

Zofia Szmydtowa

Ariostyczna droga Słowackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 51/4, 351-387

1960

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ZOFIA SZMYDTOWA

ARIOSTYCZNA DROGA SŁOWACKIEGO

precz mowo smętna,
Co myślom własne odejmujesz twarze,
Dając im ciągłą łzę, lub ciągle tętna;
(Beniowski, V, w. 158—160)

Ariosto zdobył sławę u rodaków i cudzoziemców nie jako autor komedii, satyr czy liryk, ale jako twórca *Orlanda szalonego*. Choć nie on pierwszy we Włoszech renesansowych sięgnął do podań średniowiecznych, by nadać im kształt poematu rycerskiego czy rycerskiego romansu wierszem, przecież podejmując dalszy ciąg wątku Boiardowego *Orlanda zakochanego* tak dalece prześcignął swoich poprzedników na tym polu, że nowy gatunek epiki nowożytnej — bez względu na sprawę inicjatywy czy historycznego pierwszeństwa — związane właśnie z dziełem Ariosta.

Kiedy pojawiła się *Jerozolima wyzwolona*, entuzjaści *Orlanda* uformowali w jego obronie rodzaj bojowego frontu i mimo że czasy kontrreformacji sprzyjały wzrostowi sławy Tassa, Ariosto miał nadal gorących zwolenników, a wśród nich wielkiego Galileusza¹. Miał także w kraju i za granicą ostrych krytyków, nie zawsze jednak konsekwentnych. Tak więc Trissino, naśladujący Ariosta, traktował go z góry, pisząc, że *Orlando* podoba się pospólstwu². Podobnie Ronsard, w praktyce pisarskiej podlegający urokowi *Orlanda*, przetwarzający epizody tego poematu, pod wpływem surowego wyroku, jaki wydał na Ariosta Pelletier, pisał, że poemat włoski przez swą fantastykę podobny jest raczej do majaczeń chorego na febrę niż do pomysłów człowieka całkowicie zdrowego³.

¹ Por. M. Brahm er, *W galerii renesansowej*. Warszawa 1957: „Spór między zwolennikami Ariosta i Tassa [...] stał się najbardziej zawziętą polemiką XVI wieku“ (s. 259). „Galileusz [...] narracje Ariosta porównywał do malarstwa olejnego, gdzie przejścia między barwami są łagodne, stonowane, dają wrażenie plastycznej pełni i miękkiej krągłości kształtów“ (s. 260).

² A. Ciorănescu, *L'Arioste en France*. T. 1. Paris 1938, s. 173: „*Furioso suo, che piace al volgo* [...]“. Trissino naśladował Ariosta w poemacie *L'Italia liberata dai Goti*.

³ *Tamże*, s. 175.

Sąd taki zamieścił Ronsard w przedmowie do pierwszego wydania swojej *Fransjady* z r. 1572, nie powtórzył go jednak w żadnym z następnych jej wydań.

Twórcy poetyk renesansowych różnili się między sobą w poglądzie na nowy gatunek epicki, który zwali na ogół romansem czy romansem awanturnicznym. Arystoteles nie tylko nie ułatwiał jego obrony, ale przeciwnie, wzmagał wątpliwości, czy można taki utwór jak *Orland szalony* stawiać na równi z wielką epiką grecko-rzymską. We Włoszech pierwszy uznał równoważność arcydzieła Ariosta wobec *Iliady*, *Odysei* i *Eneidy* Giraldu Cinzio⁴. We Francji Joachim du Bellay zalecał pisarzom naśladowanie zarówno Homera i Wergiliusza, jak Ariosta, podkreślając, że to ostatnie zalecenie poczytuje za akt odwagi ze swojej strony⁵.

Dla poetów Plejady był Ariosto inspiratorem szczerości w liryce, zwłaszcza miłosnej. Postaci jego poematu stały się popularne w XVI w. we Francji dzięki licznym aluzjom, przeróbkom i przekładom różnych epizodów z *Orlanda*. Do rozgłosu Ariosta przyczynił się szczególnie jego naśladowca Desportes. Ani dawny przekład prozą (1543), ani opracowania fragmentów włoskiego arcydzieła nie zdołały oddać wdzięku oryginału i jego muzyczności. Ówczesni poeci francuscy uczyli się głównie od Ariosta portretu kobiecego (Alcyna, Olimpia) i języka miłości. Wielki wpływ miały zwłaszcza partie liryczne dotyczące Bradamanty i Rugiera oraz monolog Orlanda po odkryciu związku Angeliki z Medorem. Powodzeniem cieszyły się także wprowadzenia do poszczególnych pieśni, utrzymane w charakterze ogólnych refleksji nad życiem⁶. Zarówno pierwsze tragikomedie francuskie, jak dramaty pasterskie swoją stroną fabularną związały się z *Orlandem szalonym*⁷. Wątki poematu przeniknęły także do romansów. Literatura francuska w. XVI rozwijała się więc w różnych dziedzinach pod znakiem Ariosta. Przejmując tematy z jego dzieła, korzystając z elementów jego techniki poeci francuscy nie wzięli sobie jednak na wzór *Orlanda* jako całości — o swoistej kompozycji i bogatym zespole czynników emocjonalnych i obrazowych.

W wieku XVII, wraz z kształtowaniem się doktryny klasycystycznej, rosła niechęć do Ariosta. Zarzucano mu nieporządek i chaos w snuciu i przerywaniu liczących wątków, zbytnią mnogość postaci i wynikającą stąd monstrualność dzieła, w którym razila nadto krytyków nieustanna mieszanina powagi z komizmem⁸. Przyznawano jedynie poecie czystość i elegancję stylu. Pogląd ten nie ostał się w początkach wieku XVIII.

⁴ *Tamże*, s. 170.

⁵ L. Cellier, *L'Épopée romantique*. Paris 1954, s. 11. — Cioranescu, *op. cit.*, t. 1, s. 46.

⁶ Cioranescu, *op. cit.*, t. 1, s. 207, 223.

⁷ *Tamże*, s. 308, 349.

⁸ *Tamże*, t. 2, s. 105, 106.

Styl Ariosta określono wówczas jako zbyt niski. Zarówno w XVII, jak XVIII w. atakowano fantastyczność *Orlanda*, wskazywano na brak poszanowania religii, na obrażający zgoła sposób wprowadzania aniołów i archaniołów⁹. W obu tych stuleciach Tasso zyskał we Francji zdecydowaną przewagę nad Ariostem. Du Bos, wielbiciel Ariosta, należał do mniejszości. Ciekawą ewolucję, ważną w swych skutkach, przeszedł w stosunku do *Orlanda szalonego* Wolter, który zrazu nie cenił włoskiego poematu, widząc w nim jedynie zbiór wesołych historyjek. Tak było około roku 1728. W roku 1742 nazwał Wolter Ariosta poetą czarującym, ale zastrzegał się, że nie uważa go za epika. W listach natomiast z 1769 r. stawiał go już bardzo wysoko, twierdząc, że jest on sto razy większym malarzem niż Homer, bardziej różnym, bardziej wesołym¹⁰. W roku 1774 nazywał go swoim człowiekiem, swoim bogiem, największym z poetów włoskich, a może świata. Wreszcie w *Słowniku filozoficznym*, prostując dawne poglądy, Wolter wyznawał, że miał Ariosta za pierwszego wśród mistrzów groteski, odczytawszy go jednak na nowo, znalazł go równie wzniosłym, jak żartobliwym¹¹. Liczne zapożyczenia z Ariosta w *Dziewicy orleańskiej* nie zdołały jej wprowadzić jako całości upodobnić do *Orlanda szalonego*, powstał bowiem poemat o charakterze burleski czy parodii literackiej. Zasługą Woltera było nawiązanie do Ariosta przez ułamkowe tłumaczenia, przetwarzanie motywów *Orlanda* w *Zadigu*, a zwłaszcza w *Dziewicy*, jak też, i to może ważniejsze, formułowanie coraz bardziej entuzjastycznych i dociekliwych sądów o poecie włoskim. Sądy te, dzięki rozgłosowi nazwiska Woltera docierające do różnych krajów europejskich, wywołały w znacznej mierze renesans Ariosta, umacniający się z końcem stulecia pod wpływem takich znawców, jak Marmontel czy La Harpe. Delille podziwiał w *Orlandzie* lekkość, zmienność nastrojów, śmiech twórcy z samego siebie, z własnej sztuki, z czytelnika¹².

Wstępy wprowadzające w *Orlandzie* do poszczególnych pieśni stały się wzorem dla Floriana w jego *Gonzalwie z Korduby*, dla Palissota w *Dunsjadzie*. Niemałą rolę odegrał także *Orland* w rozwoju poematu heroikomicznego, komedii, melodramatu. Postaci z *Orlanda* uległy w XVIII w. na ogół degradacji, ośmieszeniu, bywały parodiowane. Po-

⁹ *Tamże*, s. 108.

¹⁰ *Tamże*, s. 121, 125, 126.

¹¹ *Tamże*, s. 126.

¹² *Tamże*, s. 154. Delille w poemacie dydaktycznym *Imagination* pisze o Ariście:

*Raison, gaieté, folie, en lui tout est extrême.
Il se rit de son art, du lecteur, de lui-même;
Fait naître un sentiment qu'il étouffe soudain,
D'un récit commencé rompt le fil dans sa main,
Le renoue aussitôt, part, s'élève, s'abaisse.*

ryw uczuć, atmosfera heroizmu znalazły pewien oddźwięk jedynie w tragediach lirycznych¹³. Na schyłku w. XVIII, kiedy rozluźniły się więzy poetyki klasycystycznej, nastąpił zwrot do autorów obcych, którzy tym więzom nie podlegali: do Osjana (Macphersona), Szekspira, Ariosta. W romantyzmie francuskim orientalizm, ze szczególnym zainteresowaniem dla Indii (Lamartine, Hugo, Vigny), amerykańizm (Chénier, Chateaubriand), faustyzm (Quinet w *Ahasverusie* podjął rywalizację z *Faustem* Goethego) zaważyły poważnie na kształtowaniu się nowego typu epepei. Hugo w *Legendzie wieków* znalazł się pod wpływem Homera, Ariosta i Milтона¹⁴. Niemniej, wrażliwość na Ariosta w romantyzmie francuskim nie zaznaczyła się tak mocno, jak to się stało w romantyzmie angielskim, głównie dzięki Byronowi, czy w romantyzmie polskim — dzięki Słowackiemu.

Polska nie miała rodzimej poezji rycerskiej. Nie mogły jej zastąpić podania kronikarskie różnego pochodzenia podane w języku łacińskim. Uboga literatura średniowieczna dostarczyła niewiele tematów polskim poetom renesansowym, i to głównie dla ich pism łacińskich. Dzieła grecko-rzymskie wzięły w renesansie polskim górę nad nowożytnymi, ale choć Ronsard tłumaczył Ariosta, a Jan Kochanowski — Homera, obaj oddawali hołd Petrarce, obaj znali poezję włoską.

Bronisław Chlebowski szukał, zwłaszcza w *Sobótce* i w *Trenach*, śladów oddziaływania Ariosta na Kochanowskiego, przykłady jednak i dowody badacza zostały podane w wątpliwość¹⁵. Nie kusząc się o przekonujący dowód, warto chyba zatrzymać się chwilę na ciekawej analogii sytuacyjnej między *Orlandem* a *Pamiętką*. Chodzi mianowicie o scenę pożegnania. W *Orlandzie* Fiordiligi żegna ukochanego na brzegu morskim, wpatruje się długo w odpływający okręt, aż dwaj rycerze unoszą ją przemocą do pałacu i zostawiają tam pełną rozpacz¹⁶. W *Pamiętce*

¹³ Cioranescu, *op. cit.*, t. 2, s. 195.

¹⁴ Cellier, *op. cit.*, s. 26, 40, 112, 267.

¹⁵ M. Brahmer, *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*. Kraków 1927, s. 10.

¹⁶ Tekst włoski cytujemy według wyd.: L. Ariosto, *Orlando furioso*. Firenze 1928. Tu zob. pieśń XLI:

*Poi che son d'arme e d'ogni arnese in punto,
alzano al vento i cavallier le vele.
Astolfo e Sansonetto con l'assunto
riman del grande esercito fedele.
Fiordiligi col cor di timor punto,
empiendo il ciel di voti e di querele,
quanto con vista seguitar le puote,
segue le vele in alto mar remote. [34]*

*Astolfo a gran fatica e Sansonetto
potè levarla da mirar ne l'onda,
e ritrarla at palagio, ove sul letto
la lasciaro affannata e tremebonda. [35]*

królewna szwedzka z płaczem żegna Jana Tęczyńskiego, a gdy okręt odbija od brzegu, nie może wzroku oderwać od postaci ukochanego, potem od żagli, wreszcie od morza, tak że słudzy muszą ją gwałtem uprowadzić z wybrzeża (w. 105—108):

Póki go widzieć mogła, oczy w nim trzymała,
Potym na same tylko już żagle patrzała;
Na koniec, kiedy i on, i żagle zniknęli,
Ledwy na poły żywą słudzy z brzegu wzięli.

Wielkim wydarzeniem literackim w Polsce było powstanie w drugim dziesięcioleciu w. XVII przekładu wierszem *Jerozolimy i Orlanda*. Tłumacz obu poetów, Piotr Kochanowski, zdołał opublikować w 1618 r. tylko pierwszy z nich. W roku 1799 Jacek Przybylski wydał 25 początkowych pieśni *Orlanda*, całość zaś (46 pieśni, z pewnymi opuszczeniami) ukazała się w druku dopiero w roku 1905. Choć więc spolszczenie Ariosta szerzyło się w odpisach na prawach książki rękopiśmiennej, dostęp do niego był znacznie trudniejszy niż do Tassa. Znajomością *Orlanda*, zapewne w oryginale, należy tłumaczyć pojawienie się w r. 1628 (w przekładzie Stanisława Serafina Jagodyńskiego) udramatyzowanego epizodu z *Orlanda: Wybawienie Rugiera z wyspy Alciny* („Komedia z tańcem i z muzyką z włoskiego na polskie przetłumaczona“). Ten typ utworów scenicznych opartych na tematyce *Orlanda* szerzył się zarówno we Włoszech, jak we Francji już w drugiej poł. wieku XVI¹⁷.

Zdecydowane zwycięstwo w literaturze francuskiej w ciągu w. XVII i w początkach XVIII poetyki klasycystycznej wywołało m. in. ostrą krytykę nie liczącego się z prawami i wzorami Ariosta. W Polsce były to czasy baroku i kontrreformacji zarazem, a cenzura kontrreformacji miała we wszystkich krajach poważne zastrzeżenia co do *Orlanda* — nie ze względu na jego cechy literackie, ale na ostrość satyry zwróconej przeciwko zakonom, a więcej jeszcze — na żartobliwe czy ironiczne przetworzenie cudowności w fantastykę, choć to się wtedy inaczej formułowało.

W takich warunkach zjawiskiem szczególnie może ciekawym było pojawienie się w 1683 r. *Tobiasza wyzwolonego*. Autor poematu, Stanisław Herakliusz Lubomirski, trafnie nazwany przez Brahmę „jednym z najżywszych podówczas łączników piśmiennictwa polskiego z kulturą romańską“ ze względu na sposób opracowania tematu biblijnego, przypominał Chlebowskiemu epikę włoską, Magierze — *Beniowskiego*¹⁸. Precyzyjne badania Brahmę wykazały niewątpliwy związek *Tobiasza* z Ariostem, poczynając od oktawy i tytułu urobionego na wzór *Orlando*

¹⁷ Cioranescu, *op. cit.*, t. 1, s. 308—344.

¹⁸ M. Brahmę, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych*. Warszawa 1939, s. 162—163.

furioso czy *Orlando innamorato*. Oddziaływanie przejawiało się, jak słusznie stwierdził badacz, nie w budowie fabuły, ale w układzie pieśni rozpoczynających się strofami zawierającymi ogólne refleksje. Lubomirski nadał im większą wagę i powagę. Poszedł także za Ariostem w przerywaniu opowieści dygresjami, często w formie okrzyku, w urywaniu wątku i nawiązywaniu do poniechanego czy następnego¹⁹. Można by mówić o pobudzeniu przez Ariosta fantazji poety polskiego, jeśli wziąć pod uwagę dokonany przez niego opis „okrutnej ryby“. Słusznie wyodrębnił Brahmer ten typ inspiracji Ariosta, podkreślając, że wobec opisu owej ryby „trudno nie pomyśleć o różnych rzecznych i morskich potworach *Orlanda szalonego* (VI, 36; X, 101; XI, 37 nn.)“²⁰.

Głębszy, wewnętrzny związek *Tobiasza z Orlandem* ujął Brahmer w uogólnieniu:

[Lubomirski za przykładem Ariosta] zdązał do tej równowagi wrażeń estetycznych, dzięki której jego sielanka biblijna [...] przenikniona jest nastrojem pogody, ma ton łagodny, a mimo zaprawnych pesymizmem refleksji i satyrycznych wycieczek spowija ją atmosfera dyskretnego współczucia [...] ²¹.

Inny niewątpliwie charakter miały podniety, które czerpał z Ariosta Ignacy Krasicki. Jako krytyk wyraził się o poecie włoskim z pełnym uznaniem, podkreślając w zwięzłym sformułowaniu wartość jego poematu, mimo że nie był on budowany według reguł poetyki klasycystycznej. W rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* czytamy:

Dzieło jego najznakomitsze, *Orlando furioso* [...] sławę mu w potomności sprawiedliwie przyniosło. Żadnych prawideł poematu bohaterstwa nie zachowuje: jednakże dla szczególnych opisów i nader płodnej żywości umysłu szacowne ²².

Po uwagach o życiu i twórczości Ariosta Krasicki dołączył pierwszych 15 oktaw pieśni XXXV we własnym przekładzie, czego dowodem negatywnym — brak nazwiska tłumacza, pozytywnym zaś — właściwości stylu i wiersza.

We Francji parodystyczne odbicie fantastyki Ariosta wystąpiło w poematach heroikomicznych. W Polsce zjawisko to szczególnie wyraźnie ujawniło się w *Myszeidzie*, w której Homer, Kadłubek, Ariosto i baśń ludowa znaleźli się na tym samym poziomie degradacji komicznej. Szczur Gryzomir w locie powietrznym na łopacie czarownicy został porównany (VI, w. 25—32) do lecącego na księżyc w *Orlandzie* Astolfa:

¹⁹ *Tamże*, s. 167, 168.

²⁰ *Tamże*, s. 168—169.

²¹ *Tamże*, s. 173.

²² I. Krasicki, *Dzieła*. Paryż 1830, s. 227.

Tak niegdyś Astolf, rycerz starej daty,
Powietrznej jazdy zuchwale próbował,
A zamiast podłej guślarskiej łopaty
Na Hipogryfie siedząc wojażował.
Szukał rozumu aże poza światy,
Tam się albowiem Orlandowi schował.
Kto by chciał wiedzieć, gdzie się nasz zagnieździł,
Podobno by ten nadaremnie jeździł²³.

Nastąpiło tu wzmoczenie komizmu i podkreślenie satyrycznej strony obrazu Ariosta dla uwydatnienia arcyzabawnej analogii sytuacyjnej właściwej epice zwierzęcej, i dla równoczesnego zaostrenia refleksji o nieuleczalnej ludzkiej głupocie.

W *Orlandzie* dzięki czarom Melissy Bradamanta ogląda swoich potomków, podobnie Popiel widzi szereg władców polskich, tylko że wśród nich nie brak opojów, gdy tymczasem Bradamanta może być dumna ze swoich dzieci i wnuków. Na tym przykładzie widać, jak temat poważnie potraktowany w *Orlandzie* zabrzmiał w *Myszeidzie* tonem inwektywy satyrycznej. Wprowadzające w tok pieśni sentencje o życiu, o naturze człowieka żywo przypominają wstępne refleksje Ariosta; w zgodzie także z jego techniką zrywania i nawiązywania wątków pozostają takie zwroty Krasickiego, jak „my się tymczasem wróćmy do Kruszwicy“ czy „ja się tymczasem powrócę do myszy“²⁴. W satyrze *Małżeństwo zakochanego kandydata* na małżonka poeta ironicznie zachęca (w. 31—33):

„Toś amant, siądź więc na koń, a ująwszy pikę,
Nowy Roland, głoś światu twoją Angelikę.
Ścinaj karły, olbrzymy, smoki, czarownice,

ale z dalszych wywodów widać jasno, że wezwanie to zaprawione jest drwinami, że „Tak romanse każą, Ale nie rozum zdrowy“ (w. 35—36).

²³ Wiersze XBW cytujemy według wyd.: I. Krasicki, *Pisma wybrane*. T. 1—4. Warszawa 1954. Przed rozpoczęciem przemowy wódz szczerów Gryzander przypomina sobie wzory literackie (VI, w. 57—58):

Czytał on niegdyś podobno w Homerze,
A drudzy mówią — w kronikarzach dawnych,

²⁴ O stosunku *Myszeidy* do *Orlanda* pisał W. Nehring (*Studia literackie*. Poznań 1884, s. 196—197), podnosząc wszakże nadmiernie rolę podobieństwa, bez uwydatnienia odmiennej funkcji motywów i obrazów. Uzupełnił jego badania W. Bruchnański (zob. I. Krasicki, *Myszeidos pieśni* X. Lwów 1922, s. XXX), podkreślając w *Myszeidzie*, podobnie jak w *Orlandzie*, wiązania kompozycyjne. W. Kubacki (wstęp do: J. Słowacki, *Balladyna*. Warszawa 1955, s. 169), powołując się na podobieństwa, uznał oktawę o Astolfie za żartobliwe przetworzenie motywu z *Orlanda*, *Myszeidę* zaś potraktował jako wysokiej klasy poemat ariostyczny.

Zważywszy rolę pierwiastka parodystycznego i satyrycznego w utworach Krasickiego nawiązujących do *Orlanda*, mimo szeregu świadomie wprowadzonych analogii, sposób patrzenia na poemat włoski, a zwłaszcza sposób przetwarzania jego tematów, pozwala uznać słuszność uwagi Brahmery:

Upodobanie księcia biskupa w Ariście nie przekracza granic kultu właściwego całemu wiekowi Woltera [...] ²⁵.

Warto dodać, że Wolter zdobył się na bardziej entuzjastyczną pochwałę Ariosta niż Krasicki.

W środowisku wileńskim w początkach w. XIX zainteresowanie Ariostem budził Capelli, który wydając w 1809 r. tom I antologii do użytku młodzieży uniwersyteckiej, wybrał z *Orlanda* wyjątki pod ogólnym tytułem *Wyspa Alcyny* (z VI i VII pieśni). W roku 1815 Antoni Gorecki wydał w *Dzienniku Wileńskim* swój przekład kilku pojedynczych oktaw z *Orlanda* ²⁶. Były to drobne próbki, stanowiące jednak dowód znajomości dzieła w oryginale.

Czy Mickiewicz przyswoił sobie już w Wilnie język włoski, chociaż w niewielkim stopniu, o tym nic pewnego nie wiemy. Słusznie więc Roman Pollak porównywał związane z *Orlandem* teksty Mickiewicza biorąc za podstawę przekład Piotra Kochanowskiego. Najzupełniej przekonującą analogię wskazał badacz między pokutą nałożoną przez Zerbina na Odoryka a warunkiem Twardowskiego postawionym diabłu. W obu wypadkach chodziło o rok współzycia z odrażającą kobietą. Nasuwa się uwaga, że u Mickiewicza nastąpiło skojarzenie z ludowymi anegdotami o oszukany diable; warunek ów znalazł się w szczególnieksponowanym miejscu, bo w finale ballady, jako zaskakująca groteskowa pointa. W tonie natomiast poematu włoskiego utrzymał Mickiewicz w *Grażynie* opis broni palnej, jej kształt, gwałtowność jej działania, zdumienie, jakie budziła w tych, którzy widzieli w niej coś niesamowitego. Trafne spostrzeżenie Pollaka dotyczące analogii obrazów można dopełnić stwierdzeniem, że Mickiewicz urabia broń, nazwaną przez Ariosta „żelazną, prostą rurą“, na „żelazną żmiję“, którą się „utuczy“ „ołowiem i sadzą“, a zwracając jej szyję ku wrogom — „podrażni iskrą“. Pod piórem poety polskiego strzelba stała się żywą istotą, groźnym gadem zięjącym ogniem. Inwektywę Ariosta przeciwko broni palnej zestawił słusznie badacz z inwektywą umierającego Robaka. Są tu nawet zbliżenia słowne, jak „przekłeta broń“, jest stwierdzenie szybkości działania, ale to stwierdzenie staje się w części usprawiedliwieniem zabójcy. Broń bowiem ponosi jakby część odpowiedzialności za winę człowieka, nie do-

²⁵ Brahmery, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych*, s. 23.

²⁶ R. Pollak, *Mickiewicz i „Orland szalony“ Ariosta*. Wrocław 1951, s. 4, 6.

puszczając do zmiany decyzji w czasie natarcia na wroga. I tu także nastąpiła znamienna zmiana funkcji ariostycznego motywu, a bardzo istotna zmiana stylu. Pollak wskazał także na lament Orlanda jako na jedno ze źródeł koncepcji szaleńca-Gustawa²⁷.

Podniósł przy tym badacz potrzebę określenia roli „ariostycznej ironii“ w *Panu Tadeuszu*. W odpowiedzi na to wezwanie niech mi wolno będzie zauważyć marginesowo, że obok ironiczno-patetycznej analogii Telimeny do Dydony i Armidy zarysowuje się wyraźnie ironiczno-żartobliwe jej powinowactwo z Alcyną. Ariosto przedstawił ją jako uroczą, młodą kobietę, taką ją też widział Rugier aż do chwili, gdy wróżka Melissa wręczyła mu czarodziejski pierścień. Wtedy rycerz zobaczył, jak naprawdę wyglądała Alcyna (VII, 70)²⁸:

Ze cokolwiek pięknego w niej się najdowało,
Cudze było i nie jej, a teraz piękności
Poszły i same tylko zostały sprośności,

Po tej ogólnej uwadze następuje przejście do szczegółów portretu, kontrastującego z pierwotnym obrazem urodziwej czarodziejki (VII, 73):

Twarz bladą, wyschlą miała, okrytą zmarszczkami,
A głowę zaś rzadkimi, siwymi włosami,
Wzrost sześci piędzi spełna nie przechodził, z gęby
Wszystkie jej bely zgoła już wypadły zęby. [...]
Ale skryte tym wiekom nauki umiała,
Którymi się zdała być gładka i młodniała.

Telimenę poeta polski przedstawił jako osobę „przystojną i młodą“, w oczach Tadeusza odmłodziła ona niemal do wieku widzianej przez chwil kilka Zosi. Pojawienie się Zosi na wieczery staje się, niby działanie czarodziejskiego pierścienia, probierzem prawdy. Odkrywa ją Tadeusz stopniowo, doznaje równocześnie poczucia winy wobec Telimeny, zazdrości o Zosię i przerażenia sytuacją, z której nie widzi wyjścia. Mickiewicz uwydatnił tu działanie młodzieńczej naiwności, potęgując zaś zgorszenie Tadeusza, malując jego rozpacz, zdołał przy pomocy dyskretnych sygnałów sprowadzić sytuację do właściwej miary, zasugerować, że wbrew poczuciu młodzieńca nie będzie ona w swych skutkach groźna. Bez pomocy czarodziejskiego pierścienia, dzięki obecności Zosi Tadeusz (V, w. 371—374):

[...] bystrzejsze teraz miał źrenice,
Ledwie spojrzął w rumiane Telimeny lice,
Odkrył od razu wielką, straszną tajemnicę!
Przebóg, naróżowana!

²⁷ *Tamże*, s. 8—11.

²⁸ Tekst polski cytujemy według wyd.: L. Ariosto, *Orland szalony*. Tłum. P. Kochanowski. Wyd. J. Czubek. Kraków 1905. Cyfry rzymskie oznaczają pieśni, arabskie — zwrotki.

Poeta, z udaną powagą dociekający, jaka niedokładność w zabiegach kosmetycznych Telimeny spowodowała takie odkrycie, dalsze przedstawił jako następstwo pierwszego (w. 383—388):

Nuż oczy Tadeusza, jako chytre szpiegi,
 Odkrywszy jedną zdradę, poczną w kolej zwiędzać
 Resztę wdzięków i wszędzie jakiś fałsz wyśledzać:
 Dwóch zębów braknie w ustach; na czole, na skroni
 Zmarszczki; tysiące zmarszczków pod brodą się chroni!

Telimena oszukała więc Tadeusza jak Alcyna Rugiera. Obie sztucznie się odmłodziły. Czarodziejka, mając mocniejsze środki, osiągnęła więcej, w konsekwencji jednak okazała się odrażającą, bezzębną, skurczoną wiedźmą, gdy Telimena jedynie starzejącą się damą światową. Ujawnienie zmarszczek i brakujących zębów, szczegóły stanowiące aluzję do portretu zmienionej Alcyny, uświadamiają czytelnikowi znającemu *Orlanda*, że Telimena łatwo nie zrezygnuje z Tadeusza. Uczyni z niej poeta w dalszym toku akcji tragikomiczną Dydonę i tragikomiczną Armidę, gdy usiłuje zatrzymać młodzieńca albo iść z nim na wojnę, wiemy bowiem, że nie będzie skłonna ani umierać z rozpacz — jak pierwsza, ani udać się za ukochanym na pole walki — jak druga.

Telimenę wyposażył poeta w bogactwo cech właściwych czasom, środowisku, polskiej tradycji literackiej, a także w cechy indywidualne. Ukazał ją w grze, którą prowadzi niby wytrawna aktorka, ale także w przejawach dobrego serca czy trzeźwego wobec siebie krytycyzmu, w zmiennych pozach i gestach, mówiącą wyszukany, to znów potocznym językiem, wybuchającą, ku przerażeniu Tadeusza czy zgorszeniu Hrabiego, wyzwiskami i pogrózkami. Żart autorski wzbogacił świetny wizerunek prowincjonalnej damy modnej przydaniem dyskretnych, w istocie swej parodystycznych, rysów, upodabniających ją w pewnych chwilach i sytuacjach do sławnych miłośnic, z których jedną jest bohaterka *Eneidy* Dydona, drugą Armida z *Jerozolimy wyzwolonej*, trzecią Alcyna z *Orlanda szalonego*.

Pollak, zastanawiając się nad uwagą Przybosa o zjawiskowej postaci Zosi, zanotował mimochodem, że uwaga ta „przypomina również zjawiskową postać bohaterki *Orlanda* — Angeliki”²⁹. Angelika — dodajmy — staje się niewidzialną, ilekroć włoży do ust pierścień czarodziejski. Zosia pojawia się i znika nagle dzięki fantastycznej niemal lekkości, która jej bieg upodabnia do lotu ptaka. To, co ją zbliża do istot uskrzydłych, zostaje wzmocnione przez poetę, gdy ją tańczącą upodabnia do anioła, który kieruje obrotami ciał niebieskich (XII, w. 830—831).

W fabule *Pana Tadeusza* fantastyka pojawia się najczęściej jako element porównania, występuje także jako twór pobudzonej wyobraźni uży-

²⁹ Pollak, *op. cit.*, s. 11, przypis 24.

skujący byt pozorny w złudzeniu, trwający krótko, pozostawiający przecież ślad w przedstawionej rzeczywistości.

W latach 1811—1814 wykładał na uniwersytecie wileńskim ojciec Juliusza, Euzebiusz Słowacki, sięgający jako poeta do prehistorii Polski w *Wandzie* i do dziejów dawnej Litwy w *Mendogu*. W związku z krzewieniem się w Niemczech sztuk romantyczno-rycerskich, jako profesor wymowy i poezji zaczął wraz z Grodkiem „obok uznanych powag francuskich uwzględniać estetyków niemieckich. Ale co jego teorii estetycznej i krytykom jego dawało istotną wartość, to prawdziwe zrozumienie, czym jest poezja i twórczość“³⁰. Podniósłszy ten fakt Kleiner z właściwą sobie wnikliwością stwierdził: że „Juliusz Słowacki, osierocony przez ojca jako dziecko pięcioletnie, zachował o nim pamięć niezbyt jasną, lecz o szlachetnej i cennej treści uczuciowej“.

Umieścił go bowiem wśród klasyków polskich w *Podróży do Ziemi Świętej* po Kochanowskim, Krasickim i Trembeckim³¹.

Nie można też pominąć milczeniem sądów Euzebiusza Słowackiego o twórczości Ariosta. Pisał o nim z wyraźnym upodobaniem osobistym, stawiając go obok Danta i Tassa jako poetę równie oryginalnego jak oni.

Stwierdził, że spór o pierwszeństwo *Jerozolimy* czy *Orlanda* dotąd nie został we Włoszech rozstrzygnięty. Uznając oba utwory za arcydzieła, *Jerozolimę* umieścił wśród epepej poważnych, *Orlanda* zaś nazwał epepeją rycerską, romansową. Dał następnie bliższy opis tego gatunku właśnie na przykładzie *Orlanda*, wykazując:

że rzecz jego nie ma wielkiej historycznej ważności, że może być zmyśleniem i plodem żywego dowcipu poety, że w nim rymotworca malując obyczaje czasów rycerskich w Europie i z tonu poważnego do wesołego na przemiany przechodząc, kreśli satyrę wieku i daje nieograniczony lot swojej imaginacji³².

Nie poprzestał Euzebiusz Słowacki na zasugerowaniu równowartościowości *Jerozolimy* i *Orlanda*. Zacytował nadto, bez podania autora, sąd wynoszący dzieło Ariosta ponad *Odyseję* ze względu na rozmaitość nastrojów, wdzięk, umiejętność przedstawienia uczuć³³. Charakterystyczna to

³⁰ J. Kleiner, *Słowacki*. Wyd. 2. Łódź—Poznań 1947, s. 14.

³¹ *Tamże*, s. 17.

³² E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*. T. 2. B. m. 1826, s. 114.

³³ *Tamże*, s. 148: „Jeżeli bez uprzedzenia porównamy, mówi jeden autor, *Odyseję* Homera z *Orlandem* Ariosta, przekonamy się, że Włoch przewyższa Greczyna. Obadwaj mają jedną wadę: zbyt ni zapęd imaginacji; lecz Ariost nagradza to przez przedziwne alegorie, dowcipne satyry i doskonałą znajomość ludzkiego serca, przez wdzięki komiczne i przez to łatwe przechodzenie z opisów okropnych wojny i morderstwa do obrazów przyjemnych, rozrzewniających lub śmiesznych“.

na naszym gruncie opinia, jeśli się zważy wyjątkową wprost, dzięki przekładowi z r. 1618, popularność w Polsce Tassa. Otóż w danym wypadku *Jerozolima* i *Orland* pojawiły się jako dwa arcydzieła, prezentujące dwa gatunki epiki włoskiej, przy czym *Orland* został szczególnie wyróżniony. Tak więc ojciec, jak później syn, był wielbicielem Ariosta; ojciec miał za sobą głównie opinię Francuzów doby Oświecenia, a wśród nich sądy Woltera, syn — głównie bodaj przykład rozmiłowanego w epice włoskiej Byrona.

Juliusz Słowacki wypowiedział się po raz pierwszy na piśmie, pośrednio zresztą, o autorze *Orlanda*, gdy powoławszy się na „wspaniałe fikcje“ Waltera Scotta nazwał go „Ariostem północy“. W sformułowanej w ten sposób pochwalie obu pisarzy ujawniło się uznanie dla wiązania faktów historycznych ze zmysłeniami, a także z fantastyką, a ogólniej mówiąc — ich zmysłu dla przygody. Tak pisał poeta w r. 1832, we wstępnym rozdziale *Króla Ladawy*³⁴, a w 12 lat później w artykule *O poezjach Bohdana Zaleskiego* dowodził,

że Bohdan, mogąc być bardzo wysoko — gdyby się był kształcił na wzorach, a swojej ukraińskiej samodzielności nie stracił — mogąc być Ariostem Kozaków dniewprowych — tak, że kiedyś ślepy lirnik śpiewałby jego długi poemat ludowi — a lud przyklaskiwałby lub płakał dobrodusznie — jak neapolitańskie lazarony, gdy im obdarty poeta o śmierci konia Rolandowego zaśpiewa; mając przed sobą taką przyszłość — dobrowolnie prawie stanął przy wielotomowym Książninie³⁵.

Windakiewicz zainteresował się wzmianką o wleczeniu zdychającego konia jedynie ze względu na fakt, że Słowacki słyszał wygłaszanie owej przygody w Neapolu³⁶. Wypowiedź poety ma inną jeszcze stronę, chodzi w niej bowiem zarówno o metodę pisarską Ariosta, cenną i aktualną, jak o jego zdolność wzruszania ludzi prostych opowiadaniem o niezwykłych wydarzeniach. Dzieje Kozaczyzny wydały się Słowackiemu szczególnie bliskie tematyce *Orlanda*, a piewca Ukrainy wprost powołany do stworzenia epepei kozackiej. W liście do matki z lutego 1845 poeta snuje marzenia, jak to za 100 lat chłop spod Krakowa, umiejący już czytać, znajduje upodobanie w *Balladynie*, bo „ten utwór bawi go jak baśń, a razem uczy jakiejś harmonii i dramatycznej formy“³⁷. Bezpośrednio po ukończeniu *Balladyny* w 1834 r. zwierzał się Słowacki matce, że napisał „nową sztukę teatralną — niby tragedię“, że otworzyła mu ona „nową drogę, nowy kraj poetyczny“. Osobliwość tematyki ujął w słowach: „co

³⁴ J. Słowacki, *Dzieła*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. Wyd. 2. T. 9. Wrocław 1952, s. 351.

³⁵ *Tamże*, s. 146.

³⁶ S. Windakiewicz, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*. Kraków 1910, s. 45.

³⁷ Słowacki, *Dzieła*, t. 13, s. 472.

to za dziwna kraina i czasy“³⁸. Stronę kompozycyjną, sprawę motywacji określił przy pomocy porównania z twórczością ludową:

Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jak by ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy [...]“³⁹.

Około 5 lat upłynęło od ukończenia dramatu do jego publikacji w r. 1839, kiedy to w dedykacyjnym liście do Krasińskiego, w innych zwrotach tylko, poeta powtórzył to samo, co w cytowanym wyżej liście do matki, że dzieło jego nie liczy się z prawdą historyczną, że — co więcej — drwi ono „z porządku i z ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie, z nieprzewidzianych owoców, które wydają drzewa ręką ludzi szczone“⁴⁰. Nie wahał się wynieść instynktu poetycznego nad rozsądek, oczekując triumfu swego dramatu „wbrew rozsadze i historii“. Nawiązując do chłopięcego marzenia, aby mury rodzinnego miasteczka napęłnić postaciami widm, duchów, rycerzy, nazwał poeta swój utwór „fantastyczną legendą“. Podkreślenie faktu, że byt postaci i przebieg ich działań miał początek w myśli poety, że on niejako był sprawcą ich losów, pociągnęło zapewne ze sobą przyrównanie *Balladyny* do „lekkich, tęczyowych i ariostycznych obłoków“. W zestawie tych określeń wyraz „ariostyczny“ wskazywał na swobodną grę fantazji, zmniejszenie ciężaru rzeczy i zdarzeń, skoro przeszły one przez filtr zmyślenia. „Ariostyczny uśmiech“, którym poeta obdarzył *Balladynę*, on sam wyjaśnił jako ironiczne odwracanie oczekiwanego następstwa zdarzeń, jako żartobliwy mimo udziału melancholii stosunek do plątaniny spraw ludzkich. Pisząc, „że *Balladyna* jest tylko epizodem wielkiego poematu, w rodzaju Ariosta“, będąc jedną „z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych“, Słowacki miał oczywiście na myśli nie podobieństwo gatunku, ale analogię tematyki, przede wszystkim zaś metody artystycznej, gry nastrojów w swoim królestwie fantazji.

W liście do matki z r. 1834, chcąc bliżej określić charakter *Balladyny*, poeta pisał:

Jeżeli ma ona rodzinne podobieństwo z którą znajomą sztuką, to chyba z *Królem Learem* Szekspira⁴¹.

Oczywiście pisał to ze względu na losy matki, a więc na istotny element fabuły. W liście dedykacyjnym mowa już tylko o Ariosście. Ku-backi, który szerzej niż Windakiewicz omówił związek *Balladyny* z *Orlandem*, zwracając uwagę na nazwanie jej przez Krasińskiego ariostyczną

³⁸ *Tamże*, s. 220.

³⁹ *Tamże*.

⁴⁰ *Tamże*, t. 7, s. 7.

⁴¹ *Tamże*, t. 13, s. 220.

epopeją⁴² — powołał się na sąd Hegla o parodystycznej i satyrycznej funkcji baśniowości u romantyków⁴³. Dostrzegł Kubacki w budowie *Balladyny* cechy epickości w zapowiedzi akcji, w dygresji epickiej (o cudownej koronie), w epizodzie epickim (opowiadanie o śmierci Popiela). Można mieć jednak wątpliwość, czy relację o charakterze „sprawozdania gońca“ należy odnosić do techniki epickiej, skoro stanowiąc jeden ze stałych czynników strukturalnych tragedii greckiej stała się ona elementem składowym dramatu nowożytnego, i to w różnych jego postaciach. Kubacki wskazał także na bliski związek między radą, jaką dał Pustelnik Kirkorowi, żeby unikał środowisk dworskich i szukał żony wśród gminu, a refleksją zawartą we wstępnej oktawie pieśni XLIV *Orlanda*, dotyczącą fałszu możnych i szczerości ubogich. Otóż funkcja tego sądu, tak podobnego w treści, a wyrażonego jaskrawiej przez Pustelnika, jest zgoła inna w *Balladynie* niż w *Orlandzie*. Zgodnie z zapowiedzią listu dedykacyjnego, z założenia niejako, oczekiwania i życzenia ludzkie ulegają w dramacie polskim odwróceniu. W *Orlandzie* odwrócenie takie nie stanowi zasady. Cytowana wyżej uwaga Ariosta, podobnie jak pokrewna jej z pieśni XXXV (19, 20), dotycząca dworskich pochlebców, podniecających władców do złego znajduje pełne usprawiedliwienie w biegu wydarzeń, gdy tymczasem rada Pustelnika, oparta na tym samym kontraście między dobrocią ludzi prostych a lichotą moralną potentatów, wywołuje tragiczną w swych skutkach pomyłkę: Kirkor znajduje właśnie w chacie wiejskiej dziewczynę, którą ambicja czyni zbrodniarką. Zapewne, wśród wielu wypadków i zdarzeń Ariosto przedstawia także przeciwne oczekiwaniu czy zamierzeniu. Tak więc np. Angelika nie chciała, by hełm Orlanda dostał się Feratowi, choć stała się tego powodem⁴⁴. Dumna dziewczyna gardziła najslawniejszymi rycerzami, by wskutek zemsty boga miłości zakochać się bez pamięci w przygodnie spotkanym młodzieńcu Medorze. Żywiła ona poprzednio czas jakiś gorące uczucie do Rynalda, ale ten jej nie znośli, gdy jednak każde z nich napiło się wody z dwóch krynic o przeciwnym działaniu, role się zmieniły⁴⁵. Ta epizodyczna, krót-

⁴² Słowacki, *Balladyna*, s. 159.

⁴³ *Tamże*, s. 158.

⁴⁴ *Orland szalony* (XII, 64):

„Bóg mi świadek, że myśli moje dobre były,
Choć różne od nich i złe skutki nastąpiły.
Jam go wzięła, abym tym straszliwą rozwiodła
Bitwę, co się na wielkie zło była zawiodła, [...]”
Tak w on czas Angelika do siebie mówiła,
Narzekając, że hełmu Orlanda zbawiła.

⁴⁵ *Orland szalony* (I, 77):

Beł ten czas, kiedy się ją on brzydził, a ona
Srogiem ogniem dla niego była rozpalona.

ka wzmianka o magicznym działaniu źródeł przywodzi na myśl podobny wpływ na uczucia ludzkie soku kwiatów w *Śnie nocy letniej*, tylko że magia i uroki przyrody mocniej działają u Szekspira i u Słowackiego niż u Ariosta. Także świat fantastyczny w zasadniczym układzie postaci i ich do siebie stosunku (Tytania i elfy, Goplana i duszki) wskazuje na bliższy związek *Balladyny* ze *Snem nocy letniej* niż z *Orlandem*. To, że Goplana zmieniła Grabca w drzewo mówiące, podobnie jak Alcyna Astolfa (VI, 27—33), że oba drzewa po ułamaniu gałęzi cierpią i ludzkim głosem wyrzekają na uczynioną im krzywdę, nie może być uznane za równoważne z całym przebiegiem akcji Goplany oraz podległych jej duszków⁴⁶.

A jednak trzeba się liczyć z trzykrotnym powołaniem się poety polskiego na Ariosta w niezbyt długiej przecież przedmowie do *Balladyny* i wziąć pod uwagę nie tylko fabułę czy jej epizody, ale zasadnicze składniki świata przedstawionego w ich wzajemnych do siebie stosunkach.

Pisząc z okazji *Balladyny* o renesansowych poematach epickich (Boiardo, Ariosto) Kubacki podniósł przełomowe ich znaczenie w słowach:

Cudowną machineę kościelną zastąpiono cudowną machineą świecką —
czarodziejami, wrózkami i duszkami ludowej baśni⁴⁷.

Wypowiedź ta wymaga uzupełnienia. W *Orlandzie szalonym*, podobnie jak w późniejszej *Jerozolimie*, występują poselstwa anielskie. Jedno stanowi następstwo modlitw i ślubów cesarza (XVI, 73):

Nie bely jego prośby prózne, bo życzliwy
Stróż jego anioł wszystkie zebrał i kwapliwy
Rościągnionymi pióry w niebo się wyprawil
I do jednej przed Twórcą niebieskim postawił.

Dalsze poselstwa aniołów są skutkiem modlitw różnych ludzi ze świata chrześcijańskiego. W odpowiedzi na nie Bóg (XVII, 75):

Podniósł oczy życzliwe i znak Michałowi,
Przedniejszemu swojemu dał archaniołowi

— i zlecił mu wysłanie Niezgody do obozu pogańskiego. Archanioł znalazł ją w nieoczekiwanym miejscu, bo w klasztorze, i rozkazał, by udała się pod Paryż, sam zaś wrócił do nieba. Wkrótce jednak dotarły tu skargi pobitych chrześcijan (XXVII, 35):

Przyczyną zmiany stają się dwie różne w działaniu krynice (I, 78):

Z jednej Rynald, z drugiej się królewna napiła:
Ten miłuje okrutnie, ta się jem brzydziła.

⁴⁶ Drzewa skarżące się głosem ludzkim występują także w *Jerozolimie wyzwolonej* Tassa.

⁴⁷ Kubacki, *op. cit.*, s. 162.

Anielska twarz Michała wstydem czerwienieje:
 Nie tak zstało się, jak chciał, mylą go nadzieje,
 Od zdrajczynej Niezgody chytrze oszukany;

Archanioł udaje się teraz wprost do klasztoru (XXVII, 37—38):

Nalazł Niezgodę, która na krześle siedziała,
 Nowe urzędy nowem bratom rozdawała [...]
 Porwał ją dobry anioł za łeb, raz nogami
 Tłucze piersi, drugi raz twarz brzydką pięściami.
 Po grzbiecie, po ramionach ciężkie razy daje,
 A głowy bić złej z piekła jędze nie przestaje.

Scena ta przywodzi na myśl bójkę poważnionych bogów w *Iliadzie*, ale więcej jeszcze bijatyki karczemne, i nie licuje z powagą niebieskiego gońca, choć ten w końcu wypełnia powierzone sobie przez Boga zadanie, po doznaniu jednak wprzód upokarzającej porażki i po użyciu siły fizycznej.

Przybycie Astolfa na Hipogryfie na szczyt podksiężycowej góry, czyli raję ziemskiego, ukazuje się w atmosferze baśni, w której cudowność przechodzi w fantazję. Następuje tu spotkanie rycerza ze św. Janem Ewangelistą, pięknym, poważnym starcem, odzianym w zwierzchnią szatę szkarłatną, spodnią białą. Szczegółowość portretu z uwydatnieniem stroju i uczesania czyni z postaci apostoła możnego pana. Astolfa raczą tam wybornym owocem, który on (XXXIV, 66):

Je i godny być sądzi, iż dla smaku tego
 Wypędzono Adama stąd nieposłusznego.

Święty Jan z woli Boga ma towarzyszyć Astolfowi w locie na księżyc, by tam znaleźć dla wyrwania Orlanda z obłądu „Lekarstwo z maścią, w jednym naczyniu zamkniętą“ (XXXIV, 66). Zaprzęga więc apostoł cztery konie do wozu (XXXIV, 67):

Który dla niebieskich dróg umyślnie chowano,
 Wóz, na którym Heliasz z oczu ludzkich wzięty,
 W mieście wiecznych delicji wdzięcznie jest przyjęty.

Sędziwy przewodnik ukazuje Astolfowi piękne naczynia, opatrzone w napisy głoszące, czyj rozum został tu zamknięty (XXXIV, 86):

Lecz najpełniejsza bańka i najwyższa była,
 Co Orlandowę w sobie roztropność nosiła.

Gdy Astolf wzięwszy ją pragnie opuścić królestwo Luny, św. Jan zatrzymuje go mówiąc (XXXIV, 88):

Widzisz stare baby,
 Co w rękach swych wasz żywot mdły mają i słaby.

Są to greckie Parki. Włączają się one — wraz z postaciami z obu ksiąg biblijnych, ujętymi w sposób bądź poważny, bądź komiczny czy żartobliwy — w wątek baśniowy o Orlandzie, którego rozum przechowany na księżycu będą mu następnie wtłaczali przyjaciele przez nos do mózgu. Do tak groteskowej sceny prowadzi Ariosto powołując się na wolę Boga i pośrednictwo świętego Jana. I na tym baśniowym ujęciu cudowności, nie zaś na jej braku, polega ariostyczna tęczość i lekkość, o której pisał Słowacki. Niemniej lekko, a już zawsze żartobliwie, przedstawia Ariosto udział w akcji diabłów. Pełnią one z reguły rolę podrzędną, służebną, a co ciekawsze, są na usługach zakonników oraz życzliwych bohaterom czarodziejów i czarodziejek. Tak więc „mnich, co czarnoksiężstwo umiał“, wywołuje diabła przy pomocy zaklęcia odczytanego ze starej księgi i zmusza go klątwą do przerwania pojedynku między Rynaldem a Sakrypantem (II, 14, 15). Gdy Bradamanta ogląda w zamku Trystana obrazy przedstawiające przysłe rzeczy, poeta z uśmiechem zapewnia od siebie, że nie mogli ich wykonać najwięksi malarze świata (XXXIII, 3):

Niechaj się żaden malarz i młody, i stary
 Tym nie chlubi, choćby on najgodniejszy wiary;
 Czarnoksiężnicza nauka mocna to sprawiła,
 Przed którą piekielna drży potęga i siła;
 Bo lub to księgi wzięwszy z Awernu czarnego,
 Lub z straszliwej przepaści kraju Nursyńskiego,
 Kazał Merlin, co diabły wszystkie miał w swej mocy,
 Salą tę i obrazy zrobić jednej nocy.

W czasie pojedynku Rugiera z nieznanym rycerzem, w istocie zaś z rodzoną siostrą Marfizą, spod ziemi wydobywa się głos czarownika Atlasa, który każe im, jako wychowawca obojga, przerwać walkę. Wiedział o niej za życia, „życzliwe nieba“ i gwiazdy dały mu bowiem widzenie przyszłego losu Rugiera. Próbował różnych sztuk, żeby go od złych przypadków ratować, a bliski zgonu, wybrał sobie to właśnie miejsce na grób, tłumacząc, dlaczego tak właśnie postąpił (XXXVI, 65):

„Bo przed śmiercią widziałem duchem wieszczem mojem,
 Żeście się tu rozpierać krwawym mieli bojem,
 Tu, w tym gaju; dlatego diabłów z otchłań niskich
 Przymusiłem, aby skał naniósłszy z gór bliskich,
 Ten piękny, jak widzicie, grób mi zbudowali“.

Atlas zdobywa swoją w przyszłość sięgającą wiedzę z nieba, ale korzysta także z pomocy piekła, żywi przy tym głęboko ludzkie przywiązanie do pary bliźniąt, które niegdyś uratował od śmierci. Trudno przy takim wizerunku postaci dokonywać wartościowania jego działań, trzeba by może powiedzieć, że ćwiczony zarówno w czarnej, jak i białej magii, był Atlas przede wszystkim obdarzony gorącym, ojcowskim sercem.

Naturę więdźmy w ujemnym jedynie znaczeniu dał Ariosto Alcynie, czyniąc ją istotą nie umierającą, ale podległą odrażającemu działaniu zgrzybiałej starości. Przetrzymując Rugiera z wolą Atlasa, Alcyna spełnia ważną i zbawienną rolę, chroniąc rycerza przed zasadzkami; okazuje też wielki żal po jego ucieczce: dowód mocnego uczucia.

Melissa, wiedźma, szczególnie życzliwa Bradamancie, udając się w drogę do królestwa Alcyny dla wyzwolenia Rugiera, jedzie na czarnym koniu, a według przypuszczeń autora (VII, 50):

Podobno był jaki duch z piekła wyzwany
Lub latawiec do onej posługi obrany.

Przy końcu akcji Ariosto przedstawia już bez wahania osobliwego wierzchowca jako istotę w postaci konia, ale rodem z piekła, gdy wiedźma spotyka się z cesarzowiczem Leonem (XLVI, 20):

Na diable w szkapiej skórze zbyt żartkim siedziała,
Kiedy się z nim Melissa uczona potkała.

Dowiodła też, przygotowując świetne zaślubiny Bradamanty z Rugierem (XLVI, 73):

Jako snadno piekielnym duchom rozkazuje
I wędzidłem sprzeczne ich paszczęki kieruje,

Zażyła bowiem od nich dostarczenia do Paryża „z granicy bizantyńskiej“ świetnego namiotu, który ręką własną wyhaftowała dla Hektora Kassandra, a gdy diabły przyniosły ów namiot (XLVI, 74):

Ten wzięwszy wieszczka dobra, dla Rugiera swego
Uczyniła w łożnicy pięknej pokój z niego [...]
Ale zaś po weselu duchom rozkazała
Zanieść tam, gdzie go klątwą straszliwą porwała.

W *Balladynie* legenda o cudownej koronie, którą jeden z trzech królów wracających z Betlejem ofiarował Lechowi jako talizman, nie zapewnia jej tej roli, nie chroni bowiem przygodnego posiadacza, Grabca, przed gwałtowną śmiercią ani go nie przeobraża, jest natomiast przedmiotem pożądania zarówno Kostryna, jak Balladyny, a w następstwie właśnie powodem śmierci Grabca. Stanowi bowiem w akcji dramatu symbol władzy królewskiej, o którą toczy się walka, mimo że Pustelnik, który ją ukrył w lesie, świadczy, że słynęła ona cudami, że (akt I, sc. 1, w. 95—96):

W niej szczęście ludu, w niej krainy siła
Cudem zamknięta...

Grabiec dotknąwszy korony, którą mu skradzioną w pustelni duszki włożyły na głowę, nie wzrusza się słowami Goplany, że to prawdziwa korona Popielów, ale stwierdza (akt III, sc. 4, w. 582—583):

Widzę, że służy ludziom do tych samych celów,
Co czapka: kryje uszy.

I tu, jak u Ariosta, cudowność wrasta w fantastykę, w której łączą się w jedno dobra i zła magia. Pustelnik przedstawiony jako ofiara okrutnego brata, nieszczęśliwy ojciec, któremu zamordowano dzieci, obiecuje Balladynie wskrzesić na jej życzenie siostrę; on, wzywający sądu Boga nad zbrodniarką, mówi te znamienne słowa (sc. 3, w. 413—414):

Co? ty mi grozisz, kiedy ja chorobie
Obmyślam leki? czary piekiel trudzę

Przypomina to nie Szekspirowskie, ale Ariostyczne piekło, z którego pomocy korzystają pustelnicy, mnisi, czarodzieje w *Orlandzie*. Kiedy Grabiec pyta o powóz, Chochlik mu odpowiada (sc. 4, w. 662—666):

Cztery konie piękne,
Czarne — księżycowymi wierzgają podkowy;
I wóz na ciebie czeka Mefistofelowy;
Ale nie mów Goplanie...

GRABIEC

Dlaczego?

CHOCHLIK

Bo ona

Nie chce pożyczać z piekła.

Melissa, jak widzieliśmy, za pośrednictwem diabłów pożyczka i odsyła na miejsce wspaniały namiot, niegdyś dar Kassandry dla Hektora. Czarownicy w *Orlandzie* przymuszają diabłów do różnych posług. Przymus podobny stosuje Goplana wobec Chochlika. W łagodniejszy sposób, ale podobny jak Alcyna z Astolfem, postępuje królowa Gopła z Grabcem. On zaś o swym przeobrażeniu w króla mówi: „sztuczka diabła“. Goplana proponuje Grabcowi kamyk czyniący człowieka niewidzialnym, niby pierścień Angeliki czy skrzydlate kobierce, znane w baśniach odpowiedniki skrzydlatego konia z *Orlanda*.

Melissa przyjmuje postawę i wygląd Atlasa, żeby oddziaływać przy pomocy jego autorytetu na Rugiera. Podobnie Goplana, udając postawę i sposób mówienia Aliny, chce wstrząsnąć sumieniem Balladyny. W *Orlandzie* występują przepowiednie o dobrych i złych losach bohaterów. Jedne i drugie się sprawdzają. Szczególnie zagrożony jest, i to wielokrotnie, Rugier, a przecież jego ślub z Bradamantą i jako dowód wielkiej dzielności rycerza następujący po tym ślubie pojedynek z groźnym przeciwnikiem stanowią wspaniały, heroiczny finał poematu.

W *Balladynie* śmierć triumfuje nad życiem. Spełniają się więc tylko zapowiedzi czy przepowiednie nieszczęścia. Goplana zapowiada zemstę natury nad zbrodniarką, Pustelnik grozi jej karą Boga i ogniem niebieskim. Królowa Gopła, rywalka Balladyny, nimfa rozkochana w rubasznym Grabcu, bywa delikatna i wielkoduszna, ale bywa też nieubła-

gana i surowa; chwiejność jej bytu, zmienność ról nasuwa na myśl postaci dobrych wieźm z *Orlanda*. Ale wizerunki Goplany na tle wody czy nieba, jej pełne poezji wyznania i skargi, odbicia jej postaci w oczach Grabca — to wszystko stanowi o niezwykłej inwencji Słowackiego. Ten właśnie twór swojej fantazji, postać niby z mgły związana z Gopłem, z Polską, nazwaną krainą róż i malin, uznał poeta za osiągnięcie godne poetyckiego lauru. W poczuciu tym pisał w przedmowie do *Lilli Wenedy*:

sądziłem [...], że dodawszy do stworzonego już przez poetów świata jedną taką postać jak nimfa uwieńczona jaskółkami, które pierszchają z włosów dotknięte słońca promykiem; jedną taką postać jak nimfa uwiązana rączkami za łańcuch smutno gwarzących po niebie żurawi — można te Ateńczyki obrócić na niebo oczyma⁴⁸.

Że nie byli czytelnicy polscy podobni do Ateńczyków, że nie mieli także oczów Rafaela, na to żali się poeta w związku z ukształtowaną przez siebie fantastyczną istotą obdarzoną życiem niby-ludzkim, zdolną do miłości i cierpienia.

Ostra satyra przeciwko dworom królewskim, na których krzewi się zbrodnia, podstęp i intryga, czyni *Balladynę* także bliską poematowi Ariosta.

Myśl o *Orlandzie* towarzyszyła poecie w jego wyprawie na Wschód, w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, pisanej w r. 1836, dokończonych i opublikowanych w roku 1839. W nawiasowym zdaniu przyrównał się poeta żartobliwie do królewicza angielskiego, głośnego w poemacie włoskim z wyprawy na księżyc (I, 12):

[...] (zostanę Astolfem,
Bo mój hipogryf staje się skrzydlatym),

W równie żartobliwy sposób i z równie wyraźną sympatią dla rycerzy Ariosta pisał dalej o wierzchowcu Don Kiszota (V, 16):

Jutro zorza złota
Ujrzy mię — w siodle... i na Rossynancie,

W podobnym tonie wzmiankował o wyskokach swego pegaza (I, 6). W żarcie o podkładzie melancholii wspomniął o „szkapie cecorskiej“ Żółkiewskiego. W tym ustawieniu na jednej niby płaszczyźnie żartobliwej poufałości pegaza, hipogryfa, Rossynanta i hetmańskiego konia spod Cecory widać równanie antycznego mitu z ujętymi jako mit tworam literatury czy życia. Szczeliny w górach odsłaniające widok na morze wydają się poecie „maczugą olbrzyma Albo Rolanda rozcięte zamachem“ (VII, 8)⁴⁹.

⁴⁸ Słowacki, *Dziela*, t. 7, s. 288.

⁴⁹ Windakiewicz, *op. cit.*, s. 44: „W *Podróży na Wschód* upamiętnia nagle zobaczenie morza przez szczybę w górach, podobną do Szczerby Rolanda, tzw. *la Brèche de Roland* w Pirenejach“.

Pewna właściwość pejzażu przywodzi na myśl szalejącego z gniewu na Angelikę Rolanda, który (XXIII, 130)

Posiekł pisma, porąbał krzywdy pełne skały
Tak, że pod niebo małe kamienie leciały.

Ariosto i jego postaci pojawiają się także obok postaci z mitu greckiego w *Fantazym*. Jedne i drugie występują w porównaniach. Centaura Nessusa i Dejanirę przypominają Kałmuk i Rzecznicka, Rzecznicki goniący za porwaną żoną nasuwa Respektowi złośliwe skojarzenia: „Orlando [...] Orlando“ (akt IV, w. 141—142). Do poety włoskiego porównywa się dość nieoczekiwanie Jan mówiąc (akt II, w. 349—350):

I jestem sobie jak drugi Ariosto
Na mojej nędzy...

Gdy śpiewa on nad potokiem dziką pieśń, Idalia, zachwycona, nazywa ją cudowną, postać zaś Jana budzi w niej myśl o Feracie, który nad potokiem okrył głowę i szyję hełmem Orlanda⁵⁰. Zamiast złoconego hełmu pojawia się srebrzysty kołczan, inny też gest zostaje uchwycony, bo pochYLENIE głowy (w. 183—185):

A on... u strumienia
Niby cudowny rycerz z Aryjosta:
Głowę w swój kołczan srebrzysty wpromienia

Idalia nazywa Ferata cudownym, gdyż dzięki czarom ciało jego, z wyjątkiem jednego tylko miejsca, nie podlegało ranom.

W związku z sytuacją miłosną Idalia zadaje pytanie Janowi (w. 257—259):

Co? — to ty, rycerz, nie spadniesz z księżycy
Na Ariostowym koniu... i kochanki
Jak sokół sobie nie weźmiesz z dziedzica?⁵¹

Ariostowy koń to oczywiście Hipogryf. W danym wypadku nie chodzi o Astolfa lecącego na owym koniu do raju ziemskiego w kierunku księżycy, ale o Atlasa, bo ten właśnie porwał piękne dziewczęta i unosił je do zaczarowanego zamku (IV. 6). Trafnie zauważył Kubacki, że „Idalia transponuje miłość Jana do Diany na niezwykłą przygodę z *Orlanda szalonego*“⁵². Dodać należy, że w stylu Idalii uderza skłonność do wyszukanych środków wyrazu, do emfazy, patosu, do zwrotów hiperbolicznych w porównaniu z narracją Ariosta. Podobnie jak hr. Respekt

⁵⁰ *Tamże*. Badacz podkreślił tylko podobieństwo sytuacji.

⁵¹ *Tamże*, s. 46: „Chodzi tu o możebność porwania ładnych dziewcząt z podwórców zamkowych i ogrodów przy pomocy hipogryfa, o czym wspomina Ariosto w osobnej stancy“.

⁵² K u b a c k i, *op. cit.*, s. 176.

z Rzecznickiego, kpi sobie w dramacie pt. *Beniowski* z tytułowego bohatera Pamfilus mówiąc:

Leć, głupcze, i opal sobie skrzydła w ogniu miłości — leć, głupcze, i bądź jak Orlando szalony zbawcą urojonym księżniczki...⁵³

W opowieści szlachcica polskiego, którego nazwiskiem oznaczył Słowacki *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*, spotykamy się z wyraźnym podobieństwem pewnych stron księżycowego pejzażu do pejzażu Ariosta⁵⁴. W poemacie włoskim księżyc odbija i tłumaczy stosunki ziemskie, obok piękna pojawia się tam brzydota, obok spraw godnych uznania — to, co budzi sprzeciw moralny. Poeta polski czyniąc z księżycą piekło, i to szczególnie krwawe, pozostawił mu coś z uroku czarodziejskiego królestwa Alcyny. Wybierając zaś na narratora rubasznego szlachcica, jak słusznie zauważył Hartleb, „wplótł pewne dygresje uczuciowe i patriotyczne, które przyćmiły istotną charakterystykę Piasta, a do utworu wprowadziły pewną nieskładność artystyczną. Dwa elementy, tak różne jak parodia groteskowa i osobisty ból patriotyczny, nie dały się zespolić harmonijnie“⁵⁵.

W tych częściach relacji o zaświecie, w których Dantyszek popada w ton gawędziarza czy facecjonisty, występuje znacznie dalej niż u Ariosta posunięte poufalenie się z Bogiem i aniołami. Gdy św. Jan oznajmia Astolfowi, że z woli Stwórcy rycerz znalazł się na księżycu, to Dantyszkowi aniołowie w sposób zabawny proponują w imieniu Boga przejazdzkę (w. 132—135):

„Nie bój się! Boga jesteśmy posłami:
A jeśli zechcesz przelecieć się z nami
Przez te ogromne szafirowe pola,
To z twoją wolą jest i Boga wola“.

Bezceremonialny stosunek Ariosta do aniołów, o czym była mowa wyżej, doznał w poemacie Słowackiego, podobnie jak inne motywy dantejskie czy ariostyczne, ostrego przejaskrawienia. Zamiast na skrzydlatym koniu czy na Eliaszowym wozie Dantyszek unosi się w powietrze niesiony przez anioły. Trudno nazwać pięknym obraz, o którym mówi (w. 174—177):

I tak mię nieśli boscy aniołowie;
A ja siedziałem jednemu na głowie
Puszczając dumą jak paw na folwarku;
Nogi zaś moje drugi niósł na karku

Wędrując po księżycu Dantyszek spotyka trzy mary: głód, dzumę i wojnę. Makabryczna scena ma przez owe alegorie pewien związek z Or-

⁵³ Słowacki, *Dziela*, t. 8, s. 380.

⁵⁴ Windakiewicz, *op. cit.*, s. 46.

⁵⁵ M. Hartleb, *O filozofii i dzbanie Piasta Dantyszka*. Lwów 1926, s. 14.

landem, gdzie alegorie Niezgoda, Zdrada, Milczenie, Hipokryzja wciągnięte są w akcję skierowaną przez archanioła Michała przeciwko poganom. Spotkanie pięknych panien usiłujących wciągnąć wędrowca do zabawy przypomina podobną scenę w *Orlandzie*, gdy Rugiera zatrzymuje bawiące się towarzystwo (VII, 74):

Ozdobieni na głowach rozkwitłymi wieńce,
Różne zabawy mają panny i młodzieńce.
Ten skacze, ten tańczy, ten wydycha w cieniu,
Ten śpiewa przy ciekącym albo gra strumieniu.

Mimo tych i innych drobniejszych związków z *Orlandem Poema o Piaście* dalekie jest od arcydzieła włoskiego. Brak mu bowiem tych cech, które z taką trafnością wysunął Brahmer pisząc:

Wdzięk i dobór odcieni, umiar dotknięcia [...] sprawiają, że i pospolitość w *Orlandzie szalonym* nie staje się zgrzytem pośród rycerskiej przygody i gonitwy za ideałem⁵⁶.

Curtius uznał dzieło Ariosta za jedyny poemat włoski godny porównania z wielkim malarstwem Włoch wieku XVI. Słusznie podniósł także ten sam badacz współdziałanie w *Orlandzie* sprzecznych tendencji, które poeta zdołał opanować przez magię ironii⁵⁷. Jest w jego dziele heroizm, jest miłość wzniosła, ale jest i namiętność, są nawet *obscoena*, ujęte w guście niektórych nowel Boccaccia. Mimo ostrości konfliktu strony walczące przez najlepszych swych przedstawicieli zdolne są podziwiać w przeciwniku męstwo i wielkoduszność. Miłość łączy jednostki z przeciwnych obozów, z podziwu wyrasta przyjaźń zdolna do poświęcenia przedmiotu miłości (Rugier—Leon). Czary nie wyręczają, ale pobudzają do wysiłków, dają okazję do niesienia pomocy, wzbogacają w osobliwy sposób doświadczenie, stanowiąc fantastyczny, baśniowy, niekiedy komiczny element przygody. Mocno podkreślił jej rolę w swym poemacie Ariosto, twierdząc z udaną powagą, że ten, kto wyjedzie daleko w świat i wróciwszy opowiada, co widział, spotyka się z zarzutem kłamstwa. Poeta wie o tej nieufności, którą poczytuje za głupotę, toteż pisząc o czarach i dziwach ma nadzieję, że uwierzą mu mądrzy (VII, 1, 2).

W znamienity sposób nawiązał Słowacki do tej wypowiedzi na początku pieśni X *Beniowskiego*. Windakiewicz, wskazując na to, poprzestał na uwadze, że oktawa ta „tylko z daleka przypomina wstępną strofę pieśni VII“ Ariosta i że poeta polski wskazał na źródło, bo uważał, że dorównał autorowi *Orlanda*⁵⁸. Pomijając powód natury psychologicznej,

⁵⁶ Brahmer, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych*, s. 173.

⁵⁷ E. R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*. Traduit de l'allemand par J. Brejoux. Paris 1956, s. 294.

⁵⁸ Windakiewicz, *op. cit.*, s. 50—51.

z porównania pierwszej i następnych zwrotek obu tekstów widać, że Ariosto wmawia żartobliwie w „mądrych“ czytelników, iż oni właśnie przyjmą jego fantazję za prawdę. Słowacki atakuje czytelników zaszewniających, nieciekawych świata, których nie interesują niezwykle przeżycia i przygody bohatera. Od wstępnych uwag o rzekomej prawdzie zmyśleń Ariosto przechodzi do opisu olbrzymki Eryfili jadącej na wilku większym od wołu, Słowacki zaś przedstawia wejście Beniowskiego z ocaloną dziewczyną do pałacu chana. Różnica wyraźna, wyznaczająca inną rolę fantazji niż ta, którą jej dał Ariosto. Mimo bowiem programowego powoływania się na swoją „ariostyczną drogę“, na „lutnię szalonego barda“, mimo wyznania: „Jak Ariost, nie jak Homer idę ślepy“⁵⁹, mimo zapewnienia, że „Ariost by patrzył sam na te szalone Miłostki... boje...“⁶⁰, Słowacki znalazł własną drogę, na której metoda Ariosta czy aluzje do jego dzieła uzyskały odmienną niż w pierwowzorze funkcję, przynosząc poecie polskiemu niewątpliwy triumf.

Jak *Balladyna* nasuwała konieczność porównania stosunku jej twórcy do Szekspira i Ariosta, co uczynił ostatnio Kubacki⁶¹, tak *Beniowski* wymaga, niezależnie od innych problemów komparatystycznych, uwzględnienia współdziałania *Don Juana* Byrona z *Orlandem*. Sprawa jest o tyle skomplikowana, że Byron rozczytywał się w epice włoskiej, znał dobrze Ariosta, Tassa, nad Pulcim pracował jako tłumacz, Berni mógł mu „pożyczyć“ dygresji⁶². Windakiewicz ujął kwestię stosunku Słowackiego do *Don Juana* następująco:

W czytelniku Ariosta musiało to dzieło wielkie zainteresowanie obudzić, skoro *Don Juan* w tylu punktach przypomina *Orlanda szalonego* i tak mocno jest od niego zależny⁶³.

Zarówno Byron, jak i Słowacki zastosowali technikę ariostycznego przerywania i nawiązywania wątku opowieści, zmiany miejsca akcji, porzucania i odnajdywania bohatera, odkładania dalszego ciągu opowiadania do następnej pieśni, wplatania ogólnych refleksji w tok narracji.

List Julii do Don Juana i Anieli do Zbigniewa to dwa różne warianty listu Bradamanty do Rugiera. Wszystkie trzy kobiety zapewniają o swej wielkiej, niezmiennej miłości w chwili, gdy ukochany wyjeżdża. Julia żegna kochankę na zawsze przed przymusowym udaniem się do klasz-

⁵⁹ Kubacki, *op. cit.*, s. 174—175.

⁶⁰ Windakiewicz, *op. cit.*, s. 50.

⁶¹ Kubacki, *op. cit.*, s. 215: „Nowością w stosunku do prac poprzedników jest omówienie znaczenia i roli ariostyzmu w twórczości Słowackiego oraz ograniczenie wpływu Szekspira“.

⁶² R. Escarpit, *Lord Byron. Un tempérament littéraire*. T. 2. Paris 1957, s. 30, 31.

⁶³ Windakiewicz, *op. cit.*, s. 53.

toru: zdradziła męża z Don Juanem, zapewnia go, że nie ma do niego o nic żalu, że nigdy nie zapomni o minionym na zawsze szczęściu. Inna jest sytuacja Bradamanty, która gorąco kocha Rugiera, gdy tymczasem rodzice z uporem chcą ją wydać za cesarskiego syna Leona. Analogicznie ojciec Anieli gotuje córce małżeństwo z możnym panem. Obie wbrew temu naciskowi ślubują narzeczonym miłość zdolną oprzeć się wszelkim przymusom, jedyną, nieustępliwą.

Słowacki poprzedził list Anieli jej ustnym wyznaniem; w obu wypowiedziach zdołał upoetyzować zarówno falowanie głębokiego uczucia, jak drobiazgi życia potocznego, szczegóły stroju, uczesania, wskazać na obecność kwiatów, drzew, zboża, światła niebieskich. Język miłości Anieli jest bogatszy, bardziej rozmaity niż język Bradamanty czy Julii, tonem zaś jest bliższy pierwszemu. Bohaterka Ariosta pisze (XLIV, 61):

*Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio
Fin alla morte, e più, se più si puote.
O siami Amor benigno, o m'usi orgoglio,
O me Fortuna in alto o in basso ruote;
immobil son di vera fede scoglio
che d'ogn' intorno il vento e il mar percuote;
nè giammai per bonaccia nè per verno
luogo mutai, nè muterò in eterno.*

Wyznawszy ukochanemu, że on jeden jest władcą jej serca, na którym zawsze zostanie jego wizerunek, niby na diamencie, Bradamanta z całą siłą przeświadczenia zapewnia Rugiera, że nikt jej nie zaimponuje bogactwem, koroną czy pięknnością (XLIV, 64):

*Nè nobiltà, nè altezza di corona,
ch'al sciocco volgo abbagliar suol la vista,
non beltà, ch'in lieve animo puòassai,
vedrò, che più di voi mi piaccia mai*⁶⁴.

⁶⁴ A oto wyznania powyższe w przekładzie polskim, nieściśłym i nie oddającym napięcia wzruszeń (XLIV):

Takie było poselstwo: „Rugierze serdeczny,
Skoro szczerych zapałów węzeł z tobą wieczny
Ścisnął mię, w tym bez odmian ufaj mojej cnocie,
Pragnęłam na inszy świat iść po tym żywocie,
Lubo miłość łaskawa lub będzie gniewliwa,
Lub fortuna pochlebi, lub mi, zapalczywa,
Pogrozi, chcąc być skałą, której nie porusza
Srogie wały z wichrami, choć się o nią kuszą. [59]

„Fraszka szept, fraszka drogie cesarskie korony:
Ja z tobą prowadzić chcę żywot zjednoczony.
Te rzeczy choć pospólstwo waży, lecz ty w takie
Nie wdawaj mię mniemania, proszę, lada jakie. [61]

Analiza porównawcza tekstów, na którą nie tutaj miejsce, prowadzi do uchylenia w tym wypadku możliwości jakiegokolwiek typu zapożyczenia. Mamy tu coś w rodzaju współzawodnictwa poetów tworzących na pokrewny temat. Wątek Bradamanty i Rugiera miał wielu naśladowców, ale ani Byron, ani Słowacki nie byli naśladowcami, gdy kształtowali w świadomym związku z listem Bradamanty swoje odrębne kompozycje epistolarne. Poeta polski zdołał zjednoczyć w ustnej wypowiedzi i w liście Anieli bardzo różne elementy stylów od potocznego („przekabacić“, „jak na złość“) do literackiego, a nawet wyszukanego (wyrazy zaczerpnięte z obcego języka: „Addio!... Caro mio!“). List Anieli zawiera więcej niż list Bradamanty, mieści bowiem w sobie wróżbę Diwy o przyszłości Zbigniewa, z niewyraźną aluzją do udziału jakiejś dziewczyny w jego wielkości i szczęściu. Słowackiemu zależało na tym, by czytelnik dostrzegł ariostyczność jako jeden z czynników formujących *Beniowskiego*, dlatego prócz napomknień ogólnych wprowadził także bliższe określenie tego pojęcia (na co zwrócił uwagę Kleiner):

Bo naśladowując metrycznego Włocha
Gdzie indziej lecę... gdzie mnie z widm orszakiem
Fantazji czeka Muza — świeża, płocha...⁶⁵

Fantastyka, świeżość i zmienność dzieła Ariosta podniecały poetę polskiego do gry tematów i ekspresji we własnym dziele i do fantazjowania. Ten, który wołał: „precz, mowo smętna!“ — i szczylił się giętkością języka, zwierzył się w żartobliwym tonie czytelnikowi, że swój wielki, epiczny zamiar wypełni, ale że ma jedną trudność, którą wyjawia (I, w. 743—744):

Suszę tylko głowę,
Jak w rzecz wprowadzić rzeczy nadzmysłowe.

Kleiner wskazał na scenę, w której Zbigniew bierze piastunkę Anieli, Diwę, za Diabła czy Tatara, przemianę tę porównał z przemianą rzekomego ducha w piękną kobietę w *Don Juanie* Byrona. Momentem wspólnym jest tu wprowadzenie pomyłka bohatera, ale w *Don Juanie* chodzi o postać w przebraniu, gdy w *Beniowskim* Diwa wydaje się bohaterowi czymś innym, niż jest. Zaskoczenie, zapadający mrok wywołują ten złudny obraz o cechach dziwności. Obraz zaś sugeruje sam poeta pisząc, że na koniu „siedziała jakaś wiedźma ruda, Gałąź pokrzywy miała zamiast bicia“ (I, w. 427—428). Obrazowi temu towarzyszy uwaga: „Jest *ex machina deus* — w kształcie wiedźmy“. A oto reakcja bohatera (w. 434—436):

⁶⁵ J. Słowacki, *Beniowski*. Wydanie całkowite w nowym układzie. Opracował J. Kleiner. Kraków 1923, s. 411. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 13/14.

Beniowski nagle ocknął się i wzdrygnął,
Widząc, że siedział czart w srebrnej koronie
Na koniu,

Postać wiedźmy zostaje nadto przyrównana przez autora do widzenia sennego dzieci, rojących o strasznym aniele (w. 447—448):

Ze ma koń ze mgły, z węzów srebrnych bicze,
Skrzydła ogniste i niańki oblicze...

Gdy rzekoma wiedźma zeskakuje z siodła, Zbigniew rozpoznaje w niej Diwę. Jeżeli porównamy z nią autentyczną wiedźmę z *Orlanda*, Meliszę, jadącą na czarnym koniu, który był diabłem w końskiej skórze (VII, 50):

Na nim jechała bosa z włosami długimi,
Na wiatr rozpuszczonymi i roztarganymi;

— to uderzy istotna różnica. Słowacki ukazuje Diwę jako wiedźmę z pozoru, i to w szeregu różnych obrazów, aż do malarskiego studium jej ręki „z trzema czerwonymi żyłami“, co zdawała się niby „liść wielki klonu“ czy „Łapa Ibisa, czerwona, bez pierza“ (I, w. 455). W *Orlandzie* ofiary czarów Alcyny mają postać mieszańców (VI, 61, 63):

Jedni małpie, a drudzy kocie głowy mają,
Ci kozie nogi mają, ci kopyta krowie, [...] Tych wszystkich był rotmistrzem jeden z świniem uchem,

Nie brak w poemacie włoskim potworów morskich i leśnych (XXVI, 31):

Tam z lasu jakaś straszna wychodzić się zdała
Bestyja szpetna, brzydka, wzrok okrutny miała,
Uszy ośle, łeb, zęby wilcze, od wielkiego
Wyschła głodu, a łapy cztery lwa srogiego;
Ostatek liszki chytrej własna postać była;

Inny potwór przeraża konia swoim wyglądem (XXXIII, 80):

Pysk na trzy łokcie dłuższy miał, a postać ciała
Nietoperza brzydkiego właśnie wyrażała.

W postaci niewieściej wypada z jaskini, atakując Rynalda (XLII, 43, 45):

Dziw brzydki; tysiąc oczu pod czołem rogatym
Bleszczy się i tysiąc usz we łbie ma kosmatym, [...] Nieutrzymanym, jako strzała, pędem bieży,
Łeb żmijami natkniony modrawymi jeży,

Nad Nilem Astolf spotyka olbrzyma Kaligoranta (XV, 51):

Co pałac swój obijał ludzkimi skórami,

Gorszy okazuje się Oryl, którego nie można pokonać, bo (XV, 70):

Kto widział żywe srebro, kiedy na dół spadnie,
 Jako swe wszystkie członki rozprószone snadnie
 Zbiera zasię do kupy, tak się właśnie działo
 Na sztuki Orylowe porąbane ciało.

Gdy utną mu głowę, on schyla się, a znalazłszy ją po omacku, podnosi za włosy i przylepia sobie do szyi.

W *Beniowskim* analogiczne dziwy występują w opowiadaniu Borejszy o podróży po stepach, gdzie spotykał upiory, „wielkie, skrzydlate połosy“ (VIII, w. 7, 10, 13—14):

Mówiąc — jak Ariost jaki nierymowy... [...]
 Jak spotkał rybę, co łeb miała kurzy,
 A zresztą była kobietą prócz głowy...

Poeta sam wskazał na związek tej części opowiadania szlachcica z poematem Ariosta. Inne części bliższe są facecjom Karola Radziwiłła, zaś anegdota o tym, jak „on się na pasie Spuszczał... tnąc w górze ten pas... a u dołu Sztukując...“, pochodzi z folkloru i jest powszechnie znana w Polsce.

Atmosfera dziwności otacza w *Beniowskim* nie tylko istoty żywe. Spróchniały dąb ma „ogniste szpary“ w zeschniętej korze, a liście niby „krwawe łachmany“. Budzą one przerażenie w ptakach i zwierzętach, zwłaszcza nocą, kiedy ów liść „łopotał straszliwy Jako szatańskie skrzydło, całe w żarze...“ Nawet gałąź odrąbana płonąć (III, w. 378—380):

Kołysała się nad trupami dwoma,
 Jak szatan, co chce duszę brać w ramiona,
 Albo orlica z płomieni,

Owe podobieństwa sugerują dziwność zjawiska, która sprawia, że Beniowski czyni nad gałęzią znak krzyża. Poeta zaś utrzymuje z uśmiechem ironii, że (w. 387—390):

Tu nawet zimny rozsądek najzdrowszy,
 Słyszac, jak gałąź ta jęczy i wyje,
 Zrobiłby utwór i poemat nowszy,
 W którym gadają puchacze i źmije: —

Rozwiązuje zaś w końcu zagadkę osobliwej gałęzi gasząc ją „w jarze jak rzecz suchą“ (w. 393), ale notuje wrażenie Beniowskiego, że „ognista mara Przed znakiem krzyża uleciała podła“ (w. 404—405).

Następny z kolei obraz na tle wnętrza dębu, niby kościoła dla rusałki oświetlonego ciemnoniebieskim światłem, ukazuje młodziutką dziewczynę z włosami w świecidełkach, niby w gwiazdach, w odzieniu z tęczy. Poeta wyznaje, że nazwałby ją prządką Arachną, ale po opisie świecącej postaci

z białymi ptaszkami na skrzyżowanych rękach rezygnuje z porównań i zwraca się do czytelników ze słowami (w. 488):

Stwórzcie więc myślą, panią dwóch gołębi;

Zapowiadając dalsze przygody bohatera, który „ma jechać do lodów Sybirskich i do Chin i pod Ekwator“ (w. 603—604), czyli nie mniejszą ma odbyć trasę niż bohaterowie Ariosta⁶⁶, poeta dodaje (w. 611—612):

Rycerz mój rąbie, zabija, kaleczy,
Na kształt Hektora, Ajaksa, Orlanda;

Pojedynek Beniowskiego z Sawą porównał Windakiewicz do pojedyńku Rynalda z Sakrypantem o Angelikę, dlatego że oba zostały przerwane za pośrednictwem zakonnika i że walczących unoszą konie. Inny pojedynek: o dobre imię Ginewry, zasługuje tu także na uwagę, bo także został przerwany, tym razem za radą Rynalda, a bardziej jeszcze dlatego, że walka nie miała racji, skoro (V, 83, 84):

Jeden, że ma po sobie słuszność, tak rozumie,
Lecz się myli i kłama, choć kłamać nie umie, [...]
Drugi nie wie, jeśli się wziął za sprawiedliwą,
Ale z szczerzej dobroci, żądzą sławy chciwą
Odważył się, jako cny rycerz, na zginienie.

Przez pomyłkę toczą ze sobą walkę brat z siostrą (Rugier z Marfizą); przerywa ją głos ich wychowawcy, Atlasa, dobywający się z grobu (XXXVI, 59). Także rozprawie Rynalda z Gwidonem brak podstawy.

Słowacki, dążąc zapewne do ukazania typowo ariostycznej przygody, okazał niezwykłą wirtuozyję. Dokonał złożonego zabiegu ukazując odbicie walki na tęczowym tle spróchniałego dębu i potęgując wrażenie niezwykłości natarcia przez porównanie rannego konia do Delfina wyrzucającego krew pyskiem. Swentyna w chwili, gdy rozdziela walczących, mieni się w oczach poety, wydaje się niby Irys, porzucając zaś koło z tęczy staje się lekka jak anioł. Odjeżdżający jeździec ukazuje się po raz ostatni (IV, w. 239—240):

[...] na wierzchołku góry,
Jak z ametystu, z płomienia i z chmury

Współzawodnictwo z Mickiewiczem, a zwłaszcza wzmiankę o oślepiającej tarczy, związał Kleiner z Atlasem i jego tarczą, „której blask powala przeciwników na ziemię“⁶⁷.

⁶⁶ Orlando u Ariosta np. (I, 5):

*in India, in Media, in Tartaria lasciato
avea infiniti et immortal trofei,*

⁶⁷ Słowacki, *Beniowski*, s. 170, przypis.

Pojedynek, który w *Orlandzie* ujawnia zręczność, wytrzymałość i odwagę walczących, w *Beniowskim* ma charakter zjawiskowy. Dzięki spotęgowaniu efektów barwnych, świetlnych i ruchowych zdarzenie zwykle zdaje się wyjęte z baśni. W *Orlandzie* przyszłe dzieje bohaterów rozjaśniają przepowiednie. Atlas wie o walce, którą ma kiedyś stoczyć Rugier z siostrą Marfizą, wie o niebezpieczeństwach, które na Rugiera czekają, i dlatego woli, żeby go przetrzymała czas jakiś w swoim królestwie Alcyna. Bradamanta słyszy, stojąc u trumny czarodzieja Merlina, zapowiedź, że będzie założycielką wielkiego i sławnego rodu (III). Melissa także zna jej przyszłość i przepowiada ją dokładnie (XIII, 55). Merlin rozkazuje szatanom, by wymalowali obrazy ukazujące przyszłe dzieje (XXXIII). Przepowiednia wiąże się też z fantastyczną historią o królu Etiopii, który przygotował wojsko, aby zdobyć raj ziemski, czyli dawną siedzibę Adama i Ewy. Bóg wyprawił Anioła, który „jednej pobił nocy Pułki zbrojne [...] A ślepotą mizerną zaraził samego“ (XXXIII, 107). Dotknął go nadto inną jeszcze plagą: harpiami wypuszczonymi z piekła. Król był zrozpaczony, nie pocieszało go bynajmniej prorocstwo, że drapieżne ptaki ustąpią od stołu królewskiego, kiedy nad Nubią pojawi się zbrojny mąż na skrzydlatym koniu. Przepowiednia się sprawdziła, gdy ujrzano go nad krajem. Był to Astolf, który dźwiękiem cudownego rogu wypłoszył harpie.

Przeszłość odsłaniają nie tylko wróżbici czy wróżki. Uchylają jej rąbka także sny. Tak więc, gdy Brandimarte udaje się na bój, Fiordiligi jest szczególnie niespokojna, jak nigdy poprzednio. Niepokój rośnie, gdy (XLIII, 74):

Tej nocy, co straszliwą bitwę poprzedzała,
Taki sen Fiordyligi najsmutniejsza miała:
Szatę, którą rękami robiła własnymi,
Kroplami pobroczoną widziała krwawymi,

W *Beniowskim* rolę wróżki pełni Diwa, przepowiadająca przyszłe losy bohatera, w których obok walczących o niego czarnych i złotych duchów z tęczowymi grzywami są i sanki z wieloryba, i fakt zawarcia przymierza z królem indyjskim. Helenka przewiduje swoją bliską śmierć mówiąc Anieli (XIV (?), w. 33—34):

Ot serce mi tak przewidując puka,
Jakby mnie oni... mieli trafić kulą.

Diwa wyznaje: „Od rana ja dziś chodzę, jak szalona“ (w. 211), a uważając za naturalny fakt liczenia się ze snem dodaje (w. 214—216):

Mój mąż do trumny deski — kołki struga,
Pogrzeb gotowy... od ranka białego,
A Bóg, co dał sen — dał i umarłego...

We śnie Lirnik widzi Beniowskiego za mgłą krwawą, wbijanego na trzy krzyże, sławnego (XI (?), w. 130—132). Zbliżony do hipogryfa jest ów koń „biały jak śnieg“, „koń-duch“, który (VI, w. 93—94):

Przeleciał rzekę, ale lot miał taki,
Że się, jak mówi lud, nie tykał piany...

Podobnie jak przewodnictwo Diwy do Anielinek wyprzedził poeta przy pomocy fantastycznej relacji, tak samo przedstawiając leczenie chorej na reumatyzm dziewczyny (Gruszczyńskiej) przez zasypywanie jej po szyję w gorącym piasku pod strażą szpetnych Arabek, wprowadził od razu czytelnika w świat wieków piekielnych i zbrodni. Beniowski, spostrzegłszy złotowłosą główkę o błękitnych oczach, osądził, że to (VIII, 209—210):

Anioł lub jakaś nieszczęsna istota
Leżała w mocy czarownic... zakłęta;

Trudność wyzwolenia dziewczyny zwiększa fakt, że była ona naga, co krępowało i ją, i jej obrońcę⁶⁸. Takie skrępowanie z tegoż powodu przedstawił Ariosto z okazji walki Orlanda o wyzwolenie Olimpii (XI). Nagą ukazał też Angelikę oczom Rugiera, któremu obce były jednak skrupuły Beniowskiego. Do spostrzeżeń uczynionych przez Windakiewicza należy dodać, że umieszczenie Gruszczyńskiej w grobie przywodzi na myśl strzeżoną przez staruszkę młodzicutką dziewczynę w poemacie Ariosta, którą z jaskini wyprowadza Orland (XII). Słowacki przygodę wschodnią znacznie skomplikował zarówno w sensie przebiegu fabularnego, jak i sposobu obrazowania. Aby podnieść wrażenie niesamowitości, sprowadził gorączkowy sen na związanego w grobowcu bohatera. Sen ten (IX, w. 435—440):

Czarne Arabki postawił u głowy,
Ubrał je w brody, jako czarownice,
Zamiast warkocza z włosów — dał węzowy...
Zamiast paznokci — ubrał tygrysice
W ohydne i krwią kapiące pazury,
Zęby przemienił w kły — zawoje w chmury.

Nie tylko widok owych postaci był odrażający, ale w większym jeszcze stopniu odrażająca była ich narada, która sprawiła, że bohater „uczuł zimno W kościach“ (w. 458—459). Panna Gruszczyńska w tej samej chwili miała wizję świętej w świecących rubinowozłotym blaskiem czarnych

⁶⁸ Por. Windakiewicz, *op. cit.*, s. 43. Czytamy tu o uratowaniu dziewczyny: „epizod [...] osnuty na podobieństwo walki Orlanda z Ebudejczykami o Olimpię. Beniowski stacza z Tatarami również uciążliwą walkę, jak Orland z barbarzyńcami; w dodatku w obu wypadkach bohaterzy spostrzegają nagie niewiasty, muszą [...] o ubrania dla nich co prędzej się postarać“.

warkoczach, w szacie tajemniczej tkanej z aniołów. Święta nakazuje dziewczynie wstać i znika. Poeta raz jeszcze wraca do ohydnych Arabek, pisząc w związku z ludowymi wierzeniami, że one (w. 535—536):

Musiały — latać jako nietopyrze,
Wziąwszy pod siodło łopaty lub krzyże.

Gruszczyńska idzie jak Psyche z lampą, ale Beniowski, który w podobnych wypadkach brał dziewczynę za anioła czy za rusałkę, tym razem nie popełnił błędu, co z żartobliwym uśmiechem podkreślił autor (w. 577—580):

On też obudził się... lecz... patrzcie chłopca!
Zaraz zrozumiał, że to nie z jasełek
Jaki aniołek — ani z mogił kopca
Duch — chociaż stała z koroną świeatek.

Jest ariostyczny wdzięk w owym rozwianiu złudy, jak ariostyczny, a przecież ze snu pomysłowo wyprowadzony, jest obraz Arabek przypominających licznych mieszkańców z królestwa Alcyny. Za podniętą płynącą z Ariosta, który wprowadził do swego poematu rycerki o temperamencie bojowym i czyniąc zabójcą szalejącego Orlanda uwydatniał raczej jego niezwykłą siłę niż okrucieństwo czy cierpienia ofiar, Słowacki, tworząc oryginalną postać rozbójniczki ukraińskiej Hudymy, urodziwej i śmiałej, podkreślił jej rozmach bojowy w słowach (VII B, w. 96—98):

Rycerka, widmo straszne, choć rumiane —
Wesołe, chociaż gotowe na szkodę,
Na mord — krew umie rozlewać jak wodę.

Postać tak ukształtowaną przez poetę polskiego mógłby włączyć do swego poematu Ariosto, ale nie Tasso.

Ariosto w wizerunkach postaci dawał przewagę konturom rysunku czy rzeźby, Słowacki, który w *Raptularzu* podkreślił malarskość swego poematu, uwydatniał koloryt i światło⁶⁹. Ariosto operował istotami fantastycznymi, Słowacki istotom ludzkim nadawał charakter zjawiskowy, wzbogacając niepomniernie tło i mnożąc wizerunki przez zmiany perspektywy i grę porównań. Postaci Słowackiego mienia się w oczach, upodabniane do coraz to innych postaci z mitu czy z poezji. Wśród tych różnych podobieństw pozostają one sobą, nierozłączne od tła, od roli w fabule, od nastroju sceny.

Na osobne omówienie zasługują alegorie Ariosta, które Euzebiusz Słowacki nazwał „przedziwnymi“. Dużo się w naszym stuleciu pisało

⁶⁹ Słowacki, *Dziela*, t. 11, s. 210: „Ja sam przez rewelatorstwo muzyki w *Zmie* i w pierwszych płodach — malarstwa w *Beniowskim* przeszedłem [...]“.

złego o alegorii we wszelkich postaciach, znane powszechnie są na ten temat wypowiedzi Crocego, a przecież zdarzają się wypadki mistrzostwa w tej właśnie dziedzinie techniki literackiej. Ekspresja poetycka może powstać np. przez samo włączenie uosobionego pojęcia w tok spraw realnych, niby siły działającej czy ogniska; z którego wypływają działania lub do którego się kierują, jak np. w *Marii* Malczewskiego. Może zajść inny wypadek, gdy pojęcie staje się postacią, którą określa wygląd, ubiór, gest. Tak właśnie jest u Ariosta. Archaniół Michał udający się z woli Boga na poszukiwanie Niezgody (XIV, 83):

Poznał ją po odmiennym, we sto barw ubierze;
Bramy miała nierówne i nie w jednej mierze;
Czasem ją odkrywała, czasem zakrywała
Szata, którą to wiatry, to noga trącała.
Włosy złote i srebrne, czarne, ruse były,
A zdało się, że same z sobą się wadziły;
Jedne w warkocz splecione, drugie w róg zebrane,
Po plecach te, po piersiach owe rozmiotane.

Portret ten uzupełnił Ariosto satyrycznym obrazem emblematów sądownictwa i orszaku jego przedstawicieli otaczających Niezgodę, która (XIV, 84):

W obojej ręce węzły wielkie pozwów miała,
W zanadrze sobie długich procesów natkała,
W torbie u pasa miała plenipotencyje,
Skrutynia i rady, i informacyje,
Przez które sprawiedliwość opak wywracają
I przez które ubogie łupią i zdzierają.
Za nią, przed nią i z obu boków szli praktycy
I z prokuratorami pisarze, prawnicy.

Drugi portret, z którego nie tak już łatwo zgadnąć, o kim mowa, przedstawia Zdradę (XIV, 87):

Chód poważny, twarz ludzka, wzrok najmniej bezpieczny,
Ale raczej pokorny, strój miała stateczny,
Mowę zaś tak łaskawą, tak cichą, że zgoła,
Kto jej nie znał, każdy by ją miał za anioła;
Ostatki wszystkie sprośne i plugawe miała,
Ale to wszystko długim płaszczem nakrywała;
I ubiór zbyt szeroki miała i przestrony,
Pod którym nóż nosiła jadem napuszczony ⁷⁰.

⁷⁰ Oto postać Niezgody w oryginale włoskim (XIV):

*La conobbe al vestir di color cento,
fatto a liste ineguali et infinite,
ch'or la coprono or no, che i passi e 'l vento
le giano aprendo, ch'erano sdrucite.*

Słowacki upostaciował Rzeź jako upiorzycę, która nawiedziła nocą Wernyhoreę, zastrzegając się, że mu nie chodzi o „figuryczność mowy“. Dał niby dwa zdjęcia materializującego się niejako ducha rzezi, pisząc (VI, w. 141—144):

Aż się zbliżyła rzeź... owa potwora
W skrwawionym płaszczu ← z krążkiem półksiężyca
Na głowie... w wicherze sinym od miesiąca,
Zakrwawionymi nożami kręcąca...

A oto drugi obraz tej samej postaci (VI, w. 147—153):

Przed rzezią zjawił się upiór stepowy,
Jakaś kobieta... która się krwawiła
Idąc... a często szła wcale bez głowy —
A głowa przed nią jak węzowa bryła
Szła świszcząc — oczy mająca z krwawnika,
A dziwnie biały nóż zamiast języka...

O potężnej ekspresji tych obrazów, ich odmienności w stosunku do cytowanych wyżej obrazów alegorycznych Ariosta nie trzeba chyba rozprawiać. Oryginalność i pomysłowość Słowackiego nie ulega wątpliwości także, gdy chodzi o porównanie upostaciowanej Rzezi z potworami i dziwami z Ariosta, z którym Słowacki stawał do poetyckiego turnieju tworząc swój poemat realistyczny w fabule snutej z historii, z tradycji ludowej, z doświadczeń i wspomnień własnych, wizyjny przez obrazowanie wrażeń i złudzeń, przez wyraziste sny, przeczucia, prorocstwa,

*I crini avea qual d'oro e qual d'argento,
e neri e bigi, e aver pareano lite;
altri in treccia, altri in nastro eran raccolti,
molti alle spalle, alcuni al petto sciolti. [83]*

*Di citatorie piene e di libelli,
d'esamine e di carte di procure
avea le mani e il seno, e gran fastelli
di chiose, di consigli e di letture;
per cui le facultà de' poverelli
non sono mai nelle città sicure.
Avea dietro e dinanzi e d'ambo i lati,
notai, procuratori ed avvocati. [84]*

A oto postać Zdrady:

*Avea piacevol viso, abito onesto,
un umil volger d'occhi, un andar grave,
un parlar si benigno e si modesto,
che pareo Gabriel che dicesse: Ave.
Era brutta e deforme in tutto il resto:
ma nascondea queste fattezze prave
con lungo abito e largo; e sotto quello,
attossicato avea sempre il coltello. [87]*

wróżby. Poeta rozwiewał owe wizje odsłaniając realia albo je pozostawiał jako objawy wierzeń czy intuicji ludzi prostych wyczuwających, jak Helenka, Diwa czy jej mąż, bliskość nieszczęścia. W związku z ludowym upostaciowaniem zarazy, ale i w nawiązaniu do metody Ariosta ukształtował postać Rzezi.

W dygresjach Ariosta znalazły się ostre i gorzkie słowa o dworach władców, o sądownictwie, o złych poetach, o klasztorach, o państwie kościelnym. Astolf na księżycu widzi pagórek (XXXIV, 79)

[...] kwieciem okryty,
Z którego zapach i smród wraz szedł jadowity.
Beł to dar, jeśli rzecz się godzi, okazały,
Który dał Sylwestrowi Konstancyń wspaniałą.

Satyryczne wycieczki Ariosta znajdują nie echo oczywiście, ale odpowiednik w ostrzejszych, bajronowskiego raczej typu inwektywach Słowackiego. Ból patriotyczny wyraża się w poemacie polskim mocniej i głośniej, ale i Ariosto daje mu przejmujący wyraz pisząc o nieszczęściach swojej ojczyzny, gnębionej przez tych, których nazywa harpiami⁷¹.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na epizodyczny wątek LXIII pieśni *Orlanda*. Adonio, który wskutek życia nad stan stracił majątek, postanawia udać się tam, gdzie go nie znają; na odjeźdźnym zaś zapewnia go dama serca, że może liczyć na jej wierną miłość. Zarówno moment bankructwa na skutek hojności, jak wyprawa w świat, jak wreszcie poselstwo miłosne upodabniają tę sytuację do położenia, w jakim znalazł się Beniowski opuszczający wioskę rodzinną⁷².

⁷¹ *Orlando furioso* (XXXIV):

*onde il fetore e l'ingordigia emerse,
ch'ad ammorbare: Italia si diffuse.
Il bel vivere allora si sommerse;
e la quiete in tal modo s'escluse,
ch'in guerre, in povertà, sempre e in affanni
è dopo stata, ed è per star molt'anni* [2]

⁷² *Orlando furioso* (XLIII):

*Pensò, poi ch'in miseria era venuto,
d'andare ove non fosse conosciuto.* [76]

*La donna che del cor gli era regina,
già non oblia per la seconda ambascia,* [77]

*Dicendole ch'a donna nè bellezza,
nè nobiltà, nè gran fortuna basta...* [84]

*E giura che più tosto oscuro il sole
vedrassi, che gli sia mai sì crudele,
che rompa fede; e che vorria morire
più tosto ch'aver mai questo desire.* [85]

Nie takie jednak elementy fabularne stanowią o ariostycznej drodze poety, ale zdolność komponowania, opartego zarówno na śmiałym kontrastowaniu (np. Goplana—Grabiec), jak na wiązaniu mitu, legendy, podania, baśni, anegdoty, facecji, gadki ludowej, satyry w bogaty spłot poetycki. Ariosto mocniej uwydatniał w obrazowaniu linie i kształty, Słowacki zaś barwy i światło. W *Orlandzie* nawet dziwy miały masowność, w *Beniowskim* istoty z krwi i kości stawały się w przedstawieniu poety czy we wrażeniu jego postaci zjawami, widmami, marami ze snu. Jest coś wzruszającego w zżyciu się autora *Balladyny* z tytułową postacią poematu Ariosta. W pismach filozoficznych traktując z wielkim poczuciem odpowiedzialności i z głęboką powagą znaczenie wynalazku broni palnej i jej roli jako narzędzia „w postępie dla ducha“, powołał się poeta na scenę, gdy Orland szalony wrzuca broń palną w morze⁷³. Utkwiła mu ta scena równie mocno w pamięci jak Mickiewiczowi, który przez usta Litawora i Robaka przedstawił jej złowrogie działanie. Słowacki przeciwstawił się owemu przekleństwu, a operując skrótem słownym wszedł w polemikę z Orlandem.

W nakreślonym ogólnie aktywnym stosunku poetów polskich do Ariosta pierwsze miejsce należy przyznać Piotrowi Kochanowskiemu za pełny niemal przekład *Orlanda*, drugie, mimo niewątpliwie żywych i twórczych reakcji Krasickiego i Mickiewicza — Słowackiemu. On jedyny z wielkich pisarzy polskich ze względu na mnogość godzonych harmonijnie różnorodnych elementów treści, na subtelną grę powagi i ironii, na swobodę wiązań kompozycyjnych miał prawo pisać o ariostycznej drodze w swojej poezji. Na drogę tę wskazał synowi — ojciec, romantykowi — klasycysta. Związek między pokoleniami oznaczał w tym razie związek między szkołami poetyckimi. Most nad nimi przerzucił wielki poeta włoski, godny równać się z największymi malarzami renesansowymi w swojej ojczyźnie.

W odniesieniu do romantyzmu francuskiego ważny dezyderat postawił Brahmer w eseju o dramacie Musseta *Lorenzaccio* w następującym sformułowaniu marginesowym:

Mówiąc o romantyzmie często zbyt pochopnie i jednostronnie wiąże się go ze średniowieczem, nie doceniając jego twórczych zainteresowań Renesansem (wystarczy — we Francji — wymienić Stendhala i Wiktora Hugo, Mérimée, Dumasa i Micheleta)⁷⁴.

⁷³ Słowacki, *Dziela*, t. 12, s. 127: „Z ducha więc, mój Helijonie, pracuj [...] znajdziesz nieraz rzecz potępioną... wynalazek przez ludzi kłętą... okazujący się tobie jako narzędzie... przez Boga dopuszczone, aby stało się [...] większą w postępie dla ducha nauką... Patrz... jak ów wynalazek palnej broni... przez Orlanda Szalonego w morze wrzucony... przyprowadził duchy do tej wysokości [...]“.

⁷⁴ Brahmer, *W galerii renesansowej*, s. 319.

O twórcze zainteresowanie się romantyka polskiego poetą włoskim chodziło w niniejszym studium, którego tytuł podpowiedział sam Słowacki pisząc w *Beniowskim* o swojej „ariostycznej drodze“ i przeciwstawiając siebie wraz z Ariostem Homerowi. Własne słowa twórcy o różnicy gatunkowej epiki antycznej greckiej i renesansowej włoskiej, po której stronie się opowiedział, znalazły pełne potwierdzenie w analizie porównawczej obu poematów. Biorąc na ucho, oktawa *Orlanda* oddziaływała bezpośrednio, nie zaś przez tłumaczenia na oktawę polską, wszakże sprawa ta wymaga osobnych badań.

Żeby osiągnąć wrażenie dziwności i niezwykłości wobec spraw potocznych i faktów historycznych, Słowacki obdarzył swego bohatera mocno pobudzoną wyobraźnią, tworzącą łatwo za lada podniętą z zewnątrz fantastyczne obrazy. Beniowskiemu w jego wędrówce w świat towarzyszyły miłość i pragnienie sławy, szaleństwa wiodące, według słów autora, „prosto do szpitalu Rozmarzonego“ (I, w. 331—332), a co ważniejsze, poeta sam wyznał, że podobnie jak młody konfederat barski zaraził się melancholią, bo kochał jak on i jak on marzył o sławie.

Ariosto w trzech pierwszych oktawach pieśni XXIV rozwinął ogólne refleksje nad miłością, zwąc ją obłędem nawet wówczas, gdyby nie miał tak ostrych cech jak obłęd *Orlanda*. Wypowiedziawszy ten sąd, w tonie żartobliwym, niby w odpowiedzi na czyjąś wymówkę, że godzi w innych, a nie widzi własnej winy, wyznał, że on też jest obłąkany, tylko że jego obłęd zna przejaśnienia i wtedy myśl działa sprawnie (XXIV, 3):

*Ben mi si potria dir: — Frate, tu vai
l'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo. —
Io vi rispondo che comprendo assai,
or che di mente ho lucido intervallo...*

Poeta polski otaczając miłość i pragnienie sławy lekką mgłą obłędu, który nazwał melancholią, traktował swego bohatera z dystansu z żartobliwą ironią, podobnie jak Ariosto, a upodabniając siebie do młodego szlachcica zastosował także ariostyczną autoironię. Na podstawie badań nad Słowackim, a na dalszym planie i nad Byronem, można stwierdzić, że romantyczny poemat dygresyjny posiada cechy gatunkowe właściwe włoskiej epice renesansowej, jeśli zaś chodzi o *Beniowskiego*, jest on genetycznie szczególnie bliski poematowi Ariosta, od którego różni się w swej strukturze rozbudową wyznań i ostrością satyry.