

Alberto Roncaccia

Université de Lausanne
alberto.roncaccia@unil.ch

Struktura *Orlanda szalonego* między eposem a romanssem rycerskim

Abstract

The Structure of *Orlando furioso*—Between Epic and Chivalric Romance

The aim of this paper is, on the one hand, to show coherence within the thematic frame of Ludovico Ariosto's *Orlando Furioso*, and on the other, to give consideration to fragments commonly considered minor and only complementary. Roncaccia based his work both on sixteenth-century studies of Ariosto and on contemporary research. Scholars who study Ariosto have always been challenged by the issue of the narrative and structural unity of *Orlando Furioso*. Both contradictory patterns can be reduced to images of a complex maze of events and a complete structure built with architectural precision. The still current opposition between the two different manners of interpretation can be considered in relation to the two fragments of the chivalric narrative that intertwine in *Orlando Furioso*: the adventure genre related to the Breton Arthurian cycle and the epic genre that undertakes the subject of the Carolingian Wars. This tendency to duality—clear at the narrative plane—can be overcome at the macrotext level. Roncaccia shows how the four “movements” alternately play a role in the overall structure of the poem (as if in a symphony): two of them are characterised by the dispersion of motifs characteristic of romance, while the other two concentrate them, as if in an epic poem. By virtue of this original device, Ariosto combines the two genres, proportioning them depending on his compositional intentions.

In the first part of the paper, Roncaccia briefly reconstructs the old perspective of critical studies on Ariosto, which concerned the structure and coherence of

the poem. In the second part, the twentieth-century studies on the structure of the poem are quoted, starting with the research of Attilio Momigliano, who divided the poem into four parts and outlined its narrative and thematic macrostructure. Roncaccia develops this rarely considered and somewhat sketchy division proposed by Momigliano, demonstrating how the four parts form pairs that are interconnected with each other by contrasts or analogies. In this part, Roncaccia also reflects on the use of the category of epics and romance in the context of *Orlando Furioso*. In sections three to six, the author carries out a detailed analysis of the four previously indicated parts of the poem. In the last, seventh section of the study, inspired by today's research on the structure of the poem, the author proposes an entropic chart: the dynamic given to the action is dispersed in numerous narrative motifs due to extreme acceleration, in which various time planes are intertwined, and then it is gradually concentrated in an isochronous flow leading to the end of the poem. Unlike the traditional interpretations of *Orlando Furioso*, which show consistency of only two or three main thematic motifs, the proposed interpretation of the poem indicates the possibility of inscribing minor motifs into a general and coherent thematic outline.

Keywords: chivalric romance, epic, structure, macrotext, madness, entropy

1.

Kategoria „struktury” w zastosowaniu do *Orlanda szalonego* może się odwoływać do dwóch aspektów poematu: jego budowy i obiektywnych możliwości rozbioru na segmenty ukazujące układ narracyjny, na płaszczyźnie zarówno synchronicznej, jak i diachronicznej, oraz do lektury poematu i możliwości objęcia go pod względem interpretacyjnym za pomocą swoistej mapy pojęciowej, pozwalającej czytelnikowi zorientować się w toku opowieści. Świadomość tej drugiej perspektywy, w świetle studiów krytycznych nad twórczością Ludovika Ariosta, wiąże się z pokonywaniem drogą empiryczną trudów lektury wynikających z obszerności i złożoności *Orlanda szalonego*. We współczesnych badaniach rozwiano wątpliwości

dotyczące wewnętrznej spójności poematu oraz panowania autora nad architekturą dyskursu narracyjnego: „struktura jest złożona, ale nad wyraz wykalibrowana” [„*complessa ma calibratissima la struttura del poema*”]¹. Nadal jednak zdarzają się przypadki „lektury nieodpowiedniej, w kluczu czysto antologicznym” [„*della cattiva lettura, di tipo unicamente antologico*”]². Podobne praktyki znajdują pośrednie usprawiedliwienie w założeniach krytycznych mówiących o „otwartej” wizji strukturalnej i kombinatorycznej *Orlanda szalonego*, postrzeganego jako „samodzielne uniwersum, po którym można podróżować wzdłuż i wszerz – można doń wejść, można zeń wyjść, można się w nim zatracić” [„*un universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi*”]³. Architektura poematu rzeczywiście daje efekt chaosu i rozpadu, który, pomimo typowo romansowej, pozornie nieskończonej przyjemności z lektury, dezorientuje czytelnika. Skłębiony splot wątków, których rozwój jest odwlekany lub nagle przerywany, stanowi przesłonę dla kompozycyjnego schematu. Budowy rapsodycznej dopatrywali się tu dwaj znamienicy czytelnicy *Orlanda* – Ugo Foscolo i Giacomo Leopardi. W rozdziale X *Notizia intorno a Didimo Chierico* [Wiadomość o Dydimie kleryku] Foscolo porównał poemat do sekwencji wielkich fal oceanicznych rozbijających się o brzeg; Leopardi w *Zibaldone*, skojarzywszy dzieło Ariosta ze spontanicznością starożytnych, zauważył, że w *Orlandzie szalonym* „następują po sobie różne tematy, niemal różne utwory poetyckie” [„*una successione di argomenti diversi, e quasi di diverse poesie*”], jakby poemat nie powstał „na podstawie skoordynowanego planu i nie posiadał pierwotnego zamysłu” [„*fatto sopra un piano coordinato e concepito in principio*”] i jakby poeta czuł się „wolny, by skończyć, kiedy chciał” [„*libero di terminare quando voleva*”], wedle „wyboru, impulsu, pierwotnej *hormè* w każdej pieśni” [„*una*

¹ C. Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa 1966, s. 21.

² W. Binni, *Ariosto. Scritti 1938–1994*, Firenze 2015, s. 302.

³ I. Calvino, *Ariosto. La struttura dell'«Orlando furioso»*, w: *idem, Saggi 1945–1985*, a cura di M. Barenghi, vol. 1, Milano 1995, s. 761.

elezione, impulso, ormè primitiva ad ogni canto”]⁴. Poglądowi o nagromadzeniu partii narracyjnych, wskazującemu na brak struktury w poemacie, bliska jest teza o „śnieniu bez celu”, postawiona przez Jeana de Sismondiego⁵ w tym samym okresie i ponowiona w 1960 roku przez Jorge Luisa Borgesa⁶.

Za spójną konstrukcją poematu i jego jednorodnością opowiadało się wielu krytyków współczesnych Ariostowi, między innymi Ludovico Dolce, Giovanni Battista Pigna, Giovanbattista Giraldi i Lionardo Salviati⁷. Argumentacja krytyczna stosowana wobec epiki w języku pospolitym lub uwypuklająca nowatorstwo gatunku rycerskiego dała podwaliny – w połowie XVI wieku – dla jednolitej lektury poematu, którą można powiązać z poglądem Salviatiego, mówiącym o „wzorcowej doskonałej budowlu” [„un palagio perfettissimo di modello”]⁸ i odwołującym się zwłaszcza do konstrukcji dzieła. W historii studiów krytycznych nad Ariostem stwierdzenie Salviatiego jest prawdopodobnie najsilniejszym argumentem przemawiającym za spójnością konstrukcyjną poematu i poświadcza zarazem „szeroką świadomość wewnętrznego ładu” [„larga consapevolezza dell’ordine interno”]⁹, jaką mieli współcześni Ariostowi. Wizja jednolitości *Orlanda*, która na rozmaite sposoby przejawia się do dziś, ulegała stopniowym rekonfiguracjom w miarę rodzenia się historyzującego pojmowania literatury. Uwaga, jaką w Niemczech poświęcili poematowi Schlegel i Schelling, a następnie Hegel¹⁰, zaowocowała rozbudowanymi lekturami krytycznymi Francesca De Sanctisa i Benedetta Crocego.

⁴ G. Leopardi, *Zibaldone*, Milano 1997, s. 2926.

⁵ J.Ch.L. Simonde de Sismondi, *La littérature du Midi de l’Europe*, Paris 1813, s. 69.

⁶ Por. S. Jossa, *Ariosto*, Bologna 2009, s. 136.

⁷ Por. D. Javitch, *Proclaiming a Classic. The Canonization of “Orlando furioso”*, Princeton 1991.

⁸ L. Salviati, *Difesa dell’«Orlando furioso» dell’Ariosto. Contra ‘l dialogo dell’Epica poesia di Cammillo Pellegrino*, Firenze: Domenico Manzani, 1584, k. 12v.

⁹ W. Binni, *Ariosto. Scritti...*, s. 296.

¹⁰ Por. C. Rivoletti, *Ariosto e l’ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell’«Orlando furioso» in Francia, Germania, Italia, Venezia* 2014.

Zasadniczą jednolitość dzieła przedstawiano w obrazach arabeski (Schlegel) lub labiryntu (Schelling), sięgając też po ideę samowystarczalnego świata, obserwowanego z góry przez autora, „który jest jak oko Boga przypatrujące się posunięciom stworzenia, całego stworzenia, miłując je zarówno w dobry, jak i w zły czas” [„simile all’occhio di Dio che guarda il muoversi della creazione, di tutta la creazione, amandola alla pari, nel bene e nel male”]¹¹, by posłużyć się słynnym obrazem Crocego.

Po *Salviatim* to właśnie w tej epoce ugruntowała się opinia o jednolitości poematu. Pogląd o zdystansowanym i wszechogarniającym spojrzeniu autora, najwyraźniej łączonym z wewnętrznym spojrzeniem narratora, zepchnął na drugi plan architekturę poematu. Poniekąd nawet ją odrzucano: harmonia i równowaga miałyby panować wyłącznie po stronie autora, gdy tymczasem świat przedstawiony jawił się jako królestwo chaosu, powikłany gąszcz, spiętrzenie fragmentów. Typowo idealistyczne przeniesienie płaszczyzny logiczno-gnoseologicznej na płaszczyznę ontologiczną skutkowało dostrzeżeniem w całokształcie opowiadanych historii odbicia powierzchownej irracjonalności świata ludzkiego i jego historycznych dziejów. Autor, utożsamiany z narratorem, był pojmowany jako funkcja lub figura Ducha, gwarantująca racjonalność nieokreślonego i niekontrolowanego ruchu po spirali, który miałby rządzić wszechświatem poematu. Pojęcie „harmonii” łączy się z poglądami Hegla, którymi posłużył się De Sanctis, o swobodnym dystansie wobec podejmowanych zagadnień i wobec wartości społecznych i historycznych feudalizmu. Dla przedstawienia tego świata, pojmowanego jako nieciągły w odróżnieniu od świata autora, właśnie ze względu na brak identyfikacji z kodeksem wartości średniowiecznych, wydawałoby się wskazane użycie materiałów niejednorodnych i fragmentarycznych, nagromadzenie wątków dążących do rozproszenia. Jedność złożonego poematu – według tej lektury – rodziłaby się w procesie sublimacji wynikającym z wszechogarniającego, dopełniającego spojrzenia autora i z jednolitej tonacji oktaf.

¹¹ B. Croce, *Ariosto*, w: *idem, Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari 1920, s. 70.

W tym sensie, jak pisał Croce, „świat” stworzony przez Ariosta staje się „«naturą» [...], rozrysowaną i barwną powierzchnią, która się mieni, lecz jest pozbawiona istoty” [„«natura» [...], superficie disegnata e colorata, splendente ma senza sostanza”]¹².

2.

2.1.

Attilio Momigliano jako pierwszy krytyk współczesny zmierzył się ze strukturą kompozycyjną *Orlanda*, stając wyraźnie po stronie czytelnika próbującego „objąć jednym spojrzeniem” [„abbracciare con un solo sguardo”]¹³ gęstą fabułę poematu. Wychodząc od zwyczajowej konstatacji, że porządek kompozycyjny poematu „nie sprzyja pamięci i wyobraźni czytelnika” [„non agevola troppo la memoria e la fantasia del lettore”]¹⁴, Momigliano w piątej, a zarazem ostatniej części swojego eseju zaproponował syntetyczną mapę lektury wyłaniającą się z narracji. W latach mniej od nas odległych sugestywność lektury strukturalnej Momigliana docenił Giuseppe Dalla Palma, pojmując ją również w kategoriach osobistego długu interpretacyjnego ze względu na próby „dekomponowania fabuły” [„scomposizione dell'intreccio”]¹⁵. Momigliano w gruncie rzeczy wykroczył poza rozbiór na makrosegmenty, którego dokonał później Dalla Palma, i zasugerował możliwą mapę całości poematu, która w trakcie lektury okazuje się skutecznym kryterium orientacji.

Tworząc swego rodzaju liniowy spis wydarzeń i obserwując postępowanie narracji przy jednoczesnym zwracaniu uwagi na „obszerne

¹² *Ibidem*, s. 71.

¹³ A. Momigliano, *Saggio sull'«Orlando furioso»*, Bari 1928, s. 269.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ G. Dalla Palma, *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze 1984, s. 181.

zakresy tematyczne” [„larghi temi”]¹⁶, Momigliano podzielił poemat na cztery duże części. Na mocy metafory muzycznej w każdej z tych części wyszczególnił „nutę centralną” [„nota centrale”]¹⁷ w odróżnieniu od „nut akompaniujących” [„note di accompagnamento”]¹⁸. W kolejnych podgrupach pieśni wskazał pewne „tematy dominujące” [„argomenti dominanti”]¹⁹, natomiast w skali mikro zauważył, że wobec „różnorodności poematu [...] każda pieśń posiada swoje jądro” [„varietà del poema [...] ogni canto ha il suo nucleo”]²⁰. Żeby „przekazać czytelnikowi metodę orientacji w labiryncie poematu” [„dare al lettore il modo di orientarsi in mezzo al labirinto del poema”]²¹, Momigliano wyodrębnił część pierwszą, w której tematycznie przeważają ucieczka Angeliki i złudzenia z zamku Atlanta (pieśni I–XIII), część drugą skupiającą się na bitwie pod Paryżem (pieśni XIV–XIX), część trzecią koncentrującą się wokół motywu szaleństwa (pieśni XIX–XXXIX), „gestą od zwrotów i splotów akcji, która zmierza ku odzyskaniu rozumu przez Orlanda” [„folta di deviazioni e di intrecci che mette capo [...] al rinsavimento di Orlando”]²², oraz część czwartą (pieśni XL–XLVI), w której „akcja właściwie w pełni dąży do klęski Saracenów, czyli do rozstrzygnięcia poematu” [„l’azione converge quasi per intero verso la catastrofe dei saraceni, cioè verso il scioglimento del poema”]²³.

Przy zachowaniu świadomości, że „można by również postąpić inaczej, niekiedy przesunąć perspektywę i zmienić punkty odniesienia w kolejnych pieśniach” [„si potrebbe anche fare altrimenti spostando qualche punto di vista, mutando qualche richiamo da canto a canto”]²⁴, Momigliano wykazał, że interpretacja strukturalna *Orlanda szalonego*

¹⁶ A. Momigliano, *Saggio...*, s. 265.

¹⁷ *Ibidem*, s. 266.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*, s. 267.

²⁰ *Ibidem*, s. 265.

²¹ *Ibidem*, s. 272.

²² *Ibidem*, s. 268.

²³ *Ibidem*, s. 271.

²⁴ *Ibidem*, s. 273.

polega na wyodrębnieniu „węzłów rozgałęzienia i koncentracji” [„alcuni nodi di irradiazione e di concentramento”]²⁵, bez których mielibyśmy do czynienia z „poematem rozproszonym” [„un poema sbandato”]²⁶. W ten sposób badacz dokonał przekształcenia idealistyczno-romantycznej wizji poematu, równocześnie zdając sobie sprawę, że „spójność tonacji nie wystarcza, aby ocalić tezę o jedności utworu” [„la coerenza dell’intonazione non basterebbe a salvarne l’unità”]²⁷.

Poprzez uwypuklenie procesu domykania opowieści oraz wygasania wątków otwartych Momigliano wyodrębnił makrostrukturę tematyczno-narracyjną, która wciąż okazuje się użyteczna w kierunkowaniu lektury i pozostaje w zgodzie z ostatnimi badaniami, często skupiającymi się na sekcjach lub szczególnych aspektach poematu. Muzyczną metaforę mówiącą o „nutach dominujących” można zestawić z metaforą złudzenia optyczno-perspektywicznego skutkującego zniekształceniem, którą zasugerował Walter Binni²⁸ – w tym kontekście klucza konstrukcyjnego poematu należałoby upatrywać raczej gdzie indziej niż w odwzorowaniu bazującym na czytelnych symetriach i odwołującym się do linearności czasu i przestrzeni. Cztery części poematu, o odmiennej długości, cechują się przepływami tematycznymi o zmiennym natężeniu, w których granice między poszczególnymi partiami ulegają zatarcu.

2.2.

Wychodząc od propozycji Momigliana, po ponownym wskazaniu istotnych przejść tematycznych i dokonaniu pewnych przesunięć w wyborze wątków (np. powrót Rugiera do obozu pogan i odzyskanie rozumu przez Orlanda wyznaczałyby początek procesu domykania makronarracji), można by nakreślić schemat struktury poematu przedstawiony w tabeli 1.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 273.

²⁸ W. Binni, *Ariosto. Scritti...*, s. 320.

Tabela 1

Pieśni	Temat przewodni	Opis tematyki
A I-XIII	Uciezka Angeliki i złudzenia z zamku Atlanta	Przeważa tematyka poszukiwań obiektu pożądania, podejmująca motywy zagubienia, dezorientacji, pogrążenia się w złudzeniach. W tej części poematu przeważają indywidualne dążenia bohaterów; główni bohaterowie działają niekonsekwentnie, kierują nimi pobudki odciągające od wyższych i zbiorowych celów
B XIV-XVIII	Bitwa pod Paryżem i walka chrześcijan z Saracenami	Przeważa tematyka okrutnej rzeczywistości wojennej, której wszyscy doświadczają. Złudzenia i osobiste pobudki schodzą raczej na drugi plan lub pozostają w opozycji wobec powinności. Przelotnie pojawiają się postaci o silnym charakterze, które kierują się zasadami i wartościami świadczącymi o wyższych i zbiorowych celach
C XIX-XXXVII	Szaleństwo i uciezka od rzeczywistości	Przeważa tematyka indywidualnego szaleństwa, uciezki od rzeczywistości i nietrwałości ludzkich oczekiwań. Szaleństwo nie dotyczy tylko Orlanda, w którego wypadku dochodzi do całkowitej utraty kontaktu z rzeczywistością. W różnym stopniu szaleństwo przejawia się u głównych bohaterów, takich jak Rodomont, Bradamanta, Rugier, Rynald, lub u postaci drugoplanowych, na przykład Lidii czy Anzelma. Szaleństwo ogarnia również zbiorowość i druzgocze świat, szczególnie zaś Italię. Spotkanie Astolfa z św. Janem jest jądrem ideologicznym tej części
D XXXVIII-XLVI	Powrót chrześcijan do wartości moralnych i odzyskanie jedności; zwycięstwo nad Saracenami	Przeważa tematyka powrotu do rzeczywistości i do obowiązków. Rugier wraca do obozu pogan, Bradamanta zaś do obozu chrześcijan. Orland odzyskuje rozum i świadomość swojej misji. Proces odzyskiwania rozumu dotyczy bohaterów w różnym stopniu, skutkując powrotem jednostek do pojmowania wartości zbiorowej misji (Rynald, Bradamanta, Rugier). Chrzesz Marfizy, a następnie nawrócenie Rugiera pozostają w zgodzie z linią tematyczną dochodzenia do zrozumienia własnego losu. Liczne wątki narracyjne są stopniowo domykane. Inaczej niż we wcześniejszych częściach, czytelnik może zorientować się w czasowym porządku opowieści. Dominująca tonacja stylistyczna zmierza ku <i>gravitas</i>

Zaproponowany podział dotyczy płaszczyzn hipertematycznej i hiperstrukturalnej, natomiast jednostki sekwencyjne dają się wyróżnić na poziomie *entrelacement*, analizowanego liniowo w pauzach i wznowieniach, w kolejnych przejściach²⁹, które ograniczają mnogość wątków narracyjnych poematu. Badania Dalla Palmy, skądinąd bardzo istotne – przydatne na przykład w rozkładzie makrosegmentów narracyjnych na podjednostki – nie dają czytelnikowi syntetycznego wzorca strukturalnego, wykraczającego poza opis fenomenologiczny i skrupulatną kategoryzację mechanizmów diegetycznych. Jak zauważył Marco Praloran, w tym i w podobnych wypadkach mamy do czynienia z podejściem zakładającym nieruchomość elementów³⁰. Jedność poematu na płaszczyźnie *entrelacement*, pełniącego funkcję mnożnika wątków narracyjnych, wykazał Sergio Zatti³¹. Konieczność badań nad dyskursywną budową poematu, opierającą się na podziale na pieśni – odmienną od budowy sekwencji właściwie narracyjnych, niezależnych od podziału na pieśni – wyrazili ostatnio Georges Güntert (2005)³² i Francesco Ferretti (2010)³³.

2.3.

Cztery wspomniane części poematu układają się w pary na zasadzie kontrastu lub analogii. Mamy zatem do czynienia z dwiema parami, które ustawiają się kolejno w opozycji tematyczno-strukturalnej (A *versus* B, C *versus* D), lub z dwiema parami odpowiadającymi sobie naprzemiennie przez analogię (A *versus* C, B *versus* D). Ukazuje to tabela 2.

²⁹ Por. A. Izzo, «Al fin trarre l'impresa». *Prassi di chiusura narrativa e ideologia del tempo nell'«Orlando furioso»*, „Strumenti critici” 20 (2005), no 2, s. 227–246.

³⁰ Por. M. Praloran, *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze 1999, s. 6.

³¹ S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca 1990, s. 47.

³² G. Güntert, *Strategie narrative e discorsive nell'«Orlando furioso»: le prefigurazioni dei primi canti, i ritratti femminili e il centro tematico del poema*, „Esperienze letterarie” 30 (2005), no 3–4, s. 51–80.

³³ F. Ferretti, *La follia dei gelosi. Letture del canto XXXII dell'«Orlando furioso»*, „Lettere italiane” 62 (2010), no 1, s. 20–62.

Tabela 2

A I–XIII	vs	B XIV– XVIII	=	Złudzenia i tymczasowe osobiste zagubienie	vs	Rzeczywistość wojny i przelotne utwierdzenie się w obowiązkach
C XIX– XXXVII	vs	D XXXVIII– XLVI	=	Indywidualne szaleństwo o różnym natężeniu oraz liczne ucieczki od rzeczywistości	vs	Ostateczny powrót do rzeczywistości, do zbiorowych wartości i do obowiązku
A I–XIII	i	C XIX– XXXVII	=	Jednostki oddalają się od miejsc realizacji obowiązków, zwłaszcza od Paryża		
B XIV– XVIII	i	D XXXVIII– XLVI	=	Bohaterowie dążą do miejsc realizacji obowiązków (Paryż, Bizerta, Lipadusa)		

Zaprezentowany układ strukturalny można ukazać w następującym schemacie:

A vs B
i i
C vs D

Warto prześledzić cztery części tematyczne, nadając znaczenie makrotekstualne wprowadzeniom do pieśni (wł. *proemio*) wytyczającym ich granice.

Użycie kategorii „epiki” i „romansu” nie ustanawia opozycji w obrębie poetyki i twórczości Ariosta, wobec której czytelnik miałby się opowiedzieć po którejś ze stron. W całym *Orlandzie szalonym* oba te wymiary lub też funkcje – nie wykluczając wymiaru elegijnego³⁴ – mogą być postrzegane jako współłobeczne i zasadne ze względu na wymagania i autonomię „gatunku” właściwe dyskursowi rycerskiemu o wojnie i miłości. Z punktu widzenia struktury nie ma potrzeby

³⁴ Por. *idem*, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e interesezione di generi nell' «Orlando furioso»*, „Italianistica” 37 (2008), no 3, s. 63–75.

zakładać, czy autor woli się posługiwać jednym czy drugim wymiarem – ani w różnych fazach poematu, ani zwłaszcza w jego części finałowej³⁵. Naświetlenie przewagi elementów epickich lub roman-sowych w poszczególnych epizodach służyłoby raczej wskazaniu ich funkcyjności w obrębie makrotematycznym skutkującej otwieraniem się lub domykaniem narracji.

3.

Oktawy 1–4 pieśni I przedstawiają problematykę poematu, po czym z oktaw 5–9 wyłania się tematyka miłosnych złudzeń i ich niszczy-cielskich skutków. Orland, „który się dawno gładkiej rozmiłował Angeliki”³⁶ (I 5, 1) – jak zdawkowo podaje narrator – powraca na Zachód, aby wesprzeć Karola, który rozbił się obozem pod Pirenejami, by podjąć walkę przeciwko Saracenom dowodzonym przez Agramanta i Marsyla. Jak przystało na postać epicką, paladyn udaje się do obozu Karola, lecz dołączywszy w imię obowiązku do wojsk chrześ-cijańskich, „prędko żałował, że przybeł w te strony” (I 6, 8), władca odbiera mu bowiem Angelikę ze względu na konflikt z Rynaldem, podobnie jak Orland w niej zakochanym. Moralność Orlanda ustę-puje namiętności, określanej mianem „gorącego ducha” (wł. *animo*

³⁵ Por. D. Javitch, *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'«Orlando furioso»*, Lucca 2012, s. 75–88.

³⁶ Fragmenty *Orlanda szalonego* pochodzą z przekładu Piotra Kochanow-skiego (1566–1620), bratanka Jana. W swojej wersji Kochanowski posłużył się trzynastozgłoskowcem rymowanym parzyście, a na wzór oryginału pisanego oktawą zachował podział na pieśni i ośmiowerszowe strofy. Warto podkreślić, że spolszczenie Kochanowskiego zawiera niemal pełną wersję poematu – tłumacz pominął sto siedemnaście strof – co wyróżnia je na tle najdawniejszych, znacznie okrojonych przekładów *Orlanda* na języki europejskie. W tłumaczeniu artykułu wykorzystano następujące wydania: L. Ariosto, *Orland szalony*, oprac. J. Czubek, Kraków 1905; *idem, Orland szalony*, oprac. R. Pollak, Wrocław 1965 [przyp. tłum.].

caldo), co czyni go nieodpowiednim kandydatem do wypełnienia królewskiej misji. Na zasadzie lustrzanego odbicia to samo można powiedzieć o Rynaldzie. Narrator komentuje sentencjonalnie: „O, jako ludzkie sądy często są omylne!” (I 7, 2). Warto tu zauważyć, że to sąd Karola okazuje się „omylny” – władca wierzy, że zmotywuje bohaterów nadzieją zaspokojenia namiętności, nie zaś odwołaniem do zasad, które głęboko i szczerze wyznają. Choć narrator nie mówi o tym wprost, czytelnik od razu pojmuje, że bohaterowie nie zasługują na zwycięstwo w bitwie, gdyż zmagają się z wewnętrznym rozdarciem, a od wartości zbiorowych odciągają ich osobiste rozterki. Negatywny rezultat bitwy i rozproszenie armii są zatem wpisane w początkową omyłkę Karola. Indywidualne mrzonki o miłosnym spełnieniu przyczyniają się do klęski i do zagubienia jednostek, zagrożając tym samym zbiorowości.

W pierwszej części poematu przeważa tematyka pogoni za obiektem miłości. Znikanie z pola widzenia i ponowne pojawianie się dotyczy zwłaszcza Angeliki – stanie się to źródłem nieopanowanych impulsów nie tylko u Orlanda i Rynalda, ale także u innych postaci (Ferat, pustelnik, Rugier). Z tematyką zgubnych wpływów miłosnej namiętności, powikłanej zazdrością i zmiennością uczuć, można powiązać historie Ginewry, Olimpii i Izabelli. W innym miłosnym pościgu tej części Bradamanta poszukuje Rugiera. Złączeniu z Rugierem stają na przeszkodzie zewnętrzne racje wynikające z działań Atlanta, ale także uczuciowa niestałość młodego rycerza, który pozwala się uwieść Alcynie, oddaje się rozkoszom wędrowni na hipogryfie i ulega niepomiernej namiętności do Angeliki, ocalwszy ją przed orką.

Tematyka irracjonalności ludzkich zachowań warunkowanych dążeniem do spełnienia pragnień, przede wszystkim miłosnych, oraz naznaczonych cierpieniem i ułudą szczęśliwości (stającą się polem intryg Atlanta, który zwabia bohaterów do drugiego ze swoich zamków) wyznacza wspólny mianownik narracji pierwszych trzy-nastu pieśni, przywoływany w licznych wprowadzeniach (pieśni II, V, VIII, IX, X, XI, XII). Ariosto zdaje się tu polemizować z modnym wówczas nurtem petrarchizmu duchowego (*petrarchismo spirituale*),

według którego miłość jest doskonaleniem się w cnocie³⁷: miłosne uniesienie powoduje udrękę i wewnętrzne zmagania, osłabiając zasady moralne paladynów i odciągając ich od obowiązku. Indywidualne zadania, których podejmują się bohaterowie, zamiast być podyktowane poczuciem honoru, są raczej dziełem przypadku.

4.

Wprowadzenie do pieśni XIV, składające się bez mała z dziewięciu oktaw, stanowi współczesniającą paralelę między bojem Franków z Saracenami a szesnastowiecznymi doświadczeniami wojennymi. Opowieść o starciu pod Paryżem rozpoczyna się od nawiązania do krwawej bitwy pod Rawenną (11 kwietnia 1512 r.). Przejście tematyczne do druzgocącej rzeczywistości wojennej pozostawia na dalszym planie chwałę zwycięstwa („Małe nam to zwycięstwo, w której się tak wiele / Krwie rozlało, Alfonsie, przyniosło wesele”, XIV 6, 1–2), kierując uwagę na ogromne straty w ludziach („Ale się nie możemy odkrycie radować / I tryumfów, służących zwycięstwom, sprawować, / Słyszac, jako francuzkie owdowiałe panie, W płachty mięzsze ubrane, czynią narzekanie”, XIV 7, 5–8). Narrator zabiera głos w pierwszej osobie liczby mnogiej („Prawda, że przyznać temu zwycięstwu musimy, / Żeśmy zdrowi, że żywi, że się nie boimy”, XIV 7, 1–2), odwołując się do wartości zbiorowych, które powinny przyświecać władcom i poddanym. Również wprowadzenia do pieśni XV i XVII współczesniają narrację o bitwie pod Paryżem w kwestiach polityczno-militarnych, przywołując kolejno bitwę pod Polesellą (22 grudnia 1509 r.) i najazdy zbrojne na ziemię włoskie, interpretowane tu jako kara boska („Bóg pozwala, abyśmy za nasze złośliwe / ustawiczne występki i grzechy brzydliwe / byli karani

³⁷ Por. A. Roncaccia, *L'innamoramento di Angelica nella trama cavalleresca*, „Versants” 59 (2012), no 2 (fasc. it.), s. 129–149.

jeszcze przez gorsze narody”, XVII 5, 1–3). Istotę wartości chrześcijańskich i wagę honoru ukazuje mowa Rynalda, który dodaje otuchy swoim oddziałom (XVI 32–38).

W boju jako główny i najbardziej przerażający wojownik pogański jawi się Rodomont, negatywny odpowiednik Orlanda. Walki toczą się do pieśni XVIII, kiedy to Saraceni muszą się wycofać i ustąpić wobec oblężenia Karola („Nie zdało się do miasta wrócić cesarzowi; / Stawia obóz przeciwko nieprzyjacielowi / I ognie każe czynić gęste i wysokie, / I trzyma w oblężeniu pogaństwo w okopie”, XVIII 163, 1–4). W narrację wplecione zostały wątki podróży Astolfa i historia miłości Gryfona do perfidnej Orygilli. Na modłę romansową rozpoczyna się budowanie bohaterskiej sylwetki Astolfa – wobec jego zwycięstw nad Kaligorantem i Orylem. W historii Gryfona uwidoczniają się motywy niewypełnienia obowiązków oraz niedoli męznego rycerza zwiedzionego miłością. Miłosna ułuda przyczynia się nawet do upokorzenia bohatera i pozornej utraty honoru – Gryfon ostatecznie go odzyska po wyjawieniu oszustwa, którego padł ofiarą. Również w tym wątku znajduje się miejsce na zbrojne starcia (zwycięstwo w turnieju ogłoszonym przez Norandyna, króla Damaszku, i batalia przeciw jego oddziałom). Po tym romansowym *intermezzo* następuje powrót do porządku, a Gryfon odzyskuje stracony honor, odnajduje sens swojej misji i wraz z bratem Akwilantem, z Astolfem, Marfizą i Sansonetem, powraca, by wesprzeć Karola. Dygresje romansowe stanowią tło dla epickiego wątku bitwy pod Paryżem. Również w tych epizodach utwierdza się znaczenie obowiązku wobec zbiorowości. W narracji zarysowuje się bohaterski charakter Marfizy, która pojawia się po raz pierwszy w oktawie 99. pieśni XVIII, pokonując od razu licznych przeciwników. Takie sceny starć odciągają uwagę od epicko-wojennej tonacji. Pod względem strukturalnym omawiana część poematu zawiera tylko jedną dygresję, podejmującą losy Norandyna i Lucyny (XVII 25–68) i służącą uwypukleniu odwagi i uczciwości króla Damaszku, który następnie uzna zalety moralne Gryfona i przywróci mu honor.

5.

W pieśni XIX znajduje kres samotna ucieczka Angeliki, jak również dochodzi do spotkania bohaterki z Medorem, które stanie się przyczyną szaleństwa u Orlanda. Wątek Angeliki uległ zawieszaniu w oktawie 65. pieśni XII, pod koniec pierwszej części poematu. W pieśni XIX czytelnik nabiera świadomości, że bitwa pod Paryżem już się odbyła, a ramę opowieści o starciu wyznacza przerwany i podjęty na nowo wątek Angeliki. Funkcję strukturalną pieśni XIX wyróżnia dwustrofowe wprowadzenie, które w analizie formalnej okazuje się jednym z najbardziej kunsztownych w całym *Orlandzie szalonym*³⁸.

Ciągłość historii Klorydana i Medora, rozpoczętej w oktawie 65. pieśni XVIII, zostaje w jakiejś mierze zaburzona zmianą tonacji w ostatniej oktawie (192) tej samej pieśni. Z wymiaru czysto heroicznego, rodem z Wergilego czy Stacjusza (co umiejętnie wykazali szesnastowieczni komentatorzy), dochodzi do przejścia w atmosferę nieprzewidywalności, gdy obaj młodzieńcy wchodzą w „las stary, gęstymi / drzewami i chrustami zarosły niskimi, / pełny, jako labirynt jaki, zawikłanych / ścieżek, od bestyj samych tylko udeptanych” (XVIII 192, 1–4). Podobnie przygodowy nastrój towarzyszy początkowi pieśni XIX, przygotowując do ponownego zjawienia się Angeliki w oktawie 17., narrator zaś jest świadom zaskoczenia wywołanego powrotem do porzuconego wątku: „Już chwila, jakom o niej śpiewał, i tak macie, / że wierzę, że ją ledwie pomno poznacie. / Chcecie li ją znać, mego poradzcie się pióra: / Angelika to, cara katajskiego córa” (XIX 17, 5–8). Tak oto rozpoczyna się trzecia część poematu, cechująca się przeważnie romansową tonacją.

Medor wysuwa się na plan pierwszy względem Klorydana. Jego ucieczka w licznych aspektach nawiązuje do ucieczki Angeliki, która

³⁸ Por. A. Roncaccia, «*Se come il viso, si mostrasse il core*». *Simmetrie e specularità nel canto XIX del «Furioso»*, w: Marco Praloran 1955–2011. *Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, a cura di S. Calligaro, A. Di Dio, Pisa 2013, s. 105–116.

w pieśni I „przez niezamieszkałe miejsca biegła w one czasy, / przez chrusty, błota, bagna, przez okropne lasy” (I 33, 1–2). Podobnie Medor ucieka przez „nazawikłańsze ścieżki” (XIX 3, 1), „chybia drogi, / wściągają go to krzaki, to kolące głogi” (XIX 3, 1–6), „krzywą ścieżką bieży, niewściągniony, / jak najgłębiej w gęsty las” (XIX 5, 1–2).

W skali wykraczającej poza jednostkowe wydarzenia tematem wprowadzenia jest chwiejność występująca na płaszczyźnie uczuciowej („wierni i fałszywi [...] jednakże życzliwi”, XIX 1, 3–4), materialnej („w nieszczęście i w nędzę upadnie”, XIX 1, 5) i społecznej („zgraja pochlebców”, XIX 1, 6; „na dworze”, XIX 2, 1). Tak oto problematyka niewdzięczności staje się założeniem logicznym wątku szaleństwa, wywołanego wewnętrzną sprzecznością między oczekiwaniami, gdy „szczęście trzyma” (XIX 1, 2), a gorzkim rozczarowaniem, kiedy szczęśliwa chwila, w której wszystko zdaje się możliwe, obraca się „w nieszczęście” (XIX 1, 5). O ile Medor okaże się „wierny [i wdzięczny]” (XIX 2, 7–8), o tyle Angelika okaże się „niewdzięczna” (XXIII 123, 4) wobec Orlanda, a nawet wprost zostanie nazwana „niewdzięcznicą” (XXIII 128, 3). Związek tematyczny między wprowadzeniem do pieśni XIX a szaleństwem Orlanda ujawnia się także w przywołaniu wersu: „gdzieby się serce jako twarz widziało” (XIX 2, 3), który porbrzmiewa w ostatnich przytomnych słowach bohatera: „Nie jestem tem, czem się zdam z twarzy” (XXIII 128, 1).

Przyglądając się pieśniom od XIX do XXXVII, można zauważyć, że w różnym stopniu przedstawiono tu – zarówno w kontekście jednostki, jak i zbiorowości – swoistą fenomenologię utraty rozumu i poczucia rzeczywistości³⁹. Zanim omówiony zostanie przypadek Orlanda, już w pieśni XIX, w epizodzie z zabójczyniami, pojawia się wątek szaleństwa zbiorowego, spowodowanego miłosnym zawodem – relacje między przedstawicielami obu płci zamiast się równoważyć, ulegają groteskowemu zaburzeniu. W pieśni XXI, w opowieści o Gabrynie, mamy do czynienia z pierwszym przypadkiem indywidualnego

³⁹ Por. E.B. Weaver, *Lettura dell'intreccio dell'«Orlando furioso»: il caso delle tre pazzie d'amore*, „Strumenti critici” 34 (1977), s. 384–406.

szaleństwa: bohaterka kieruje się tylko „niebożnym zamysłem” (XXI 35, 7–8), wywołuje szereg nieracjonalnych zachowań, przyczynia się do śmierci męża (XXI 56, 2), hańby, udręki i tragicznego kresu Filandra („że z niego był Orestes własny”, XXI 57, 4). Ziarno szaleństwa można odnaleźć również w poczynaniach Pinabella, który pragnie zaspokoić kaprysy ukochanej („Ma ten Pinabel panią tak złą, że na świecie / Gorszej nie masz nie tylko w tem naszym powiecie”, XXII 49, 5–6).

Właśnie wtedy Orland traci rozum w związku z udręką wywołaną przez obiekt pożądania. Wydarzenia rozgrywają się w pieśniach XXIII–XXIV, w samym środku poematu, wpływając na kształt wprowadzenia, w którym miłość określa się jako „jawnie wyraźne szaleństwo” (XXIV 1, 4) i główne źródło „szaleństwa”, mające „różne skutki” (XXIV 2, 2). Tematyka gradacji powszechnego szaleństwa, objawiającego się w ludzkich umysłach i czynach, jest tu wyłożona wprost: „I choć nie każdy z mózgu oszaleje taki, / jako Orland, musi mieć szaleństwa znak jaki” (XXIV 1, 5–6). Kwestia zauważalności szaleństwa ulegnie następnie uściśleniu w epizodzie Astolfa na Księżycu. Wprowadzenie do pieśni XXIV, w którym tematyka obłędu przeważa nad tematyką miłości, jest zapowiedzią epizodu, który dał tytuł poematowi, natomiast na płaszczyźnie strukturalnej stanowi „wprowadzenie w połowię” (wł. *proemio al mezzo*) *Orlanda szalonego*. Wyraźne jest tu zdystansowanie wobec *topoi* idealizującego petrarkizmu, które w pewnej mierze ciąży nad Orlandem.

Pierwszą konsekwencją szaleństwa Orlanda jest śmierć Zerbina, wraz z którą traci na znaczeniu czyn bohatera sprzed utraty rozumu – doprowadzenie do ponownego złączenia Zerbina z Izabellą. Tragiczny kres dzielnego rycerza wyznacza pierwsze bezpowrotne przejście narracyjne, które, podobnie jak śmierć innych pierwszoplanowych postaci, prowadzi do redukcji wątków poematu.

Niezgoda, już w pieśni XIV zesłana przez Boga przeciwko poganom, w tej części poematu decyduje o potyczkach i nieracjonalnych konfliktach. Wystarczy pomyśleć o potyczce, w której Rugier „gniewem wzruszony srogiem, szable swej dobywa” (XXVI 115, 8) i zaślepiony wściekłością „rzuca się na króla Algieru dużego / Kształtem wieprza, gdy gniewy wypuści, dzikiego” (XXVI 116, 1–2). W pieśni XXVII,

wraz z wkroczeniem Niezgody do obozu pogan, ma swój początek szaleństwo Rodomonta, wywołane miłosnym zawodem, którego obiektem jest Doralika. Pogański wojownik, szukając zemsty, opuszcza pole walki (uchyla się zatem od obowiązku) i zaczyna żywić obsesyjną niechęć wobec całej płci niewieściej. W opowieści zasłyszanej przezeń od karczmarza w pieśni XXVIII podlega tematyzacji wątek groźby szaleństwa niesionej przez zawód miłosny: Jokond podupa da na zdrowiu, zmagając się z miłosnym cierpieniem, podobnie jak król Longobardów Astolf, który znalazł się na skraju szaleństwa (XXVIII 44, 3–4).

W pieśni XXIX, którą otwiera temat „niepewnego zamysłu człowieka każdego” (XXIX 1, 1), szaleństwo Rodomonta staje się przyczyną straceńczej śmierci Izabelli, co skutkuje szczególnym odwetem, w którym poganin karze siebie samego i wszelkich napotkanych rycerzy. U kresu pieśni, w potyczce Rodomonta z Orlandem, dochodzi do starcia nie tylko dwóch największych wojowników wrogich obozów, ale też dwóch bohaterów dotkniętych najsakrajniejszą postacią szaleństwa. Wątek obłądu znajduje kontynuację w pieśni XXX, opowiadającej o kolejnych szaleńczych wyczynach Orlanda – we wprowadzeniu jest mowa o „ślepej porywczości”, rodzącej się, gdy „bierze górę moc z zapalczywością” (XXX 1, 1–3). W tej samej pieśni Rugier, powodowany urażoną dumą, porzuca obowiązki, jakie ma wobec zbiorowości.

W pieśni XXX objawia się także szaleństwo Bradamanty, która odtąd – jak wskazał Ferretti – przyjmuje funkcję elegijną, sprawowaną naprzemiennie z rolą epicką⁴⁰. Oblubienica Rugiera cierpi z tęsknoty za ukochanym – widać tu wpływ modelu uczuciowości wypracowanej w *Canzoniere* Petrarcki (XXX 89, 1, 5, 7–8). Obezwładniająca udręka miłosna przemienia się w zazdrość – temat podjęty niedługo potem, we wprowadzeniu do pieśni XXXI, gdzie określa się ją mianem „gniewu”, „zarazy piekielnej” (XXXI 4, 5), „najsroźszej rany [...] rany najokrutniejszej, której ból tak dusi, / Iż zdesperowany dać garło człowiek musi” (XXXI 5, 1).

⁴⁰ Por. F. Ferretti, *Bradamante elegiaca...*; *idem, La follia dei gelosi...*

Podobnie jak u Orlanda i Rodomonta, również u Bradamanty zazdrość przeradza się w szaleństwo, najpierw prowadząc bohaterkę na skraj samobójstwa (XXXII 44), następnie zaś – po obłąkańczej tułaczce – niemal do śmierci z ręki Rugiera (XXXVI). Opowieść o Twierdzy Tristana, wprowadzona (w wydaniu z 1532 r.) do wątku o szaleństwie Bradamanty, ponownie podejmuje, w kontekście jednostkowym i zbiorowym, tematykę irracjonalnych zachowań wywołanych zazdrością. Ocenia je przy tym jako niewybaczalne nawet wtedy, gdy zrodzą się z wielkiej miłości („Bo ta [miłość] serce szlacheckie uczyni z chłopskiego, / Ale w chłopskie obracać nie ma szlacheckiego”, XXXII 92, 1–2).

Z problematyką szaleństwa należy także wiązać wprowadzenie do pieśni XXXIV, gdzie przedstawiono bezwład „zasłепionej Italii” (XXXIV 1, 2), zamęt uczyniony przez tych, którzy chcąc wzmocnić swoją władzę, lekkomyślnie wezwali na pomoc cudzoziemców, działając, jak się okazało, na szkodę i swoją, i ogółu. To oznaka szaleństwa, „wniwecz siebie obracania samego” – co zapowiedziano już we wprowadzeniu do pieśni XXIV (1, 8).

W pieśniach XXXIV i XXXV, wraz z wątkiem Astolfa na Księżycu, tematyka szaleństwa zyskuje podstawę teoretyczną, połączoną z definicją sensu poezji, która może urzeczywistnić najbardziej szalone marzenie – sen o nieśmiertelności („Miejsce to poświęcone snadź nieśmiertelności”, XXXV 15, 1; „Tak dobrzy poetowie wierszami swojemi, / bohaterom zaginąć nie dają na ziemi”, XXXV 21, 3–4).

W pieśniach XXXV–XXXVI ciągnie się opowieść o obłądzeniu Bradamanty, znajdująca apogeum w dwóch starciach z Marfizą. Przyszła małżonka Rugiera, zasłепiona nieuzasadnionym uczuciem zazdrości, z furją rzuca wyzwanie śmierci: „Amonowa zaś córa, co już umyśliła / Sama umrzeć, byle wprzód Marfizę zabiła” (XXXVI 47, 1–2). Podobnie jak u Rynalda i Rugiera, do odzyskania rozumu może dojść tylko dzięki zewnętrznej sile, którą w wypadku Bradamanty uosabia Merlin (por. XXXVI 58–66).

Kres trzeciej części poematu – osnutej wokół tematu szaleństwa – wyznaczałaby pieśń XXXVII, podejmująca historię królestwa Marganora, w której pojawiają się pojednani już Marfiza, Bradamanta i Rugier.

Epizod dodany w trzecim wydaniu jest przykładem szaleństwa zbiorowego, pozostając w symetrii tematycznej i strukturalnej z analogicznym obłędem zabójczyń z pieśni XIX. Podobnie jak one ustanowiły tyranię z chęci odwetu na mężczyznach, tak Marganor uchwała absurdalne prawo, zakazujące niewiastom zbliżać się do jego zamku. Termin *furor* („złość”, „okrucieństwo”, XXXVII 40, 44) poświadcza niedorzeczność czynów Marganora. Wraz ze zwycięstwem bohaterów nad obłąkanym władcą wątek utraty rozumu na poziomie struktury poematu zostaje domknięty. W kolejnej, ostatniej jego części następuje przejście do racjonalizacji skruchy oraz powrót do postawy etycznej bohaterów, którzy ponownie skupiają się na swojej rzeczywistej misji.

6.

W części czwartej poematu w kontekście makrotekstualnym można rozpatrywać wprowadzenie do otwierającej ją pieśni XXXVIII. Przeważa tu racja honoru nad pobudkami miłosnymi. Przejście logiczno-ideologiczne pozwala czytelnikowi ocenić uchylenie się od obowiązków, jakiego dopuścili się główni bohaterowie, i wyznacza zarazem kierunek przyszłych wydarzeń. Stanowisko narratora nie budzi wątpliwości: honor nie jest tylko wymówką kochanka, który oddał się od ukochanej, lecz stanowi wartość samą w sobie, rację wyższą i zasadniczą – w przeciwnym razie wszelkie opóźnienia na drodze do małżeństwa protoplastów rodu Estów rozpatrywać by trzeba w kluczu czysto komicznym. Reguła ta zostaje przywołana w kontekście Rugiera, który, po przywróceniu ładu i sprawiedliwości w królestwie Marganora, musi tymczasowo rozstać się z Bradaman-tą: „Ale iż uczciwemu kwoli swemu drogę / Przed się wziął, snadno, snadno wymówić go mogę; / I jeszcze to powiadam, iż stąd osobliwej / Godzien chwały i sławy w przyszłe wieki żywej” (XXXVIII 3, 1–4). W sześciu oktavach wprowadzenia termin „honor” występuje trzykrotnie – w oktawie trzeciej, czwartej i szóstej, gdzie objaśnia się, że miłosne spełnienie zawsze można odwlec, lecz nieprędko odzyskuje

się utracony honor: „A gdyby na uczciwem wziąć miał zmazę jaką, / Nie nagrodziłby lat sto z liczbą dwojaką” (XXXVIII 6, 7–8). Początkowa lekkość tonacji wprowadzenia (adresowanego do „nasławniejszej białej płci” okazującej narratorowi „słuch łaskawy”) stopniowo się rozprasza, by w końcu przybrać postać niezawołowanej kategoryczności finałowej sentencji.

Od pieśni XXXVIII wielowątkowa opowieść zaczyna nabierać bardziej linearnego i wyrazistego przebiegu, bohaterowie zaś odnajdują samych siebie i motywację misji w kontekście zbiorowości. Po obłąkańczych poszukiwaniach spowodowanych osobistymi pobudkami, które dominowały w pieśniach XIX–XXXVII, następuje powszechny powrót do rzeczywistości i poczucia obowiązku. Bohaterowie muszą odszukać swoją epicką tożsamość i odpowiednio stosować ją do zadań, z jakimi przychodzi im się zmierzyć.

Ostatnia część, wykazująca charakter dośrodkowy, rozpoczyna się przybyciem Bradamanty i Marfizy do obozu chrześcijan oraz zjawieniem się Rugiera w obozie Agramanta. Wraz z chrztem Marfizy rozpoczyna się proces odzyskiwania najzdolniejszych wojowników dla sprawy chrześcijan. Jednocześnie rozpoczynają się kampanie wojskowe Astolfa, który po długich wędrówkach zdobywa wreszcie status przywódcy.

W pieśni XXXVIII finał poematu zapowiedziany jest wątkiem nieudanej próby zakończenia wojny w pojedynku Rugiera i Rynalda wyznaczonym przez Karola i Agramanta. W pieśni XXXIX odzyskanie rozumu przez Orlanda daje początek serii działań zbrojnych, które doprowadzą do klęski Saracenów.

Wprowadzenie do pieśni XL, przywołujące zwycięstwo Estów nad Wenecjanami w bitwie pod Polesellą, jest ponownym współcześnie-aniem wojny Karola i Agramanta, dokonanym za pomocą odniesienia do aktualnych wydarzeń, podobnie jak było w pieśni XIV, gdzie porównywano „stare rzeczy i dawne z nowymi” (XIV 2, 3). Nawiązanie do współczesnych czasów oraz pobudzenie pamięci indywidualnej i historycznej czytelnika uwzniośla tonację narracji. Czytelnika namawia się, aby nie zapominał o okrutnych wydarzeniach rzeczywistej wojny („Kto te haniebne ognie i śmierci bladawe [...] widział”, XL 5,

1–2) i odczytał „ten twardy / Stos” (XL 5, 5–6) przez pryzmat tychże doświadczeń. Funkcję uwspółcześniającą, znów skutkującą uwzniośleniem tonacji, pełni również wprowadzenie do pieśni XLII. W kulminacyjnym momencie bitwy na Lipadusie (Lampedusa) przywołuje się wspomnienie o ciężkich ranach odniesionych w boju przez księcia Alfonsa (13 stycznia 1512 r.) oraz dokonuje się jawnych odniesień epickich do Achillesa i Patroklosa. Heroiczna śmierć Brandymarta w bitwie na Lipadusie pozostaje w relacji z śmiercią Patroklosa, natomiast ból *Orlanda* po stracie towarzysza przypomina cierpienie Achillesa. Obu bohaterów greckich narrator przywołuje na krótko przed opowieścią o śmierci Brandymarta, który dopełnia swojego bohaterskiego losu i ucieleśnia wartość ofiary w imię obowiązku, co pozostaje w zgodzie z zasadą wyrażoną we wprowadzeniu do pieśni XXXVIII.

O ile w okolicach pieśni XLII, wraz ze śmiercią Agramanta, losy wojny są już przesądzone, to w kontekście struktury dwaj bohaterowie muszą jeszcze dopełnić misji oraz odnaleźć właściwą, świadomą ścieżkę swojego losu – mowa o Rugierze i Rynaldzie. W związku z tym czytelnik znajduje najpierw krótkie przypomnienie o nierozstrzygniętej sytuacji Rugiera, przytoczonej jeszcze w świetle udręki miłosnej Bradamanty, która znów zмага się ze zwątpieniem, nazywając go „wiarołomcą [...] złym, niesprawiedliwym” (XLII 22, 7), potem zaś następuje przejście narracyjne do wątku odzyskania rozumu przez Rynalda.

Rynald był już zestawiany z *Orlandem* w związku z utratą rozumu wywołaną miłością do Angeliki: „*Orlanda* i Rynalda wspominam męznego. / Jeden z tych szalonem już został z tak mądrego, [...] Nagi po górach, skałach i lesiech zgęścionych / Tuła się, wylewając pot z członków zemdlonych / Drugi, mało co mędrszy, jechał precz od ciebie, / Szukać dziewczki, której dał w moc samego siebie” (XXVII 8 1–2, 4–8). Po bitwie na Lipadusie narrator wspomina o Rugierze, po czym powraca do losów Rynalda i ukazuje paladyna, jak dołącza do towarzyszy na Lipadusie tuż po zakończeniu potyczki (XLIII 150). Narrator odnajduje Rynalda w pełni miłosnej udręki: „Tak w krętej sieci został Rynald nieszczęśliwy [...] między swemi, co tryumf radosny / Z pogan mieli, sam, jakby więzień, jest żaloszny” (XLII 26, 5, 7–8).

Podobnie jak u Orlanda, również u Rynalda do odzyskania władz umysłowych dochodzi za sprawą czynnika nadprzyrodzonego – tajemniczy rycerz wskazuje bohaterowi czarodziejskie źródło, dzięki któremu paladyn uwolni się od miłosnego szału i powróci na ścieżkę honoru (XLII 63). Podobnie jak Orland, także Rynald nie musi wykazywać się zdolnościami bitewnymi, które dał już poznać o wiele wcześniej; pod względem strukturalnym zachodzi jednak potrzeba, by paladyn potwierdził swoje męstwo, a zmierzając na pole bitwy, ostatecznie odnalazł pierwotny system wartości. Epizod z czarodziejską wodą źródlaną, który dobiega końca z początkiem pieśni XLIII, ukazuje, jak osobiste rozterki paladyna schodzą na drugi plan w stosunku do jego bohaterskiej misji⁴¹. Odzyskanie rozumu za sprawą sił nadprzyrodzonych nie jest jednak gwarantem wewnętrznej mocy, która zdołałaby utrzymać stan przytomności. Dokonując refleksji, że „Między mądre słusznie się policzy / Ten, kto szukać nie będzie, czego mieć nie życzy” (XLIII 6, 3–4), Rynald ukazuje, że kierują nim już inne, o wiele bardziej wzniosłe pobudki.

Jeśli chodzi o Rugiera, to na początku czwartej części poematu jego znaczenie jako wojownika jest znikome. Z narracji wielokrotnie wyłaniają się wątpliwości co do jego umiejętności bojowych. Po zwycięstwach odniesionych z użyciem czarodziejskiej tarczy, którą sam odrzuca w poczuciu hańby (por. XXII 88–95), po uwolnieniu Ryciaryna, które pociąga za sobą rzeź bezbronnych ludu (XXV 11), oraz po innych czczych potyczkach pierwszym poważnym starciem Rugiera jest pojedynek z Mandrykardem w pieśni XXX. Rugier wychodzi z walki zwycięsko, choć z wielkim trudem i tylko dzięki ostatniemu, instynktowemu pchnięciu, które zadaje górującemu w pojedynku przeciwnikowi. Mandrykard zresztą w przededniu starcia wytyka Rugierowi jego nikłe umiejętności bitewne.

Autorytet bojowy Rugiera zostaje następnie wystawiony na szwank w pojedynku z Rynaldem na początku pieśni XXXIX – starając się

⁴¹ Gwoli utylitarystycznej, nie zaś heroicznej interpretacji epizodu por. S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos...*, s. 56.

nie zranić brata ukochanej Bradamanty, Rugier ogranicza się do unikania ciosów („miga się tylko w rękach”, XXXVIII 89, 3), a sam jawi się jako niezdolny do walki („Część pogańskich hetmanów większa, co patrzyli / Na bój srogi, o państwie afryckim zwątpili: / Szczerze swą bronią robi Rynald odważony, / Rugier jakoś słabiej, zda się, nademdlony”, XXXIX 3, 1–4). W wydaniu z 1516 roku była to ostatnia próba, jakiej podjął się Rugier przed finałowym starciem z Rodomontem. Po bezkrwawym pojedynku z chrześcijaninem Dudonem (XL 70–82) i przyjęciu chrztu (XLI 59) na mocy ślubowania złożonego podczas burzy (XLI 48) bohater nie znajduje sposobności, aby potwierdzić swoje walory jako wojownik⁴². W wydaniach z 1516 i 1521 roku poświadczał je jedynie szacunek, jaki paladyni okazują bohaterowi pod koniec pieśni XLIII (197, 3–6). Wyrazy aprobaty pochodzą w szczególności od Rynalda (XLIX 6, 3–4), który z wdzięcznością przywołuje uwolnienie swojego brata Ryciardyna, co jednak – jak już wspomniano – nie postawiło Rugiera wobec konieczności zmierzenia się z potężnym przeciwnikiem.

Wymagania strukturalne, aby nadać protoplaście rodu Estów cechy bohatera, poniekąd motywują jedną z funkcji długiego epizodu z Rugierem i Leonem, dodanego w wydaniu z 1532 roku (pieśni XLIV–XLV). Dzięki opisanym tu typowo romansowym wydarzeniom Rugier dowodzi męstwa na polu walki, odwracając bieg bitwy i zaskarbiając sobie uznanie Leona, syna cesarza Wschodu. Ponadto Rugier wygrywa pojedynek z Bradamantą, udowadniając, że dorównuje ukochanej w umiejętnościach bitewnych lub nawet ją przewyższa. Jako król Bułgarii zyskuje wreszcie odpowiedni tytuł, aby poślubić Bradamantę. Finałowy pojedynek, w którym Rugier zabija Rodomonta, najmocniejszego wojownika pogan, potwierdza jego zalety i zamyka ostatni narracyjny wątek poematu.

⁴² Por. C. Segre, *Esperienze...*, s. 30.

7.

W poemacie bezustannie nakładają się na siebie dwa wielkie pola tematyczne, które można by określić następująco: miłość/złudzenia i wojna/rzeczywistość, szaleństwo/ucieczka od rzeczywistości i rozum/powrót do powinności. Cesare Segre, podejmując kwestię struktury *Orlanda szalonego*, zauważył, że dla „rozwoju poematu można nakreślić wykres wzrostu” [„andamento del poema si percepisce un diagramma ascensivo”]⁴³ wyznaczany „przeważaniem tonów epickich i tragicznych” [„predominio dei toni epici e tragici”]⁴⁴. Prócz wykresu wzrostu można by także zaproponować wykres entropowy: ruch nadany akcji rozpoczyna się od tego, co Praloran zdefiniował jako „zrównoważone *entrelacement*” [„*entrelacement moderato*”]⁴⁵, rozprasza się następnie w licznych wątkach narracyjnych dzięki skrajnej akceleracji, w której skłębiają się różne płaszczyzny czasowe, by wreszcie stopniowo skupić się w obszernym przepływie izochronicznym prowadzącym do zakończenia poematu. Odbudowa tożsamości moralnej bohaterów, choć ironicznie niejednoznaczna w pierwszych trzech częściach poematu, podważa heglowskie przesłanki – do dziś dające o sobie znać w rozlicznych studiach – stanowiące o antytezie irracjonalnego chaosu świata przedstawionego i racjonalno-ironicznego dystansu wykazywanego przez narratora. Jak zauważył Giulio Ferroni, odniesienia do współczesnych dziejów wojennych nie powinny być postrzegane jedynie jako pochwalna dygresja, gdyż ustanawiają „dialog z terażniejszością” [„dialogo con il presente”]⁴⁶. Nawiązania do terażniejszości miałyby zatem znaczenie strukturalne, „poniekąd odzwierciedlając liczne obrazy wojny sprowadzonej przez Maurów do Francji” [„come da specchio alle molteplici immagini della guerra portata dai «Mori» in Francia”]⁴⁷. W ogólniejszym

⁴³ *Ibidem*, s. 23–24.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 23–24.

⁴⁵ M. Praloran, *Tempo e azione...*, s. 10.

⁴⁶ G. Ferroni, *Ariosto*, Roma 2008, s. 185.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 186.

ujęciu Ferroni postrzega strukturę poematu jako „obszerną i złożoną, niewymykającą się spod kontroli i wyważoną” [„ampia e complessa, controllata e misurata”]⁴⁸, która czyni poemat „„skończonym» organizmem” [„oragnismo «finito»”]⁴⁹. Podejmując w jakiejś mierze wskazówki strukturalne sformułowane w 1971 roku przez Leonzia Pampalonię, Ferroni skupia się na centralnej roli epizodu dotyczącego szaleństwa *Orlanda*, umiejscowionego w samym środku poematu, w pieśniach XXIII–XXIV. Przyjmując za punkt odniesienia „kwestie kluczowe dla losów *Orlanda*” [„punti chiave della vicenda di Orlando”]⁵⁰, Ferroni proponuje makroukład dla 46 pieśni poematu według schematu 12 + 11 + 11 + 12, wykazującego cechy symetrii strukturalnej. W ten sposób można pochwycić ramę kompozycyjną poematu, wewnętrzną wobec „fabuły skłębionej wśród perspektywy «ideologicznej», zakresów tematycznych i płynnych struktur narracyjnych” [„intreccio inestricabile tra prospettiva «ideologica», dati tematici e articolazione delle strutture narrative”]⁵¹.

Chcąc określić sens strukturalny *Orlanda szalonego*, warto na zakończenie zauważyć, że przedstawienie świata pozbawionego centrum, zdominowanego przez jednostkowe namiętności pozostające w konflikcie z dobrem ogółu, łączy się z osobistym i historycznym doświadczeniem wojen w Italii początków XVI wieku. Zarówno w Italii, jak i w całej Europie Ariosto dostrzega brak równowagi politycznej, tym samym poddając dyskusji etyczno-poznawczy optymizm humanizmu⁵². Podobnie jak w pierwszych trzech częściach poematu, w Europie i Italii górowały zachłanność i głód władzy, zdrada, oportunistyczne przymierza, bezładne namiętności jednostki, szaleństwo indywidualne i zbiorowe, dworska hipokryzja. Jak zauważył Stefano Jossa, „poemat nie tyle odzwierciedla historię, ile udziela jej głosu i daje jej wyobrażenie: to poemat o kryzysie w toku” [„Più che rispecchiare la storia, però, il poema soprattutto le dà voce

⁴⁸ *Ibidem*, s. 148.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 151.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Por. S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos...*, s. 121.

e rappresentazione: è il poema di una crisi in atto”]⁵³. Finałowa część poematu, najsilniej nacechowana epicko, wydaje się zatem wyrażać życzenie, by w imię honoru i wspólnego dobra odszukać zgodę i rozsądek, choćby trzeba było zapłacić za to wysoką cenę. Pozorny happy end z ślubnym kobiercem nie ma w sobie nic z pocieszenia, podobnie jak ostatni rozdział *Księcia Machiavellego* – by posłużyć się częstym porównaniem z tekstów krytycznych o Arioscie – wyrażający zachętę do uwolnienia Italii od barbarzyńców. Przyglądając się konkretnej rzeczywistości ludzkich zachowań i pobudek, Ariosto prowadzi swoją opowieść ku odnalezieniu prowizorycznej równowagi. Nierozumność, zawiść, bestialskie impulsy wciąż czyhają w ukryciu: jak Rodomont, zanim pokonał go Rugier, i jak Magańczycy, którzy choć uczestniczą w weselu, są jak „chytra liszka”, co „na zająca dybie” (XLVI 62, 7–8), pod pozorem przyjaźni skrywając swój „fałsz” (XLVI 99, 1) i knując przeciwko założycielowi rodu Estów.

Przeł. Katarzyna Skórska

Przekład artykułu został sfinansowany ze środków Université de Lausanne.

Bibliografia

- Binni W., *Ariosto. Scritti 1938–1994*, Firenze 2015.
- Calvino I., *Ariosto. La struttura dell'«Orlando furioso»*, w: *idem, Saggi 1945–1985*, a cura di M. Barenghi, vol. 1, Milano 1995.
- Croce B., *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari 1920.
- Dalla Palma G., *Le strutture narrative dell'«Orlando furioso»*, Firenze 1984.
- Ferretti F., *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e interesezione di generi nell'«Orlando furioso»*, „Italianistica” 37 (2008), no 3, s. 63–75.
- Ferretti F., *La follia dei gelosi. Letture del canto XXXII dell'«Orlando furioso»*, „Lettere italiane” 62 (2010), no 1, s. 20–62.
- Ferroni G., *Ariosto*, Roma 2008.
- Güntert G., *Strategie narrative e discorsive nell'«Orlando furioso»: le prefigurazioni dei primi canti, i ritratti femminili e il centro tematico del poema*, „Esperienze letterarie” 30 (2005), no 3–4, s. 51–80.

⁵³ S. Jossa, *Ariosto*, s. 72.

- Izzo A., «*Al fin trarre l'impresa*». *Prassi di chiusura narrativa e ideologia del tempo nell'«Orlando furioso»*, „Strumenti critici” 20 (2005), no 2, s. 227–246.
- Javitch D., *Proclaiming a Classic. The Canonization of “Orlando furioso”*, Princeton 1991.
- Javitch D., *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'«Orlando furioso»*, Lucca 2012.
- Jossa S., *Ariosto*, Bologna 2009.
- Leopardi G., *Zibaldone*, Milano 1997.
- Momigliano A., *Saggio sull'«Orlando furioso»*, Bari 1928.
- Praloran M., *Tempo e azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze 1999.
- Rivoletti C., *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'«Orlando furioso» in Francia, Germania, Italia, Venezia* 2014.
- Roncaccia A., *L'innamoramento di Angelica nella trama cavalleresca*, „Versants” 59 (2012), no 2 (fasc. it.), s. 129–149.
- Roncaccia A., «*Se come il viso, si mostrasse il core*». *Simmetrie e specularità nel canto XIX del «Furioso»*, w: Marco Praloran 1955–2011. *Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, a cura di S. Calligaro, A. Di Dio, Pisa 2013, s. 105–116.
- Salviati L., *Difesa dell'«Orlando furioso» dell'Ariosto. Contra 'l dialogo dell'Epica poesia di Cammillo Pellegrino*, Firenze: Domenico Manzani, 1584.
- Sismondi J.Ch.L. Simonde de, *La littérature du Midi de l'Europe*, Paris 1813.
- Segre C., *Esperienze ariostesche*, Pisa 1966.
- Weaver E.B., *Lettura dell'intreccio dell'«Orlando furioso»: il caso delle tre pazzie d'amore*, „Strumenti critici” 34 (1977), s. 384–406.
- Zatti S., *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca 1990.