

Włodzimierz Szturc

Wśród fabuł ironicznie zawikłanych: od romansu hellenistycznego do "Orlanda szalonego" Ariosta

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 25, 81-90

1990

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.

Włodzimierz Szturc

WŚRÓD FABUŁ IRONICZNIE ZAWIKŁANYCH.
OD ROMANSU HELLENISTYCZNEGO DO *ORLANDA SZALONEGO*
ARIOSTA

Tematem niniejszych rozważań jest zagadnienie relacji pomiędzy narracją a opowieściami przytoczonymi, które mogą rozbijać jednolitość i spójność narracji. Takie rozbijanie narracji, prowadzące często do pojawiania się wielu planów narracyjnych, ironicznie, jak w krzywym zwierciadle, wobec siebie ustawionych, nazywam tu interlacją; za podstawę tego terminu przyjmuję pojęcie *interlacement*, funkcjonujące w badaniach nad ironią i narracją w romansach hellenistycznych i średniowiecznych, a wprowadzone przez D. H. Greena w pracy *The irony in medieval romance*, Cambridge 1979.

Pierwsze przejawy techniki interlacyjnej, dzięki której narracja zostaje poddana rozwarstwieniu, związane są z postacią Odyseusza, który, opowiadając o sobie, mówi rzeczy nieprawdopodobne, choć właśnie przezeń uprawdopodobniane. Natomiast narrator Homera, opowiadając o Odyseuszu, bierze historie bohatera za prawdę i w ten sposób ironicznie doprowadza do autodyskredytacji Odysowych bajań. Takie mniej więcej zabiegi służą powikłaniu fabuły, a widać je szczególnie tam, gdzie mamy do czynienia z narracją ramową, w której dokonuje się zespolenie różnych genetycznie opowieści, zazwyczaj o charakterze wędrownym. Początku tej tradycji dopatrywać się należy w romansie hellenistycznym. I tam zasadniczą techniką wikłania narracji była interlacja.

Technika interlacji, konstruująca narrację rozmyślnie powikłaną, polega na:

- wywołanej przez antycypację i retardację grze planami czasowymi;
- rozbiciu ramy narracji przez luźno wprowadzone mniejsze formy, takie jak anegdota, fabliau, nowela, dowcip;
- zbudowaniu dystansu pomiędzy narratorem zewnętrznym a narratorami wewnętrznymi lub między narratorem a bohaterem.

We wszystkich odmianach techniki interlacji wielkie znaczenie mają komplikujące układ fabularny chwyt retoryczne. Wśród nich trzeba wymienić przemilczenie stosowane przez narratora, który poprzez nie pobudza wyobraźnię czytelnika, zawiesza komentarz, bądź wycofuje się z unii ze światem przedstawionym; zawiesz-

nie akcji (częste zjawisko w *Percevalu* Wolframa) mające na celu rozbudzenie ciekawości czytelnika lub będące formą swoistego komentarza bez słów; wyjawienie fałszywej wiadomości o losach bohaterów, zatajenie informacji prawdziwej: przejście narratora z pozycji mówiącego „ja” na pozycję wyrażającego związek z czytelnikiem „my”; wyjawienie wahań dotyczących akcji (narrator często mówi, że nie wie, jak potoczyły się lub potoczą wydarzenia) albo sposobu opowiadania (wtedy nie wie, jak wyrazić to, co się stało). Znaczenie pierwszoplanowe zyskują także ironia jako figura mowy i litotes, oraz, w odniesieniu do konstrukcji złożonych, chwyt refutacyjny pozwalające igrzać zarówno bohaterem jak i czytelnikiem. Wszystkie te chwyt służy skomplikowaniu świata przedstawionego, samej narracji i statusu narratora, stają się ironiczne, jeżeli uległ zróżnicowaniu poziom wiedzy autora i poziom wiedzy jego bohaterów, jeżeli różne są stopnie posiadanej przez nich świadomości.

Dzieje fabuł rozmyślnie zawikłanych można jednak rozpocząć od analizy kompozycji romansów hellenistycznych, owej eklektycznej literatury eklektycznego wieku. One bowiem stały się źródłem nie tylko romansów średniowiecznych i opowieści Chaucera, ale stanowiły tradycję dla twórczości tak wybitnych artystów jak Cervantes, Swift, Sterne. Można też przypuszczać, że technika, jaką posługiwali się autorzy romansów, została odnowiona przez sposób pisania romantycznych poematów dygresyjnych i jeszcze raz przywołana w *Grze w klasy* Cortazara, tej powieści o niemożności napisania sensownej powieści bez udziału ironicznego czytelnika.

Poetyka romansu hellenistycznego była efektem rozwoju form narracyjnych o wiele starszych, pojawiających się już w nowelistyce młododońskiej, u Arystydesa. Jego *Opowieści milezyjskie*, z których do naszych czasów dochowały się zaledwie fragmenty, i to w łacińskim przekładzie Sisenny, funkcjonowały w literaturze hellenistycznej i rzymskiej jako zbiór zabawnych fabuł, a także stanowiły gotowy przepis na tworzenie dzieła, który był nazywany właśnie „milezyjską manierą”¹; polegała ona na splataniu przeróżnych form gatunkowych bliskich noweli w wieniec.

W I rozdziale *Metamorfoz albo Złotego osła* powiadał Apulejusz:

„Oto opowiem ci milezyjską modłą bajeczki rozmaite i polechcę twe łaskawe mi uszy wdzięcznym bajdurzeniem – [...].

[...] Wybacz, jeśli w stylu mym, pisarza-niezgrabego, uderzy cię coś obcego lub gminnego. A zresztą same te przemiany języka już stylowi tych przemianych historii, o których mowa, są odpowiednie. Zaczniemy tedy tę greczyńską opowieść. Słuchaj pilnie czytelniku, a uciechę mieć będziesz”².

Apulejusz wytłumaczył także, że ową fabulam Graecanicam składać będą różne, luźne z sobą powiązane nowele, zespolone jednak przez autora w wieniec (*consertae*) tak właśnie, jak w stylu milezyjskim. Mówiąc inaczej: na dzieło miały się złożyć różne milezje, a więc parable, historie przykładowe, sprośne dykteryjki, anegdota, które wcale nie musiały należeć do świata doświadczeń autora, lecz stanowiąc zazwyczaj opowieści o charakterze wędrownym, winny być tak napisane, jakby przydarzyły się osobie, która je opowiada. A więc mamy tu do czynienia z oczy-

wistym oszustwem narratora, który przedstawia powszechnie znane historie jako swoje własne. Już Owidiusz pisał (*Tristia* II, 413), że Arystydes opowiadał powszechnie znane sprośne historyjki jako swoje własne przypadki, ale opowiadał tak, że nikt nie miał wątpliwości, że kłamie. Trudno zresztą przypuszczać, by taka np. opowieść o Pazyfae, z której korzystali jako z historii wędrownej Apulejusz, Petroniusz (*Satyryki*), potem Juwenalis w inwektywie przeciw matronom rzymskim (*Satyry* 6, 334), miała być fragmentem biografii Arystydesa. Z jednej strony narrator uprawdopodobnia historie i mówi o nich jako o swoich własnych zdarzeniach, a z drugiej robi wszystko, by było wiadome, że mistyfikuje. Takie rozbitcie jedności narratora stawało się początkiem jego podwójnej prezentacji. Narracja została więc umieszczona w perspektywie prawdy-nieprawdy.

Milezyjską modłą były napisane także *Satyryki* Petroniusza³, uważane często za satyrę menippejską. Ten rzymski romans awanturniczny jest jednak parodią romansu miłosnego, przedstawia bowiem splątane losy Enkolpiusa i jego kochanka Gitona, wystawiane ciągle na próby przez zagniewanego Priappa. Jest on sprawcą tułaczki zakochanej pary i jest tym dla *Satyryków*, czym Posejdon dla *Odysei*.

W romansie tym, podobnie jak w *Złotym osle*, interlacja organizowana jest przez luźno z sobą związane wątki fabularne, pełne epizodów bez znaczenia dla rozwoju akcji. Pojawiają się tu także dwa, wygłaszane przez bohatera, który jest jednocześnie narratorem, poematy: o wojnie domowej i o zdobyciu Troi, z których pierwszy jest parodią *Farsaliów* Lukana z Kordoby drugi – sztuki poetyckiej Nerona. Wszystkie opowiadane przez bohatera historie, łącznie ze znaną opowieścią milezyjską o wdowie efeskiej, są przedstawiane jako historie autentyczne. Komplikacja polega na tym, że narrator, tożsamy z bohaterem, a więc postacią wprowadzoną przez autora, opowiadając wydarzenia w pierwszej osobie, jest właściwie utożsamiony z autorem, który jednak pisząc parodię, nie chce być utożsamiony z narratorem. W symultanicznym biegu narracji zarysowują się zatem trzy plany funkcjonowania narratora: raz jest on po prostu autorem romansu, drugi raz – narratorem ciągu wydarzeń, trzeci raz Enkolpiusem, bohaterem akcji.

Zjawisko to może być także dostrzeżone w niektórych rozdziałach *Złotego osła*. Tu jednak owo współwystępowanie różnych planów narracji jest podyktowane tematem metamorfoz, będących nie tylko treścią opowiadań, ale i sposobem istnienia ciągle zmiennego narratora. Zawikłanie wynika tu jeszcze oczywiście z tematu przemian, który mógł „uprywatniać” to, co powszechne. Zresztą, kiedy w IX w. patriarcha Konstantynopola Focjusz przeglądał dzieła oparte na temacie metamorfoz, doszedł do wniosku, że wszystkim autorom starożytnym zdarzyły się te same historie. I gdyby rozszerzyć pole obserwacji o dzieła napisane wiele wieków później – okazałoby się, że historie przejęte od dawnych mistrzów, funkcjonujące jako tematy wędrowne, pojawiały się często w literaturze nowożytnej stając się przyczyną splątania narracji, polegającego na uprawdopodobnieniu i zindywidualizowaniu tego, co zmyślone i powszechne. I tak na przykład dwie opowieści (o gachu w beczce i o gachu kichającym) „skradł” Apulejuszowi Boccaccio; znaną z *Metamorfoz*

wyimaginowaną walkę z wilkami przerobił na walkę z baranami Cervantes. Liczne zapożyczenia z Apulejusza występują podobno w prawdę świętą mówiących opowieściach Wilhelma z Malmesbury pt. *Gesta regnum Anglorum*. U samego Chaucera w *Opowieściach kanterberyjskich* widać z kolei fabuły znane z Boccaccia (z *Teseidy* w *Opowieści Rycerza*, z *Il folicolo* i *Cudownego ogrodu* w *Opowieści Ziemianina*, z *Przykrego zawodu* w *Opowieści Żeglarza*). Dantejski Ugolino występuje w *Opowieści Mnicha*, a w *Opowieści Włodarza* znane fabliau *De Gombert et ses deux Clers*. Jakub de Voragine obok *Romansu o róży*, Liwiusz obok Cezara – wszystko to sprawia, że zwielokrotnia się interlacja, prowadząc do powstania struktur narracji niezwykle złożonych, rozbijających jedność wątków i spoistość dzieła. W konsekwencji ta właśnie tradycja pojawi się w *Kubusiu Fataliście* Diderota, w *Tristramie Shandym* Sterne'a i doprowadzi do skonstruowania narracji jako wielostopniowej dygresji.

Tego rodzaju powikłania, biorące swój początek z kontaminacji i zapożyczeń, wprowadzają czwartą zasadę techniki interlacji – symultaniczność różnych planów narracji i wielopostaciowość samego narratora. I tak za przykład może posłużyć *Złoty osioł*, utwór łatwy w czytaniu dzięki awanturniczemu akcji. Ta ludyczna funkcja romansu jest jednak pretekstem do wykładu Apulejusza na temat metamorfoz (metempsychozy), poprzez który ujawnia się dydaktyzm awanturniczego tematu⁴. W świetle tego dydaktyzmu, angażującego neopitagoreizm i odrodzony orfizm, fabuła *Złotego osła* staje się błaha i niedorzeczna, a pojawiające się w niej wątki autobiograficzne ulegają sparodiowaniu z perspektywy serio pojętego statusu autora-filozofa. Perswazja osiągnąta za pomocą obniżenia rangi tematu wikła jednak i powagę odrodzonych prądów mistycznej filozofii, dzięki czemu ustanawia się niemożliwy do rozdzielenia związek serio i nieserio, komplikowany jeszcze przez pojawiających się narratorów wewnętrznych wprowadzanych przez narratora opowieści ramowej. Perspektywy narracyjne ulegają spiętrzeniu, a występując jednocześnie, tworzą przedziwną strukturę narracji symultanicznej, w której nawet opuszczenie jednego wątku dla drugiego pozostawia jego znacząca nieobecność. Interlacja bowiem polega i na tym, że odrzucenie jednego wątku cechuje pragmatykę pozostałych⁵.

Romans hellenistyczny, podobnie jak romans średniowieczny, powstał jako wynik dopowiadania do wydarzeń historycznych lub legendarnych dzieł coraz to nowych fabuł. Został więc niejako ukształtowany poprzez zróżnicowanie narratorów, poprzez odmienność ich gustów i poglądów. Dlatego właśnie przejął strukturę wieloperspektywicznej narracji, stając się romansem pisanym nie przez jednego, ale przez wielu autorów. Widać to zwłaszcza na przykładzie romansu o Aleksandrze i romansów arturiańskich.

Dopowiadanie wiąże się, rzecz jasna, ze sposobem funkcjonowania rozmaitych fabuł rozprzestrzeniających się dzięki tradycji ustnego przekazu dzieła. Zanim drobne fabuły, składające się na romans hellenistyczny czy średniowieczny uległy zapisaniu, były najpierw zawiązkami opowieści, które narrator mógł rozwijać

w zależności od celu, jaki przed sobą postawił: jeżeli zamierzał bawić i weselić, zwracał większą uwagę na opowiadki rubaszne, opowiadał tak, by w miarę swej narracji budzić zaciekawienie; jeżeli natomiast chciał pouczać – mógł z obfitej grupy *exemplów* wybierać te, które służyły napomnieniu i przestrodze.

Owe opowiadanie związało sposób skonstruowania dzieła z charakterem dyskusji i konwersacji właściwej greckiemu sympozjon, które stykało – na zasadzie swobodnej gry – żywioł sytuacyjny z dyskursywną abstrakcją. Grecki *symposiarchos*, rzymski *convitator*, to ten, który bierze udział w rozmowie jako dopowiadacz. Sytuacja dialogowa, w której bierze udział, może być zredukowana do minimum, a sam symposion, jako forma literacka, ograniczony do rozpisanego na dwa lub trzy głosy traktatu, jak w *Rozmowie między filozofem, Żydem i chrześcijaninem* Abelarda, ale może być też rozwinięta, prezentująca uczestników rozmowy jako postaci rzeczywiste, dyskusję jako rzeczywistą, problem jako rzeczywisty; iluzja spotkania realnych oponentów znana z Abelarda może być zastąpiona realnym spotkaniem rozmówców, jak miało to miejsce w dialogach Platona, w *Sympozjonie* Ksenofonta czy wreszcie w *Zbożnej biesiadzie* Erazma z Rotterdamu. Dwa modele sympozjonu: platoński i abelardyczny są zarazem dwoma sposobami organizowania czasu przez rozmowę opartą na dopowiadaniu, które jako podstawowe tematy postaci uczestniczących w sympozjonie bierze, po pierwsze, samą wypowiedź, po drugie zaś – intencję jej towarzyszącą, bo przecież ona może zmienić, i to dość nieoczekiwanie, kierunek rozmowy. Nieodczytanie intencji przez pozostałych uczestników biesiady prowadzi do zawikłania rozmowy, wywołuje konieczność przypomnienia poprzedniego punktu widzenia i wyjaśnienia stanowiska rozmawiających.

W literackich obrazach takiego sympozjonu, przekazanych głównie przez włoską nowelistykę renesansu, widać splecenie dwu tradycji, o których wcześniej była mowa: biesiady platońskiej i – właściwej romansowi – polifonii narracyjnej. Sabbadino degli Arienti obrał za temat swych nowel spotkanie dam i kawalerów w kąpielisku della Porretta, gdzie pożytecznie spędzając czas na rozmowach i opowiadaniu przeróżnych historii, uczestnicy zażywają wszelkich dóbr natury. Anton Francesco Grazzini wykorzystał dla spotkania różnych myśli i opowieści sytuację biesiady przy stole, przy okazji której nastąpiło „pomieszanie głosów” tyczących miłości i narratorzy poszczególnych opowieści zagubili się w tematyce rozmowy. Rozbicie narracji na sześć głosów (utrzymanych jednak w ryzach dwóch tercetów) nastąpiło podczas biesiady napisanej przez Firenzuolę, zaś w *Rozkosznych nocach* Straparoli – na dwanaście: tu dziesięciu kobietom towarzyszy dwóch dyskutujących mężczyzn, którzy dopowiadają celne, a czasem ironiczne uwagi, do wypowiedzi kobiet. Tematy przywoływanych anegdot, *exemplów* i *facecji*, pojmowane serio lub na serio, stają się obiektem komentarzy, czasem krótkich, wywracających na opak moralny sens opowiadki. Dopowiedzenie staje się ironiczne, ponieważ jest utrzymane zwykle w tonacji serio, ale zetknięte z opowiadaniem, którego ma stanowić pointę lub finał, odwraca właściwy mu sens. Oprócz tego dopowiedzenia występuje tu ironiczna florencka *beffa*, „nabranie”, podstęp słowny polegający albo na grze słów, albo

na zamaskowaniu intencji, co zresztą jest dość pospolitym chwytem w nowelistyce Manettiego⁶.

Ironiczne dopowiedzenie, beffa, a wreszcie ulubiony sposób wyrażania się, jakim był paradoks, narzucały konstrukcji fabularnej literacką konwencję towarzyskiej gry, znaną przecież z willi Albertich Paradiso, z *Dworzanina Castiglione*, z *Dekameronu* Boccaccia i *Dworzanina polskiego* Łukasza Górnickiego. Wszędzie tu nowela, a może lepiej novellino, wplatanie w zewnętrzną sytuację narratorów – uczestników sympozjonu, wywoływało konstrukcję narracji zawikłanej, polegającej na kontrapunktycznym zestawieniu wielogłosowości narratorów wewnętrznych z narratorem zewnętrznym, najczęściej autorem dzieła. Jego głos ulegając rozpisaniu, rozbiciu na głosy osób dyskutujących, utrzymywał ciągle swe jawne lub ukryte znaczenie, polegające na dopowiadaniu do różnych opowieści tematów nowych, często ironicznie przeciw uprzednim zwróconych. Autor zresztą, prezentując jakąś postać i nadając jej status niezależności, uniemożliwia jej całkowitą autoprezentację i zachowuje, jako swe prawo, możliwość ingerencji w jej poczynania i wypowiedzi. Ironia polega więc na tym, że autor dając postaci wolność narratora, rezerwuje sobie prawo manipulowania nią jako bohaterem. To rozdzielenie poziomu narratora i bohatera staje się źródłem gry perspektyw narracyjnych noweli tworzących sympozjon.

Trzeba jednak zwrócić uwagę na to, że postaci narratorów wprowadzone w sytuację sympozjonu przez narratora zewnętrznego zyskały już w nowelistyce renesansowej znaczny stopień indywidualności, a opowieści przez nie przywołane straciły pierwotną anonimowość. Jakby wielu ukrytych narratorów historii o Aleksandrze Wielkim, o siedmiu mędrkach, o królu Arturze nagle objawiło się, jakby ci, wpisani wcześniej w polifoniczną strukturę narracji nagle ożyli i stali się niezależnymi twórcami swych wypowiedzi... Nastąpiło w tej pisanej już nowelistyce rozplatanie powikłanych fabuł znanych z dawnych zbiorów nowel takich jak *Disciplina clericalis* czy *Gesta Romanorum* (których polski odpowiednik *Historie rozmaite z rzymskich i innych dziejów wybrane* stawał się źródłem inspiracji dla twórczości anegdotycznej)⁷, rozplatanie polegające na nadaniu wykorzystywanym opowieściom statusu wyłącznie literackiego. Ponieważ jednak renesansowa twórczość nowelistyczna wykorzystywała tematy, a często wręcz posługiwała się gotowymi exemplami, zawartymi w średniowiecznych zbiorach, przeto włączenie ich w nową sytuację narracyjną o wyraźnej dominacji sposobu opowiadania, prowadziło do wyodrębnienia dwóch zdystansowanych linii narracyjnych: narracji zewnętrznej przynależnej autorowi i narracji wewnętrznej, przynależnej opowiadającej postaci. Ze względu jednak na sytuację sympozjonu – opowiadająca postać zyskała status aktora prezentowanych wydarzeń, wreszcie mogła usamodzielnic się, jak widać to w dialogach Pietra Arretino, w których nastąpiło odrzucenie jawnie występującego narratora zewnętrznego i zastąpienie go immanentną poetyką formułowania opowieści włączonej w dialog. Nowelistyka włoska zamknęła rozwój fabuł rozmyślnie zawikłanych,

ponieważ wątki i tematy wędrowne ujęła w formę literacką i doprowadziła do klasycznej, zwartej postaci.

Niemalże w tym samym czasie, kiedy święciła triumfy nowela włoska, pojawił się inny sposób zawikłania fabuły, będący zespoleniem wcześniejszych technik interlacyjnych. Wiąże się on z poematem Ariosta *Orland szalony*. Dzieło to powstało w swojej pierwszej wersji z entuzjazmu, jakim Ariosto przywitał poemat Boiarda *Orland zakochany*, jest jednak w swej ostatecznej redakcji z 1532 r. utworem znakomicie skonstruowanym, zaś wszelka przypadkowość lub zamącenie wątków – efektem celowym, służącym właśnie wydobyciu ironii konstruującej osobę narratora i świat przedstawiony.

Orland szalony jest poematem skonstruowanym wokół trzech równoległych wątków: szaleństwa Orlanda po utracie Angeliki, miłości saraceńskiego rycerza Ruggera do chrześcijanki Bradamanty, walki zachodniego rycerstwa z Saracenami toczącej się pod Paryżem, w Prowansji i Afryce. Dwa pierwsze wątki są dopełnione przez współdziałające z nimi wątki Astolfa, który przynosząc Orlandowi z księżycy utracony rozum przywraca mu możliwość rozpoznawania rzeczywistości oraz czarnoksiężnika Atlanta, przeszkadzającego w realizacji miłości Ruggera do Bradamanty i zamierzonej przez bohatera konwersji. Dla wątku trzeciego najistotniejsze okazuje się dopełnienie łączące wątek pierwszy i drugi, albowiem w ostatecznym zwycięstwie chrześcijaństwa miał swój wielki udział uleczony z obłądu Orland oraz cudowna włócznia Bradamanty. Zasadą porządkującą plan fabularny utworu jest opowiadanie o losach poszczególnych bohaterów i ich wzajemnym powiązaniu. Narrator zespala prowadzone równoległe wątki, zaś sztuczność i naiwność owego zespalania mistyfikuje dzięki uprawdopodobnianiu swej relacji przez powoływanie się bądź na świadectwa rzeczywistych świadków, bądź na wielokrotnie w utworze wskazywaną, kronikę niejakiego Turpina. Kronika ta pojawia się zwykle wtedy, kiedy zawikłanie fabuły poprzez ingerencję zjawisk cudownych jest nie do przyjęcia nawet przez rozum ukształtowany na lekturze *Złotej legendy*.

Narrator objawia się tu w różnych postaciach. Najpierw jako poeta śpiewający dzieje Orlanda ku „ostrzeniu dowcipu i wymowy”; potem jako dłużnik swego mecenasa księcia Herkulesa I, dla którego zgotował poetycki upominek; wreszcie jako osoba wszystko wiedząca o swych bohaterach, znająca nawet myśli i czucia przyrody zawsze w jakiś sposób ustosunkowanej do bohaterów; przedstawia siebie jako komentatora, interpretatora wydarzeń, strażnika prawdy losów rycerstwa. Może dokumentować dzieje postaci, ale i kompromitować fikcyjność ich losów. Wychyla się ku czytelnikowi jako moralista, pouczający co trzeba czynić, lub w zwięzłych maksymach przywołuje prawdy tak ogólne, że w zestawieniu z działaniem, którego dotyczą, tracą swoją uniwersalność i śmieszą. Narratora dziwi to, co oczywiste i zrozumiałe, natomiast to, co cudowne i fantastyczne jest widziane przez niego jako proste i nieskomplikowane. W takich warunkach rodziła się zupełnie nowa koncepcja cudowności, tak daleka od cudowności Homera, choć do niej właśnie nawiązująca. Cudowność u Ariosta jest zjawiskiem naturalnym, dlatego

jest odkrywana przez narratora w poczuciu całkowitego braku zainteresowania. Narracja nie jest tu ani obiektywna, ani subiektywna, ale polega na suchej sprawozdawczości, która właśnie staje się źródłem ironii. Sprawozdanie narratora Ariosta w jednakim stopniu interesuje się faktem i zmyśleniem, żartem i powagą, porządkiem natury i porządkiem sztuki. To właśnie jest dziwnością Ariosta, że mając do dyspozycji tak bardzo ciekawe tematy jak Wschód i Zachód, czary i miłosne wyznania, podróże, awantury, metamorfozy, pozostaje niezmienny, jakby nie interesowała go mitologia epoki rycerskiej, Homer, rywalizacja kultury różnych wielkich narodów. Opanowanie Ariosta jest w istocie panowaniem narratora nad światem, o którym opowiada, jest, w konsekwencji dalszej, metodą uzyskania wolności artysty poprzez sam proces tworzenia dzieła. Nic dziwnego, że Schelling uznał właśnie Ariosta za prawodawcę ironii romantycznej i za wynalazcę eposu nowożytnego.

Schelling odkrył też pewną właściwość techniki Ariosta, którą można by uznać za podstawowe źródło ironii w jego poemacie:

„W morzu epizodów [...] i przypadków giną różnorodne postacie i znów się wynurzają, zawsze zachowując swoją odrębność i wyrazistość. Epizody są nowelami, które poeta wplótł tu, jak Cervantes, w swoją powieść; mają one nie tylko bardzo wzruszającą i patetyczną treść, ale również kapryśną, przy czym poeta zawsze odchodzi od nich, jak gdyby nic się nie stało, jeśli zaś wprowadza jakąś refleksję, nie zatrzymuje się przy niej, ale idzie dalej, i już nowy horyzont otwiera się przed nim”⁸.

Jeśli ktoś śmieje się z cudowności, jest co najwyżej kpiarzem i jego dowcip bawi, ale nie jest interesujący. Jeżeli zaś ktoś mówi poważnie o cudowności – wówczas stawia przed słuchaczem pewien rodzaj zagadki, która staje się zadaniem do rozwiązania, ale zadaniem z góry skazanym na niepowodzenie, bo już u jej podstaw kryje się zasadniczy dylemat serio i nieserio, wywołujący zainteresowanie metodą stawiania takich zagadek. Czy Ariosto śmieje się z Homera, czy oddaje mu hołd, jeśli w swoim poemacie stosuje takie jak on zabiegi? Wiele porównań homeryckich zawartych w *Orlandzie szalonym* wywołuje poczucie ironii, ale przecież nie dlatego, że to Ariosto wystawia na śmiech Homera, lecz dlatego, że serio podejmuje stylistykę jego eposów:

Jako licha sarneczka w ojczystej dąbrowie
Kiedy ujrzy, że cicho skradłszy się, w parowie
Głodny lampart ostrem kłębem ubogiej macierzy
Lubo lwie szczenię w piersi albo w bok uderzy,
Z jednego chrustu bieży do drugiego z strachu
I drży nędzna, i mniema nieboga z przestachu,
Gdy się jej lada ziółko dotknie, że już w zębie
I że już jest u zwierza okrutnego w gębie:

Tak właśnie Angelika na on czas bieżała,
A gdzie i w którą stronę, sama nie wiedziała;
I półtora dnia całe, noc jedną błądziła,
Aż do jednego lądu pięknego trafiła,

W którym wiaterek powiewał, a dwie rzeczki małe
Szły śródkiem, odżywiają trawy zagorzałe;⁹

Zwykłym u Ariosta chwytem ironicznym jest także stosowanie hiperbol zazwyczaj sprzężonych z porównaniem homeryckim, jak ma to miejsce na przykład w opisie walki rycerzy na kopie, którą narrator porównuje do walki byków o jałówkę, a następnie poddaje panteistycznej apoteozie, bowiem od walki tej drżą pagórki, doliny i morze¹⁰. Nie miejsce tu, by przywoływać większą liczbę przykładów owej dziwnej postawy narratora zupełnie obcej światu przedstawionemu, nawet nie dystansującej się wobec niego, ale przecież jakby właśnie zdystansowanej. Narrator, który sam przyjął na siebie postać obojętnego opowiadacza historii niezwykłych, prowadzi postaci przez labirynt zdarzeń w ten sposób, że nie zdają one sobie sprawy z tego, że są w labiryncie. Wątpliwe zresztą jest to, czy narrator prowadzi swe postaci: raczej one właśnie stawiają mu zadanie opisanie swych losów, kierowanych przez dziwną grę losu zmierzającą wprost ku grotesce. Nie tyle narrator opowiada tu świat postaci, ile sam jest przez ten świat opowiedziany, ponieważ to on postawił mu zadania i to on wymógł, poprzez swą cudowność, istnienie takiego właśnie, obojętnego narratora. Cudowność może być przecież tam cudowna, kiedy styka się z oczywistością. To właśnie zafascynowało u Ariosta Schellinga, także i samych jenajskich romantyków¹¹.

Jeśli nawet narrator, poprzez swoją obojętną postawę, może być traktowany jako ironista, to przecież taką postawę narzucił mu los, wikłający, i to kapryśnie i nieobliczalnie, postaci świata przedstawionego. Siła ta jest nieznaną; pierwsze oktawy poematu są tej siły nieświadomym wyrazem. Jak w romansie średniowiecznym, tak i u Ariosta, metaforą owego losu jest gęsty, pełen tajemnic las. W pieśni XII metafora ta ulega pogłębieniu: tu los znajduje odpowiednik w zaczarowanym zamku Atlanta, do którego z wszystkich stron świata przybywają rycerze i damy. Postaci, oszukiwane fantomami, przywidzeniami, wędzone przez tajemniczą siłę po krużgankach i komnatach zamku, krążą jakby bez celu i bez sensu. Nikt nie odnajduje drogi. Świat jest zaczarowany. Los ironicznie płacze zamierzenia bohaterów, wywraca na opak dobre intencje, pozbawia rozumu. Ale ten los jest mimo wszystko twórcą pięknej i niegroźnej rzeczywistości, albo raczej: twórcą takiej rzeczywistości, która nie podlega wartościowaniu, akceptacji bądź nieakceptacji. Los jest tu sprawcą tautologii dostępnej rozpoznaniu narratora: „jest tak, bo tak jest”. Wobec takiej tautologii narrator musi pozostać obojętnym, jeśli nie chce wdawać się w tragiczne, albo komiczne, dysputy z losem. Jego postawa staje się źródłem powikłań perspektyw narracyjnych, ponieważ nie odnajduje akceptacji ze strony czytelnika. Mówiąc inaczej: Ariosto zburzył dotychczasowy tryb lektury dzieła literackiego, ponieważ wszystkie uznawane aż do renesansu sensory dzieła (nauczający, dyskursywny, artystyczny) podporządkował perspektywie *delectare*. Odrzucił także początek i koniec poematu, przedstawiając losy bohaterów jako fragment nie podporządkowany zamkniętej organizacji fabularnej, zatem nakazał szukać sensu dzieła poza sferą znaczeń w tym dziele przywołanych. Nazywając *Orlanda szalonego* „zespo-

łem utworów zabawnych i miłych” (opera di cose piacevoli e dilettevoli) – nie uczynił żadnej postaci śmieszną, ani zabawną, nikogo nie ośmieszył, ani nie wydał ironii (postacie u Ariosta prawie nigdy się nie śmieją; raz Zerbin wybucha śmiechem na widok przebranej w strojne szaty straszliwej Gabryny, ale i tak zapłaci za to karę zmuszony do opieki nad nią). A jednak postacie są śmieszne, ponieważ są poważne w niepoważnym świecie. Ta technika, właściwa Ariostowi, ale potem i Słowackiemu w *Beniowskim* jest odmianą interlacji polegającej na uprzedmiotowieniu formy bohatera, narratora, świata przedstawionego i wreszcie – tworzonego poematu. Dlatego też poemat Ariosta tworzy podstawy nowej poetyki dzieła, poetyki nie należącej do klucza Arystotelesa; jej zasadą jest gra wyobraźni. Sformułuje ją dopiero romantyzm poprzez teorię romantycznej ironii. Gra wyobraźni staje się źródłem zawikłania fabuły, ponieważ odwołuje się do asocjacji obrazów narzucających logikę odbioru, a nie do logiki przyczyn i skutków porządkującej sposób istnienia świata przedstawionego.

Przypisy

¹Tzw. *milesiakoi logoi*. Stanowiska badaczy co do kompozycji opowieści są sprzeczne. Niektórzy przypuszczają, że nowele były ujęte w opowieści ramowe i łączyła je z sobą jedynie postać narratora (zob. hasło „milesiaka” w: *Słownik pisarzy antycznych*. Pod red. K. Świderkówny, Warszawa 1982, s. 316).

²Apulejusz, *Metamorfozy albo złoty osioł*. Przeł. E. Jędrkiewicz, Warszawa 1976, s. 5.

³Tak uważa A. Świderkówna, *Słownik pisarzy...*, s. 316.

⁴*Metamorfozy* można też czytać jako opowiadania zgrupowane wokół tematu inicjacji (Psyche), tak też: K. Bak, *Nekya som arketypiskt mönster...*, „Tidskrift for litteraturvetenskap” 1984, z. 4.

⁵Szczególnie mocno akcentuje to D.H. Green *The irony in the medieval romance*. Cambridge 1979, s. 134 - 139.

⁶Korzystam tu ze zbioru nowel: *Dawna nowela włoska*, Wybór J. Gałuszka, przeł. J. Gałuszka, E. Boyé, L. Staff, wstęp M. Brahmer. Warszawa 1978. Na temat funkcjonowania wątków nowelistycznych w formach życia towarzyskiego: J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia. we Włoszech, próba ujęcia*. Przeł. M. Kreczkowska, wstęp M. Brahmer. Warszawa 1965, s. 202 - 212.

⁷Nieocenionym źródłem inspiracji dla dalszych badań nad interlacją jest praca: J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*. Warszawa 1962. Widać tu – w analizach autora – analogiczność przechodzących wątków i całych struktur fabularnych z utworów obcych w utwory rodzime, odznaczające się przecież wysokim stopniem zapożyczeń techniki interlacyjnej.

⁸F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli o boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*. Przeł., wstępem opatrzyła K. Krzemieniowa, przekład przejrzał Z. Kuderowicz. Warszawa 1983, s. 381.

⁹L. Ariosto, *Orland szalony*. Przeł. P. Kochanowski, opr. R. Pollak. Wrocław 1965, s. 15.

¹⁰Ironię zespalającą obrazy poważne i pełne napięcia z groteskowym ich rozwiązaniem przywołuje R. Pollak we wstępie do cytowanego wydania, zob. s. XXXI - XXXIII.

¹¹Także w swych pismach F. Schlegel nadaje twórczości Ariosta znaczenie przełomowe w dziejach literatury. Przełomowość ta miała polegać na igraniu konwencjami, zabawie postaciami i samym narratorem. Ariosto był dla Schlegla świadomością literatury heroicznej, którą zamknął i początkiem ironicznej, bowiem tę właśnie otworzył (E. Schlegel, *Kritische Ausgabe Seiner Werke*. Wrsg. von E. Behler, unter Mitwirkung von J. I. Anstett u. H. Eichner, München - Padeborn - Wien 1967, t. II, fragment 195 oraz t. III fragmenty 20 i 138).