

MIŁOSZ ŻAK

Uniwersytet Warszawski\*



<https://orcid.org/0000-0002-4452-6202>



## Dlaczego komedia? Rozważania Giorgia Agambena jako próba odpowiedzi

Why a Comedy? Giorgio Agamben's Reflection as an Attempt to Answer

### Abstract

In his text titled *Comedy*, included in the collection of essays named *The End of the Poem*, Giorgio Agamben — the famous contemporary Italian philosopher — took up the problem of the ambiguity of Dante Alighieri's *Divine Comedy* title. This issue has always been present in Dante studies since the *Comedy* itself was written. However, Agamben's essay concerning this topic has not yet been met with interest among researchers of medieval or Italian literature, which seems to be quite significant. In this paper the author critically examines Agamben's suggestions for interpretation of the title to see if they can broaden the horizon of Dante research. The confrontation of Agamben's theses with previous concepts — the historical (Giovanni Boccaccio, Benvenuto da Imola) and the contemporary (Erich Auerbach, Amilcare A. Ianucci, Teodolina Barolini) — reveals the originality, but also the controversy of his ideas. The Italian philosopher entangles himself in the philological tradition, pointedly disputing with personages from the exegetical history, but at the same time he expounds his own interpretation. Nevertheless, as the author proves, there is no doubt that Agamben makes a significant contribution to the state of research on the title of the *Divine Comedy* revealing — among other things — deeply hidden cultural motivations of this academic phenomenon.

\* Uniwersytet Warszawski, Kolegium Międzydziedzinowych Indywidualnych Studiów  
Humanistycznych i Społecznych  
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa  
e-mail: mp.zak2@student.uw.edu.pl

## 1.

Wybitny amerykański znawca twórczości Dantego Alighieri, Robert Hollander, rozpoczął jeden ze swoich artykułów stwierdzeniem niepokojącym, lecz pobudzającym do krytycznej refleksji:

Nadal nie jesteśmy pewni, co Dante chciał przekazać, nazywając swoje dzieło komedią [...].  
(Hollander 1983: 240)<sup>1</sup>

Jak zaświadczały teksty analityczne i historyczne, tytuł *Boskiej Komедии* budził niepokój czytelników wszystkich epok (por. Barański 2004: 48). Mimo to — albo właśnie dlatego — kontrowersja tytułowa stanowi jeden z lejtmotywów studiów dantologicznych. Znany współczesny filozof, Giorgio Agamben, podjął ten problem w eseju ze zbioru *The End of the Poem: Studies in Poetics* (zob. 1999)<sup>2</sup>. Tekst Agambena nie wzbudził jednak nadmiernego zainteresowania wśród specjalistów od twórczości Dantego<sup>3</sup>.

Celem niniejszego tekstu jest zbadanie, czy tezy Agambena postawione w eseju *Comedy* mogą poszerzyć horyzont badań nad tytułem poematu Dantego. Horyzont, należy podkreślić, ściśle historycznoliteracki, gdyż sama postać i natura dzieł Agambena rozsądza tradycyjne ramy zarówno dantologii, jak i szerzej rozumianego literaturoznawstwa. Takie wyzwanie pociąga za sobą szereg pytań, bezsprzecznie przekraczających możliwości i objętość niniejszego tekstu, jak choćby pytanie o ogólną „użyteczność” Agambenowskich koncepcji w badaniach literackich (zob. Watkin 2010). Konieczne staje się więc podkreślenie faktu, że rozprawa ta ma naświetlić propozycje włoskiego filozofa właśnie od strony literaturoznawczej, choć — co oczywiste w badaniach nad autorami tego formatu — przekraczanie granic tradycyjnych dyscyplin może okazać się nieuniknione. Niezbędne okaże się zatem

<sup>1</sup> Jeżeli nie oznaczono inaczej, wszystkie cytaty podane w tłumaczeniu autora artykułu.

<sup>2</sup> Warto nadmienić, że zbiór ten został pierwotnie opublikowany jako *Categorie italiane: Studi di poetica e di letteratura* w 1996 roku.

<sup>3</sup> Oczywiście opublikowane zostało kilka artykułów traktujących o Agambenowskich lekturach Dantego, lecz ich treść ogranicza się do czysto receptywnych streszczeń tekstów filozofa (zob. Bione Silva 2017 oraz Sardagna 2014).

skonfrontowanie założeń Giorgia Agambena z dotychczasowymi stanowiskami na ten temat, co uwypukli różnice, obustronne zależności, ale też wskaże teoretyczne martwe punkty oraz możliwości przekroczeń.

## 2.

Przegląd wybranych stanowisk poprzedzę prezentacją słynnego, choć budzącego kontrowersje listu, jaki Dante skierował do Cangrande della Scala<sup>4</sup>. Zawiera on refleksje na temat nowo powstałej *Komedii*. Wartość tego fragmentu dla niniejszego artykułu podnosi również fakt, że zdecydowana większość późniejszych komentatorów uznaje ów list za oś argumentacji (zob. Casadei 2010). Dante objaśnia swojemu korespondentowi znaczenie tytułu. Komentarz ten przyjmuje formę wskazania wyznaczników gatunkowych<sup>5</sup>, pozwalających uznać poemat za komedię: „[...] tragedia na początku jest zachwycająca i spokojna, na końcu zaś cuchnąca i straszliwa [...]. Natomiast komedia rozpoczyna się od jakiejś szorstkości, a kończy się dobrze” (Marchand, b.r., b.s.). Ponadto „[r]óżni się również w sposobie mówienia: tragedia jest podniosła i wysublimowana, komedia swobodna i niska [...]” (Marchand, b.r., b.s.). Gwoli pełnej jasności:

Stąd jest jasne, że obecne dzieło nosi nazwę komedii. Gdy spojrzymy na jego istotę, na początku jest przerażające [...] z racji *Inferna*; na końcu jest dobre, upragnione i pełne wdzięku, jako że jest to *Paradiso*; z punktu widzenia mowy, jest łatwe i skromne, ponieważ jest w języku pospolitym, w którym także i niewykształcone kobiety się porozumiewają. Jest więc oczywiście, dlatego nosi nazwę komedii. (Marchand, b.r., b.s.)

„Język pospolity” (*locutio vulgaris*) rozumieć należy jako język lokalny, czyli włoski, przeciwstawiony „wysokiej” łacinie, która — z oczywistych względów kulturowo-społecznych — znana była przede wszystkim mężczyznom (Iannucci 1973: 5).

Nie jest to jedyny tekst, w którym Dante mówi o tragedii i komedii. W swoim *De vulgari eloquentia* Florentczyk przedstawia jednak koncepcję zgoła odmienną. W liście odnosił się do treści poematu, zaś w rozprawie o naturze języka włoskiego proponuje klasyfikację na wskroś formalną, w której kryterium staje się pojęcie stylu. „Opisuje on styl tragiczny jako wysoki, [a] komiczny jako niski” — pisze Amilcare A. Iannucci, podkreślając, że: „Dantego na tym etapie interesowały głównie retoryczne i techniczne aspekty poezji” (1973: 2).

Jedną z najwcześniejszych krytycznych prób wyjaśnienia motywacji stojących za wyborem tytułu dzieła Dantego stanowią wykłady Giovanniego Boccaccia z 1373 roku (zob. Toynbee 1907: 97–120). Autor *Dekameronu* powołuje się na — popularne już w czasach jemu współczesnych — wrażenie nieprzystawalności kategorii komediowej do treści dzieła oraz konfuzyj czytelnika, jaką pociąga za sobą brak podobieństwa poematu Dantejskiego do innych tekstów powszechnie klasyfikowanych jako komedie (Boccaccio 2009: 41). Boccaccio krytykuje takie przekonania, ujawniając ich genealogię:

<sup>4</sup> List ten jest przedmiotem żywych dyskusji, z których najważniejsza dotyczy kwestii jego autentyczności (por. Maślanka-Soro 2010: 19).

<sup>5</sup> Stosowane w tej pracy terminy teoretyczne często przynależą do dziedziny nowoczesnej poetyki — bezsprzecznie obcej czasom Dantego (por. Barański 2004: 49). Uzasadniam jednak tę historyczną niezgodność troską o jasność naukowego przekazu.

[...] opowieść poetycka może być uformowana zgodnie z kilkoma stylami: tragicznym, satyrycznym, komicznym, sielankowym, elegijnym, lirycznym i tak dalej. Ci, którzy widzą w tytule tegoż utworu jedynie taki typ komiczny, utrzymują, że termin „komedia” jest nieodpowiedni dla takiego dzieła. (Boccaccio 2009: 41)

Czysto stylistyczny kontekst zawodzi więc przy interpretacji *Komedii*. Niemniej Boccaccio nie poprzestaje na krytyce i przedstawia właściwą, w swoim mniemaniu, drogę do rozjaśnienia pozornej niezgodności tytułu z treścią poematu, która okazuje się zbieżna z definicją komedii zawartą w omówionym pokrótce liście do Cangrande della Scala<sup>6</sup>.

Genologiczna interpretacja tytułu *Boskiej Komedii* dominowała przez wieki (por. *The Cambridge Companion...* 2018: 79–95). Wspomnieć warto chociażby Benvenuto da Imola — ten komentator, choć pozostał w paradygmacie stylistycznym, uznając dzieło Dantego „nie tylko za komedię, ale i tragedię oraz satyrę”<sup>7</sup> (Rossi 1955: 218), stwierdza: „[...] Dante nazwał swój tekst »komedią« z uwagi na język — przede wszystkim z racji użycia języka włoskiego zamiast łaciny” (Rossi 1955: 218). Na wspomnianą wielostylowość *Boskiej Komedii* zwrócił uwagę także Erich Auerbach w tekście *Farinata i Calvacante* ze swojej fundamentalnej *Mimesis*:

[...] nigdzie indziej starcie się obu tradycji — rozdziałającej style tradycji antycznej i tradycji chrześcijańskiej, która je miesza — nie uwidoczniło się tak wyraźnie. (Auerbach 2004: 190)

Komediowy tytuł poematu okazuje się więc, w ujęciu Auerbacha, konsekwencją wciąż silnych związków poety z antycznymi tradycjami teoretycznymi<sup>8</sup>. Nie bez znaczenia pozostaje jednak osadzenie Florentczyka w horyzoncie chrześcijaństwa, na co zwracał również uwagę Amilcare A. Iannucci w cytowanym już artykule *Dante's Theory of Genres and „Divina Commedia”*. Posuwa się on dalej niż niemiecki uczoney, stanowczo stwierdzając: „[t]o, że autor *Komedii* porzucił starożytną teorię rozdziału gatunków [...] powinno być oczywiste dla każdego” (Iannucci 1973: 12). Następnie zaś wskazuje na „[...] odejście od poetyki opartej wyłącznie na formalnych i retorycznych wyznacznikach” w kierunku pojęcia poezji jako już zawsze „[...] wyrażającej prawdy teologiczne i moralne” (Iannucci 1973: 20). Dlatego też:

[w]idziany w kontekście ostatecznego stosunku Dantego do poezji, tytuł poematu nie powinien wprawiać nas w zakłopotanie. [...] Kategoria komedii [...] przystaje jednocześnie do treści i formy dzieła: tematycznie odnosi się do podróży odkupienia, jaką odbywa pielgrzym; strukturalnie — do szczęśliwego zakończenia tekstu. [...] „Komiczny” styl poematu, w odróżnieniu od klasycznej komedii, jest wzniosły z racji swej boskiej i chrześcijańskiej istoty. (Iannucci 1973: 21)

<sup>6</sup> „[...] comedy has a turbulent principle, is full of noise and discord, and ends finally in peace and tranquillity. The present book altogether conforms to this model” (G. Boccaccio, *Il commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, 1918, cyt. za: Agamben 1999: 136).

<sup>7</sup> Kwestię satyry w kontekście Dantejskiej wykładni komediowości uwidocznił także Mirko Tavoni w swoim artykule *Il titolo della Commedia di Dante* (zob. Tavoni 1998).

<sup>8</sup> „Od tych poglądów nie wyzwolił się bez reszty nigdy; inaczej nie nazwałby swojego wielkiego dzieła *Komedią* [...]” (Auerbach 2004: 191).

W dzisiejszej dyskusji szczególnie ważne wydają się teksty współczesnej dantologii Teodoliny Barolini. Jej stanowisko różni się od opisanych do tej pory — zarówno pod względem tezy, jak i płaszczyzny metodologicznej. W swojej książce *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy* Barolini wspomina o subwersywnym charakterze tytułu *Komedii*, którego „zadaniem nie było działanie w konwencjonalnym kontekście, lecz wskazanie, jak ów kontekst przekroczyć” (Barolini 2016: 286). Uczona ugruntowuje swoją interpretację w samym tekście *Komedii*, co wyraźnie odróżnia ją od większości komentatorów. Przygląda się Pieśni XXV *Raju*, w której poeta określa swoje dzieło jako „[...] poemat święty, co doń spolem / Ziemia i niebo przykładają dłoni [...]” (Alighieri 1986: 402). Barolini zatrzymuje się też na postaci Wergiliusza i stosowanych wobec niego w poemacie strategii dyskursywnych:

[...] klasyczna tragedia uczestniczy w fikcji, określanej też jako fałsz — menzogna — podczas gdy komedia, polegająca na przekonaniu, iż to, co prawdziwe jest bardziej wartościowe od tego, co piękne, zajmuje się wyłącznie prawdą. Komedia pozostaje wierna Augustyńskiemu „in verbis verum amare, non verba” [...]; jako gatunek oddany prawdzie [...] może czynić użytek z każdego porządku — wysokiego lub niskiego — nie podlegając jednocześnie żadnemu z nich, skoro musi pozostać nieskrępowana, by przyjąć porządek stylistyczny najbardziej odpowiedni dla wyrażanej akurat prawdy. (Barolini 2016: 279–280)

Barolini uznaje tytuł *Boskiej Komedii* za „kluczowy element rewizjonistycznej poetyki Dantego” oraz „znak marginalnego statusu samego tekstu, jego dobrowolnej odmienności, jego nowatorstwa” (Barolini 2016: 285), co oznacza tkwiącą w poemacie moc przekraczania zastanych szablonów gatunkowych. Jest to stanowisko wyjątkowe, ponieważ postuluje konieczność zupełnego uwolnienia się od analiz pojęć komedii oraz tragedii, które okazują się nie przystawać do „świętego poematu”.

Przedstawiony pokrótce przegląd nie wyczerpuje rzecz jasna pełnej bibliografii tekstów i opracowań, w których podjęto próbę zrozumienia niejasnego tytułu. Wydaje się jednak, że omówione powyżej stanowiska są wystarczającym tłem dla — centralnej w tej pracy — analizy eseju Agambena, umożliwiającym dostrzeżenie jego uwikłania w tradycję filologiczną.

### 3.

Opublikowany pierwotnie w 1996 roku zbiór tekstów Giorgia Agambena poświęconych włoskiej poezji, *Categorie italiane: Studi di Poetica* (w angielskim tłumaczeniu z 1999 roku: *The End of The Poem: Studies in Poetics*), rozpoczyna artykuł opublikowany znacznie wcześniej, bo jeszcze w latach siedemdziesiątych (por. Geulen 2012: 54–55). Mowa oczywiście o eseju *Comedy*, w którym „Agamben proponuje nowatorską interpretację tytułu najsłynniejszego dzieła Dantego, czyli *Boskiej Komedii*” (Bartoloni 2017: 127). Nie jest to jedyny tekst, w którym włoski filozof odnosi się do rodzimego poety (por. Bartoloni 2017: 125), niemniej to w nim czytelnik staje się świadkiem najintensywniejszej lektury Florentczyka oraz — co najważniejsze w kontekście niniejszego artykułu — to tutaj Agamben bezsprzecznie podejmuje zagadnienie ze swej natury ściśle dantologiczne.

*Comedy* jest tekstem jawnie polemicznym. Polemiczność ta nie wyraża się jednak wyłącznie na płaszczyźnie dyskusji z konkretnymi nazwiskami i stojącymi za nimi poglądami, lecz przyjmuje formę krytyki całej dotychczasowej tradycji egzegetycznej skupionej na Alighierim. Agamben już na samym początku swojego eseju opisuje decyzję Dantego dotyczącą komediowego tytułu jako:

[...] zdarzenie, datowane na początek czternastego wieku, o którym — z racji wciąż przezeń wywieranego, gruntownego wpływu na kulturę włoską — rzecz można, że nigdy nie przestało się wydarzać. (Agamben 1999: 1)

Agamben wskazuje na niejasność nazwy *Komedia*, która:

[...] w tak małym stopniu pozostaje wewnętrzna wobec studiów nad Dantem, że można wręcz powiedzieć, że tutaj, po raz pierwszy, odnajdujemy jeden z najtrwalszych rysów charakteryzujących kulturę włoską: kluczowe dla niej przeniesienie do sfery komediowej i, wynikające z tego, odrzucenie tragedii. (Agamben 1999: 1)

Sięgnięcie po słownik odbiegający od dotychczasowych określeń — na przykład nazwanie decyzji poety „zdarzeniem” — okazuje się konsekwencją porzucenia wąskich ram dantologii. Nowatorstwo Agambenowskiego ujęcia tkwi zatem w uznaniu dotąd niedostrzeganych, dalekosiężnych wymiarów „zwrotu”, którego wyrazem jest znana formuła: „Incipit comedia Dantis Alagherii florentini natione non moribus”. Rozszerzenie pola interpretacji, przekraczające analizę filologiczną, nie odwołuje jednak filozofa od krytyki postaci, reprezentujących wąskie środowisko literaturoznawcze. Agamben, „zaskoczony niedostatkiem współczesnej literatury krytycznej” związanej z poruszonym problemem, przywołuje — jako przykład — „[...] uczonego, jakim był Pio Rajna (który tak bardzo wpłynął na późniejsze badania)” oraz jego artykuł *Il titolo del poema dantesco* z 1921 roku<sup>9</sup>, określając zawarte tam wnioski jako „niedostateczne” (Agamben 1999: 1–2). Również Auerbach, podkreśla Agamben, „[...] nie zdołał wyjaśnić tytułu w satysfakcjonujący sposób” (1999: 2). Badacz formułuje więc wniosek:

Jeżeli chodzi o objaśnienia Dantejskiego wyboru tytułu, w pewnym sensie współczesna krytyka nie posunęła się dalej niż obserwacje Benvenuto da Imola albo sugestie, którymi Boccaccio zakończył swój komentarz dotyczący nazwy poematu. (Agamben 1999: 2)

Wyraźna polemika i odrzucenie dotychczasowych propozycji<sup>10</sup> sąsiadują z bezpośrednim wyłożeniem celów, jakie stawia sobie autor eseju:

Metodologiczną regułą, którą kierujemy się w tym studium, jest stwierdzenie, że nasza nieznajomość motywacji autorskich [dotyczących tytułu *Komedii* — M.Ż.] w żaden sposób nie usprawiedliwia przypuszczania, by były one niespójne lub błędne. [...] Przeciwnie — właśnie fakt, że komediowy tytuł wydaje się niespójny z tym, co wiemy o koncepcjach poety i jego czasów, doprowadza nas do wniosku, że był on starannie przemyślany. (Agamben 1999: 3)

<sup>9</sup> We wspomnianym artykule Pio Rajna przedstawił wykładnię komediowego tytułu jako konsekwencji napisania *Komedii* w języku włoskim, co pokrywa się ze stanowiskami omówionymi w poprzedniej części niniejszej pracy.

<sup>10</sup> Wystarczy wspomnieć, że Agamben ubolewa również nad opracowaniem tej kwestii w fundamentalnej *Enciclopedia Dantesca*, co niewątpliwie stanowi symboliczną dyskredytację włoskiej tradycji dantologicznej (por. 1999: 135–136).

Pozorną oczywistość takich założeń Agambena podważa fakt, iż w dyskusji nad *Boską Komedią* pojawił się głos twierdzący, że taki tytuł przeznaczony był jedynie dla *Inferna* — objęcie kategorią komedii całego dzieła byłoby zatem wynikiem historycznego błędu. Mowa tu o tekście *Il titolo della Commedia*, który w 1933 roku opublikował Manfredi Porena (Iannucci 1973: 4).

Skoro dotychczasowa krytyka nie zdołała pogłębić analiz nazwy *Komedii* przez swoje ograniczone do traktatów gramatycznych i leksykograficznych źródła (por. Agamben 1999: 136), nie jest niespodzianką, że Giorgio Agamben przeprowadza analizę w zupełnie innych konstelacjach kategoryalnych i metodologicznych. Znajduje ku temu powód — paradoksalnie — w tekście ze wszech miar kanonicznym:

Definicja przeciwieństwa tragedia/komedia, wyłożona w liście do Cangrande, omawiana była dotąd w izolacji, bez odniesienia do swojego kontekstu. Podczas gdy owa definicja, a przynajmniej interesująca nas jej część, skupia się na treści dzieła, bezpośrednim kontekstem, w którym musi zostać rozpatrzona, jest *subiectum* tegoż dzieła. (Agamben 1999: 7)

Podmiotem tym jest człowiek — dopiero w odniesieniu do jego potencjalnego zbawienia albo potępienia, wykładnia „[...] pomyślnego lub fatalnego zakończenia, komedii lub tragedii, zyskuje swoje prawdziwe znaczenie” (Agamben 1999: 8). Rozszerzona lektura korespondencji Dantego zmusza Agambena do przepisania dotychczas jałowych, stylistycznych prób zrozumienia tytułu na język teologii czy też, mówiąc ściślej — zagadnień grzechu i niewinności, skoro:

[t]o, że poemat Dantego jest komedią, a nie tragedią, [...] oznacza, że człowiek, będący *subiectum* tekstu przez swoje podporządkowanie bożej sprawiedliwości, pojawia się na początku jako winny, lecz na końcu — niewinny. (Agamben 1999: 8)<sup>11</sup>

Nie jest to jednak wynik czysto poetyckiej kreacji — innymi słowy: po raz kolejny nie jest to zagadnienie immanentne dla twórczości Dantego. Ujawnia się tu bowiem rys przeznaczenia jednostki, czyli Dantego oraz każdego innego człowieka, którego ten przecież reprezentuje. Przeznaczeniem tym jest oczywiście los komiczny (Agamben 1999: 8). Pojawia się w tym miejscu nawiązanie do postaci Wergiliusza z *Komedii*, który „[...] przedstawia tragiczne potępienie pogańskiego świata, tak jak Dante komediową możliwość, którą otworzyło dla ludzkości ukrzyżowanie Chrystusa” (Agamben 1999: 10). Alighieri jako poeta chrześcijański i, z racji tego, zdolny do synkretyzmu gatunkowego opisywany był już w studiach nad *Boską Komedią*, a wspominany w tej pracy Erich Auerbach niech będzie tego przykładem. Tymczasem Agamben, choć pracuje krytycznie w paradygmacie chrześcijaństwa, wykorzystuje zupełnie inny słownik pojęć i dzięki temu wyprowadza zgoła odmienne wnioski. Pomyśl na wpisanie pojęć komedii i tragedii we wzorec rozważań o kategorii winy jest projektem tyleż błyskotliwym, co starym. Świadom tego jest zresztą sam autor eseju *Comedy*, kiedy powołuje się na Arystotelesowską *Poetykę* i jej powszechnie znane założenia teoretyczne:

<sup>11</sup> Pojawia się tutaj również formuła, która znakomicie ilustruje migotliwą zależność losu tragicznego i komicznego, lecz której językowa atrakcyjność zachowana może być wyłącznie przy zaniechaniu przekładu: „tragedy appears as the guilt of the just and comedy as the justification of the guilty” (Agamben 1999: 8).

Tutaj [w *Poetyce* — M.Ż.] istota zarówno tragicznego, jak i komicznego doświadczenia wyrażona jest poprzez to samo słowo, które w Nowym Testamencie oznacza grzech: *hamartia*. To ciekawe, że ten terminologiczny zbieg okoliczności, na mocy którego tragedia i komedia mogłyby jawić się jako dwa antyczne gatunki, w których centrum leży *peccatum* (grzech), nie został zbadany przez uczonych<sup>12</sup>. (Agamben 1999: 9)

Praktycznie rzecz biorąc, propozycje Agambena mieszczą się w pierwszych dwóch działach jego artykułu, zatytułowanych: *The Problem* oraz *Tragic Guilt and Comic Guilt*. W pozostałych częściach — trzeciej (*Person and Nature*) i czwartej (*Person and Comedy*) — filozof uszczegóławia i problematyzuje zaprezentowaną wcześniej teologiczno-podmiotową wykładnię tytułu, dokumentując przeprowadzane w jej kontekście lektury późnoantycznych myślicieli oraz Ojców Kościoła. Agamben dostrzega bowiem w patrystycznej koncepcji grzechu pierwotnego (*natural sin*) formę przetrwalnikową tragicznej hamartii, jako że „[...] grzech pierwotny jest nie tyle faktyczny i możliwy do przypisania podmiotowi, ile stanowi obiektywną zmazę niezależną od subiektywnej woli” (Agamben 1999: 11)<sup>13</sup>. Bezsprzecznie rozjaśnia to wspomniany wcześniej przełom, jakim jest Ukrzyżowanie, umożliwiające ludzkiemu podmiotowi komediowy los, skoro, jak pisze Agamben, czerpiąc ze Świętego Tomasza:

Przemieniając konflikt między obiektywną winą a osobową niewinnością w podział na obiektywną niewinność i osobowy grzech, śmierć Chrystusa wyzwala człowieka od tragedii, czyniąc komedię możliwą. (Agamben 1999: 13)

Śledząc wczesnochrześcijański dyskurs zogniskowany wokół figury Adama oraz rajskiego upadku i jego konsekwencji w postaci konieczności śmierci oraz popędu seksualnego, Agamben rzuca nowe światło na powiązania Dantego z ruchem Dolce Stil Novo. „Teraz już rozumiemy, dlaczego w oczach poetów miłosnych i dla samego Dantego z *De vulgari eloquentia* miłość stanowiła doświadczenie tragiczne”, a dokładniej rzecz ujmując: „[...] jedyne takie możliwe w średniowiecznym świecie chrześcijańskim” (Agamben 1999: 14). Obiektywnie grzeszny stan pożądania, jako tragiczny spadek po praojcu Adamie, kontrastuje tu bowiem z podmiotową niewinnością.

W tym ujęciu, „komediowy” wybór Dantego [dotyczący tytułu — M.Ż.] zyskuje nowe znaczenie. W odniesieniu do „tragicznego” projektu poetów miłosnych, tytuł jego poematu konstytuuje genialną „rewolucję kategorialną”, która odrywa miłość od tragedii i zbliża ją do komedii (Agamben 1999: 14)

<sup>12</sup> Możliwe, że kąśliwa uwaga Agambena jest tutaj nie tyle zwyczajną złośliwością akademickiego nowatora, ile tym i czymś więcej. Wskazuje na coś, co filozof — mimowolnie uciekając się do słownika psychoanalizy — nazywa na początku eseju „brakiem kontaktu kultury włoskiej z jej własnymi źródłami” (Agamben 1999: 2). Jest to warte wspomnienia, skoro pokazuje problem wielowiekowych zmagających z niejasnością tytułu *Komedii* jako doświadczenie charakterystyczne dla włoskiej kultury, a nie czysto naukowy kłopot — oczywiście jest, że prawie wszyscy komentatorzy byli lub są Włochami. Jest to jednak zagadnienie wymagające osobnego opracowania.

<sup>13</sup> Jest to punkt, w którym Agamben okazuje się zbyt stanowczy i pewny w swoich teologicznych zapożyczeniach. Można bowiem zarzucić mu upraszczanie koncepcji grzechu pierwotnego, stanowiącej skomplikowany problem już u samego Augustyna, nie wspominając o Kancie czy Kierkegaardzie. Kategoria wolnej woli występuje u tych autorów w różnych splotach z predestynacją, otwierając dziedzinę rozważań filozofii moralnej (por. Kant 2007).

— stwierdza Agamben, kierując uwagę czytelnika w stronę Pieśni XXXI *Czystca*. Mowa o następującym jej fragmencie:

Jako się dziecko zawstydzi macierze  
I słucha oczy spuściwszy z pokorą,  
I błąd uznawa, i żal czuje szczerze,  
Tak stałem, ona zaś mówiła: „Skoro  
Słuchać cię boli, podnieś twarz brodatą:  
Zgryzota twoja wzrośnie w dziesięcioro”.

(Alighieri 1986: 291)

Bohater, przed zanurzeniem w wodach Lete, doświadcza oczyszczającego upokorzenia ze strony Beatrycze. Dantejska teoria wstydu, jak nazywa Agamben to wydarzenie z *Boskiej Komedii*, ilustruje omówione powyżej umieszczenie doświadczenia miłości w antytragicznych ramach. Kategoria wstydu pojawia się również, co zauważa filozof, w *Convivio* Alighieriego. Obecna tam postać Edypa, który „[...] nie może wyznać swojej winy, ani przyjąć wstydu, ponieważ pozostaje osobowo niewinny” stanowi przeciwieństwo Dantego, który — jak przeczytać można w cytowanym wyżej fragmencie — rozgrzesza się poprzez „[...] okazanie pełnego wymiaru zawstyżenia [...]” (Agamben 1999: 16). Z kolei rozdział *Person and Comedy* eseju Agambena rozpoczyna się od ogólnej, ale znaczącej uwagi:

Antytragiczny zwrot, który przedstawia ta decyzja [jaką jest nazwanie poematu *Komedią* — M.Ż.] nie jest jednak nowym i jednostkowym zdarzeniem. W pewnym sensie reprezentuje końcowy moment w procesie, w którym swoje najgłębsze intencje wyraziła późna starożytność. (Agamben 1999: 17)

Tutaj bowiem filozof dokonuje próby analizy fundamentalnego przesunięcia w kierunku komedii przy pomocy kategorii zaczerpniętych z antycznego dramatu. Istotna okazuje się rola stoików oraz wypracowanego na gruncie ich pism aparatu pojęciowego. Korzystając z zawartej w *Encheiridionie* Epikteta metafory — „[...] w której świetle życie ludzkie okazuje się wystąpieniem dramatycznym, a ludzie przedstawieni są jako aktorzy, dla których przeznaczono rolę (*prosopon*, maskę)” (Agamben 1999: 17) — Agamben wskazuje na kolejny kontekst dla tytułu Dantejskiego poematu. Okazuje się bowiem, że tragiczna jest nie rola (czyli maska), lecz stosunek do niej samego aktora, który — niewłaściwie i tragicznie — zaczyna się z nią utożsamiać<sup>14</sup>. Etymologiczne zależności pomiędzy pojęciami maski i osoby, wynikające ze wspólnego źródła, czyli greckiego *prosopon*, ujawniają genealogię „nowoczesnej koncepcji osoby jako niezbywalnego podmiotu wiedzy i moralności”, która „[...] nie istnieje w kulturze średniowiecznej, wciąż dostrzegającej teatralne pochodzenie tego pojęcia i widzącej w nim zbiór indywidualnych własności, które dodane są do ludzkiej natury” (Agamben 1999: 19).

<sup>14</sup> „The day will soon come when actors will believe that they themselves are their mask and costumes” (Epiktet, *Discourses*, cyt. za: Agamben 1999: 141).

Komediowy tytuł poematu Dantego musi zostać usytuowany również i w tym kontekście. Antytragiczny dystans pomiędzy aktorem a „osobą” staje się tutaj „komicznym” rozróżnieniem ludzkiej natury (pozostającej niewinną) oraz osoby (która jest grzeszna) (Agamben 1999: 19)

— pisze autor *Homo sacer*, dochodząc tym samym do interesujących obserwacji:

[t]en, kto odbywa podróż, w *Komedii* nie jest podmiotem albo „ja” w nowoczesnym sensie tego słowa, a raczej symultanicznie *osobą* (grzesznikiem zwanym Dante) oraz ludzką *naturą* [...]. (Agamben 1999: 20)

Wielowątkowość omówionych powyżej interpretacji oraz związanych z nimi koncepcji przynależących do różnych dziedzin wiedzy<sup>15</sup> stanowi spłot znaczeń i odniesień, którymi opalizuje słynny tytuł *Boskiej Komedii*. Esej włoskiego filozofa ujawnia je i tekstualizuje. Błyskotliwa lektura tekstów historycznych, odkrywająca zignorowane przez dyskurs naukowy tropy, towarzyszy śmiałości sięganiu po nowe konteksty, tworzące — pomimo swojej niejednorodności — imponujące konstelacje znaczeniowe. Niepokojąca niekiedy selektywność odniesień — na przykład uproszczona wykładnia grzechu pierworodnego lub bezkrytyczne przyjmowanie autentyczności listu do Cangrande — nie przesłania obrazu, jaki wylania się z pełnych rozmachu analiz poematu. Wielką wartością tekstu *Comedy* jest nieeksplicytne ujawnienie natury sporu o tytuł *Komedii* oraz posłużenie się językiem teologii chrześcijańskiej, które — będąc przecież znanym krokiem w dotychczasowych interpretacjach — ujawniło nowy sens kontrowersyjnej nazwy, rozpięty pomiędzy kategoriami winy, odkupienia, natury i osoby. Niepodobna jednak zweryfikować jego literaturoznawczej przydatności w studiach nad Dantem, nie poddając go krytycznemu oglądowi.

#### 4.

„Pole intelektualne Agambena” — pisze Eva Geulen w swoim wprowadzeniu do myśli włoskiego filozofa — „jest zbyt heterogeniczne, by można je było podporządkować jednemu podejściu metodologicznemu bądź też przyporządkować jednej szkole filozoficznej” (Geulen 2012: 23). Trafność tej diagnozy komplikuje, jeśli nie uniemożliwia, klasyfikacje i podziały, jakie oferowałby słownik współczesnego literaturoznawstwa teoretycznego. Nie jest najprostszą rzeczą utrzymanie ostrości krytyki, kiedy na warsztat bierze się nazwisko lub teorię tak popularne w środowisku humanistycznym. Zajmowanie się Agambenem należy do tych właśnie ryzykownych przedsięwzięć, podczas których łatwo prześlizgnąć się od czujnego wywodu do reprodukującej akademickie komunały pisaniny. Można zepsuć tekst, zamieniając go w nudną propedeutykę nowinek metodologicznych. Jako autor tego artykułu mam nadzieję, że czytelnik uzna, iż zdołałem ominąć te pułapki.

Z przedstawionych wyżej zestawień i omówień bezdyskusyjnie wynika, że środowisko zajmujące się literaturą dawną z treści eseju *Comedy* wyluskać może — bez większego trudu — świeże intelektualnie i erudycyjnie wprawione pomysły. Agamben swoimi śmiałościami

<sup>15</sup> Agamben w ciekawy sposób wprowadza do rozważań nad *Boską Komedią* (oprócz teologii chrześcijańskiej, filologii i filozofii starożytnej) kategorie zaczerpnięte z teorii i historii prawa, za kontekst mając również *De monarchia* Dantego:

In tragedy, law expresses the subjection of guilty human nature to destiny, a subjection that the hero cannot, in his moral innocence, overcome. But in comedy, law becomes the instrument of personal salvation. (Agamben 1999: 20–21)

tezami zaimponować może także tym italianistom, którzy nie zajmują się średniowieczem *sensu stricto*. Agamben nie sięgnął po Dantejską kontrowersję ahistorycznie, lecz świadomie wpisał się w badawczy szereg, wchodząc w jawne polemiki. Stanowi to szczególną zaletę jego tekstu. Śmiałe przekroczenie granic dyscyplin, którego potencjał tkwił — od samego początku — w przedmiocie interpretacji, zaświadcza tu o nowatorstwie i świeżości podejścia. Udało się Agambenowi zmienić stworzone przez poprzednich krytyków ramy sprzeczności, kiedy zdecydował się porzucić gramatyczne i leksykalne wykładnie. Godny podziwu pozostaje, szczególnie z perspektywy filologicznej, impet jego lektur, których wywrotowość bynajmniej nie pochodzi z zewnętrznych źródeł, ale wytrąca się spomiędzy samych tekstów pod czujnym okiem filozofa. Jest bowiem rzeczą niemałej wagi, że jego najbardziej twórcze interpretacje rodzą się w punktach, gdzie dotychczasowa wiedza zakrzepła najtwardziej, czego przykładem jest lektura listu Dantego do Cangrande della Scala, która stanowi przecież podstawę i uzasadnienie całego późniejszego wywodu.

Nietrudno jest jednocześnie wskazać słabe punkty Agambenowskiego projektu, mimo że zarzuty dotyczące filologicznej precyzji formułowane są przecież w ramach określonego stanowiska naukowego, które jest temu filozofowi obce<sup>16</sup>. Nie czyni to jednak bezzasadnym przeczytania eseju *Comedy* „pod włos”. Można zauważyć, że Agamben z góry zakłada autentyczność wspomnianego listu do Cangrande, a przynajmniej nie zaznacza jego kontrowersyjnego statusu w środowisku badaczy. Razi to szczególnie w obliczu skrupulatnie odnotowanego sprzeciwu wobec traktowania decyzji Dantego jako pomyłki lub historycznej nieścisłości. Czytelnik znający intelektualną (i nie tylko) biografię Giorgia Agambena poczuje się z kolei niedopieszczony, czytając fragmenty sięgające po zagadnienia wczesnochrześcijańskie. Michel Foucault, którego wpływ na włoskiego myśliciela jest powszechnie znany, w swoich późnych pismach podjął tę samą tematykę w sposób zgoła odmienny, by nie rzec: ciekawszy (zob. Foucault 2019). Włoch zaryzykował kilka uogólnień, pisząc o grzechu pierwotnym oraz Upadku i jego konsekwencjach w konwencji sugerującej powszechną zgodność co do natury tych spraw, co — rzecz jasna — w żadnym wypadku nie jest prawdą.

Istnieje ponadto możliwość przekroczenia projektu Agambena na planie znacznie ogólniejszym. Szansę taką daje skonfrontowanie eseju *Comedy* z tekstami wspomianej już w niniejszej pracy Teodoliny Barolini, w których świetle zarzucić można filozofowi, że fałszywie uznaje podział gatunkowy na komedię i tragedię za zasadny. Barolini proponuje zgoła inne spojrzenie na wybór tytułu przez Dantego, ugruntowując swój pomysł nie w korespondencji z Cangrande, ale w Pieśni XXX *Raju*, gdzie poeta pisze o swoim przenikającym na wskroś doświadczeniu piękna Beatrycze:

Bardziej się czuję od jej majestatu

Przybity niżli w którąkolwiek porę

Komik lub tragik od swego tematu.

(Alighieri 1986: 422)

<sup>16</sup> „Historykowi prawa łatwo jest udowodnić, że Agamben w swojej książce o stanie wyjątkowym niejednokrotnie posługiwał się całkiem arbitralnie (i to czasami także bez wskazania na źródło) pracami jednego z kolegów. Filologowie klasyczni oraz historycy wytykają luki w jego selektywnych rekonstrukcjach” (Geulen 2012: 25–26).

W tym fragmencie objawia się zniesienie kategorii komedii i tragedii, które nie są w stanie wyrazić jego niezwyklego przeżycia (Barolini 2016: 271–273). Dlatego też, w opinii literaturoznawczyni, należy porzucić, idąc w ślady poety, ziemskie klasyfikacje, skoro „[...] Dante rozwinął poetykę transcendentalną, która modyfikuje znaczenie pojęcia komedii, czyniąc je paradoksalnym” (Barolini 2016: 271). Komediowy tytuł bynajmniej nie wiąże poematu z tym gatunkiem — odsyła gdzieś poza, a sam jego autor „musi kłamać, by powiedzieć prawdę” (Barolini 2016: 214). Można więc sformułować zarzut pod adresem Agambena, że ten nie uwolnił się od konwencjonalnej opozycji gatunkowej i nie dostrzegł transcendującego ją potencjału *Komedii*. Warto przy tym zwrócić uwagę na zręczne przesuwanie znaczeń w eseju *Comedy*. Filozof, pozostając w obrębie rozróżnień na komedię i tragedię, wpisuje tym samym Dantego w tradycję filozoficznego namysłu nad tymi kategoriami, ciągnącą się „od Hegla do Benjamina, od Goethego do Kierkegaarda” (Agamben 1999: 7). Barolini natomiast, choć uwzniośla charakter samego poematu, łączy pojęcia komedii i tragedii ze znaczeniem genologicznym. W tym punkcie bronię Agambena, zwracając uwagę na dokładną argumentację tekstu *Comedy*, która osłabia zarzut braku skrupulatności. Jeżeli bowiem Włoch podjął problem tytułu z punktu widzenia aktualności pewnych kategorii, to struktura jego wywodu zaświadcza, że zrobił to odpowiedzialnie i świadomie.

Oczywista przewaga zalet koncepcji Agambena nad wadami każe podkreślić jego wkład w badania nad Dantejską *Komedią*. Szczęśliwie martwe punkty interpretacji okazują się śladowe względem dynamicznych węzłów, które wręcz same proszą się o rozwinięcie w pracach innych badaczy. Dla wielu projektów esej *Comedy* może — by nie powiedzieć, że powinien — stanowić punkt wyjścia w kilku różnych kierunkach i dyscyplinach, jak to z Agambenem zresztą bywa. Owszem, filozof zdecydowanie zamyka drogę tradycyjnej analizy genetyczno-leksykograficznej; jednak w obliczu nawarstwionych stereotypów i nierozwojowych metod, trudno nie przyklasnąć jego decyzji odcięcia się od teorii będących, w większości, depozytem intelektualnej nudy. Tak czy inaczej, głos Agambena w dyskusji nad tytułem *Komedii* ma wiele do zaoferowania i pozostaje ważny, pomimo milczącego ostracyzmu badaczy literatury dawnej.

---

## Bibliografia

- Agamben Giorgio (1999), *The End of the Poem: Studies in Poetics*, przeł. D. Heller-Roazen, Stanford University Press, Stanford.
- Alighieri Dante (1986), *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Auerbach Erich (2004), *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Barański Zygmunt G. (2004), *Dante i kategorie literatury*, przeł. D. Gostyńska, „Pamiętnik Literacki” z. 3.
- Barolini Teodolina (1992), *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton University Press, Princeton.
- Barolini Teodolina (2016), *Dante's Poets: Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton University Press, Princeton.
- Bartoloni Paolo (2017), *Dante Alighieri* [w:] *Agamben's Philosophical Lineage*, red. A. Kotsko, C. Salzani, Edinburgh University Press, Edynburg.
- Bione Silva Monique (2017), *A Divina Comedia revisitada: os percursos reflexivos de Giorgio Agamben nos verbos dantescos*, „Anuário de Literatura” nr 2.
- Boccaccio Giovanni (2009), *Expositions on Dante's Comedy*, przeł. M. Papio, University of Toronto Press, Toronto.
- The Cambridge Companion to Dante's Commedia* (2018), red. Z.G. Barański, S. Gilson, Cambridge University Press, Cambridge.
- Casadei Alberto (2010), *Il titolo della „Commedia” e l'Epistola a Cangrande*, „Allegoria” nr 60.
- Curtius Ernst Robert (2018), *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Dante: Contemporary Perspectives* (1997), red. A.A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto.
- Foucault Michel (2019), *Historia seksualności. Tom 4: Wyznania ciała*, przeł. T. Stróżyński, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Geulen Eva (2012), *Giorgio Agamben. Wprowadzenie*, przeł. M. Ratajczak, Sic!, Warszawa.
- Hollander Robert (1983), *Tragedy in Dante's „Commedy”*, „The Sewanee Review” nr 2.
- Hollander Robert (1993), *Dante's Epistle to Cangrande*, The University of Michigan Press, Michigan.
- Iannucci Amilcare A. (1973), *Dante's Theory of Genres and the „Divina Commedia”*, „Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society” nr 91.
- Kant Immanuel (2007), *Religia w obrębie samego rozumu*, przeł. A. Bobko, Homini, Kraków.
- Marchand James (b.r.), *Dante to Cangrande: English Version*, [faculty.georgetown.edu/jod/cangrande.english.html](http://faculty.georgetown.edu/jod/cangrande.english.html) [dostęp: 12.04.2021].
- Marchesini Manuela (2011), *From Giorgio Agamben's Italian Category of 'Comedy' to 'Profanation' as the Political Task of Modernity* [w:] *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, red. M. Gragnolati, F. Camilletti, F. Lampart, „Cultural Inquiry” 2, Wiedeń.
- Maślanka-Soro Maria (2010), *Tragizm w Komedii Dantego*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Prozorov Sergei (2014), *All's Well That Ends Well: Agamben's Comic Politics* [w:] S. Prozorov, *Agamben and Politics: A Critical Introduction*, Edinburgh University Press, Edynburg.

- 
- Rossi Louis R. (1955), *Dante and the Poetic Tradition in the Commentary of Benvenuto da Imola*, „Italica” nr 4.
- Sardagna Célio Antonio (2014), *Divina Comédia: conexões entre Dante e Agamben*, „Synesis: Revista do Centro de Teologia e Humanidades” nr 2.
- Steadman John M. (1960), *Milton and Mazzoni: The Genre of the “Divina Commedia”*, „Huntington Library Quarterly” nr 2.
- Tavoni Mirko (1998), *Il titolo della «Commedia» di Dante*, „Nuova Rivista di Letteratura Italiana I” nr 1.
- Toynbee Paget (1907), *Boccaccio’s Commentary on the „Divina Commedia”*, „The Modern Language Review” nr 2.
- Watkin William (2010), *The Literary Agamben. Adventures in Logopoiesis*, Continuum, Londyn.
-