile*: „*Liber iste habet stilum grandiloquum et mixtum modum; est etiam historicus et tamen satyricus [...]. Ordinem quoque habet naturalem*”³⁷. Ten sposób analizowania i opisywania tekstów jest zwłaszcza widoczny w *Commentum in Theodolum* Bernarda z Utrechtu:

Carminis qualitas bucolicon est, id est pastorale, a digniori parte tractum id est boum custodia, quamvis opilionum et caprariorum vel subulcorum hic referantur verba. [...] Haec tria in Theodolo possunt inveniri: argumentum est a principio usque „Primus Creteis”, fabula autem et historia donec prope finem, ubi et argumentum esse videtur. Intentio Theodoli esse videtur quasdam de ecclesiasticis et paganis scriptis conferre sententias. [...] Ordo autem, qui est dispositio a plerisque vocatur, artificialis est in Theodolo. [...] Explanatio etiam in libris necessaria creditur, quam quadrifariam accipiunt: ad literam, ad sensum, allegoricos et moraliter. [...] Hae omnes non semper in eodem simul inveniuntur, in Theodolo tamen, licet non ubique, inveniri possunt. [...] Tres enim aiunt orationis esse stilos, humilem, quo iste et Virgilius in Bucolicis utuntur [...] tercio [tj. formę mowy] Virgilius in „Eneidis” utitur et Theodolus hic [...]. [81–83, 141–145, 148–150, 160–162, 164–165, 167–169, 182]

W opisie eklogi uderza zdecydowane stwierdzenie, że tekst nie tylko rozciąga się na odmienne kategorie, ale może, w swoich różnych częściach, obejmować nieciągłe składniki, które tworzą daną klasyfikację. To szczególnie interesujące, ponieważ, abstrakcyjnie, średniowieczni krytycy skłaniali się do podkreślania *differentiae* oddzielających takie składniki, sugerując w ten sposób, że nie znajdzie się ich w jednym tekście. To twierdzenie ulegało podważeniu w przypadku analizy konkretnych dzieł. Średniowiecznych komentatorów i pisarzy fascynowała złożoność, a nawet hybrydyczny charakter tekstów (nietrudno zrozumieć, jak, w takim kontekście kulturowym, Dante czerpał natchnienie do stworzenia *Komedii*, „hybrydycznego”, złożonego dzieła *par excellence*).

Ostatecznie jednak nie kategorie definiowały tekst, ale każdy tekst definiował sam siebie w tych kategoriach oraz w różnych zmiennych kontaktach, które ustanawiał z każdym innym tekstem. Choć podobne dzieła często łączono, jak w rękopiśmiennych zbiorach liryki w językach rodzimych, główny akcent padał, z jednej strony, na wyjątkowość każdego tekstu, z drugiej, na jego powiązania z tradycją jako całością, w stopniu większym niż z jakąkolwiek określoną grupą dzieł – była to dwoista perspektywa, którą oczywiście umożliwiał, a nawet pobudzał bogaty

³⁶ Zob. dalej moje uwagi na temat dzieł: Lucanus, *De bello civile*, oraz Egloga Theoduli.

³⁷ *Accessus Lucani*, 145–149. W: Huygens, *ed. cit.*, s. 44.

system klasyfikacji. Współczesne nam pojęcie rodzaju/gatunku („*genre*”), wraz z nowymi terminami, które wymyślono w celu kategoryzacji literatury średniowiecznej, nie jest w stanie oddać tej istotnej cechy średniowiecznego myślenia o literaturze. Ponieważ akcentuje przede wszystkim wykluczanie, a nie włączanie, jest całkowicie sprzeczne z wysoce rozwarstwowaną, pełną niuansów, złożoną i wszechogarniającą wizją literatury i tekstu dominującą w średniowieczu.

A jednak, paradoksalnie, wbrew moim dotychczasowym twierdzeniom, jedna kategoria sprzeciwiała się, jak się wydaje, temu elastycznemu pojmowaniu literatury, które według mnie dominowało w średniowiecznej refleksji krytycznej. Zasada *genera dicendi*, dogmatycznie akcentująca konieczność rozdzielania „stylów”, choć dopuszczała pewną ograniczoną możliwość ich skażenia, kępowała swobodę twórczą pisarza, zwłaszcza że była bardzo rozpowszechniona, czy też pisarz, posługując się *genera* jako głównym punktem odniesienia, mógł sprawiać wrażenie, iż niepotrzebnie ograniczają one jego talent artystyczny. Czyniąc tę uwagę, zwracam się wreszcie ku kwestiom związanym bezpośrednio z Dantem.

3. Dante i „właściwości” literatury

Jakakolwiek dyskusja o stosunku Dantego do współczesnych mu idei krytycznych powinna się zacząć od stwierdzenia, że mimo wszelkich pozorów obiektywizmu poety w analizowaniu zagadnień literatury – np. w rozdziale XXV *Vita nuova* lub w *De vulgari eloquentia* – jego cele były w istocie wysoce „subiektywne”. Dante chciał wykorzystać wartości literackie, konwencje i przekonania swoich czasów, by ustanowić swój własny poetycki autorytet („*auctoritas*”) i uprawomocnić swój eksperyment oraz twierdzenia o naturze języka i literatury – tezy, które wiązały się niezmiennie nie tyle z ówczesną praktyką literacką i językową, ile z naturą jego własnej sztuki. W odwołaniach Dantego do rodzajów kategoryzacji wymienionych w poprzedniej części tej rozprawy nie ma niczego szczególnego, zważywszy, że w *oeuvre* poety powinien się znaleźć dowód ich wpływów. W istocie należałoby się dziwić, gdyby tych wpływów nie było. Jak zauważyłem, składały się one na podstawowe kategorie rozumienia i omawiania literatury w średniowieczu. Naprawdę fascynujące jest natomiast to, w jaki sposób Dante modyfikował i dostosowywał te kategorie, a zatem i wizję literatury, która się na nich wspierała, do osobistych celów. W jego własnym poetyckim wszechświecie, którego środkiem był on sam, nie służyły już ogólnym celom krytyki. Zostały przysposobione, by służyć wyjątkowej, często osobliwej poetyce. Również stosunek Dantego do różnych kategoryzacji nie jest konsekwentny. Jak się np. przekonamy, w *De vulgari eloquentia* popiera on ideę *genera dicendi* jako schemat najskuteczniej wspierający i definiujący twórczość literacką; z drugiej strony, w *Komedii* atakuje te same *genera dicendi* jako główną przeszkodę postępu literatury i niezależności artystycznej. Nie ma nic szczególnie niezwykłego w tak zasadniczej zmianie perspektywy. Dante był zawsze gotów zmodyfikować swoje poglądy i przysposobić je do specyficznych potrzeb konkretnego dzieła, które tworzył. Przy analizowaniu długu poety wobec średniowiecznych systemów klasyfikowania i omawiania literatury bardzo istotne jest umieszczenie w kontekście, z zastosowaniem podejścia diachronicznego, dokonanych przez niego zapożyczeń i przekształceń danych systemów.

Pewien aspekt tego związku można jednak uznać za stały. Dante wydaje się w pełni świadom swobody, którą ówczesne myślenie o literaturze zapewnia pisarzowi, chcącemu eksperymentować – takiemu jak on sam. Można dowodzić, że w kwestiach literackich to właśnie typowe elastyczne podejście do literatury dało Dantemu niezbędną swobodę przemieszczania się między różnymi stanowiskami krytycznymi. Uogólniając, nie byłby on tak konsekwentnie odkrywcy w swojej twórczości, gdyby nie miał pewności, że jego dążenie do *novitas* docenią jego czytelnicy i jednocześnie będzie można je przystosować do ówczesnego myślenia o literaturze. Gdyby było inaczej, Dante naraziłby się na bardzo realne niebezpieczeństwo – jego dzieło mogłoby zostać zignorowane lub zlekceważone jako dziwaczne. Podkreślanie siły związku poety z kulturą jego epoki nie oznacza umniejszania jego osiągnięć ani zaprzeczania oryginalności. Oznacza natomiast próbę wyjaśnienia tych aspektów jego twórczości w świetle możliwości i wartości jego świata, nawet jeśli, w praktyce, dokonaniem Dantego było przesunięcie owych wartości i możliwości do najdalszych granic. Mimo całej „nowoczesności” poety, wyjątkowości głównych dzieł i indywidualnej, zdecydowanej wyróżniającej się wizji, twórczość ta była zakorzeniona w glebie intelektualnej późnego średniowiecza. W istocie źródłem geniuszu Dantego była umiejętność docenienia znacznych swobód, które jego kultura dawała pisarzowi i myślicielowi, przygotowanemu do podjęcia wykalkulowanego ryzyka.

Jakie były poglądy teoretyczne Dantego na literaturę jako system? Ujmując rzecz szczegółowo – jak ją kategoryzował? W tej materii jedno jest pewne. Jak cała jego kultura, nie znał on pojęcia rodzaju porównywalnego do tego, które dzisiejsze badania anachronicznie narzucają średniowieczu, nawet jeśli, *mutatis mutandis*, sposób, w jaki zastosował swoją ideę komedii do *poema sacro*, ujawnia pewne ciekawe podobieństwa (jak również podstawowe różnice) wobec takiego pojęcia rodzaju. Powrócę do tego zagadnienia pod koniec rozdziału. Teraz chciałbym podkreślić, że Dante, nie dysponując naszym rozumieniem rodzaju, nie znał, znów jak jego współcześni, również terminu „technicznego” odsyłającego do tego pojęcia. Przekonamy się, że ani użycie „*genus/genere*”, ani „*stilus/stilo,-e*” nie mają podobnej wartości. Dante różni się natomiast od większości średniowiecznych krytyków, ponieważ wykazuje dbałość, konsekwencję i rozważę w stosowaniu takich słów jak „*genus*” i „*stilus*”. Choć, jak zasugerowałem, w średniowiecznej krytyce literackiej powszechnie traktowano te i pokrewne terminy jako synonimy, Dante nie przystał na tak swobodne ich użycie. W zgodzie ze swoim zwykłym rygoryzmem językowym i wrażliwością, które dawały o sobie znać zwłaszcza w kwestiach terminologii, starannie rozróżnia te terminy, posługując się każdym z nich w określonych i odmiennych celach. Napomykając ogólnie o „sposobie” lub „typie” pisania, Dante używał terminu „*modo*”³⁸. W *Convivio* zastosował termin „*maniera*” w sensie bliskim „*modo*”. Jednakże nie bez znaczenia, zwłaszcza w kontekście mojego obecnego wywodu, jest fakt, że poeta powinien był posłużyć się terminem „*maniera*” w sensie ograniczonym, a nie w elastycznym, typowym dla praktyki w języku rodzimym, gdzie termin mógł oznaczać wszelki rodzaj aktu komunikacyjnego. Dante, z drugiej strony, posłużył się tym terminem na oznaczenie języka nie

³⁸ Zob. A. Bufano, *Modo*. Hasło w: *Enciclopedia Dantesca*. Red. U. Bosco. T. 3. Roma 1976, s. 984.

tyle pisanego, ile mówionego: „*ne li quali* [tj. prorocy], *per molte maniere di parlare e per molti modi, Dio avea loro parlato [...]*” (*Conv.*, II, v, 1) i „*Ma però che in ciascuna maniera di sermone lo dicitore massimamente dee intendere a la persuasione*” (*Conv.*, II, vi, 6)³⁹.

W niekwestionowanym kanonie dzieł poety terminu „*genus/genere*”, tak jak „*maniera*”, nigdy nie stosuje się do kwestii literackich, ale wyłącznie w znaczeniach filozoficznych i naukowych. Zgodnie z definicją Arystotelesa, daną w *Metafizyce* (V 28, 1024a–b), „*genus/genere*” Dantego:

*sta sia per l'ininterrotta generazione di una specie di viventi, sia per la totalità di coloro che discendono da un'unica causa sia per indicare il sostrato delle differenze specifiche e quindi il primo elemento della definizione, sia, infine, per categoria, perché tutte le categorie sono di genere diverso in quanto nessuna è riducibile a un'altra*⁴⁰.

Również terminem „*stilus/stilo*” posługuje się poeta ze znaczną dbałością i precyzją. W odróżnieniu od dość swobodnego użycia „*stilus*” w tekstach takich, jak komentarz *Materia*, Dante, w zgodzie z tradycją cycerońską, przywraca terminowi jego wyłącznie formalne konotacje (w istocie rzekłbym, że termin jest niemal synonimiczny wobec naszego dzisiejszego rozumienia „*stylu*”). W tej kwestii jest niezłomny. „*Lo stilo de la sua loda* [styl jej chwały]” (VN, XXVI, 4) odnosi się do formy, w której ma zostać wyrażona pochwała Beatrycze; zarówno „*più alto stilo*” (*Conv.*, I, iv, 13) i „*lo mio soave stilo*” (*Conv.*, IV, pieśń, w. 10), gdzie poeta mówił o miłości („*trattar d'amore*”, w. 11), można objaśnić jako „*modo*” (*Conv.*, IV, ii, 11), tzn. jako „*sposób*” formalnego przedstawienia tematu⁴¹, podczas gdy „*dolce stil novo*” (*Purg.*, XXIV, 57) jest formą, w której „*nacłnienie*” (w. 53) mówiącego („*dittator*”) (w. 59) otrzymuje kształt poetycki, co podkreśla techniczny czasownik „*significare*” (w. 54), mający znaczenie nadawania symbolicznego wyrazu językowego⁴².

Sposób, w jaki Dante używa „*stilus*” w *De vulgari eloquentia*, choć zgodny z zastosowaniami w całości *oeuvre*, wykazuje pewne charakterystyczne i ciekawe niuanse. Bez wątplenia poeta stosuje „*stilus*” na oznaczenie elementów formalnych, w których „*wyspiewane*” są różne *materiae*:

³⁹ Zob. B. Cordati Martinelli, *Maniera*. Hasło w: jw., s. 805. Zob. też [anonim.], *Manneries*. Hasło w: jw., s. 801. – Mengaldo, komentarz w DVE, s. 190. W *Komedii* Dante posługiwał się terminem „*modo*” w odniesieniu do mowy: „*parlare in modo soave e benigno*” (*Purg.*, XIX, 44); „*Ed ecco piangere e cantar s'udie / »Labia mēa, Domine« per modo / tal [...]*” (*Purg.*, XXIII, 10–12); „*e a quel' modo / ch'e'ditta dentro*” (*Purg.*, XXIV, 53–54). Choć jednak poeta zamiast „*maniera*” jak w *Convivio* podstawia tu „*modo*”, ta zmiana nie powoduje chaosu. Pozostaje zwykła jasność i konsekwencja, ponieważ ponieważ w *sacra to poema* Dante nie stosuje „*modo*” w odniesieniu do pisania, lecz wyłącznie do mowy („*vox*”).

⁴⁰ A. Maiorù, *Genere*. Hasło w: *Enciclopedia Dantesca*, t. 3, s. 108.

⁴¹ Kojarzenie „*stilo*” i „*modo*” mogłoby sugerować, że Dante traktuje je jako synonimy: „*Dico: »poi che da aspettare mi pare, diporroee, cioè laszierò stare, »lo mio stilo«, cioè modo, »soave« che d'Amore parlando hoe tenuto*” (*Conv.*, IV, ii, 11). Niemniej, zważywszy na zwyczajowe użycie krytyczne tych dwóch terminów, wydaje się to nieprawdopodobne. Termin „*stilo*” odnosi się wyłącznie do formy literackiej, podczas gdy termin „*modo*” jest mniej specyficzny. Jednak „*stilo*” wy maga komentarza, a w słowniku Dantego „*modo*” jest wyrazem najbliższym „*stylowi*”.

⁴² Trzy inne użycia słowa „*stilo*” w *Komedii* również odnoszą się do formy artystycznej: „*tu se' solo colui da cui io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore*” (*Inf.*, I, 86–87); „*Qual di penna fu maestro o di stile / che ritraesse l'ombre e ' tratti*” (*Purg.*, XII, 64–65); oraz konkluzja Bonagiunty na zakończenie dyskusji z pielgrzymem o „*nowym słodkim stylu*”: „*e qual più a gradire oltre si mette, / non vede più da l'uno a l'altro stilo*” (*Purg.*, XXIV, 61–62).

ea que digna sunt illo [tj. wspinały język rodzimy] cantari discrevimus [...] et modum cantionarium selegimus illis [...] et, ut ipsum perfectius edocere possimus, quedam iam preparavimus, stilum videlicet atque carmen [tj. wiersz], nunc de constructione agamus. [DVE, II, vi, 1]

Jak zaznacza Dante, omawiał on „*stilus*” już wcześniej (DVE, II, iv, 5–8). Jednak nie można zaliczyć tej prezentacji do najbardziej przejrzystych, jakie wyszły spod jego pióra⁴³. Zaczyna od wyraźnego rozróżnienia między tematem a „*stylem*”:

Deinde in hiis que dicenda [tj. tematy poezji] occurrunt debemus discretione potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur [...]. Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere. [DVE, II, iv, 5–6]

Ponadto ważne jest zrozumienie, że tu „*tragedia*”, „*komedia*” i „*elegia*” nie tylko nie mogą być traktowane jak rodzaje, ale pierwszych dwóch terminów nie można nawet uznać za *qualitates carminum*. Tylko „*elegia*”, dzięki jej aluzji do *miseri*, odwołuje się pobieżnie do kwestii treści. Ostatecznie wszystkie trzy to tylko kategorie formalne, definiowane przez szczególny typ języka rodzimego, z którymi każda z nich jest skojarzona⁴⁴. I, jak nam wiadomo, Dante opisał *vulgare illustre* terminami typowo formalnymi. Choć paragrafy 5 i 6 *De vulgari eloquentia* jasno wykładają formalistyczną koncepcję „*stylu*”, paragraf 7, wskazując niektóre cechy, które składają się na styl literacki, wydaje się zaciemniać wcześniejszą jasność:

de stilo tragico pertractemus. Stilo equidem tragico tunc uti videmur quando cum gravitate sententie tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat. [DVE, II, iv, 7]

Fraza „*cum gravitate sententie*” jest problematyczna. Może sugerować, że *tragedia* obejmuje „*wyższą*” formę i treść. A jednak taka interpretacja wydaje się mało prawdopodobna. Jest inna możliwa interpretacja, która w tym kontekście byłaby bardziej wskazana. Wyrażenia „*cum gravitate sententie*” nie trzeba koniecznie traktować jako części definicji „*stylu* tragicznego”. Odwołuje się ono – w zgodzie z doktryną *convenientia* – w skrajnie ogólnych kategoriach do rodzaju materii, która powinna być przedstawiana *tragice*⁴⁵. Całe zdanie jest swego rodzaju przypi-

⁴³ Znakomite analizy tych słynnych fragmentów *De vulgari eloquentia*, omawiające również ich trudności logiczne, zob. Mengaldo: *L' "elegia" „umile”*; komentarz w DVE, s. 164–167. Między moim omówieniem a wypowiedzią Mengalda są istotne różnice, wynikające z naszego odmiennego rozumienia roli pojęcia gatunku w tym fragmencie traktatu.

⁴⁴ Mengaldo (komentarz w DVE, s. 164) zwięźle objaśnia strategię Dantego w paragrafach 5 i 6, oraz jej kulturową tradycję: „*Nella determinazione del fondamentale rapporto materia–stile s'incrociano, senza fondersi appieno, due diverse prospettive: la contrapposizione bipolare di un livello stilistico alto e di uno inferiore, antonomasticamente indicati [...] con tragedia e comedia [moja kategoria z punktu 4 w rozdz. 2 – Z. G. B.] secondo la tradizione [...], che permette a Dante di isolare, come per ora gli preme, l'esperienza stilistica „tragica” della canzone illustre dalle altre, inferiori; e d'altra parte il diffusissimo schema [moja kategoria z punktu 1 – Z. G. B.] della tripartizione degli stili [...], i cui attributi tradizionali sono però riferiti a un grado del volgare e non a un livello stilistico*”.

⁴⁵ Niejasność wyrażenia potwierdza się, jeśli przywołać jego pierwotną kollokację. „*Cum gravitate sententie*” pochodzi bezpośrednio z dyskusji o „*tria genera*” w *Ad Herennium* (IV, viii, 11); to

sem do wcześniejszego stwierdzenia: „*Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem ligare*” (DVE, II, iv, 6). Według Dantego *stilus tragicus* i *gravitas sententie* to dwa oddzielne, choć uzupełniające się paradygmaty, które prawdziwy poeta godzi („*concordare*”) „przezornie” i „roztropnie” (DVE, II, iv, 9–10). Tę interpretację mocno wspiera paragraf 8. Dante kończy swoją dyskusję o trzech „stylach” konsekwentnie, wyjaśniając związek między formą i treścią w dziele literackim. Dotychczas tę kwestię pozostawiał w tle, niejasną i zawikłaną:

Quare, si bene recolimu summa summis esse digna iam fuisse probatum, et iste quem tragicum appellamus summus videtur esse stilorum⁴⁶, illa que summe canenda distinximus isto solo sunt stilo canenda: videlicet salus, amor et virtus et que propter ea concipimus, dum nullo accidente vilescant. [DVE, II, iv, 8]

Nawet jeśli Dante, omawiając literaturę, był bardziej rygorystyczny niż jego współcześni i nawet jeśli jego wypowiedzi miały motywację osobistą, taką jak uczczenie wspaniałego „języka rodzimego”, jego zasadnicze przedstawienie *genera dicendi* oraz relacji między formą a treścią było mocno zakorzenione w średniowiecznym dyskursie krytycznym. Podobnie, jak już zauważyliśmy, jego kategorie myślenia o literaturze, a szczególnie o jej złożoności, były niewątpliwie takie same jak przemyślenia każdego wykształconego człowieka średniowiecza. Widać to wyraźnie zwłaszcza w *Komedii*. W poemacie Dante czyni aluzje, bezpośrednio i pośrednio, do większości rywalizujących i uzupełniających się kategorii, którymi zwykle posługiwano się, by ogólnie zdefiniować *scriptura*. Np. *Komedii* czyni odwołania do opozycji prozy i poezji (najwyraźniej na początku pieśni XXVIII *Piekle*), do związku między kulturą łacińską i rodzimą, do ontologii fabuły, do systemów interpretacji alegorycznych⁴⁷, do swojej „sztucznej” struktury narracyjnej („*Nel mezzo del cammin di nostra vita*”, *Inf.*, I, 1) i do rodzajów pisa-

jedne wyraźne echo w prezentacji retorycznej *auctoritas* u Dantego. Podobnie w *De vulgari eloquentia*, wśród rozmaitości ścisłych uwag formalnych, dzieło łacińskie czyni przelotną aluzję do szerokiego wachlarza „poważnych myśli”, które, jak można stwierdzić na podstawie cytowanych przykładów, są definiowane za pomocą kombinacji terminów stylistycznych i emocjonalnych – „*et si graves sententiae quae in amplificatione et commiseratione tractantur eligentur*” (*ibidem*).

⁴⁶ Inne odwołania do „*stilus tragicus*” / „*tragedia*” w *De vulgari eloquentia* potwierdzają wyłącznie formalne konotacje terminu. Pojawiają się ponownie, kiedy Dante omawia strukturę pieśni („*canzone*”) (II, viii, 8), wersy, które należy w niej zastosować (II, xii, 5–8), oraz jej rymy (II, xiii, 13). Jest wszakże jedno stwierdzenie, które może podważyć moją interpretację znaczenia tragedii: „*Sed si ad eorum [tj. canzoni rozpoczynające się od settenario] sensum subtiliter intrare velimus, non sine quodam elegie umbraculo hec tragedia processisse videbitur*” (II, xii, 6). W moim przekonaniu to zdanie nie sugeruje, jak twierdzą niektórzy, że Dante uważał *canzoni* za tragedie. Tragedia, jak wyjaśnił sam poeta, „oznacza” *superior stilus* (II, iv, 5). Pamiętając o tej definicji – zdanie główne można oddać w sposób następujący: „jest oczywiste, że to szczególnie zastosowanie stylu tragicznego [jak o tym świadczą trzy *canzoni*: *Di fermo sofferire...*, *Donna, lo fermo core...* i *Lo meo lontano gire...*, przytoczone przez Dantego] dokonywało się nie bez pewnego odcienia elegijnego”. *Canzoni* zatem nie są tragediami. Jeśli już, zważywszy na ich „nieszczęśliwy” temat, na co wskazują incipity – a u Dantego elegia zawsze niesie ze sobą cechy *qualitas carminum* – są, ściślej, elegiami pisanymi stylem tragicznym, który przyswaja pewne cechy *stilus humilis*. Jak się przekonamy, Dante w *poema sacro* zaniechał swojego wcześniejszego rozumienia *komedii* i *tragedii*.

⁴⁷ Omówienie sposobów przedstawiania tych dwóch systemów i przystosowania ich do swoich potrzeb przez Dantego w *Komedii* zob. Z. G. Barański, *La lezione esegetica di „Inferno” I: allegoria, storia e letteratura nella „Commedia”*. W zb.: *Dante e le forme dell'allegoresi*. A cura di M. Picone. Ravenna 1987.

nia *facilis* i *difficilis* (zob. punkt 12 w rozdziale 2). W poemacie jednak wprowadza Dante takie pojęcia przede wszystkim nie po to, by rozważać charakter literatury, lecz po to, by zdefiniować *Komedie*. Podkreślając istnienie w tercynach poematu nie tylko różnych systemów literackich, ale również odmiennych, często wzajemnie się wykluczających elementów, tworzących szczególny system (np. styl *Komedii* obejmuje zarówno formy „szorstkie”, jak „słodkie”), Dante sugeruje wszechogarniający zakres swojego *sacrato poema*, jedyne ludzkiego dzieła zdolnego objąć całą przestrzeń przeznaczoną zwykle dla wszystkich „właściwości” „pisania”.

Jednak wśród tych różnych *qualitates* trzy odgrywają szczególnie ważną rolę w *oeuvre* Dantego. Są to *genera dicendi*, rozróżnienie między *clus* i *leu*, oraz system *auctores*. Podejście Dantego do każdej z nich podlega w jego twórczości ważnym zmianom, które są w istocie ściśle związane ze zmianami w jego eksperymentach literackich.

Wydaje się, że w *Vita nuova* kategoria *genera dicendi* nie wywiera istotnego wpływu. Poza oczywistą ogólną ważnością, jaką dla *libello* mają kategorie ujmujące *scriptura* w terminach prozy i wiersza oraz łaciny i języka rodzimego najbardziej oczywistym paradygmatem literackim, który odgrywa zasadniczą rolę w określeniu charakteru *Vita nuova*, jak również dla tak licznych innych tekstów romańskich w językach rodzimych, jest ten, który przeciwstawia formy *clus* i *leu*. W pierwszych strofach *Donne ch'avete intelletto d'amore...* Dante nie pozostawił wątpliwości, że uważa *stilo de la loda* za typ *trobar leu*. Stwierdził kategorycznie: „*non vo' parlar si altamente*” (w. 9), tzn. posługuje się formami *clus*, ale zamierza „*Trattare [...] / di lei [tj. Beatrice] leggeramente*” (w. 11–12), używając rejestru *leu*, który z pewnością najwyraźniej zabarwia zarówno prozę, jak i poezję „*libello*”. Ponadto Dante podkreślił fundamentalną zależność między literacką jasnością a prawością moralną. Stąd *stilo de la loda* rozwiewa wzrastającą niejasność poezji kochanka – niejasność, która znajduje analogię w coraz bardziej negatywnym charakterze jego związku z Beatrycze:

Vero è che tra le parole dove si manifesta la cagione di questo sonetto [Con l'altre donne...], si scrivono dubbiose parole, cioè quando dico che Amore uccide tutti li miei spiriti, e li visivi rimangono in vita, salvo che fuori de li strumenti loro. E questo dubbio è impossibile a risolvere a chi non fosse in simile grado fedele d'Amore; e a coloro che vi sono è manifesto ciò che solverebbe le dubitose parole: e però non è bene a me di dichiarare cotale dubitazione, acciò che lo mio parlare dichiarando sarebbe indarno, o vero di soperchio. [XIV, 14]

Taka sama interpretacja etyczna jasności i ciemności w kompozycji poetyckiej powraca w pieśni XXVI *Czyśćca*. Mowa *leu* Arnaut Daniela o *girone* pożądania podkreśla grzeszny błąd pełnej pychy poezji hermetycznej, którą pisał na ziemi. Jestem przekonany, że jednym z ciężkich grzechów, którego dopuścił się Dante po śmierci Beatrycze, a za który tak surowo potępia go ona w *Ziemijskim Raju*, było pisanie poezji „*con rima aspr' e sottile*” (*Le dolci rime*, w. 14), zwłaszcza w alegoryczno-dydaktycznych *canzoni* i w *canzoni petrose*. W przeciwieństwie do takich „subtelnych” i elitarnych ujęć cała *Komedia* dąży do przystępności, nawet kiedy jej autor jest świadom, jak w *Raju*, że ma do czynienia ze sprawami, które stawiają ludzkiemu intelektowi wielkie wymagania. Takie sprawy, z uwagi na ich Boskie pochodzenie, można wyrazić tylko jako typ „*narrazion buia*” (*Purg.*, XXXIII, 46). Jednakże ich tajemna natura nie wynika z aktu retorycznego upozowania i snobizmu intelektualnego – postaw, które owocują zbędną porażką komu-

nikacji i stąd zaprzeczają fundamentalnej moralnej *utilitas* literatury⁴⁸, ponieważ znajdują upodobanie w niejasności jako celu samym w sobie. Z drugiej strony, „*via [...] divina*” (*Purg.*, XXXIII, 88), z powodu naszej „*vista rude*” (*Purg.*, XXXIII, 102), jest – jak zauważył św. Paweł (1 Kor., XIII, 12) – głęboko „tajemnicza”. Kiedy Dante musi zająć się takimi Boskimi tajemnicami, nieuchronnie jego język, jak w *Czyszczeniu* (XXXIII, 31–102), musi zwrócić się w pewnym stopniu do technik *clus*. Ponadto, łącząc formy *leu* i *clus* w *Komedii*, poeta ponownie podkreśla jej wszechogarniający charakter. Ezoteryzm Dantego, w odróżnieniu od jego prowansalskich poprzedników i jego własnej młodości, jest koniecznością etyczną i poetycką. Charakteryzuje go właściwa równowaga między *materia* a *stilus*, które jednoczą się zgodnie z wymaganiem *convenientiae*. W istocie niejasność staje się najjaśniejszym sposobem przekazania niepojętości Boga. Mimo trudności *poema sacro* komunikuje i wypełnia swoje posłannictwo moralne. Gdyby było inaczej i gdyby poemat był nieprzystępny dla czytelników, nie wypełniłby tej danej od Boga misji przywrócenia ludzi na drogę prawości. Co równie niepokojące, zawiódłby również jako literatura.

Ta sama koncepcja fundamentalnej potrzeby pisania z jasnym komunikatywnym celem na uwadze dała o sobie znać *Vita nuova*:

però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente. [VN, XXV, 10]

Ważność systemu *clus-leu* dla *prosimetrum* potwierdza fakt, że odwołanie do niego pojawia się w rozdziale, który dokładniej niż inne omawia i syntetyzuje zasadnicze kategorie literackie, budujące i definiujące *Vita nuova*. Są one oczywiście dodatkiem do *clus-leu*, łaciny – języka rodzimego, prozy – poezji i, rzecz jasna, *auctores*. Niebawem dokonam analizy znaczenia ostatniej z tych kategorii dla „*libello*”. Obecnie jednak chciałbym się skupić na *genera dicendi*, które pojawiają się w znamienny sposób w *De vulgari eloquentia*, a kiedy już znajdują się na scenie *oeuvre* Dantego, odgrywają główną rolę aż do samego zakończenia *Komedii*.

Szok i nowe wymagania związane z życiem na wygnaniu zmusiły Dantego do zmodyfikowania wielu poglądów. W traktacie *De vulgari eloquentia* – solidnym wsparciu *Vita nuova* i romańskiego rodzimego myślenia o literaturze – opozycja między *clus* a *leu* zostaje odrzucona. W jej miejsce wprowadza Dante *genera dicendi*, które, jak to przedstawiłem, uważał za kategorie typowo formalne i językowe. Na pierwszy rzut oka ta zmiana może wydać się dziwna w dziele, którego celem jest ocena romańskiej tradycji literackiej. Jednak, jak można się spodziewać, skutki takiej zmiany bardzo wiele wyjaśniają. Wydaje się, że Dante dokonał jej z dwóch głównych powodów. Po pierwsze, chcąc potwierdzić literacki kunszt poezji rodzimej czy raczej *canzoni* powstałych we „wspaniałym języku rodzimym”, zwłaszcza tych, które sam stworzył (DVE, I, xvii, 3), skojarzył je z systemem mającym, w odróżnieniu od *clus-leu*, jednoznacznie klasyczną aurę i autorytet. W traktacie Dante zamierzał dowieść kunsztu rodzimej poezji „tragicznej”, podkreślając jej ścisłe związki z kulturą łacińską; „*Idcirco accidit ut, quantum illos [tj.*

⁴⁸ Na temat podstawowego związku między literaturą a etyką w średniowiecznej krytyce i teorii literackiej zob. J. B. Allen, *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages*. Toronto 1982.

poetów klasycznych] *proximius imitemur, tantum rectius poetemur*" (DVE, II, iv, 30. W odróżnieniu od *Vita nuova*, gdzie, jak podkreśla rozdział XXV, literatura łacińska i rodzima są w ostateczności przedstawione jako odmienne, celem *De vulgari eloquentia* jest zatarcie kontrastów między dziełami pisanymi w różnych językach, które jednak łączy ten sam *superior stilus*. W rzeczywistości Dante chciał oddzielić swoje „wspaniałe” *canzoni* ogólnie od tradycji nie łacińskiej, lecz rodzimiej. *Genera* – i jest to drugi powód, dla którego je przywołał – oferowały, przynajmniej hipotetycznie, środki umożliwiające wprowadzenie precyzyjnych różnic między tekstami, a zatem zbudowanie między nimi barier. Chcąc wynieść poezję w *vulgare illustre* nad inne typy kompozycji w języku rodzimym, Dante próbował wyizolować „tragiczne” wersy z dzieł powstałych w „komicznym” lub „skromnym” języku rodzimym. Czyniąc to i tym samym zrywając z tradycją, przekształcił dość elastyczny trójdzielny system stylistyczny – którego szczegóły, ponieważ różnie akcentowane (punkt 1 w rozdziale 2), były nieco niejasne – w sztywny trójdzielny schemat językowo-stylistyczny, gdzie starannie skatalogowane zostały te elementy formalne i tematyczne, które miał oddać *superior stilus*. Dla Dantego, pragnącego przedstawić „wspaniały język rodzimy” jako wyjątkowy instrument językowy dla wszystkiego, co w literaturze najlepsze, takie elementy odróżniały „tragedię” od pozostałych dwóch „stylów”. Były szczególną domeną tragedii.

De vulgari eloquentia cechuje znaczny dogmatyzm. Próbując zdefiniować i wyodrębnić „wspaniały język rodzimy”, Dante stawał się coraz bardziej rygorystyczny. Taki dydaktyzm nie zaskakuje, jeśli zważyć, z jednej strony, na rozdźwięk między elastycznością średniowiecznego dyskursu krytycznego a praktyką literacką, z drugiej zaś strony – elitaryzm jego rozumienia „tragizmu”. Nie zaskakuje również wybór *genera* jako klasyfikacji, którą obudowuje swoją własną pochwałą i definicją *vulgare illustre*. Jak przedstawiłem wcześniej, „*stili*” były jedyną kategorią, która, mimo wszelkich marginalnych uwag o ich wzajemnym skażeniu, rzeczywiście koncentrowała się zarówno na szczegółowej charakterystyce grup tekstów, jak i na wskazaniu, że trzeba te teksty od siebie oddzielać. Ten akcent był zwłaszcza widoczny w systemie mnemonicznym, takim jak *rota Vergilii* i, ogólnie, w tradycji horacjańskiej, której *auctoritas* przyświecała w sposób znaczący powstaniu *De vulgari eloquentia* jako całości i uprawomocnieniu interpretacji *genera dicendi* danej przez Dantego: „*hoc est quo magister noster Oratius precipit cum in principio Poetrie*” (DVE, II, iv, 4). Dante chciał wykazać, że język i literatura były systemami wysoce skodyfikowanymi, które mogły służyć za model obrazujący, w jaki sposób należy właściwie zorganizować społeczeństwo, pomagając przezwyciężyć chaos polityczny, uważany przez poetę, po jego wygnaniu, za typową kondycję współczesnego mu świata. Chcąc zrealizować swoje cele kulturowe i obywatelskie, Dante musiał stworzyć w traktacie obraz literatury, który – akcentując wyraźne hierarchie i podziały między tekstami, autorami i tradycjami językowymi – sprzeciwiał się płynności i amorficzności cechującej średniowieczną twórczość i krytykę. Wizja literatury w *De vulgari eloquentia* jest, jak wizja *vulgare illustre*, idealizacją, a zatem „fikcją”. Stąd, zamiast podkreślać możliwe sposoby przenikania się życia i sztuki, traktat nie może się „realistycznie” uporać z konkretnymi przedmiotami swojej analizy – językiem i literaturą.

Kiedy Dante zagłębiał się w opis tego, co stanowiło poezję pisaną we „wspaniałym języku rodzimym”, nieuniknione słabości jego metody coraz bardziej wy-

chodziły na jaw. Problemy wynikały z faktu, że zbudował swoją ocenę literatury szczególnie wokół jednej wszechwładnej kategorii, którą wykorzystał do zdefiniowania szczególnego rejestru językowego, *vulgare illustre*. Poeta pomnożył później swoje problemy, stosując *genera dicendi* w sposób dogmatycznie nieelastyczny, przynajmniej tam, gdzie chciał przedstawić najwyższe zalety. „Style”, jak się przekonaaliśmy, nie miały nigdy służyć za punkt wyjścia dla całościowego i sztywnego opisu literatury. Sam Dante był tego świadom, o czym świadczy fakt, że w rozdziale iv ograniczył *genera* do kwestii językowych i przyznał, że styl „komiczny” może obejmować zarówno *mediocris*, jak i *humilis*. Niemniej w księdze II wytrwale wyliczał dalej cechy „tragiczne”, póki sztuczności jego przedsięwzięcia nie można już było nie zauważyć. W rozdziale xii stwierdził, że praktyka literacka nie daje się łatwo przystosować do schematu, który sam stworzył. Nawet *canzone*, ta „najwspanialsza” z form metrycznych, mogła skazać dwa „style”: „*Sed si ad eorum [tj. do trzech właśnie przytoczonych canzoni] sensum subtiliter intrare velimus, non sine quodam elegie umbraculo hec tragedia processisse videbitur*” (DVE, II, xii, 6). Kiedy Dante to przyznał, jego optymistyczny stosunek do skuteczności *genera* jako środków klasyfikowania literatury zaczął się rozwiewać. Ten optymizm znika całkowicie w dalszej części wywodu. W rozdziale xiv poeta celowo przedstawia ograniczenia *genera dicendi* jako schematu klasyfikacyjnego i sposobu, w jaki je wykorzystał w *De vulgari eloquentia*. Wbrew kierunkowi własnego myślenia w rozdziale xiv i wbrew swoim wcześniejszym rozważaniom o temacie „tragicznym” przerwał analizę *ars* pieśni („*canzone*”), by poruszyć ogólną i dobrze znaną kwestię literacką – tę, której, co znamienne, nie mogła objaśnić doktryna „*stili*”. Ponadto wyraził ten problem w kategoriach, które niewątpliwie podkreślały fakt, że wbrew jego wcześniejszym twierdzeniom o wszechogarniającej skuteczności klasyfikacyjnej *genera dicendi* – temu aspektowi literatury, do którego się odwoływał, była od wieków przypisana własna kategoria:

Nostra igitur primo refert discretionem facere inter ea que canenda occurrunt, quia quedam stantie prolixitatem videntur appetere, quedam non. Nam cum ea que dicimus cuncta vel circa dextrum aliquid vel sinistrum canamus – ut quandoque persuasorie quandoque dissuasorie, quandoque gratulanter quandoque yronice, quandoque laudabiliter quandoque contemptive canere contingit, que circa sinistra sunt verba semper ad extremum festinent, et alia decenti prolixitate passim veniant ad extremum... [DVE, II, xiv, 2]

Wystarczyło zaledwie kilka zdań, by Dante zniszczył logikę swojej interpretacji i zastosowania *genera*. Zniweczył przekonanie, że trzy „*stili*” nie mogą dzielić tej samej materii, nie mogą się nawzajem inspirować, „wspaniały język rodzimy” był jedynym językiem, który przystoi prawdziwemu poecie, literatura składa się ze schludnie opakowanych segmentów, a jej możliwości jest w stanie wyczerpać każda kategoryzacja. Przede wszystkim jednak Dante zniszczył całą rację bytu i system wartości *De vulgari eloquentia*. Traktat i *genera*, z uwagi na ich reduktywność i sztuczność, nie były już w stanie pogodzić jego celów literackich i ambicji politycznych. Elitarne teoretyzowanie w *De vulgari eloquentia* wbijało klin między literaturę a złożoność życia. Innymi słowy, ideologia literacka traktatu utrudniała poecie wypełnienie jego moralnych obowiązków „pochwały” i „nagany”. Słusznie zatem, zrozumiawszy swój błąd krytycznego myślenia, Dante nagle poniechał *De vulgari eloquentia* w połowie zdania, nim całkowicie ogarnął płynne rozumienie literatury w kulturze własnej epoki.

Ta zmiana była zasadnicza dla powstania *Komedii*. Uświadomienie sobie elastyczności *scriptura* dostarczyło Dantemu niezbędnej podstawy, która pozwoliła mu na podjęcie próby połączenia bogactwa życia z bogactwem możliwości wyrazu tkwiących w języku i literaturze. Równie istotny był nieprzerwany i niestrudzony atak poety na *genera dicendi*. Chcąc podkreślić oryginalność swojego wielorodzajowego *sacrato poema* i, jak podejrzewam, zbagatelizować stopień jego zależności od elastycznego pojęcia „*scriptura*”, wspierającego średniowieczną tekstowość, Dante przedstawił *genera dicendi* w *Komedii* jako antytezę swojej synkretycznej i encyklopedycznej poezji. Czyniąc zabieg podobny do strategii w *De vulgari eloquentia*, lecz w celu całkowicie odmiennym niż w traktacie, raz jeszcze przedstawił *genera* jako dominujący i decydujący aksjomat krytyczny swojej kultury. W ten sposób jednak Dante trwale podkreślił, że jest to zasada przynosząca w gruncie rzeczy negatywne skutki, ponieważ ograniczają one swobodę artystyczną. Z tego punktu widzenia *sacrato poema* okazuje się najwyższym przykładem zerwania krępujących więzów konwencji.

Dante ponownie wyolbrzymia kompetencje i wpływ *genera dicendi*, by podkreślić wyjątkowość i wzorcowy charakter swojej poezji. Właśnie to dążenie do pozycji „autorytetu” od czasów *Vita nuova* niezmiennie powoduje poetyką i eksperymentami Dantego⁴⁹. Dante mógł ustanowić własną pozycję *auctoritas* tylko wtedy, kiedy jego twórczość można by opisać i objaśnić w kategoriach wartości krytycznych, które zapewniłyby autorowi tę wysoką pozycję. Jest zatem paradoksem, że im bardziej Dante dążył do podkreślenia wyjątkowości swojej twórczości, tym bardziej musiał dbać o to, by wykazać jej związki z tradycją. Dla pisarza próbującego przekonać czytelników o własnym „autorytecie” prawdopodobnie żadna z kategorii, w których pojmowano literaturę w średniowieczu, nie miała większego znaczenia niż system *auctores*. Doktryny *imitatio* i *aemulatio* wskazywały w sposób jednoznaczny, że każdy pisarz, w ostatecznej analizie, musi odnieść swoje osiągnięcia do osiągnięć innych pisarzy. W szczególności – porównać własne dzieła z dziełami uznanych mistrzów w różnych *qualitates scripturae*.

Auctores są zatem ostatecznym miernikiem, według którego Dante chce poddać ocenie siebie i swoje dzieła. Są oni stale obecni w jego *oeuvre*. W *Vita nuova* dość szybko porzuca wzory w języku rodzimym, dwóch Guidonów i, w rozdziale XXV, kojarzy *libello* z dziełami wielkich autorów antyku, z „erotycznym” Owidiuszem na czele jako głównym punktem styczności z przeszłością. W *De vulgari eloquentia* znika w znacznej mierze dystans, który jeszcze w *Vita nuova* (XXV, 3) dzielił „*dicitori d'amore in lingua volgare*” od „*poete in lingua latina*”. Znacząca staje się nie tyle kwestia, czy poeta pisał po łacinie, czy w języku rodzimym, ile raczej to, czy można go zaliczyć w poczet „*Dei dilecti*” – czy był jednym ze wzniesionych wysoko „*astripetae aquilae*” (DVE, II, iv, 11), szczącących się *superior stilus*, których głównym przedstawicielem w języku rodzimym był „przyjaciół” Cina (DVE, I, x, 2). W *Komedii*, wprowadzając *auctores* jako część obsady swojej wzorcowej opowieści, Dante uznał ich ważność kulturową i historyczną. Jednocześnie, co zostało szeroko udokumentowane, często wskazywał na wyjątkowość

⁴⁹ Na temat ostatnich politycznych interpretacji *De vulgari eloquentia* zob. Z. G. Barański, *I trionfi del volgare: Dante e il plurilinguismo*. W: „*Sole nuovo, luce nuova*”. *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*. Torino 1996. – M. Shapiro, „*De vulgari eloquentia*”. *Dante's Book of Exile*. Lincoln–London 1990.

własnego poematu, a zatem i własnego „autorytetu”. Określił swoją wyższość w kategoriach literackich ograniczeń tradycyjnych *auctoritates*. W odróżnieniu od dzieł innych twórców – jego „komedii” nie ograniczały już *genera dicendi*. Wpływ i urok metaliterackich poglądów Dantego wiele zawdzięcza jego umiejętności gładkiego rozwijania i budowania argumentów – porządnemu sposobowi „logicznego” łączenia różnych elementów w celu udowodnienia jego wyjątkowości jako poety. W systemie krytycznym *Komedii* każde dzieło, które jest w jakikolwiek sposób sztucznie skrupowane, uznawane jest za ułomne pod względem artystycznym i ideowym.

Powróćmy na koniec do problemu rodzaju. W *sacrato poema* pojęcia takie, jak „tragedia” (*Inf.*, XX, 113) i „satyra” (*Inf.* IV, 89) obejmują formę i treść⁵⁰. Można więc stwierdzić, że zaczynają nabierać cech właściwych współczesnej nam idei rodzaju. W ostatniej analizie jednak trudno przytaczać to na dowód, że Dante rozwinął taką teorię. Zatem, choć jego koncepcja „komedii” łączyła również materię i *stilus*, od „tragedii”, „satyry” i innych typów literatury oddzielała ją przepaść nie do pokonania. Możliwości „komedii” były potencjalnie nieograniczone, podczas gdy „tragedia” i „satyra” były ograniczane przez *genera dicendi*. Co ważniejsze, „komedia” obejmowała je obie, *genera* oraz wszelkie inne formy literackie i językowe. Wszechogarniający charakter *poema sacro*, ujmującego literaturę nie jako zespół różnic, ale jako system, który mimo swojej różnorodności można harmonijnie połączyć w jednym dziele, najbardziej przemawia przeciwko wszelkim twierdzeniom, że Dante podzielał nasze rozumienie rodzaju. W swojej *Komedii* Dante wspierał i czcił nie rodzaj, lecz płynne średniowieczne pojęcie „*scriptura*”⁵¹.

4. Wnioski: *Epistola a Cangrande*

Na zakończenie mojej analizy „literatury średniowiecznej, rodzaju i Dantego”, łącząc różne wątki mojej rozprawy, chciałbym pokrótce rozważyć sposób ujęcia „*genera narrationum poeticarum*” (*Ep.*, XIII, 32) w liście do Cangrande della Scala. Ten fragment listu budzi szereg pytań nie tylko związanych ze zwykłym sposobem myślenia i pisania Dantego o *stili*, lecz również, choć w mniejszym stopniu, łączących się z tradycyjnymi sposobami przedstawiania kwestii kategoryzacji literackich w średniowiecznym piśmiennictwie krytycznym.

Raz jeszcze zacznę od kluczowego terminu „*genus*”. Autor listu określa „komedię” jako „*genus [...] poetice narrationis*” (*Ep.*, XIII, 29), zanim napomknie o „*genera narrationum poeticarum*” (32); wcześniej, wymieniając *sex inquirenda*, „Anonimo”⁵² pisze, że ostatnie z nich objaśnia „*genus phylosophie*” (18), do

⁵⁰ O konstruowaniu własnego autorytetu („*auctoritas*”) przez Dantego zob. np. A. R. A s c o l i, *The Vowels of Authority' (Dante's „Convivio” IV.vi.3–4)*. W zb.: *Discourses of Authority in Medieval and Renaissance Literature*. Ed. K. B r o w n l e e, W. S t e p h e n s. Hanover-London 1989. – *Dante e la „bella scola”*. – B a r a ń s k i, „*Sole nuovo, luce nuova*”.

⁵¹ Choć nowe rozumienie „komedii” u Dantego jest, jak już wspomniałem, odpowiednikiem „*scriptura*” w najszerszej przyjętym znaczeniu, ma pewien związek z ówczesną kategoryzacją. Łączy się z tym szerokim rozumieniem komedii, zgodnie z którym owa „właściwość”, razem z tragedią, może oznaczać ogólnie literaturę. Interesujące jest to, dlaczego Dante uznał, że to komedia, a nie tragedia lepiej odpowiada jego całościowym celom.

⁵² Nazywam autora „Anonimo”, ponieważ sądzę, że tego listu nie napisał Dante. O najnowszych badaniach spornego listu („*epistola*”) zob. B a r a ń s k i, *La „Commedia”*. – R. H o l l a n d e r, *Dante's Epistole to Cangrande*. Ann Arbor 1993.

którego należy poemat, tłumacząc dalej: „*Genus vero phylosophie sub quo hic in toto et parte proceditur, est morale negotium, sive ethica [...]*” (Ep., XIII, 40); wreszcie, kiedy komentuje prolog *Raju*, zauważa: „*ad bene exordium tria requiruntur, ut dicit Tullius in Nova Rethorica, scilicet ut benivolum et attentum et docilem reddat aliquis auditorem; et hoc maxime in admirabili genere cause [...]*” (Ep., XIII, 49). Z zacytowanego fragmentu wynika, że w liście używa się „genus” w sposób typowy dla średniowiecza, w bardzo szerokim sensie, jako terminu wszechogarniającego, oznaczającego „rodzaj”, „typ”, „gatunek”, „sposób” itp. Zarówno to swobodne użycie „genus”, jak i konteksty, w których się ów termin umieszcza, powodują powstanie znaczących problemów, jeśli *Epistola* wyszła spod pióra Dantego. Jeśli wziąć pod uwagę znaczenie, autor listu i twórca *Komedii* odmiennie rozumieją to słowo. W przeciwieństwie do ostrożności i ścisłości, z którymi stosuje ów termin Dante, autor listu używa go w sposób swobodny i bez rozwagi. Jak się przekonaliśmy, w dziełach łacińskich, w języku łacińskim i rodzimym, Dante nigdy nie stosuje „genus/genere” w sposób nieformalny, lecz zawsze w zgodzie z jego sensem filozoficznym, zwłaszcza arystotelesowskim. W istocie to znaczące, że w żadnym ze swoich dzieł Dante nie odwołuje się do tego terminu po to, by rozważyć kwestie literatury, odróżnić obszary filozofii lub rozmaite typy spraw będących przedmiotem mów, choć takie wyrażenia, jak „*genera dicendi*”, „*genera carminum*” i „*genera causarum*” były głęboko zakorzenione w ówczesnym użyciu. Z właściwą sobie wrażliwością leksykalną i wyczuciem ścisłości terminologicznej Dante zarezerwował „genus/genere” dla kwestii filozoficznych, sięgając do innego, równie odpowiedniego słownictwa, by przedstawić te same tematy, które w odczuciu autora omawianego listu można było skategoryzować za pomocą „genus”. Kiedy zatem poeta omawia rozmaite gałęzie filozofii, zamiast użyć „genus”, odwołuje się do „*pars/parte*”, co było, jak warto zapamiętać, przyjętym i formalnym sposobem określania takich rozróżnień⁵³. Podobnie kiedy Dante, jak „Anonimo”, zajmuje się kwestią „perswazji” retorycznej i powołuje się na ten sam „autorytet”, w tym przypadku *De inventione* Cicerona, w odróżnieniu od autora listu starannie unika pierwotnego użycia „genus”. Te odmiennie reakcje na identyczne źródło wskazują na odmienną wrażliwość, a zatem na różnych autorów⁵⁴. Ponadto owe reakcje są zgodne z tym, co można wywnioskować o praktyce każdego z twórców na podstawie dzieł, które napisali. Warto zacytować obu autorów oraz ich źródło, Cicerona, aby wyraźnie ukazać ich odmienność.

Exordium est oratio animus auditoris idonee comparans ad reliquam dictionem; quod eveniet, si eum benivolum, attentum, docilem confecerit. Quare qui bene exordiri causam volet, eum necesse est genus suae causae diligenter ante cognoscere. Genera causarum quinque sunt: honestum, admirabile, humile, anceps, obscurum. [...] In admirabili genere causae, si non omnino infesti auditores erunt, principio benivolentiam comparare licebit. [De inventione, I, xv, 20–21]

*Attentos autem faciemus, si demonstrabimus ea, quae dicturi erimus, magna, nova, incredibilia esse. [Ibidem, I, xvi, 23]*⁵⁵

⁵³ Zob. Conv., III, xv, 14. Na temat szerokiego rozpowszechnienia formuły „*pars philosophiae*” zob. A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship*. Aldershot 1988, s. 26–27.

⁵⁴ G. Brugnoli podkreśla w swoim komentarzu do listu inne ważne elementy związane z jego passusem 49, odmiennie od zwykłych praktyk Dantego (Ep., s. 626–628).

⁵⁵ Korzystam z wyd.: M. T. Cicero, *De inventione*. Éd. G. Achar d. Paris 1994.

Ma però che in ciascuna maniera di sermone lo dicatore massimamente deve intendere a la persuasione, cioè a l'abbellire, de l'audienza, sì come a quella ch'è principio di tutte l'altre persuasioni, come li rettorici [s]anno; e potentissima persuasione sia, a rendere l'uditore attento, promettere di dire nuove e grandissime cose [...]. [Conv., II, vi, 6]

Propter primam partem notandum quod ad bene exordendum tria requiruntur, ut dicit Tullis in Nova Rethorica, scilicet ut benivolum et attentum et docilem reddat aliquis auditorem; et hoc maxime in admirabili genere cause, ut ipsemet Tullius dicit. [Ep., XIII, 49]

Szczególne kontrasty, które podkreślam w odniesieniu do „genus”, są typowe dla zasadniczej i decydującej różnicy między Dantem a „Anonimo”: np. tam gdzie pierwszy rozwija wysoce złożony, pełen niuansów i skrajnie osobisty sposób mówienia o literaturze, a szczególnie o własnych dziełach, drugiemu brakuje wycucia i kunsztu w posługiwaniu się językiem krytyki. Woli natomiast uciekać się do obiegowych stwierdzeń i klisz średniowiecznej teorii i krytyki literatury, takich jak „genera [...] poetarum” i „genere cause”. Ograniczone zdolności krytyczne „Anonima” wyraźnie ujawniają się w jego przedstawieniu „komedii” w świetle innych form tekstu:

Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia. [...]. [Ep. XIII, 29]

Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus et modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua muliercule comunicant. Sunt et alia genera narrationum poetarum, scilicet carmen bucolicum, elegia, satira, et sententia votiva⁵⁶, ut etiam per Oratium patere potest in sua Poetria; sed de istis ad presens nichil aliud dicendum est. [Ep., XIII, 31–32]

Autor listu traktuje „komedię”, co widać ze sposobu zrównania jej z „alia genera narrationum poetarum”, jak zwykłą *qualitas carminum*. Pisząc o jej właściwościach, w żaden sposób nie podkreśla jej wyjątkowości, lecz posługuje się po prostu obiegową formułą na odróżnienie „komedii” od innych typów poezji. Dokładnie ten sam zwrot „odróżniający” można by zastosować do pozostałych *genera*, które wymienia. „Komedia”, a zatem i poemat Dantego, są starannie oddzielone od innych typów poezji, podczas gdy, jednocześnie, wszystkie są przedstawione jako szczególnie uporządkowane przejawy „genera narrationum poetarum”. Taka zachowawcza wizja komedii jest dokładnym przeciwieństwem wszechogarniającej koncepcji komedii w *sacrato poema* Dantego. Tam, gdzie komedia prezentuje się jako typ tekstu, który może zawierać na swoich stronicach każdy rodzaj *qualitas carminum*, list do Cangrande stwierdza, że komedia nie tylko nie może ulokować się w przestrzeni literackiej, którą zajmują inne *genera*, ale jej możliwo-

⁵⁶ Dobrze omówienie na temat tworzenia tej listy „poetyckich typów narracji” zob. Brugnoti, *Ep.*, s. 623. Nie jestem jednak przekonany, czy Brugnoti ma słuszność twierdząc, że pięć pierwszych *genera* „*derivano dalla tradizione scolastica adeguata a Diomede*”, podczas gdy „*il sesto, la »sentenza votiva«, e ricavato arbitrariamente da Orazio [ze Sztuki poetyckiej, w. 76]*”. Wydaje się bardziej prawdopodobne, iż wszystkie terminy pochodzą z Horacego, jak wskazuje fragment: „*ut etiam per Oratium patere potest in sua Poetria*”. Z wyjątkiem „*carmen bucolica*” – *Sztuka poetycka* omawia pozostałe pięć typów. W przypadku „*pieśni bukolicznej*” wydaje się bardziej prawdopodobne, że odwołanie do niej można znaleźć niemal w każdym rękopisie utworu, opatrzonym objaśnieniami.

ści zarówno narracyjne, jak i stylistyczne krępuje sam fakt jej tożsamości komicznej. Banalizujące i restrykcyjne wnioski listu dotyczące statusu *Komedii* jako komedii są zgodne z ogólną, główną ideą jego wykładu, ponieważ celem „Anonima” jest umniejszenie oryginalności i wyjątkowości arcydzieła Dantego.

List ujawnia nie tylko ograniczone rozumienie *Komedii*. Ujawnia też równie ograniczone rozumienie całej literatury. Nie odkrywamy w nim tego szerokiego pojmowania wielu splecionych kategorii *scriptura*, typowego nawet dla tekstów szkolnych, takich jak komentarz *Materia* i *Dialogus super auctores* Konrada z Hirsau. Treści krytyczne listu do Cangrande wywodzą się, jak się wydaje, przede wszystkim ze *Sztuki poetyckiej* Horacego. Autor dwukrotnie potwierdza ten fakt (*Ep.*, XIII, 30 i *Ep.*, XIII, 32). Choć Horacy był od dawna głównym i powszechnym autorytetem („*auctoritas*”) w kwestiach literatury, „Anonimo” wykazuje ograniczone rozumienie nauk rzymskiego poety. Nie przychyła się do takiej szerokiej interpretacji *Sztuki poetyckiej*, jaka rozwinęła się np. w komentarzu *Materia*. Natomiast, jak w niektórych *poetriae*, autor uważał ją za źródło wskazówek służących do wprowadzenia wyraźnych rozróżnień między tekstami, zwłaszcza w kategoriach *genera dicendi*. Właśnie takie odczytanie Horacego i jego *Sztuki poetyckiej*, po krótkim „flircie” w *De vulgari eloquentia*, zdecydowanie odrzucił Dante w *Komedii*.

Świat średniowiecznej krytyki literackiej był wyjątkowy i złożony. Chcąc docenić jego złożoność i wyjątkowość oraz powiązane, choć różne sposoby myślenia o literaturze pozostawione przez francuskiego nauczyciela, wielkiego poetę i polemicznego czytelnika *Komedii* w w. XIV, niezbędne jest – jak próbowałem zasugerować – traktowanie języka krytycznego wieków średnich z należytą dbałością filologiczną. Czekają na nas fascynująco płynna i bogata teoria literatury, jeśli jesteśmy gotowi wsłuchać się w niuanse średniowiecznego dyskursu krytycznego. „*Tres enim sunt manerie dicendi, quas alii stilos, alii figuras, alii characteres appellant*”...

Z angielskiego przełożyła Dorota Gostyńska