

Cerber i inni.

Potwory w *Boskiej komedii*

Lorenzo Montemagno Ciseri

ORCID: 0000-0001-6267-1043

Wprowadzenie¹

Myślę, z tego wszystkiego co wiem, że w Raju panuje najlepsza atmosfera, ale to w Piekło jest najlepsze towarzystwo.

Benjamin Wade²

Najbardziej wyraziste wspomnienie o *Boskiej komedii* Dantego, które zachowałem przez lata, od licealnych ławek do „przeпоconych papierów”³ uniwersyteckich, to pamięć ogromnego arcydzieła, które zawsze tak było mi przedstawiane, ale tylko w teorii, tylko na papierze:

¹ Lorenzo Montemagno Ciseri jest autorem dwóch książek o Dancem, w których analizuje potwory zamieszkujące dantejskie światy. Są to: *Mostri: la storia e la storie*, (Roma: Carocci editore, 2018) oraz *Cerbero e gli altri. I mostri nella Divina Commedia* (Roma: Carocci editore, 2021). Przetłumaczone fragmenty pochodzą z książki drugiej, są to odpowiednio: *Wprowadzenie* (s. 9–15) oraz obszerne partie (od *Trzech bestii* do *Meduzy*) piekielnego rozdziału trzeciego: *I mostri della Commedia: Inferno* (s. 47–61). Całość rozdziału przedstawia się następująco: *Trzy bestie, Charon, Minos, Cerber, Erynie (Furie) i Meduza, Minotaur, Centaury, Harpie, Gerion, Skazańcy, Diabły Malebranche'a, Węże i Kakus, Giganci, Lucyfer* (s. 47–89). Dantejskie prace Ciseriego nie były dotąd tłumaczone na język polski (prawdopodobnie jest to pierwsza w ogóle translacja tekstu włoskiego badacza).

Dodatkowe uwagi o charakterze kulturowym pochodzą od tłumaczy. Przytaczane fragmenty *Boskiej komedii* pochodzą najczęściej z tłumaczenia Jarosława Mikołajewskiego, który to przekład uchodzi za niezbyt zgrabny literacko, natomiast wierny oryginałowi (Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. Jarosław Mikołajewski [Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021] – dalej jako JM) lub z nieco lepszego artystycznie, natomiast znacznie mniej dokładnego przekładu Aliny Świdorskiej (Dante Alighieri, *Boska komedia*, tłum. Alina Świdorska [Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2018] – dalej jako AŚ).

² Autor lokalizuje źródło cytatu za: Arthur MacArthur, *Proceedings of the National Conference of Charities and Correction* (Boston: Press of Geo, 1885), 500.

³ Wł.: *sudate carte* (spoczone karty) – idiom oznaczający wykonanie ciężkiej pracy, tutaj tyle, co wymagające studia uniwersyteckie.

arcydzieła, które pozostało dla mnie całkowicie niejasne w praktyce codziennej nauki. Jawiło mi się niczym rozłożone na części ciało, którego kawałkami były słynne cytaty („fatti non foste a viver come bruti”⁴; *Piekło XXVI* 119), powtarzane sugestie („e caddi come corpo morto cade”⁵; *Piekło V* 142) i słynne imiona (Wergiliusz, Beatrycze, Paolo i Francesca), które na próżno próbowałem poskładać na nowo, jak cierpliwy paleontolog czyniący to ze skamieniałymi kośćmi pradawnego wymarłego stworzenia. Dziеляcy mnie od tego dzieła dystans, spowodowany pasywną i błędnie ukierunkowaną nauką szkolną, został częściowo tylko zniwelowany przez wspomnienia o chichocie rozbrzmiewającym między ławkami szkolnymi, gdy odczytywano pozbawione granic oraz przyzwoitości wulgarne i niemoralne fragmenty dzieła (w dosłownym i nieliterackim sensie tych słów). Gdy na przykład diabeł Barbariccia dowodzi przemarszem swoich towarzyszy, Dante mówi: „avea del cul fatto trombetta”⁶ (*Piekło XXI* 139), albo gdy opisuje „l’unghe merdose”⁷ Taidy, tuż przed nazwaniem jej „puttana”⁸ (*Piekło XVIII* 131, 133). Były to nieliczne ustępstwa, na które chętny do nauki, ale znudzony długimi peryfrazami i męczącą egzegezą tekstu nastolatek pozwalał sobie podczas niekończących się godzin lekcyjnych. Dużo, by nie powiedzieć: wszystko, zmieniło się kilka lat później, gdy podczas swojego doktoratu z historii nauki odkryłem teratologię, fascynującą dziedzinę biologii zajmującą się badaniem potworności i morfologicznych nieprawidłowości żywej istoty. Daleki od przerażenia nimi – być może dlatego, że byłem zaprawiony młodzieńczymi lekturami Edgara Allana Poego, Howarda Phillipsa Lovecrafta, Stephena Kinga i Clive’a Barkera – zacząłem mój świat zaludniać potworami. Gdziekolwiek się obracałem i gdziekolwiek poszukiwałem informacji do badań, coś lub ktoś mi o nich opowiadał. Działo się ze mną to samo, co – jak twierdzą Lorraine Daston i Katharine Park⁹ – działo się z nimi, gdy we wstępie do książki *Meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all’Illuminismo* przyznały, że tam, gdzie inni uważnie czytają dzieła i autorów, by wyodrębnić z nich poezję, filozofię czy historię naturalną, dostrzegając na tych stronach przekonujące argumenty, one z kolei widziały potwory, ich mnogość i wszechobecność. Oto coś pełzającego, coś obrzydliwego tylko czekało na przebudzenie się, jak wielcy starożytni, którzy zamieszkują ziemskie głębiny w opowiadaniach mojego ukochanego Lovecrafta (zob. il. 1); coś, co zaczęło się poruszać i przemieszczać w mojej nieświadomości.

Z impetem wylały na powierzchnię wszystkie monstra, które nagromadziły się podczas pasywnej, nieświadomej i wieloletniej nauki w wieku młodzieńczym. Jak zombie George’a Andrew Romera, wyłaniające się z ziemi ze swoich grobów, tak wspomnienia młodzieńczych potworów wynurzały się z najskrytszych zakamarków mojej szkolnej pamięci. Dziwne potwory z cudownego Orientu, o których wspomina się we wstępie do podręcznika geografii, olbrzymy Luigiego Pulciego i François Rabelais’go: Morgante i Pantagruel, opisane w literaturze, i oczywiście Dantejskie potwory z *Boskiej komedii*. Jaka szkoda – uważałem i jako wykładowca nadal

⁴ „Nie zostaliście zrobieni, żeby żyć jak bestie” [JM]; „na toście żywi, by mądrość i cnotę // znać, nie zaś być jak bezduszne stworzenia!” [AŚ].

⁵ I upadłem, jak upada martwe ciało [JM].

⁶ A on z dupy zrobił trąbkę [JM].

⁷ Zastrane paznokcie [JM].

⁸ Kurwa [JM].

⁹ Zob.: Lorraine Daston, Katharine Park, *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all’Illuminismo* (Roma: Carocci editore, 2000), 9.

uważam – że moi ówcześni nauczyciele, których do dziś wspominam z sympatią i szacunkiem, nigdy nie przekazali nam wiedzy wymaganej przez ministerialny program nauczania poprzez pryzmat potworów, wykorzystując ich ciekawą perspektywę! Ale może jeszcze nie wszystko stracone. Miałem rzadką okazję, aby się zrehabilitować i nadać sens godzinom pracy spędzonym nad długimi pieśniami Dantego. Mogłem ponownie przeczytać *Boską komedię*, a w szczególności *Piekiełło* i *Czyściec*, spoglądając na wszystkie potwory, które ją zaludniają i które wciąż tam były, czekając tylko, by ktoś je wysłuchał i odkrył cały ich urok oraz wrodzoną charyzmę. W skrócie: mniej poezji, a więcej potworów. Niech nikt się nie obraża, a tym bardziej osoby zajmujące się twórczością Dantego – dzieło stworzone przez Dantego Alighieri jest uniwersalną klasyką, należy do ludzkości, jestem jednak przekonany, że nie ma nic kontrowersyjnego w tym, iż analizuje się je z punktu widzenia historyka teratologii. Podobnie jak – by podać tylko jeden paradygmatyczny przykład – rumuński fizyk i eseista Horia-Roman Patapievici w swojej książce *Gli occhi di Beatrice. Com'era davvero il mondo di Dante?*¹⁰, proponujący osobistą i oryginalną lekturę dantejskiego świata.

Jeżeli miałbym myśleć o świecie Dantego, nie brałbym pod uwagę tylko doskonałej architektury poetyckiej¹¹, a przynajmniej nie tylko, ale bardziej trywialnie – jego cudowną podróż do innego świata i do wszystkich fantastycznych stworzeń, z którymi się zetknął.

I z pewnością najbardziej fascynującą częścią tej podróży nie jest ta, w której zostaje wzięty pod opiekuńcze skrzydła ukochanej, osiągając boską chwałę, w blasku i w świetle, w miłości oraz niebiańskiej harmonii. Nie: prawdziwa podróż, prawdziwa przygoda, która sprawia, że widzowie gromadzą się w sali, jest reprezentowana przez zejście do podziemi i częściowo, być może, wstąpienie do czyśćca. Z mojego z punktu widzenia piekiełło w ogóle, a szczególnie to u Dantego, jest również *par excellence* miejscem życia postaci teratomorficznych i teratogennym w najwyższym stopniu ze względu na samą swoją konstrukcję. Tutaj wszystko potwornieje, wszystko jest zniekształcone w świetle siarczanych płomieni, diabły, potępieńcy, strażnicy piekielnych kręgów; ci, którzy za życia byli potworami, w tym miejscu stają się nimi jeszcze bardziej, a ci, którzy nimi nie byli, zmieniają się pod względem formy i ducha. Zapuszczanie się w głąb ziemi, tak jak i w głąb ludzkiej duszy, prowadzi zawsze i jedynie do konkluzji, którą tak dobrze podsumowują ostatnie słowa, jakie Joseph Conrad wkłada w usta zaniepokojonego Kurtza w niedoścignionym finale *Jądra ciemności*: „Zgroza! Horror!”¹². Dante bowiem, mimo różnic, wydaje się postępować tak jak Charles Marlow, protagonista powieści Conrada, kiedy opowiada, że w dzieciństwie pasjonował się mapami geograficznymi: przyglądał im się godzinami, a tam, gdzie widział puste miejsca, kładł palec i mówił: „Kiedy dorosnę, to tam pójdę”¹³. Dante-poeta opowiada nam o postaci Dantego, bohatera jego *Boskiej komedii*, który podejmując swą niezwykłą podróż, wydaje się zatrwożony i przestraszony, który często traci zmysły i źle znosi mdlące zapachy, agonialne krzyki, widok agonii i wiecznych tortur. Jednocześnie wydaje się bystry i świadomy sposobu, w jaki porusza go stworzona wokół niego choreografia. To nas bardzo fascynuje prawdopodobnie dlatego, że zdecydowaliśmy się, podobnie

¹⁰Horia-Roman Patapievici, *Gli occhi di Beatrice. Com'era davvero il mondo di Dante?* (Milano: Bruno Mondadori, 2006) [*Oczy Beatrice. Jak naprawdę wyglądał świat Dantego?*].

¹¹Wł.: *massimi sistemi* – wielkie idee filozoficzne, najważniejsze koncepty; tutaj: podstawowy układ, szkielet.

¹²Joseph Conrad, *Cuore di tenebra* [*Jądro ciemności*] (Milano: Mondadori, 2000), 246.

¹³Conrad, 17.

jak Alicja, zejść do „krainy czarów” i pozostać w niej, aby zobaczyć, jak głęboko sięga królicza nora. Ogólnie rzecz biorąc, Dante nie różni się zbytnio od postaci Lewisa Carrolla – trochę dziecka, skłonnego do zachwytu i zdziwienia, które podąża za duchowym przewodnikiem do „innego” świata i dla którego ogród staje się puszczą, a dziura w ziemi bramą do podziemi. O podwójnej roli Dantego, dorosłego i dziecka zarazem, informują nas pouczające refleksje Umberta Saby¹⁴:

Tylko tam, gdzie małe dziecko i męczyzna współistnieją, w formach tak skrajnych, jak to tylko możliwe, w tej samej osobie, dokonuje się – pośród wielu wspomagających okoliczności – cud: rodzi się Dante. Dante jest małym dzieckiem, nieustannie zdumiewającym się tym, co przytrafia się temu „wielkiemu człowiekowi” (dorosłemu); stanowią ono i on naprawdę „dwa w jednym”. Zobaczcie, jak mały Dante wzdycha, krzyczy, cieszy się, drży z przerażenia i (symulowanego) strachu, egzaltuje się, popisuje, jest niepoważny, raduje się niezwykłymi rzeczami, które dzięki niemu wydarzyły się Dantemu w długiej szacie oraz z brodą! I jak go bawią te nagrody i kary (przede wszystkim te kary), te diabły i anioły, ci „uprzejmi tragarze”, ci żywi i ci umarli bardziej żywi niż ci żywi! Czyż można by się spodziewać większego przyjęcia, większych luminacji? Przeciwno niemu, a jednak zjednoczony z nim, Dante; Dante jako osoba kompletna, czyli mąż, ojciec, wojownik, stojący na uboczu, nieszczęśliwy i dumny wygnaniec; Dante ze wszystkimi ogromnymi pasjami swojej epoki i wieku dojrzałego, walczący z innymi i (mniej) z samym sobą, którym fakty zawsze udowodniały, że się mylą, tym bardziej przekonany, że zawsze ma rację, i dlatego zawsze z otwartymi oczami, omamiony nienawiścią i miłością.

Czytając *Piekieło* Dantego, odkrywa się, bada i poznaje cień, zarówno osobisty, jak i ponadosobowy, tak zwaną ciemną stronę, antytezę światła, która – z całym szacunkiem dla sagi *Gwiezdne wojny* George’a Lucasa – była koncepcją rozważaną przez Carla Gustava Junga we wczesnych dekadach XX wieku. W pierwszym znaczeniu cień każdego z nas, czyli wszystko to, co negatywne w jednostce i w ludzkości, oraz cień absolutny, czyli wszystko to, co negatywne w istnieniu, zatem to, co dość trywialnie można nazwać złem. W tym drugim znaczeniu cień nabiera konotacji archetypowego obrazu, tak starego, jak sam człowiek, tak samo jak archetypowymi podmiotami są potwory i wyobrażenia o potworze, obecne w każdej epoce i w każdym społeczeństwie. I tak jak cień nie może istnieć bez światła, tak potwór nie może istnieć inaczej, jak tylko w przeciwstawieniu wobec tego, co normalne, w grze refleksów, obrazów i samookreślających się realiów. Gdy jednak szukamy dreszczyku emocji, gdy w obliczu czegoś przerażającego zakrywamy oczy dłońmi, ale rozchylamy palce na tyle, by móc przez nie spojrzeć, to wtedy właśnie atrakcyjność cienia, ciemnej strony, bierze górę nad nami. Dla Junga, który chyba nie byłby aż tak tym zaskoczony, nie jest więc przypadkiem, że obrót gadżetami związanymi z *Gwiezdnymi wojnami* opiera się głównie na postaci złego Dartha Vadera albo że w kultowym serialu telewizyjnym, takim jak *Breaking Bad* Vince’a Gilligana, niemal nie zdając sobie z tego sprawy, stajemy ze spokojem po stronie czarnego charakteru Waltera Hartwella White’a (zob. il. 2).

Jakkolwiek by na to patrzeć, to dokładnie od siedmiuset lat *Boska komedia* jest nieustannie atrakcyjna i podporządkowuje nas oraz kulturę światową swej sugestywnej mocy. Tekst,

¹⁴Umberto Saba, *Tutte le prose* (Milano: Bruno Mondadori, 2001), 13–14.

który zyskał natychmiastowy rozgłos i szybko się rozprzestrzenił w manuskryptach, o czym świadczą liczne XIV- i XV-wieczne rękopisy, które do nas dotarły w ilości egzemplarzy nie mającej sobie równych dla tego okresu, zbliżonej nakładom *Biblii*. Pozwólcie mi na ten frazes, a raczej na spostrzeżenie: jak wszystkie wielkie dzieła klasyków, tekst ten przemierzał wieki z praktycznie niezmiennym powodzeniem, z zauważalną jednak asymetrią w pomyślności, jakie stopniowo uzyskiwały jego pieśni. Nie da się zaprzeczyć, niezależnie od tego, z jakiego punktu widzenia rozpatrujemy tę kwestię – i tu odnoszę się do tego, co zostało powiedziane wcześniej o zniewalającej mocy cienia – że z powodu pewnego rodzaju temporalnej selekcji *Piektło* z całej trójki najlepiej wytrzymuje zmiany paradygmatów kulturowych. Do dziś jest to najśłynniejsza część dzieła, w szkołach najczęściej studiowana, a dla nas z pewnością najbardziej sugestywna, tętniąca życiem i nasycona kolorami. Wszystko to kosztem *Czyścica*, ale przede wszystkim *Raju*, którego pierwotne znaczenie zostało stopniowo (i niestety) zatracone. Albo ze względu na opinię niektórych wybitnych historyków literatury, takich jak na przykład Francesco De Sanctis, który wskazał na (rzekomą) monotonię *Raju* jako pieśni mało atrakcyjnej i mało interesującej dla czytelnika; albo też dlatego, że – jak twierdzi Umberto Eco w *Scritti sul pensiero medievale*¹⁵, który podobnie jak Thomas Stearns Eliot uważał *Raj* za najwybitniejszą ekspresję poetycką Alighieriego – utraciliśmy narzędzia filozoficzne, by docenić jego głębokie znaczenie, odniesienia do metafizyki światła i te kanony estetyczne, typowe dla średniowiecznej poetyki, które czynią z niego arcydzieło. Dlatego *Piektło* – jak już powiedziano i jak to jeszcze będzie argumentowane we wnioskach do tego tomu – dzięki pewnym swoim cechom szczególnym, niekoniecznie i nie tylko o charakterze poetyckim czy stylistycznym, było w stanie przetrwać te siedemset lat „sì come colui che leggerissimo era”¹⁶, jak to ujął Giovanni Boccaccio, czy może raczej z taką samą zwinnością, z jaką poeta Guido Cavalcanti wykonał skok, aby uwolnić się od kompanii molestujących go w *Dekameronie*. Mimo że temat nie jest łatwy, *Piektło* Dantego docierało do nas z łatwością, ponieważ zawiera pewne fundamentalne elementy, które jednoznacznie przykuwają i zawsze przykuwały naszą uwagę. Przede wszystkim przygody i niebezpieczeństwa, nieoczekiwane spotkania i zwroty akcji, krótko mówiąc: „dreszczyk emocji, groza i przerażenie”, jak to ujął Cattivik¹⁷, kanibalizm i obfite dawki *splatter*¹⁸ na granicy złego smaku, nie mówiąc już o rzekach krwi i bardzo dużej liczbie potworów. Ale historia podróży do podziemi jest znacznie starsza niż *Boska komedia* i zanim zatrzymamy się na analizie monstrualnych figur, które ją zaludniają, warto zrobić małe podsumowanie¹⁹.

¹⁵Umberto Eco, *Scritti sul pensiero medievale* (Milano: Bompiani, 2012).

¹⁶Tak jak ten, który był najłżejszy.

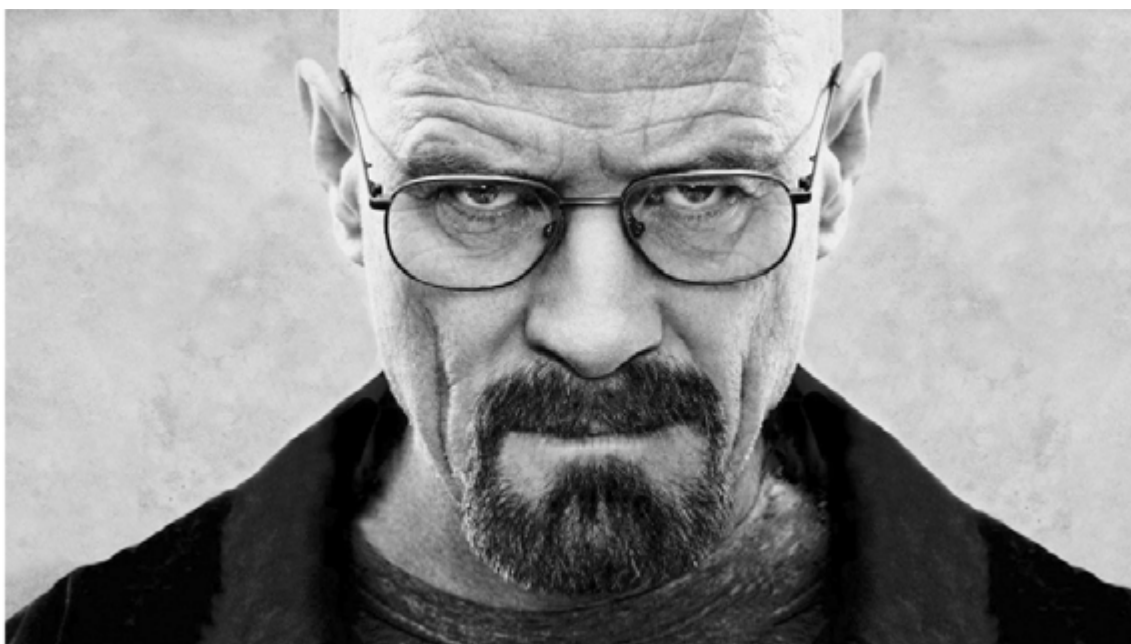
¹⁷Cattivik jest bohaterem komiksów ukazujących się we Włoszech od 1965 r., seria została stworzona przez Franco Bonviciniego, autorem ilustracji jest Luca Silvestri. Postać tę Ciseri omawia w rozdziale ostatnim, tutaj nietłumaczonym.

¹⁸*Splatter* – określenie tych dzieł, pełnych przemocy, w których krew leje się strumieniami, rozbryzgując na wszystkie strony.

¹⁹My natomiast od razu przechodzimy do części trzeciej książki Ciseriego.



Ilustracja 1. Cthulhu – bluźniercze bóstwo z cyklu opowieści o tej samej nazwie wymyślonego przez Howarda Phillipsa Lovecrafta. Źródło: Piselli, de Zigno, Morrocchi (1991, s. 167)



Ilustracja 2. Walter White (grany przez Bryana Cranstona), bohater kultowego serialu *Breaking Bad* (2008–2013). Źródło: <https://hipertextual.com/2013/10/cerebro-regulacion-moral>

Potwory *Boskiej komedii*: *Piekiełto*

Hey now, all you sinners / Put your lights on / Put your
lights on / Hey now, all you lovers / Put your lights on / Put
your lights on / [...]

Cause there's a monster / Living under my bed / Whispering
in my ear / And there's an angel / With a hand on my head /
She says I've got nothing to fear.

Santana ft. Everlast, *Put Your Lights On*²⁰

Gdy przystępujemy do badania potwornych postaci zaludniających²¹ *Boską komedię*, jedną z pierwszych rzeczy, która nas zaskakuje, jest odkrycie, że pomimo ich masowej obecności od pierwszych kantyków poematu słowo „potwór” nie pojawia się w tekście aż do końca *Czyśćca*²² (XXXII 147), kiedy to opisana zostaje bestia z *Apokalipsy*. Wydaje się właściwie niemożliwe, że Dante, prawdziwy akrobata swojego języka, zdołał opisać ogromną liczbę potworów, które naznaczają każde miejsce w piekle, nigdy nie używając najbardziej logicznego, prostego i bezpośredniego terminu, by je zdefiniować i naszkicować. Dziś – gdy różnymi peryfrazami „czegoś innego” nazywa się pewne upośledzone grupy – byłby okrzyknięty mistrzem „poprawności politycznej”. W ten sposób potwory Dantego stałyby się „normalnymi inaczej” strażnikami piekielnych kręgów, „dobrymi inaczej” diabłami Malebolge i „zwykłymi inaczej” egzotycznymi lub fantastycznymi zwierzętami, które rozproszone są tu i ówdzie po całym tekście.

Abstrahując od żartów, Alighieri, w hołdzie kulturze symboliczno-teologicznej, rozmieszcza podczas swojej wędrówki literackie i mitologiczne potwory, nie gardząc jednak konkretnym cytatem czy choćby sugestią do antropologiczno-fantastycznej tradycji baśniowego Orientu. Potwory z *Boskiej komedii* wpisują się więc w klasyczną tradycję, a ich natychmiastowy sukces wynika z faktu, że są one w pewnym sensie „słynnymi potworami”. Z pewnością nie przeszkodziło to Dantemu, o czym się przekonamy, w tworzeniu niebanalnych inwencji i niuansów. Faktem pozostaje, że porusza się z niezwykłą biegłością i swobodą nawet w tak specyficznej dziedzinie, jak teratologia, zapożyczając i doskonale umieszczając odpowiednie potwory we właściwych miejscach na swojej drodze. Stawia je na straży kręgów (idealne miejsce dla potwornych postaci), czyni z nich dręczycieli, oddaje w ich ręce niektóre z kluczowych fragmentów samego poematu, wchodzi z nimi w interakcję w sposób

²⁰Piosenka możliwa jest do wysłuchania na: <https://www.youtube.com/watch?v=KCBS5EtszYI>. W zawsze ułomnym tłumaczeniu poezji brzmi ona następująco: „Witam wszystkich was, grzeszników, / Zapalcie swe światła, zapalcie swe światła, / Witam wszystkich zakochanych, / Zapalcie swe światła, zapalcie swe światła, // Ponieważ tu, pod moim łóżkiem, / mieszka potwór, a także anioł / Z ręką na mym czole, / Mówi, że nie mam czego się bać”.

²¹Słowo to można oddać również jako „zamieszkuje”, wydaje się jednak, że Ciseriemu chodzi przede wszystkim o podkreślenie antropomorficznego charakteru Dantejskich potworów.

²²W tłumaczeniu JM w wersie 130. pojawia się smok, a w 147. mamy „stworę”, którym okazuje się zdewastowany przez smoka pojazd (wóz). Podobne obrazowanie mamy w wersji AŚ: „Te, co na dyszlu, rogi miały wole, / z tamtych zaś czterech każda jeno miała / jeden róg wielki pośrodku na czole” (145–148). „Potwora” z wersu 147. AŚ oraz JM zgodnie przenieśli do wersu 158.

diametralnie inny i bardziej nowatorski niż jego poprzednicy. Boi się ich, tak po ludzku się ich obawia, ale nigdy nie jest przez nie ani obrażany, ani krzywdzony; nie jest tam po to, by się im sprzeciwiać, nie po to, by je zabić, jak klasyczni bohaterowie, wręcz przeciwnie, często korzysta z ich pomocy, bo to dzięki nim niejednokrotnie może kontynuować swoją podróż. Ponieważ Dante ma ważną przepustkę²³, porusza się między potępionymi duszami i podąża bez przeszkód. Wiemy o tym, gdyż słowami „vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole”²⁴ przypomina mu o tym Wergiliusz, trzykrotnie wypowiadając je przed trzema różnymi piekielnymi potworami (Charonem, Minosem i Plutonem), czego natychmiastowym efektem było uspokojenie ich furii i uciszenie ich bardziej niż uzasadnionych żądań („e più non dimandare”; *Piekieł* III 95–96)²⁵. Dante jawi się nam jako trzeci, a raczej pierwszy z *Blues Brothers*: nic i nikt nie może stanąć mu na drodze, ponieważ on także, w pewien sposób, podobnie jak niezapomniani bracia Jake i Elwood z filmu Johna Landisa z 1980 roku, jest na „misji z ramienia Boga”. Jednak pomimo to, pomimo bezpieczeństwa wynikającego z boskiego glejtu, który go zabezpiecza i chroni podczas całej podróży, Dante jest mistrzem w utrzymywaniu wysokiego napięcia narracji: za każdym razem, gdy spotyka potwora, czyli potencjalne zagrożenie, jest przerażony i zadziwiony, onieśmielony i zaniepokojony (możliwym) nadchodzącym niebezpieczeństwem bądź po prostu zde gustowany kontemplacją szpetnych charakterów lub nikczemności (te dwie rzeczy są często powiązane ze sobą) tych stworzeń. A dzieje się to dość często, ponieważ, jak już zostało to powiedziane, *Piekieł* jest gęsto zaludnione, zarządzane i opanowane przez potwory, które stanowią nawet niektóre z filarów podtrzymujących całą jego złożoną strukturę. Potwory piekielne, a także potępienci w swoich różnych postawach i przemianach jawią się jako istoty (i często nimi są) wzięte z ogromnego bestiariusza, tym samym *Boską komedię* można czytać jako prawdziwą średniowieczną encyklopedię, w mediewistycznym rozumieniu. O ile dla tych postaci, które rodzą się potworne, jak nakazuje tradycja literacka, bycie potworem jest sprawą „normalną”, o tyle nie byłoby słuszne wyobrażenie o niektórych duszach potępionych, że – choć grzeszne – doświadczyły całkowitej degradacji, upodlenia gorszego niż niektóre bestie, najpodlejsze i najszkaradniejsze. Ich położenie, które w tym przypadku wynika z popełnienia grzechów w życiu, znajduje uzasadnienie w prawie odpłaty. Reasumując: umiejętność Dantego polega na tym, że jest w stanie zmienić w realną i w osobistą przygodę to, co mogło być tylko zwykłym opisem podróży, jak to się dzieje w przypadku innych przykładów podróży w zaświaty. Implikuje to poświęcenie takiej ilości czasu, tylu rymów, ile jest konieczne, aby dokładnie opisać nawet najdrobniejsze detale, nawet te najbardziej krwawe, które do dziś pobudzają naszą wyobraźnię. Nie posunę się tak daleko, by stwierdzić, że *Piekieł* ma największe powodzenie, ponieważ jest to pieśń przepełniona potworami, których w pozostałych częściach (poza niewielką ilością w *Czyśćcu*, jak zobaczymy) w ogóle nie ma. Nie, nie posunę się tak daleko. Ale przygoda i niebezpieczeństwo to rzeczywiście dwa elementy, które wraz z potworami i strasznymi karami potępionych stanowią klucz do sukcesu trwającego siedemset lat.

²³Zgodę wyższych sił na poruszanie się po Piekieł.

²⁴Tak chce się tam, gdzie się może / to, czego się chce [czyli: „Gdzie chce, tam może”]. To zakłęcie niweczyło protest mieszkańców zaświatów przeciwko wizycie Dantego.

²⁵I więcej nie pytaj [JM].

Trzy bestie

Rozpocznijmy naszą teratologiczną lekturę *Boskiej komedii* nie od potwora w ścisłym sensie, ale od składnika przygody i niebezpieczeństwa – czegoś, co jest wstępem do zagadnienia strachu w tym niepokojącym miejscu, jakim będzie Piekło: od trzech bestii, które Dante spotyka w ciemnym lesie²⁶. Z jednej strony jest to motyw wprowadzający strażników Piekła, którzy zagradzają drogę Poecie nie tylko w ten sposób, że fizycznie utrudniają mu przejście, ale również tym, że umieszczają się w niej z całą swoją potworną naturą. Z drugiej strony w klasycznej tradycji tekstów o dziwach, w bestiariuszach, w średniowiecznych encyklopediach, w najnowszej²⁷ książce *Tresor*, której autorem jest Brunetto Latini, osobliwe postacie, potwory i bestie często mieszają się ze sobą, prowadząc grę, w której zacierają się granice między nimi.

Zatem Dante, zabłądziwszy w słynnej mrocznej puszczy, widzi, że drogę zagradzają mu trzy dzikie bestie: lew, wilczyca i pantera²⁸ (prawdopodobnie rys). Jesteśmy świadomi tego, że są to figury alegoryczne i że stanowią symbolikę, której źródło można odnaleźć w dyskursach moralnych i religijnych, ale równie dobrze rozumiemy, że można je natychmiast powiązać z konkretną sferą historycznego konfliktu zwierzęcia z człowiekiem. Konfliktu, który był niewątpliwie ewolucyjny, cielesny, ale w pewnym momencie historii został również zrytualizowany i uteatralizowany w brutalnej i krwawej postaci, jaką były rzymskie *venationes*²⁹. Te odbywające się w amfiteatrach widowiska polegały na polowaniu na dzikie i drapieżne zwierzęta, w tym lwy, wilki i lamparty, i zabijaniu ich dla rozrywki. Często następowały po nich egzekucje skazanych na śmierć ludzi, wykonywane w wyjątkowo okrutny sposób. Należało do nich tak zwane *damnatio ad bestias*³⁰, czyli „skazanie przez pożarcie przez drapieżne zwierzęta” – widowiskowe wykonanie wyroku, w którym drapieżniki pożerały ludzi, wśród których, jak wiadomo, było wielu chrześcijańskich męczenników. Trudno sądzić, że w *Boskiej komedii* nie ma jakiegoś echa tego wszystkiego, aczkolwiek jest ono zapośredniczone w symbolikach doktrynalnych³¹, wywodzą się z pewnością także z tradycji średniowiecznych bestiariuszy, w których pojawiają się wiadomości o wszystkich trzech bestiach Dantego i w których właśnie, obok często fantastycznych szczegółów dotyczących natury zwierząt, pojawia się umoralniający komentarz.

²⁶Ciemnej dziczy [JM].

W tym miejscu autor odsyła swego czytelnika do reprodukcji trzech obrazów. Są to kolejno:

OBRAZ 1 – Fresk, którego autorem jest Joseph Anton Koch, *Dante e le fiere – Dante i bestie*, (1825–1826, Rzym, Casino Giustiniani Massimo al Laterano);

OBRAZ 2 – Miniatura lombardzka z *Dante e le fiere – Dante i bestie* (pierwsza połowa XV w.; Imola, Biblioteca Comunale, ms. 76 [ex 32], f.2v);

OBRAZ 3 – Miniatura lombardzka z *Dante e le fiere – Dante i bestie* (pierwsza połowa XV w.; Paryż, Bibliothèque Nationale de France, ms. It. 2017, f.10v).

Wszystkie przedstawiają owe trzy zwierzęta-bestie, które ukazały się Dantemu na drodze prowadzącej go do piekła.

²⁷Najnowszej z perspektywy Dantego. Brunetto Latini (ur. ok. 1220, zm. 1294) – pisarz i polityk włoski, autor *Encyklopedii* z rozdziałem poświęconym zoologii.

²⁸Najpopularniejszy w Polsce przekład *Boskiej komedii* dokonany przez Edwarda Porębowicza niejako oswoił nas z panterą, Dante jednak spotyka się z rysiem („błąd” Porębowicza powtarza AŚ, poprawia JM). Ten w sumie niegroźny zwierzątko pozwala dostrzec, że nie chodzi tu o zwierzęta rozumiane dosłownie, lecz o ich alegoryczną moc i znaczenie, które konotują.

²⁹*Venatio* (l.mn. *venationes*), dosłownie „polowanie”, wcześniejsza od walk gladiatorów „rozrywka” Rzymian, polegająca na okrutnym zabijaniu drapieżników na scenach amfiteatrów.

³⁰Wł.: dosł. „skazanie na bestie”.

³¹Słowo *dottrinale* jest niejasne semantycznie, może też chodzić o symboliki dydaktyczne (wyzyskiwane w dydaktyce).

Tutaj jednak, jak już powiedzieliśmy, na samym początku podróży Dantego pojawia się przed nim *una lonza* z cętkowanym futrem (*Piekiełto* I 32), enigmatyczne (dla nas) zwierzę, co do którego klasyfikacji zoologicznej było wiele hipotez (od lamparta do pantery), ale które najprawdopodobniej można identyfikować z rysiem. Istnieje kilka wskazówek w tym względzie, począwszy od uwagi Latiniego, w części jego książki *Tresor*, poświęconej zwierzętom, w której wspomina, że *il lupo*³² *cerviere* (własc. ryś) lub *la lince* (ryś) jest nakrapiany czarnymi plamami jak *una lonza* (pantera). Brunetto właściwie dopasowuje do tych bestii ten sam łaciński etymon *lynx*, czerpiąc opis zwierzęcia z *Etymologii* Izydora z Sewilli, podstawowego tekstu dla całej średniowiecznej kultury encyklopedycznej, dla której z kolei źródłem literackim jest *Historia naturalna* Pliniusza Starszego. Istnieją również dane na to, że Dante mógł zobaczyć to zwierzę na własne oczy, jeśli prawdą jest, że we florenckim dokumencie z 1285 roku odnotowano, iż zwierzę o nazwie „leuncia” było trzymane w klatce i publicznie pokazywane w Pałacu Podestà³³ we Florencji. Również sugestia płynąca z fragmentu Wergiliusza mówiącego o „skórze rysia cętkowanej plamami” (*Eneida* I, 323) z pewnością mogła zaważyć na wyborze przez Dantego tego właśnie zwierzęcia. Wreszcie, biorąc pod uwagę wiele innych i różnorodnych literackich wzmianek o bestii zwanej „lonza”, można przyjąć, że Dante niekoniecznie miał na myśli, zgodnie z ówczesną przybliżoną systematyką zoologiczną, jakiś konkretny gatunek mięsożernego ssaka, lecz raczej przypisywał mu ogólne znaczenie dzikiej bestii, być może zrodzonej ze skrzyżowania dwóch różnych odmian kotowatych. Tak czy inaczej, symboliczne znaczenie, jakie starożytni komentatorzy przypisują rysiom (*lonza*), to lubieżność³⁴, która staje pomiędzy Dantem a pagórkiem³⁵ z zamiarem ponownego pogrążenia go w grzesznych wątpliwościach. Z kolei lew i jego niepokonany głód (*Piekiełto* I 45) oznacza pychę, a wychudzona wilczyca³⁶ (*Piekiełto* I 49) to alegoria zachłanności lub chciwości, która jest nie tylko żądzą pieniędzy, ale także pożądaniem zaszczytów i dóbr ziemskich.

Choć trzy bestie nie mają dokładnie takich cech i funkcji, jak owi piekielni strażnicy, stanowiący większość potworów w *Boskiej komedii*, to z narracyjnego punktu widzenia odgrywają podobną rolę i, jak już wspomniano, stanowią swego rodzaju ich antycypację, choćby ze względu na silną wartość emocjonalną tego fragmentu wyprawy. Są tacy, którzy podpowiadali, że trzy bestie, umieszczone na początku dzieła, w swoistej ogólnej symetrii poematu, mogą być odczytywane jako jeden trójczłonowy potwór, idealnie kontrastujący z trójgłowym Lucyferem z ostatniej pieśni *Piekiełta* i bardziej ogólnie z zamykającą całą kompozycję wizją niebiańskiej Trójcy.

Tak czy inaczej, towarzyszące Dantemu uczucie zaskoczenia, strachu, przerażenia bestiami, w którym my empatycznie uczestniczymy, jest zestawione z pierwszym z wielu zwrotów akcji, z licznych rozwiązań narracyjnych, pozwalających rozstrzygnąć najbardziej delikatne momenty całego poematu. Tutaj bowiem pojawia się Wergiliusz, jego przewodnik, jego mentor, który niczym *deus ex machina* nie tylko prowadzi go przez pierwszą część tej pozaziemskiej podróży, ale także ciągle go „ratuje”, wyciąga z najbardziej trudnych sytuacji, takich jak ta.

³²*Il lupo* – wilk; *il lupo cerviere* – ryś.

³³Polskim odpowiednikiem byłby tutaj ratusz, rozumiany jako miejsce sprawowania urzędu.

³⁴*Lussuria* – możliwe znaczenia to: pożądliwość, rozpusta, lubieżność, cielesność, zmysłowość.

³⁵Stokiem, na który wspina się poeta.

³⁶Wł.: „Której widać tylko kości”.

Charon

Podczas gdy Dante i Wergiliusz kontynuują swoją podróż, wkraczając do Piekła właściwego i zbliżając się do brzegów Acheronu³⁷, pierwszej z piekielnych rzek, my wykonujemy mały krok wstecz i powracamy do wspomnianego poematu o Gilgameszu³⁸, który, jak mogliśmy się przekonać, reprezentuje jeden z najstarszych znanych nam archetypów literackich mówiących o podróżach w zaświaty. Jego bohater, zdruzgotany śmiercią bratniego towarzysza Enkidu, postanawia udać się w długą i trudną podróż (fizyczną i inicjacyjną), która poprowadzi go na tak zwane wyspy błogosławionych, przed oblicze rady bogów, aby tam mógł spytać swojego przodka Utnapiszti [Utnapištim] (jego imię oznacza „ten, który znalazł życie wieczne”) o nieśmiertelność. By tam dotrzeć, będzie musiał (oprócz pokonania innych przeszkód) przepłynąć wody śmierci otaczające siedzibę Utnapiszti, przez które nikomu dotąd, poza bogiem Szamaszem [Šamaš] (Słońcem), nie udało się przepłynąć. Jedynym mogącym mu pomóc w tej przeprawie przez owo niebezpieczne morze jest przewoźnik Urszanabi [Uršanabi]. Czy ten urywek, zaczerpnięty z opowieści napisanej kilka tysięcy lat przed powstaniem *Boskiej komedii*, nie brzmi znajomo? Nikt oczywiście nie uważa, że Dante w jakikolwiek sposób poznał i cytował poemat o Gilgameszu; dobrze wiemy, że tak nie jest, ale równie dobrze wiemy, że postać przewoźnika, podobnie jak i sama przeprawa są od niepamiętnych czasów wpisane w bagaż kulturowy i narzędzia narracyjne każdego, kto pragnął opowiedzieć dobrą epicką historię o podróży i przygodzie. Jeżeli miejsce i opowieść to umożliwiają, to wygląd fizyczny przewoźnika pomagającego wypełnić protagoniście jego przeznaczenie potwornieje, stając się ostentacyjnie widoczny. Miało to miejsce chociażby w przypadku innego znanego przewoźnika, poruszającego się w zupełnie innej sferze: św. Krzysztofa, który przed swoim nawróceniem był zwykle opisywany jako dość dziki olbrzym, a w jednej tradycji, bardzo rozpowszechnionej w średniowieczu, która później pozostała żywa w ikonografii bizantyjskiej, był nawet przedstawiany jako cynocefal³⁹.

W przypadku Charona metamorfoza teratologiczna, jego transfiguracja w potworną postać, następuje przede wszystkim w kulturze etruskiej (świecie etruskim), gdzie staje się on personifikacją samej śmierci. Charun, etruski odpowiednik greckiego Charona [Caronte], pojawia się na malowidłach ściennych w grobowcach nekropolii, zawsze o potwornych rysach, czasem uskrzydłony, z haczykowatym nosem, szpiczastymi uszami i węzami wokół ramion. U Dantego, nawet jeśli elementy opisu starego Charona czerpie od Wergiliusza, nie mogło nie pozostać nic, choćby drobna sugestia, niuans z tych wszystkich potwornych wizji – wizji, które docierają do niego, jak już mogliśmy zauważyć, transmigrując⁴⁰ do łacińskich dzieł traktujących o zejściu do zaświatów.

I tak oto w ostatniej części pieśni III *Boskiej komedii*, jak już wspomniano, Dante i Wergiliusz spotykają wiele dusz skulonych nad brzegiem Acheronu i czekających na wejście do łodzi infernalnego przewoźnika Charona. Jego postać (*Piekiełło* III 82–111) ukazana jest jako uosobie-

³⁷Rzeki smutku lub, zgodnie ze źródłosłowem, rzeki lamentu.

³⁸Por.: *Epos o Gilgameszu* – gilgamesz_epos_starozytnego_dwurzcza.pdf (starozytnynumer.pl).

³⁹Człowiek o głowie psa, psiogłowy.

W tym miejscu autor odsyła swego czytelnika do reprodukcji malarskiej:

OBRAZ 6 (taka właśnie kolejność!) – *Cristoforo cinocefalo* (XVII sec., Atene, Byzantine and Christian Museum).

Wszystkie reprodukcje są dołączone do książki. Kolejność przywoływanych obrazów zgodna z kolejnością w tekście Ciseriego.

⁴⁰Transmigracja – odradzanie się w innej postaci.

nie zarówno mądrego starca, który na pierwszy rzut oka może wydawać się nawet kruchy, jak i prawdziwego demona o ognistych oczach, rozgniewanego, surowego i karzącego⁴¹:

I oto ku nam nadciąga łodzią
 starzec, biały od starego zarostu,
 krzyżąc Biada wam, dusze nikczemne!
 [...]
 Wówczas ucichły wełniste policzki
 wiosłarzowi z sinego bagna,
 który wokół oczu miał ogniste kręgi.
 [...]
 Charon demon, o oczach jak żagwie,
 dając im znaki, wszystkie je gromadzi,
 bije wiosłem każdego, kto przysiada.
 [JM]⁴²

Dante nasycy dramatyzmem cały kontekst, w jakim porusza się demoniczny przewoźnik, a scena wprawia czytelnika w osłupienie i pobudza jego zmysły poprzez ciągłe bodźce dźwiękowe, lamentsy potępionych i krzyki Charona, aż po dźwięki uderzeń wiosłem w nagie ciała nieszczęśników. Tak samo niezbędne okazują się wizualne kontrasty, czyli wszystkie barwne plamy, które Poeta rozpryskuje na powierzchni swojego monstrualnego fresku. Białe włosy Charona kontrastują z czerwonym żarem w jego oczach i wokół nich, a wszystko to na tle sinego, śmiertelnego, a raczej od sinopurpurowego do fioletowowinogronowego i, jeśli chcemy, również – polisemiczne do tego – to wszystko, co opuchnięte i bolesne. Sam Dante jest wyraźnie wzburzony, znajduje się w stanie ducha graniczącym z poetycką tachykardią⁴³, a kojące słowa Wergiliusza („tak chce się tam, gdzie się może / to czego się chce i więcej nie pytaj”; *Piekieł* III 95–96, JM), wypowiedziane w celu uciszenia złorzeczeń potwornego Charona, niechętnego do wpuszczenia na swój statek żywej duszy (co skądinąd, sięgając pamięcią, czynił już kilka razy, jak np. miało to miejsce z boginią Persefoną, z Eneaszem i Tezeuszem, Pyrrusem i Herkulesem, Odyseuszem, Orfeuszem i Kumańską Sybillą⁴⁴) nie uspokajają go. Dante nie redukuje napięcia, wręcz przeciwnie, dodaje doń grozę spojrzenia Charona, dręczone dusze, ciemną otchłań piekielnej rzeki, wstrząs tektoniczny w finale, którym kończy się pieśń, tak silny, że ze strachu i z przerażenia przekraczającego granice wytrzymałości, przy nagłym rozbłysku cynobrowej błyskawicy (kolejny rozbłysk koloru) mdleje, traci świadomość. Pozostawia nam, po mistrzowsku, całą scenę – zawieszoną, skryształizowaną z całym jej ładunkiem sugestii, dźwięków i kolorów, by iść dalej, ku innym przygodom i innym potworom.

⁴¹W tym miejscu autor odsyła swego czytelnika do reprodukcji malarskich: OBRAZ 4 – Miniatura przedstawiająca Charona (XIV sec., Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham, misc. 48, p. 5); OBRAZ 5 – Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale*, particolare di Caronte (1535-41 circa; Roma, Cappella Sistina).

⁴²W przekładzie AŚ: „Aż oto ku nam po wodnej głębinie / starzec, którego kudły ubielone / siwizną wieków, na łodzi podpłynie, // wołając: – «Biada, duchy potępione!» / [...] // Poczem się zaraz uciszyły zgoła / wełniste szczęki sternika otchłani, / który w swych oczach miał płomiennie koła. / [...] // Charon ich zaraz płomiennym dostrzeże / okiem, i wiosłem powolnych okłada, / aż ich tak wszystkich do siebie zabierze”.

⁴³Zaburzenie rytmu serca polegające na zbyt szybkim jego biciu (częstoskurcz).

⁴⁴Kapłanka wyroczeni Apollina w Cumae, znajdującym się we włoskiej Kampanii.

Minos

Legendarny i potężny król Krety, sprawiedliwy lub okrutny, w zależności od różnych mitycznych podań, występował już w roli sędziego piekieł, często razem ze swoim bratem Radamantem⁴⁵, od czasów Homera (*Odyseja* XI, 568–570) i, w podobnej funkcji, także w *Eneidzie* (*Eneida* VI, 431–433) oraz w poemacie *Tebaida* (*Tebaida* VIII, 40) Stacjusza⁴⁶. Nie powinno więc być zaskoczeniem, że odnajdujemy go w *Boskiej komedii* Dantego, przy wejściu do prawdziwego i właściwego *Inferno*, czyli na początku drugiego kręgu, gdzie pokazuje potępionym, jakie będzie ich ostateczne przeznaczenie, dom ich wiecznej pokuty. Pojawia się on przelotnie, ale ma wielkie znaczenie, ponieważ wykonuje tutaj swoje specyficzne zadanie, co Dante tak opisuje (*Piekieł* V 4–12):

Stoi tu Minos i ryczy straszliwie,
bada winy u wejścia,
sądzi i posyła zgodnie z tym, jak się oplata.
Powiadam, że kiedy źle narodzona dusza
staje przed nim, całkiem się spowiada,
a ten znawca grzechów
widzi, które miejsce piekła jej przynależy,
owija się ogonem tyle razy,
ile stopni w dół chce, by była osadzona⁴⁷.

[JM]

Żadne jednak z klasycznych źródeł, z Wergiliuszem na czele, nie opisują fizycznej postaci piekielnego sędziego, a tym bardziej z taką osobliwą cechą jak ogon. Tutaj, w istocie, Minos już od pierwszej tercyny określa się przez wygląd, który wykracza poza to, co ludzkie, i bezpowrotnie przeistacza go w zwierzęcą bestię, w ohydny, owijającą się chwostem, warcząca postać. Monstrualna hybryda, która nie robi nic, aby ukryć swoją wściekłą i niespokojną naturę, bezapelacyjny sędzia, strącający uderzeniami swojego ogona zagubione dusze w czeluść. Demon o brzmącym doniośle, energicznym głosie i odzwierzęcych cechach fizycznych, którego słuzowaty i kręty wyrostek owija się wokół jego ciała, przypomina i paradoksalnie przywodzi na myśl węża kusiciela, który owinąwszy się wokół drzewa poznania dobra i zła, zwodził Adama i Ewę w Raju w biblijnej *Księdze Rodzaju*. Ale „nieunikniona wędrówka” poety (*Piekieł* V 22), jak wiemy, nie może zostać przez nikogo przerwana, nawet przez niego samego, dlatego ponownie Wergiliusz przypomina, że „tak chce się tam, gdzie się może / to, czego się chce” (*Piekieł* V 23–24). Na nic więc zdają się mocne słowa Minosa, który ze swojego hipogeum⁴⁸, w którym ma siedzibę, chcąc nie chcąc, musi ustąpić drogi Dantemu i jego towarzyszowi.

⁴⁵Radamantys – sędzia w Hadesie.

⁴⁶Tebaida – poemat epicki rzymskiego poety Publiusza Papinusza Statiusa.

⁴⁷W przekładzie AŚ: „Tam siedzi Minos straszliwy i zgrzyta; / on całym tłumem nadchodzących rządzi, / wszystkich badając, kto w ten krąg zawita. // Dusza nieszczęsna, co tutaj zabłądzi, / odsłonić musi winy swojej brzemię, / a znawca zbrodni ów łąco osądzi, / kędy ją zesłać w to kaźni podziemie, / i na znak chwostem się własnym otoczy / tylekroć, ile kręgów zejść trza w ziemię”.

⁴⁸Hypogeum, hipogeum – podziemne pomieszczenie, zazwyczaj na planie koła, zwykle przeznaczone na grób albo na miejsce kultu.

Cerber

Jeśli musielibyśmy zrobić apel wszystkich potworów piekielnych, tak jakby zaświaty były szkołą, znalazłby się jeden, który zawsze odpowiadałby: „Obecny!”. Jeden potwór w szczególności mógłby się pochwalić tym, że nigdy nie opuścił ani jednej lekcji z życia pozagrobowego i, świecąc przykładem, zdał z wyróżnieniem egzamin na ambasadora strażników królestwa zmarłych. Mowa o Cerberze⁴⁹, mitycznym trójgłowym psie z węzowym ogonem, pokrytym jadowitymi węzami poruszającymi się przy każdym jego ruchu, kotłującymi się i syczącymi swoimi obrzydliwymi jęzorami. W mitologii greckiej, zakuty w łańcuchy, strzegł bramy do Piekła, zagradzając drogę żywym chcącym do niego wejść i nade wszystkim martwym, którzy chcieliby je opuścić. Nie ma w zasadzie dzieła literackiego, które zajmując się tamtym światem lub opisując go w jakikolwiek sposób, nie wymieniałoby Cerbera wśród zamieszkujących go potwornych postaci. Oprócz dzieł, które przeanalizowaliśmy w poprzednich rozdziałach, jest on wymieniany w niektórych kluczowych utworach włoskiej i średniowiecznej kultury, a mianowicie w *Iliadzie* (VIII, 368) i *Odysei* (XI, 623), w *Etymologiach* (XI, III, 33) Izydora z Sewilli, w *Teogonii* Hezjoda (311), w *Metamorfozach* Owidiusza (IV, 450–451) i w *Bibliotece Apollodora*⁵⁰ (II, 5, 126). Możemy stwierdzić bez wahania, że Cerber – chyba z wyjątkiem Charona – jest tym potworem, który koniecznie musi tam być, inaczej nie jest to Piekło... zresztą o czym my tu mówimy? Cerber jest dla Hadesu i jeziora Averno⁵¹ tym, czym Koloseum dla Rzymu, wieża Eiffla dla Paryża i tym podobne, więc się rozumiemy. Nie można udać się w to miejsce i nie odczuć jego przerażającej obecności. Wyjątkowy ponadto jest rodowód Cerbera, syna potworów Tyfona i Echidny⁵² oraz brata Ortrosa, potwornego psa Geriona i Hydry lernejskiej – potwora o wielu węzowych głowach zabitego przez Heraklesa. Rodzina potworów, której nikt nie uratuje, przerażający ród, rzadko spotykany nawet w klasycznej mitologii, przy nim błędnie rodzina Addamsów, Munsterów, a nawet Sawyerów, bohaterów filmu *Teksańska masakra piłą mechaniczną* Tobe’a Hoopera, na czele z Leatherface’em (w języku włoskim: z twarzą ze skóry), seryjnym mordercą, który w masce zrobionej ze skóry zdzieranej z twarzy ofiar zabijał, używając piły łańcuchowej. Budzące respekt *curriculum* oraz dobre kwalifikacje na psa piekielnego mającego przede wszystkim pilnować miejsca agonii i cierpienia.

W *Eneidzie*, gdzie Cerber został ukazany z węzami okręconymi wokół szyi, jego sprzeciw wobec zejścia Eneasza został udaremniiony przez Sybillę Kumańską, która rzuciła mu do zjedzenia focaccię⁵³ z miodem i ziołami usypiającymi, w rezultacie błyskawicznie go uśpiła i unieszkodliwiła. Dante w *Boskiej komedii* umieszcza go jako dozorcę trzeciego kręgu w pieśni VI *Piekła*, gdzie wymierza kary i tortury potępionym duszom, nieustannie je rozszarpując i obdzierając ze

⁴⁹W tym miejscu autor odsyła swego czytelnika do reprodukcji malarskich:

OBRAZ 7 – Particolare di una miniatura con Dante, Virgilio e Cerbero (XV secolo circa; ms. Urb. Lat. 365, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, F. 13r);

OBRAZ 8 – *Cerbero*, illustrazione di William Blake per *l'Inferno della Commedia* (*Hell* 6, 182-4-27 circa; Londra, Tate. Photo©Tate Images).

⁵⁰Chodzi o *Bibliotekę opowieści mitycznych* Apollodora, przypisywaną również innemu autorowi i znaną w tym ujęciu jako *Bibliotheca* Pseudo-Apollodorusa.

⁵¹W oryginale mamy trudno przekładalną frazę: „Cerbero sta all’Ade, all’Averno” – gdzie Averno to pochodząca z kultury łacińskiej nazwa jeziora uznawanego za wejście do podziemi, natomiast Ade to nazwa grecka oznaczająca Hades.

⁵²Oboje byli hybrydami ludzko-węzowymi.

⁵³Zdaniem historyków focaccia była znana Etruskom na długo przed powstaniem Rzymu.

skóry swoimi nadzwyczajnymi pazurami. Nie dziwi zatem fakt, iż Cerber, który w średniowieczu uosabiał zarówno żarłoczność, jak i niezgodę społeczną, jest umieszczony w kręgu przeznaczonym dla żarłoków, przy czym został on opisany z polotem narracyjnym, który koresponduje, można by rzec, ze współczesnym językiem w stylu *splatter movie* czy groteski (*Piekiełto* VI 13–33):

Cerber, bestia okrutna i odmienna,
 trzema gardłami psim wzorem ujada
 nad ludźmi, którzy są tu zanurzeni.
 Oczy ma szkarłatne, brodę tłustą i brunatną,
 brzuch szeroki i łapy szponiaste,
 szarpie duchy i odziera ze skóry, i rozszarpuje.

[...]

Kiedy nas dostrzegł Cerber, wielki robak,
 paszczę otworzył i pokazał nam kły,
 nie miał części ciała, którą by nie ruszał.

[...]

Jaki jest ten pies, co szczekając, łaknie,
 i cichnie, kiedy gryzie pokarm,
 bo tylko o żarcie się troszczy i walczy,
 takie stały się te tłuste pyski
 demona Cerbera, co zagłusza,
 dusze tak, że chciałyby być głuche.

[JM]

Nie zapominajmy o tym, że Cerber jest potworem o jednym ciele i jednocześnie jest „trójjedyny” z trzema głowami i trzema gardłami, którymi, jak mówi Dante, pożera duchy, dokładnie tak jak Lucyfer, i dlatego on również w jakiś sposób ukazuje się jako kolejna figura antytrójcy. Bestia „okrutna i odmienna”. Te dwa przymiotniki, tak wyraźne i kategoryczne, identyfikują go, potwierdzając jego podwójną naturę. O ile z jednej strony okrucieństwo jest aspektem humanizującym, ponieważ wiąże się z intencjonalnością (w naturze bowiem nie występuje okrucieństwo samo w sobie, lecz jedynie wrodzone zachowania i instynkt przetrwania), o tyle z drugiej inność można odebrać właśnie w jej etymologicznym sensie zdystansowania od wszelkich kanonów normalności.

Przedstawiając Cerbera, Dante nieustannie przechodzi od jego cech ludzkich do zwierzęcych, podobnie jak w poprzednim kantyku, gdy opisywał piekielnego sędziego Minosa (*Piekiełto* V 4): „Stoi tu Minos i ryczy straszliwie”. Ohydny stwór, którego warczenie jest cechą czysto animalistyczną, podobnie jak ogon, którym się oplata, by wskazać, jaki krąg będzie przeznaczeniem grzesznej duszy. Analogicznie w opisie psa piekielnego, jak gdyby dla spotęgowania potworności, poeta dokonuje jego hybrydyzacji, łącząc na zasadzie kontrastu pewne aspekty nienaturalne z tymi już znanymi, ale oczywiście w tym kontekście zupełnie alienującymi. „Detale turpistyczno-antropomorficzne”, jak je definiuje Giorgio Inglese w swoim komentarzu do *Boskiej komedii*⁵⁴, takie jak oczy, broda, brzuch i ręce, zostają skontrastowane z typowo psimi

⁵⁴Dante Alighieri (2007–2017), *Commedia. Inferno, Purgatorio, Paradiso*, 3 voll., red. i komentarze Giorgio Inglese, Carocci Roma, Carocci editore, vol. 1, p. III, nota.

cechami, takimi jak skowyt i kły, które przywracają zwierzęcy rys, a jednocześnie przyczyniają się do ostatecznego spotwornienia Cerbera. I właśnie taka wydaje się jego natura – udomowionego zwierzęcia, psa stróżującego, a nie istoty demonicznej, kiedy to po ataku na dwóch poetów uspokaja się, gdy tylko Wergiliusz ciska mu w gardło garść ziemi (niemal analogicznie jak w *Eneidzie*), ta zaś, niczym mięsny pulpet, uśmierza jego głód. Wszak znaleźliśmy się w kręgu łakomczuchów i Zygmunt Freud objaśniłby ten epizod stwierdzeniem, iż gest ten uspokaja potwora, jakby był on dzieckiem, zaspokojonym w swej fazie oralnej.

I tu dochodzimy do kolejnego istotnego punktu dantejskiego Cerbera: z prostego strażnika Hadesu, jakim był w mitologii greckiej, staje się on tutaj narzędziem karania dusz potępionych, którego okropna szczekanina odbija się wszędzie echem (tak bardzo, że dusze potępionych chciałyby ogłuchnąć); który drapie, rozszarpuje i rozrywa na kawałki bez chwili przerwy. Ohydny potwór, „wielki robak” – mówi Dante – trzęsie się jak jakiś rozwścieczony pies i kręci się cały, w paroksyzmowej i przerażającej furii, i nie ma w nim żadnego mięśnia, który by się nie poruszał. To niekontrolowane bestialstwo zostało opisane również w *Libro delle mirabili diffornità*⁵⁵, która przyznaje Cerberowi honorowe miejsce w księdze o bestiach:

Cerber [...] jest opisywany z trzema głowami: poeci i filozofowie utrzymują, że stał na straży bram Piekła, aby zastraszać śmiertelników swoim potrójnym szczekaniem. Opowiadają też fałszywe i haniebne historie, między innymi taką, w której słynny Alcyd⁵⁶ [Herkules] zabrał go zakutego w łańcuchy i drżącego sprzed wejścia królestwa Orkusa, piekielnego władcy, a on, cały przepełniony gniewem, wściekle go obszczekiwał.

Odniesienie do Herkulesa, jak już widzieliśmy w pierwszym rozdziale, dotyczy jego dwunastej i ostatniej, najbardziej wyczerpującej pracy, jaką było schwytanie Cerbera w Hadesie celem sprowadzenia go na ziemię, by tym czynem okazać posłuszeństwo Eurysteuszowi, królowi Myken. Dante również przypomina ten epizod (*Piekło IX* 98–99), napomykając o wciąż widocznych na jego szyi śladach łańcucha, którym Herkules wyciągnął potwora z piekła. Ponownie używa specyficznego żargonu, składającego się z takich słów, jak „podbródek” i „wole”, które jeszcze bardziej przypominają o podwójnej naturze Cerbera, ludzkiej i dziedziczej.

Erynie (Furie) i Meduza

Nad warownymi murami piekielnego miasta Dis unoszą się Erynie⁵⁷, zwane w tradycji greckiej także Eumenidami, gwałtowne stworzenia zrodzone, według Hezjoda (*Teogonia*, 183–187), z kropli krwi wykastrowanego przez swego syna, Kronosa, boga Uranosa; kropli, która spadła na ziemię i zapłodniła Gaję. W mitologii rzymskiej identyfikowano je z Furiami i były one

⁵⁵Carlo Bologna (red.), *Liber monstrorum de diversis generibus* (Milano: Bompiani, 1977), II, 15; 111. Inaczej: *Libro delle mirabili diffornità*. Książka składa się z trzech części, każda z nich opisuje różne rodzaje potworów, powstała w VIII w. w krajach anglosaskich, być może jej autorem był Irlandczyk Aldhelm z Malmesbury.

⁵⁶Herkulesa nazywano niekiedy Alcidem – w mitologii rzymskiej Alcyd to syn Jowisza utożsamiany z Heraklesem.

⁵⁷W tym miejscu autor odsyła swego czytelnika do reprodukcji malarskich:

OBRAZ 9 – Miniatura di scuola settentrionale con le Erinni (1456; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 40.I. F. 26r);

OBRAZ 10 – Miniatura con le Erinni (metà del XV secolo; Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36, F. 16r).

przedstawiane jako potworne skrzydlate duchy, z włosami poprzeplatanyimi węzami, trzymające w dłoniach harapy lub pochodnie. Ciemność piekielna była ich domem i to zapewne tutaj (w literaturze) Dante natknął się na nie, czytając teksty łacińskie, poczynawszy od – nie ma potrzeby o tym mówić – *Eneidy* (VI, 571; VII, 324), ale też, przede wszystkim, czytając *Meta-morfozy* (IV, 451–454) autorstwa Owidiusza i *Tebaidy* (XI, 65) Stacjusza. Już w najstarszych poematach uważano Erynie za istoty, które mszczą się za dokonane przewinienia i prześladowają zbrodniarzy; ich zadaniem było karanie zbrodni i występków, które nie zostały osądzone przez ludzką sprawiedliwość, co w konsekwencji wyniosło je do rangi idealnych obrończyń porządku społecznego. Niewątpliwie wielkiej wartości i ciekawy „życiorys” do pokazania, kiedy będzie się aspirowało do pełnienia funkcji opiekuna dusz w zaświatach. Na ogół pamięta się o trzech z nich, które to Dante spotyka w *Boskiej komedii*, a mianowicie o Tyzyfonie, Megajrze i Alekto. One to na widok dwóch poetów niespokojnie się prostują, stając na palcach, i wyrażają swój gniew z powodu obecności obcych (*Pieśń IX 35–42*):

bo wzrok całkiem mnie odciągnął
 ku wysokiej wieży o płonącym wierzchołku,
 gdzie w jednej chwili wyprostowały się nagle
 trzy furie piekielne zabarwione krwią,
 które kobiece miały członki i ruchy,
 i były otoczone zielonymi hydrami,
 za włosy miały wężyki i żmije,
 którymi oplecione były ich dzikie skronie.

[JM]

Są to zatem potwory hybrydowe, w części ludzkie i w części zwierzęce, z żeńskimi elementami ciała oraz zachowaniami, ale opasane wodnymi węzami, hydrami wziętymi z pamięci Wergiliańskiej (*Eneida VII, 447*), i z włosami z węzami i żmijami, tak zwanymi żmijami rogatymi (*Cerastes cerastes*, zgodnie z klasyfikacją zoologiczną wprowadzoną przez naturalistę szwedzkiego Carolusa Linnaeusa w 1758 r.), oplecionymi wokół głowy. Z tych trzech rodzajów węży w szczególności żmije rogate (o których to Dante dowiaduje się od Stacjusza) były dobrze znane w starożytności (wspominają o nich Pliniusz, Solinus i Lukian) i później jest o nich mowa w bestiariuszach średniowiecznych ze względu na ich niebezpieczny jad, porównywany do jadu legendarnego i potwornego Bazyliuszka. W efekcie żmije rogate zaliczane są do rodzaju węży obejmującego różne gatunki bardzo niebezpieczne i budzące w człowieku lęk.

Dante określa ich typologię być może po to, aby podkreślić, oprócz śmiertelnego niebezpieczeństwa z ich strony, także ich odstręczający wygląd, który wydaje się – biorąc pod uwagę dwie kolczaste wypukłości w kształcie rogów znajdujące się nad oczodołami – bardziej niż kiedykolwiek, by tak rzec, diabelski. W cytowanej już *Libro delle mirabili diffornità*⁵⁸ (III, 15) jest doprecyzowane, że w cerastach nie tyle rogi decydują o zdradliwości, ile szczęki i język, zabójcze i przerażające. I należy w to wierzyć.

⁵⁸Tytuł można przetłumaczyć jako *Księga godnych podziwu deformacji*.

Wracając do *Boskiej komedii*, Wergiliusz, mówi Dante, natychmiast rozpoznaje Erynie i bez wahania, precyzyjnie, identyfikuje trzy potwory (*Pieć IX 45–48*):

„Spójrz – rzekł do mnie – na okrutne Erynie.
Po lewej stronie to jest Megajra,
ta, co płacze po prawej, jest Alekto,
Tysyfona jest pośrodku”, i zamilkł na długo.

[JM]

Kwestia symboliki związanej z trzema Eryniami była przez wieki przedmiotem niekończących się dyskusji, poczynając od XIV-wiecznych komentatorów – którzy, mimo że byli bliżsi kulturze Dantego, niekoniecznie potrafili uchwycić jej prawdziwe znaczenie, często znacznie prostsze, niż się uważa – aż po współczesnych, czasem być może sprowadzonych na manowce właśnie przez rozbudowane komentarze tych pierwszych. Osobiście zgadzając się z tymi, którzy stosują metodologiczną zasadę brzytwy Ockhama – to znaczy, że nie ma powodu komplikować tego, co nie jest skomplikowane na początku⁵⁹ – i zakładając, że najprostsze rozwiązanie jest równe zamiarom twórcy, moglibyśmy powiedzieć, że Erynie to nikt inny, jak potworne, torturujące i mściwe byty z tradycji klasycznej. Wydaje się to więcej niż wystarczające jako piekielna wizja złych i krwawych strażników potępionych grzeszników w mieście Dis. A potem one, krzycząc, uderzając dłońmi, drapiąc się po piersiach i torując drogę, wywołują ją, inną przerażającą postać – Meduzę. Ta ostatnia, Gorgona, córka Forkosa i Keto, została zmieniona przez Atenę w potwora dlatego, że miała śmiałość leżeć z Posejdonem w jednej ze świątyń bogini (lub dlatego, jak głosi alternatywna historia, że odważyła się rzucić wyzwanie bogini w kwestii piękności) i jako potwór zmieniała w kamień każdego, kto na nią spojrział. W micie, o którym wspomina Owidiusz w *Metamorfozach* (IV, 657), została zdekapitowana przez Perseusza, ale jej głowa nadal mogła petryfikować mężczyzn i zwierzęta, dlatego też Minerva umieściła ją na swojej tarczy. Groźba Erynii, jakoby przywołała Meduzę na pomoc, by spetryfikowała poetę, ma na celu powstrzymanie jego przejścia i uniemożliwienie mu dotarcia do dolnego Piekieła (*Pieć IX 49–54*):

Szponami, każda darła sobie piersi,
biły się dłońmi i krzyczały tak głośno,
że z lęku przytuliłem się do poety.
„Niech przyjdzie Meduza, to zmienimy go w kamień –
mówiły wszystkie, patrząc w dół. –
Źle, że na Tezeuszu nie pomściłyśmy napaści”.

[JM]

Tutaj Erynie, słowami udzielonymi im przez Dantego-pisarza, przypominają również mit o herosie Tezeuszu, który zszedł do królestwa zmarłych, próbując porwać Proserpinę, królową świata podziemnego, został uwięziony przez moce podziemne i w ostateczności uwolniony przez Herkulesa. W mitologii klasycznej Meduza w rzeczywistości była w dobrej komitywie

⁵⁹Przykładowo jeden z najnowszych polskich komentarzy Dantejskich pióra Pawła Mościckiego *Wyższa aktualność. Studia o współczesności Dantego* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022) uznaje *Pieć* za antycypację Auschwitz, co zupełnie unieważnia znaczenia średniowiecznego poematu.

z dwoma pozostałymi Gorgonami, siostrami Euriale i Steno, z którymi mieszkała niedaleko krainy Hesperyd i królestwa zmarłych. Przedstawiano je jako potworne postacie kobiece z grzywami w kształcie węży, wielkimi kłami przypominającymi kły dzików, brązowymi rękami i skrzydłami ze złota, dzięki którym mogły latać. Oczy ich były błyszczące, a spojrzenie przenikliwe i petryfikujące, jak już o tym wspomiano, do tego stopnia, że kiedy Perseusz ściął głowę Meduzie – jedynej śmiertelniczce wśród Gorgon, jak podają niektóre źródła, między innymi *Libro delle mirabili difformità* (I, 38) – jej oczy nadal się obracały tak, jakby była żywa. Pośród różnych opinii dawnych komentatorów wypowiadających się na temat jej obecności w *Boskiej komedii* są i tacy jak na przykład Jacopo della Lana, który dostrzega w niej symbol herezji, tej, która zmienia człowieka w kamień dlatego, że człowiek byłby bardziej zapatrzony w zmysłowość potwora niż w Święte Księgi⁶⁰. Jest i Pietro di Dante, jeden z synów Poety, proponujący wizję Meduzy – alegorii terroru. Również w tym przypadku, jakkolwiek by to interpretować, z naszego punktu widzenia, potwór staje się instrumentem cudowności, środkiem narracyjnym o silnym oddziaływaniu emocjonalnym, za pomocą którego Dante, z typową dla siebie brawurą, sprawia, że kolejny raz boimy się o jego los w obliczu nadchodzącej grozy. Rantunkiem przed tą katastrofalną hipotezą o końcu drogi, bez wspomnienia o tym, będzie nikt inny, jak jego przewodnik i mistrz, czyli Wergiliusz, który zręcznym i nagłym ruchem odwraca go i w gęście ochrony zakrywa mu oczy swoimi dłońmi.

tłumaczyli Paweł Graf i Hanna Zacharczyk

⁶⁰W oryginale *scrittura* – termin używany do określenia np. *Pisma Świętego*.

Bibliografia

- Alighieri, Dante. *Boska komedia*. Tłum. Jarosław Mikołajewski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2021.
- – –. *Boska komedia*. Tłum. Alina Świdorska. Kęty: Wydawnictwo Antyk, 2018.
- Bologna, Carlo (red.). *Liber monstrorum de diversis generibus*. Milano: Bompiani, 1977.
- Ciseri, Lorenzo Montemagno. *Mostri: la storia e la storie*. Roma: Carocci editore, 2018.
- – –. *Cerber e gli altri. I mostri nella Divina Commedia*. Roma: Carocci editore, 2021.
- Conrad, Joseph. *Cuore di tenebra*. Milano: Bruno Mondadori, 2000.
- Daston, Lorraine, Katharine Park. *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all'Illuminismo*. Roma: Carocci editore, 2000.
- Eco, Umberto. *Scritti sul pensiero medievale*. Milano: Bompiani, 2012.
- Epos o Gilgameszu – gilgamesz_epos_starozytnego_dwurzecza.pdf* (starozytnysumer.pl). Dostęp 22.02.2022.
- MacArthur, Arthur. *Proceedings of the National Conference of Charities and Correction*. Boston: Press of Geo, 1885.
- Mościcki, Paweł. *Wyższa aktualność. Studia o współczesności Dantego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022.
- Patapievici, Horia-Roman. *Gli occhi di Beatrice. Com'era davvero il mondo di Dante?* Milano: Bruno Mondadori, 2006.
- Saba, Umberto. *Tutte le prose*. Milano: Bruno Mondadori, 2001.

SŁOWA KLUCZOWE:

teratologia

Boska komedia

potwory w literaturze

DANTE

ABSTRAKT:

W tekście zaprezentowano metodę detalicznej lektury poematu Dantego, czytanego poprzez analizę teratologiczną. Namysł nad opisanymi w dziele wybitnego Włocha potwornościami i potworami pozwala przywrócić *Boską komedię* współczesności. Czytelnik zauważa znaczenie detalu w procesie poznawania i rozumienia tekstu, co propedeutycznie stanowi doskonały wstęp do poematu, a także uczy określonego sposobu lektury dostrzegającej literackie imponderabilia i poddającej je analizie.

LEKTURA DETALU

detal w literaturze

POTWORNÓŚĆ W LITERATURZE

NOTA O AUTORZE:

Lorenzo Montemagno Ciseri – absolwent nauk przyrodniczych, doktor historii nauki, docent związany z Uniwersytetami we Florencji i Sienie oraz z Instytutem Giorgia Vasariego we Florencji. Badacz o rozlicznych zainteresowaniach, które oddają jego publikacje z takich obszarów, jak teratologia, historia nauki, biologia, ewolucjonizm, a także teratologicznie zorientowane literaturoznawstwo czy sztuka komiksu. Swe wykłady chętnie zamieszcza na kanale YouTube, gdzie popularyzuje naukę, przykładowo: <https://www.youtube.com/watch?v=22xnZHKKvX4>.