

Anna Klimkiewicz

Ewolucja formuły "incipit" włoskiego poematu rycerskiego od XIV do XVI wieku

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Romanica 4, 71-81

2006

Artykuł został 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.

Anna Klimkiewicz
Uniwersytet Jagielloński

EWOLUCJA FORMUŁY *INCIPIT* WŁOSKIEGO POEMATU RYCERSKIEGO OD XIV DO XVI WIEKU

Pierwszym z twórców włoskich, który podejmuje epicką tematykę rycerską, jest Giovanni Boccaccio. W ostatnim z młodzieńczych swych dzieł *Teseida o zaślubinach Emilii* (ok. 1340 r.) zamierzał, jak wynika z przypisków towarzyszących autografowi, naśladować epopeje starożytności i stworzyć opowieść pisaną na wzór Wergiliańskiej *Eneidy* oraz *Tebaidy* Stacjusza. Natchnienie epickie obce było jednakże umysłowości pisarza, wrażliwego bardziej na przeżycie miłosne niż na wojenne czyny. I tak, w niewielkim swym poemacie treść epicką ukrył w epizodach drugorzędnych, tematykę miłosną zaś, która we wzorach klasycznych była co najwyżej elementem dodatkowym i epizodycznym, wysunął na plan pierwszy¹. Łatwiej było Boccacciuszowi poddać się wymogom strukturalno-formalnym: osiągnął przepisową liczbę 12 ksiąg, opowieść ujął w karby retoryki, zaś we wstępnych słowach poematu widoczne jest staranie o zachowanie tradycyjnej formy *incipit*.

Oryginalnym zabiegiem jest otwarcie utworu serią tekstów poprzedzających oktawy poematu; i tak na pierwszych stronach księgi czytelnik znajdzie zapisaną prozą, obszerną dedykację skierowaną do ukochanej Fiammetty, której treści nie są bezpośrednio związane z samą opowieścią. Następuje sonet, który pomyślany jako odrębna, wyróżniająca się formą wstępna część poematu, zawiera argument opowieści: „La cagion che Teseo fece fervente dell' Amazone a vengiare il difetto” (w. 3-4); tu określone zostaje miejsce zdarzeń, nie wspomina się natomiast o czasie, w jakim się odbywają.

¹ G. Boccaccio, *Teseida*, in: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, III, Mondadori, Milano 1974. Punktem wyjściowym jest opis walki Tezeusza z Amazonkami i wojna przeciwko Tebom, w dalszym toku narracja koncentruje się wokół miłości dwu młodych jeńców tebańskich.

Pierwsza księga *Teseidy*, jak nakazuje najstarsza, grecka jeszcze tradycja, rozpoczyna się wezwaniem do Muz, pogańskie boginie posiadają tu jednakowoż znamiona świętości, to ku ich świętym zmysłom, *sante orecchi*, kieruje swe prośby poeta (I, w. 7-8). Boccaccio tworzy tu inwokację wielokrotną: w oktawie trzeciej w wezwaniu do Marsa przywołuje atrybuty oręża i ognia, którymi nawiązuje do sonetu wstępnego. Apostrofa rozszerza się i pojawiają się kolejne postaci wzywane w modlitwie o natchnienie: nie wspomniana z imienia Wenera – pogodna i radosna matka Amora („giocondo e lieto aspetto”, III, w. 3-4) oraz jej wszechwładny i potężny syn, którego moc rządzi każdym ze światów. „Sostenete e la mano e la voce”, „Prowadź mą rękę i głos” – mówi narrator świadom niejednoznacznej formy przekazu, którą warunkuje obecność odbiorcy – słuchacza lub czytelnika, a ma on wybór, gdyż może poematu wysłuchać, lub go przeczytać². Boccaccio poświęca *Teseidę* Fiammetcie, brak jednakże w *incipit* wspomnienia jakiegokolwiek innej postaci poza tą, do której zwraca się słowami: „E vi [...] hec attendiate con intera mente”, „A wy, którzy całym sercem słuchacie”. To właśnie słuchacz, szlachetnie urodzony, jest tym, do którego dzieło jest skierowane (oktawa IV), dedykacja taka zakłada, wzorem poezji *dolce stil novo*, wspólnotę myśli i uczuć narratora i czytającego, a łączy ich znajomość praw miłości – „quel signor che gentili innamorà” (IV, 4). Nie chodzi tu jeszcze o wspólne, przeżyte już doświadczenie, jak napisze Boccaccio w *Proemio* do *Dekameronu*, lecz o konwencję dwornej poezji miłosnej, której obecność znaczą odwołania do *De Amore* Capellanusa³. W ten sposób tradycyjne części klasycznego *incipit* przystosowuje Boccaccio do wymogów współczesnego świata literackiego.

Podobną taktykę zastosuje ponad 130 lat później Angelo Poliziano pisząc *Stanze, rozpoczęte na turniej wspaniałego Juliana Medyceusza* (1475-1478)⁴. Tematyką utworu zbliża się do poematów opiewających widowiska i sławiących zwycięzcę w zawodach, turniej jest jednak tylko pretekstem, by ukazać cnotę i odwagę, które są atrybutami piękna i uczucia, a tematem właściwym jest klęska Wojny, pokonanej przez Miłość.

Części wprowadzającej nadał Poliziano nietypową strukturę – obejmuje ona nie tylko *propositio* i inwokację, ale zawiera też element nowatorski, jakim jest zwrócona do bohatera *Iliady* prośba o wybaczenie, że zaniechał przekładu Homerowego eposu⁵, by móc opiewać czyny Juliana. I tak, niezależnie od wszelkich zamierzeń panegirycznych i kronikarskich pierwsza księga przenosi

² Wzmianka o możliwości wyboru sposobu odbioru dzieła nastąpiła już wcześniej: w oktawie II, w. 7-8.

³ Nawiązania takie widoczne są w określeniach stanu miłości, jak *scolorare*, „pozbawiać koloru” (IV, 6-7).

⁴ A. Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici*, in: *Stanze per la giostra, Orfeo, Rime*, red. B. Maier, De Agostini, Novara 1968.

⁵ W roku 1471 Poliziano przerwał pracę nad przekładem dzieła Homera na łacinę i zaczął komponować *Stanze*.

czytelnika daleko od miast i dworów, w świat cudownej i nierealnej fantazji. Bohater – Julian Medyceusz, który należy przecież do prawdziwej, współczesnej autorowi rzeczywistości, w *Stanzach* ukazuje się całkowicie przeobrażony, jako postać żywcem jakby wyjęta z idealnego świata mitów i piękna, postać na miarę Achillesa. Cnoty jego są jednak tylko odbiciem zalet starszego brata Wawrzyńca, któremu w całości niemal poświęcone są pierwsze oktawy poematu.

Strofy, w których przedstawiony jest argument, podkreślają wagę literackiej tradycji: aulicznymi latynizmami *Le gloriose pompe e i fieri ludi* przywołuje Poliziano świat klasyczny, w którym projektowana będzie współczesna rzeczywistość miasta, w którym toczą się wydarzenia. Nazwa jego jednakże nie pada, obecna jest tylko pochwała politycznej siły, jaką posiada „città ch 'l freno allenta e stringe a' magnanimi Toschi” (w. 2-3), a moc jego równa jest władzy miłości. Pojawiają się tu echa dantejskiej kosmologii (w. 3-4) oraz wspomnienie rycerskich ideałów, które drogie są także i humanistom, „i premi degni alli onorati studi (I, w. 5)⁶. Nie brak też odwołań do tradycji petrarkowskiej: wersy „i gran nomi e i fatti egregi e soli [che] fortuna o morte o tempo non involi” (w. 7-8) to przypomnienie pisanych w języku ludowym *Triumfów* Petrarcki.

Ciekawym zabiegiem kompozycyjnym jest zastosowanie podwójnej inwokacji, która w całości obejmuje aż cztery oktawy: pierwsze dwie poświęcone są Amorowi, kolejne zaś, postaci realnej – władcy Florencji – Wawrzyńcowi Wspaniałemu. Już taki wybór zawiera wskazówkę interpretacyjną – odległy świat mityczny jest wyidealizowanym odbiciem rzeczywistości Medycejskiego dworu. Inwokacja do boga Miłości wraz ze zwyczajowym westchnieniem o pomoc w tworzeniu (oktawa II) to dalsza gra z motywami literackiej tradycji i przypomnienie zarazem poezji *dolce stil novo*, jak i petrarkowskiej. Inspiracja jednak nie płynie od Muz ani z religijnej wiary, lecz z mocy boga miłości Amora, który na sposób platoński staje się siłą twórczą zdolną zjednoczyć odrębne światy, władzą, która znaczy Początek i Koniec, rządzi Życiem i Śmiercią (w. 7-8).

Inwokacja druga, kierowana do Wawrzyńca, zawiera strofy pochwalne na cześć władcy Florencji, który równy jest bogu Miłości, a retoryka tych oktaw pełnych ikonograficznych odniesień, zapowiada stylistykę dalszych części poematu. Wśród malarsko-muzycznych akcentów wyróżnia się obraz, który łączy rzeczywistość antyczną z chrześcijańską: to górująca nad miastem postać podobnego Jowiszowi Medyceusza, który odziany w długi płaszcz, jak Najśw. Dziewica, wznosi ręce i biorąc w opiekę mieszkańców zapewnia im pokój i siłę. W strofach pochwalnych na chwilę pojawi się też postać poety, który żyjąc w cieniu swego pana dla niego tworzy i dzięki jego życzliwości rozkwita – takie wspomnienie jest naturalnym odbiciem dworskich realiów i nie ma w nim tej nuty goryczy czy ironii, która obecna jest w podobnych wersach Pulciego, bądź Ariosta.

⁶ *Studi* oznaczają tu ćwiczenia cielesne.

Angelo Poliziano tworzy swój poemat w oparciu o wzorce klasyczne, Luigi Pulci w *Morgante* natomiast kontynuuje tradycję *cantari*⁷. Konwencjonalną materię traktuje jednak w zupełnie niekonwencjonalny sposób – w motywy literatury rycerskiej wprowadza burleskę, która jest niewyczerpanym źródłem komizmu, a wykorzystuje przede wszystkim metodę deformacji rzeczywistości. W groteskowym opisie świata pogrążonego w chaosie brak jakiegokolwiek poczucia miary i proporcji, a z całości w sposób zupełnie przypadkowy wyłaniają się poszczególne obrazy i zdarzenia.

Nieodłączny w ustnej tradycji poematów *cantari* jest akcent religijny. Tak i poemat Pulciego otwiera się żartobliwą parafrazą Ewangelii św. Jana, która wskazuje na wszechobecność, wszędobylskość wręcz Słowa Bożego, Początku i Końca wszystkich czynów. Żartobliwy ton przechodzi w uroczysty, gdy narrator zwraca się do Boga z prośbą, by zesłał mu anioła-przewodnika. Bóg więc i anioł, nie antyczna Muza, poprowadzą przez trudy twórczości autora *Morganta*. W takiej inwokacji pojawia się wspomnienie źródeł opowieści: „una famosa, antica e degna storia” – materia słynna, stara i szlachetna odtworzona więc będzie w tonie na pół poważnym, na pół żartobliwym, tu też subtelnie podkreślona zostanie wyższość nad słuchaczem⁸ poety, który czyta księgi, nawet, jeśli zawarte w nich historie są powszechnie znane. Motyw ten powraca też w końcowych wersach wstępu (IV, w. 7-8), gdzie niezachwiana jest pewność pisarza humanisty, że zdolny jest lepiej od innych opowiedzieć i napisać o znanych wydarzeniach.

W inwokacji właściwej – do Maryi Dziewicy – następuje zapowiedź formy i określenie stylu, jakie będzie miał utwór. Słowa „Dolce rime e stil grato e soave” – „ładne rymy, a styl wdzięczny i słodki” – są jednakże tylko próżnym ukłonem wobec form *dolce stil novo* i petrarkowskich, a także tradycji dworskiej – niewiele bowiem z nich zostanie u Pulciego zachowane. Jego styl i język przypominają raczej o upodobaniu twórcy do stylistycznej manieri wędrownych pieśniarzy, gdyż charakterystyczne dla *Morganta* jest właśnie owo zapowiedziane we wstępie stapienie się i przeplatanie rozmaitych, kontrastujących tonacji, będące świadectwem starannych poszukiwań formalnych.

Umieszczając wydarzenia literackie w czasie mitycznym – znanym z antycznych opowieści – a nie historycznym, przypomina Pulci o uniwersalności oraz przykładowym charakterze opowiadanych zdarzeń. Nietypowy jest natomiast brak wskazania miejsca akcji literackiej – choć może warto zwrócić uwagę na fragmenty, w których wspomnienie miejsc rzeczywiście istniejących stworzy tło, które uzupełni świat przedstawiony. I tak, mgliście wyłania się obraz świata dworskiego – pojawia się on przy aluzyjnej dedykacji, gdzie, co ciekawe, postać, do której utwór jest kierowany bezpośrednio, nie występuje

⁷ L. Pulci, *Morgante*, red. F. Ageno, Ricciardi, Milano-Napoli 1955.

⁸ Przed pierwszą publikacją (1478 r.) *Morgante* czytany był na dworze Wawrzyńca Wspaniałego w wersji z 1461 r.

(IV, w. 1-4) – właściwy hołd należny Lukrecji Tornabuoni, matce Wawrzyńca Wspaniałego, złożony zostanie dopiero w pieśni XXVI⁹. Pojawia się natomiast aluzja do mizernej kondycji twórcy, który naginać musi artystyczną wyobraźnię, by służyć władcy pisząc na rozkaz czy na zamówienie: „per obbedir chi sempre obbedir debbe” – „gdyż słuchać ma ten, który zawsze słuchać musi”. Podobna nuta goryczy i żalu trawić będzie Ariosta, który nigdy nie pogodzi się z tym, że intelektualista bez majątku na zawsze pozostanie zależnym od władcy, dworskim sługą, wysłannikiem i błaznem.

Niepokoju takiego nie widać u twórcy *Orlando Innamorato* – Mateusza Marii Boiarda, hrabiego i dziedzica Scandiano, który na dworze w Ferrarze czuć musiał się bardziej domownikiem niż tym, którego zadaniem było opiewanie wielkości rodu Estów.

W *incipit* Boiardowskiego dzieła wyróżnia się w pierwszym rzędzie ukłon w stronę publiczności – elitarnej dworskiej społeczności panów i rycerzy zebranych, by wysłuchać opowieści o rzeczach „dilettose e nove” – niezwykłych i miłych¹⁰. Takie *captatio benevolentiae* zastępuje tradycyjną inwokację, zaś sama materia – jak zapowiada wstęp oraz tytuł *Orlanda Zakochanego* – przedstawia się jako połączenie tematyki oraz wątków dwóch cykli – epickiej i arturiańskiej. Motywy karolińskie współlistnieją tu z bretońskimi, zaś sposób rozłożenia akcentów charakterystycznych dla obu wątków stanowi o oryginalności utworu. Boiardo kieruje się tu nie tylko ku tradycji narracyjnej, ale i lirycznej, którą ukoronował Petrarca w *incipit* swego *Canzoniere*, „Voi che ascoltate”, podkreślając wagę słowa, nie czytanego, lecz wysłuchanego¹¹. Przedstawiony jest przedmiot opowieści – historia czynów dzielnego rycerza Orlanda dokonanych w imię miłości: „vedereti i gesti smisurati /, l’alta fatica e le mirabil prove / che fece il franco Orlando per amore”. Sprecyzowany zostaje też czas wydarzeń – to okres rządów cesarza Karola Wielkiego, a więc czas historyczny. W tak określonej materii dzieła Boiardo nawiąże do bogatych dziejów romansu rycerskiego prozą i wierszem, utrzyma archaiczny klimat starofrancuskich opowieści i starowłoskich *cantari* oraz zachowa właściwe im wartości epickie, elementy figuralne i zabiegi narracyjne.

Opowieść Boiarda kontynuuje Ariosto, który we wstępie do *Orlanda Furioso* nawiązującym do klasycznego i humanistycznego zarazem modelu odchodzi jednak od schematu, do którego ucieka się włoski poemat rycerski¹². Początkowe cztery oktawy zawierają zwyczajowe elementy *incipit*: a więc *propositio* (I i II, w. 1-4) i inwokację (IV, w. 5-8); wyodrębniona zostaje też *Dedy-*

⁹ Pulci rozpoczął pracę nad poematem za zachętą i na zamówienie Lukrecji Tornabuoni w roku 1461.

¹⁰ M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato. Amorum libri*, red. A. Scaglione, UTET, Torino 1969.

¹¹ Por. „Signor e cavalier che vi adunati / per odir cose dilettose e nove” (M. M. Boiardo, *OI*, I, I, 1-2); „Voi ch’ ascoltate in rime sparse il suono” (Fr. Petrarca, *Canzoniere*, I, 1).

¹² L. Ariosto, *Orlando furioso*, red. E. Bigi, Rusconi, Milano 1982.

kacja dla Hipolita d'Este, na którego dworze Ariosto długo przebywał pełniąc funkcję sekretarza.

I tak strofa pierwsza syntetycznie kreśli argument, tło wydarzeń, ukazuje wielość i różnorodność bohaterów; w słynnych pierwszych wersach – „Le donne, i cavalier, l'arme e gli amori, / Le cortesie, l'audaci imprese io canto” – wyraźne są zarówno wpływy klasyczne (Wergiliusza i Dantego, I, w. 1), jak i piętnastowieczne, gdzie broń i miłość znaczą, jak u Boiarda, zespolenie dwóch cyklów rycerskiej materii: tradycja karolińska łączy się tu z bretońską.

Bardziej wyrafinowane są u Ariosta rozwiązania strukturalno-formalne. Zastosowany chiasm pozwala na określenie pozycji poszczególnych bohaterów poematu: kobiety przynależą do kręgu miłości i dworności, rycerzom zaś przypisano oręż i odważne przedsięwzięcia (zwraca uwagę konsekwentne użycie liczby mnogiej: *amori, armi, cortesie*¹³. Sensem istnienia rycerza jest kobieta, a sensem wojny jest miłość, duch męskości przejawia się w sztuce wojennej, a kobiecości w miłosnej, zaś dzieje kobiet i miłości stanowią swoistą ramę, która zamyka w sobie historie rycerzy i ich wojennych czynów.

Tematy oręża i miłości występują razem już w czternastowiecznym pieśniarstwie rycerskim i ich powiązanie nowości nie stanowi, zauważmy jednak, że Ariosto podkreśla nie tyle siłę witalną zjawisk, jak Boiardo, ile ich nieracjonalność i dramatyzm; mówiąc o sztuce wojennej przypomina pełną pasji tragiczną wyprawę Agramanta (I, w. 3-4), który pojawia się już na samym początku zastępując postać Boiardowskiego Gradassa, który w *Orlando Innamorato* ukazuje się dość późno i jakby mimochodem¹⁴. Zaakcentowana zostaje też obecność saraceńskich wojowników, podążających za swym królem, pełnym gniewu i młodzieńczego szaleństwa – tak więc motywem powodującym akcję jest silne uczucie, królewska *furia*, która paralelnie wiązać się będzie z *furią* tytułowego bohatera, a szaleństwo wojny, władzy, zdobyczy stanie się z czasem szaleństwem miłości, braku władzy, braku zdobyczy¹⁵.

Ariosto odcina się nie tylko od Boiarda, ale i od Poliziana, który głosił: „Amore, che ad alto volo impenni ogni vil core”, mówiąc, że „Miłość do lotów wysokich uskrzydli każde, i tchórzliwe, serce” (*Stanze*, VI, 7-8), i odmiennie pojmuje rolę Miłości, widząc w niej siłę, która prowadzi do choroby i szaleństwa, nie tylko w świecie fikcji, lecz i w realnym. Współistnienie i paralelność

¹³ W pierwszym wydaniu z 1516 r. pierwszy wers brzmiał inaczej: „di donne e cavalier li antiqui amori”, gdzie owe *dawne miłości* wyraźnie się w drugiej części wersu wyróżniają przypominając o literackiej tradycji motywu miłości.

¹⁴ Por. M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, II, I, 16 i II, 29, 36, 7-8. W poemacie Ariostowskim wyróżnia się taktyka *nomen omen*: imię Agramanta jest połączeniem przymiotnika *agro* i rzeczownika *amante*, oznacza więc „gorzką miłość”, w imię której bohater szuka zemsty za śmierć ojca zabitego przez Orlanda. Technika ta zdaje się nawiązywać do znaczenia słowa, a jednak redukuje bohatera do czystego znacznika – liczy się przede wszystkim odniesienie foniczne.

¹⁵ W myśl zastosowanych przez Ariosta mechanizmów narracyjnych każda z podjętych *queste* kończy się niepowodzeniem, tak też i Orlando ukochanej swej nie zdobywa.

planów literackiego i rzeczywistego widoczna jest w porównaniu stanów duszy bohatera literackiego i jego twórcy. Na tym właściwie polega nowatorskie ujęcie tematu, co podkreśla formuła: „cosa non detta in prosa mai nè in rima” (*OF*, II, w. 1-4), która tradycyjnie wskazuje nie tylko na oryginalność utworu, lecz i na chęć zaakcentowania pozycji jego autora.

Ariostowskie *propositio* konkretnie określa miejsce i czas wydarzeń: Francja, tradycyjnie literacko i historycznie związana z wojenną przygodą; zapowiedziany czas zdarzeń jest jednak czasem nie istniejącym, fikcyjnym: to okres, w którym afrykańscy Maurowie przybywają morzem, by zniszczyć Francję (I, w. 1, 7-8). I tak w poemacie, wedle świadomego zamierzenia twórcy, współistnieć będą realność i literackość, a wydarzenia historyczne i historycznie prawdopodobne mieszać się będą ze zdarzeniami zrodzonymi z fantazji.

Ariostowska *Inwokacja* zapowiada nowatorskie ujęcie tematu miłości, odmienne niż we wcześniejszych włoskich poematach: *Teseida* rozpoczyna się tradycyjną apostrofą do Muz, *Morgante* – jak w pieśniarskiej tradycji *cantari* – akcentem religijnym, wezwaniem będącym rodzajem modlitwy do Boga i do Najśw. Dziewicy, *Orlando Innamorato* – zwrotem skierowanym do wirtualnego odbiorcy, wskazującym właściwy sposób recepcji dzieła. W *Orlando Furioso* natomiast inwokacja zapowiada ścisłą zależność między autorem poematu i postacią przez niego kreowaną, widoczną w apostrofie, poświęconej nie Muzom, Apollinowi, czy Bogu, lecz kochanej kobiecie, przyszłej żonie Ariosta, Aleksandrze Benucci Strozzi. Nie jest to może całkowitą nowością, jako że już Boccaccio we wstępie do swego poematu, a także Boiardo we wprowadzeniu do jednej z pieśni *Innamorato* przywoływali swe ukochane, nowością jest jednak fakt, że w tej swoistej inwokacji poeta nie prosi kobiety o natchnienie, lecz o to, by oddaliła miłosną pasję, gdyż tylko w ten sposób, wolny od miłości, doprowadzić będzie mógł swój poemat do końca i opowiedzieć historię Orlando. A jest on bohaterem szalonym *in furore e matto*, gdyż miłość jest siłą, która paraliżuje logiczne i właściwe działanie, tak w życiu, jak i w literaturze, z niejaką więc ironią Ariosto posuwa się dalej niż Boiardo, który także ukazywał nieracjonalność praw uczuć, zaś siebie, jako ich ofiarę. Prawom miłości poddaje prawa rozumu: samą działalność poetycką, rozumianą jako wyraz swoistej mądrości, ogranicza przede wszystkim autentyczna pasja i rzeczywistość.

Od samego więc początku Ariosto wprowadza dwa podstawowe założenia, na których oprze cały poemat i pesymistycznie gorzką wizję świata rzeczywistego i literackiego, choć obie te strefy – wyraźnie rozdzielone – spajać będzie siła imaginacji, fantazji oraz pragnienie przejęcia kontroli formalnej, którą artysta sprawować będzie nad narracyjną całością materii dzieła.

Nakreślone zostają dwa plany odbioru dzieła: wirtualny – literacki, w którym rycerz *zakochany* za przyczyną miłości stanie się rycerzem *szalonym*, oraz pozawirtualny, w którym protagonistą dzieła staje się sam autor, a własna jego historia rozwijać się będzie równoległe z historią tytułowej postaci. Wprowa-

dzona zostaje również postać drugiego głównego bohatera literackiego (oktawa IV) – to przodek Hipolita D'Este – Ruggiero, którego dzieje splatać się będą z przygodami Orlanda, a może też i Herkulesa. W strofach pochwalnych ku czci rodu Estów zaznaczona jest niska pozycja poety, zależnego od swego protektora i pozbawionego możliwości wyboru w swej artystycznej twórczości. Strofy te zawierają też dedykację skierowaną do samego władcy, Hipolita, którego autor określa mianem Herkulesowego dziedzica, przywołując zarazem postaci Herkulesa, protoplastę rodu Estów, oraz mitycznego greckiego bohatera, potomka bogów.

Literackim spadkobiercą Ariosta i następcą w roli nadwornego poety d'Estów jest Torquato Tasso. Twórców tych wiąże pewnego rodzaju antagonizm; autor *Jerozolimy Wyzwolonej* mając przed oczami wzór romansu, który stworzył Ariosto, a więc model bardzo udany, z nim właśnie chce się zmierzyć, by wyznaczyć własną drogę poematu i stworzyć nowy gatunek epicki. Praca nad utworem – trudna i burzliwa – jest wynikiem nie tylko biografii artystycznej autora i pragnienia sławy, którą przyniosłoby niewątpliwie nadanie nowej szaty i uregulowanie dzieła, jakim jest *Orlando Furioso*, lecz przede wszystkim owocem debaty, jaka w okresie Cinquecento rozgorzała nad teorią poematu¹⁶. Już wstępne oktawy *Jerozolimy Wyzwolonej* zapowiadają, jaki będzie scenariusz utworu, który nie jest już romanssem, lecz poematem heroicznym wpisanym w tematykę chrześcijańską¹⁷.

Jeden z możliwych sposobów odczytania dzieła jako całości wskazuje lektura pierwszych wersów utworu: „Canto l'arme pietose e 'l capitano / Che 'l gran sepolcro liberò di Cristo”¹⁸. Na czołowym miejscu stoi czasownik „Opiewam”, umieszczony przed rzeczownikami, które definiują argument – oznacza to, że akt narracji ma większą wagę niż sama materia poematu, a treść ustępuje formie, zaś domyślny zaimek osobowy „ja” jest znakiem subiektywizmu i kreśli podmiotowy, a nie obiektywny przebieg epickiego wprowadzenia.

Od czasów Ariosta zaszła wielka zmiana w pojmowaniu rycerskiej kultury: ideały takie jak cnota, honor, miłość, dworność, indywidualizm tracą w dziele Tassa wartość absolutną i autonomiczną i stają się pozytywne tylko wtedy, gdy podporządkowują się wyższej racji, a jeśli nie uosabiają wysokich ideałów, pozostają winą i grzechem. Idei rycerskiej, jaką przekazywał Boiardo, a dziedziczył Ariosto, Tasso wierny jest więc tylko częściowo; znaczący jest fakt, że dawne wartości rycerskie znajdują miejsce w ideologii pokonanych pogan. I tak

¹⁶ W młodości Tasso przebywał w Wenecji, gdzie – jak zresztą i w całej chrześcijańskiej Europie – silne były obawy przed inwazją turecką, w wyniku czego ponawiano wydania starych kronik wypraw krzyżowych, które posłużyły autorowi *Jerozolimy* za historyczne źródła poematu. Do polemiki zaś toczącej się wokół teorii poematu pisarz dołącza swe *Discorsi dell'arte poetica*, traktat, który powstawał równocześnie z *Gerusalemme Liberata*, a opublikowany został w roku 1587.

¹⁷ T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, red. G. Caretti, Mondadori, Milano 1958.

¹⁸ „Opiewam wojnę pobożną i, / co święty Chrystusa grób wyzwolił” (tłum. A. K.).

cavalieri erranti ustępują miejsca, by pojawić się mogli *compagni erranti* – odchodzą „błądzący rycerze” zastąpieni przez „błądzących towarzyszy” Goffreda, któremu przypadnie rola zebrania ich i połączenia pod znakiem krzyża.

Cytowane wersy prologu wprowadzają dwuznaczność terminu *errante*, co pozwala na przesunięcie oryginalnego znaczenia poszukiwania przygód, które następuje w konkretnym fizycznym obszarze, do sfery, gdzie ruch odbywa się w przestrzeni ideologiczno-moralnej i związany jest ze zboczeniem z właściwej drogi chrześcijańskiej powinności¹⁹.

Tasso, wierny regule Arystotelesowskiej, ciąży ku poetyce jedności i bohaterem opowieści czyni kapitana Goffredo di Buglione, który jest jedynym protagonistą. Fakt ten stanowi nowość wobec Ariostowskiej poetyki wieloaspektowości postaci i pluralizmu materii. Pojedyncza postać kapitana kontrastuje z wielością postaci uzupełniających, które są tłem dla jego czynów i decyzji: *Capitano* wobec *compagni erranti* wprowadza więc to rozróżnienie poziomów jedności i mnogości, które charakteryzuje cały poemat, wyznacza kontrapozycję między Jednością a Wielością, Jednorodnym a Niejednorodnym, Koncentracją i Rozproszeniem. Podział taki jest funkcjonalny w ukazywaniu przeciwstawnych światopoglądów – chrześcijańskiego i pogańskiego: u Tassa zwycięży zawsze to, co skoncentrowane i pojedyncze, klęskę poniesie zaś to, co niespójne i rozproszone. Zwycięsko i dominująco przeciwstawiony w antytezie bohaterowi zbiorowemu, uosobiony w postaci Goffreda bohater doskonale bezbłędnie powiedzie więc swe wojska ku świętej sprawie i zawsze podporządkuje cele prywatne i hedonistyczne celom wyższym, czyli misji głoszenia wiary.

Dalsze elementy poetyki zawiera Tasso w *Inwokacji*. Słowami „O Musa, tu che di caduchi allori / [...] su nel cielo infra i beati cori / hai di stelle immortali aurea corona” nawiązuje do tradycji klasycznej, a zarazem transponuje podstawowe jej motywy: poetycka Muza w duchu Kontrreformacji jest Muzą chrześcijańską, ukoronowaną nieśmiertelnymi gwiazdami. Jednocześnie, pamiętając, jak Ariosto mieszał prawdę z fantazją, wyraźnie rozróżnić chce i oddzielić prawdę od wytworu wyobraźni (II, 7-8; III, 1-2; III,5-8) i ucieka do metafory prawdy, która, jak gorzkie lekarstwo, podana być musi w łagodnych i słodkich słowach.

Inną wymowę niż u Ariosta ma Tassowska dedykacja, poświęcona wspinałemu Alfonso II d'Este, na którego dworze artysta przebywał od 1570 roku. Przeważają tu silne akcenty autobiograficzne: poeta, błądzący pielgrzym i jego przeżycia dominują nad postacią władcy, następuje też – podobnie jak w prologu

¹⁹ W określeniu „błądzący towarzysze” zawarte są pojęcia: *errore*, *errare* (błąd, błądzenie), czyli słowa kluczowe poematów rycerskich, nierozzerwalnie związane z ideą *selva* – lasu, który ogranicza granice błędu i wyznacza przestrzeń, w której się błądzi. Błądzenie w literackiej tradycji to fizyczna zmiana miejsca, ruch rycerza, konieczny, by przeżyć mógł on przygodę; błąd to też „fałszywy osąd ludzkiego intelektu”, „ecco il giudizio uman come spesso erra”, jak mówił Ariosto w *Orlandzie Szalonym* (*OF*, I, 7, 2), błędem jest uczucie miłości, miłości-pułapki, z której nie ma wyjścia (*OF*, I, 56, 1-4).

Poliziana – profetyczna zapowiedź zdarzeń, które mogą mieć miejsce za panowania księcia d'Este: „Forse un di' fia che la presage penna / Osi scriver di te quel ch 'or n' accenna”. (IV, w. 6-8), co oznacza, że rzeczywistość literacka stać się może rzeczywistością realną.

Prześledzenie struktur prologów włoskich poematów rycerskich pozwala na stwierdzenie, że budowa *incipit*, początkowo skonwencjonalizowana, ulega wariacjom w zależności od założeń gatunkowych powstającego utworu, przy czym każdorazowo zachowany zostaje indywidualizm realizacji. *Incipit* jest zapowiedzią poetyki twórcy; określony w nim zakres treści i ujęć stylistycznych wskazuje na związek z retoryką, funkcjonuje w powiązaniu z dziełem i nie pozwala na interpretację poza całością. Wraz z rozwojem gatunku obserwuje się zmianę funkcji poszczególnych stałych części wprowadzenia, zwłaszcza *propositio* i inwokacji, które sugerować mogą sposób odczytania całości oraz świadczą o konieczności dostosowania formy dzieła do wymogów czasów współczesnych. Wprowadzane są także elementy nowe, jak dedykacja, której geneza, postać i wymowa mają związek z pozycją społeczną autora. Fragmenty metaliterackie kierowane są do nienazwanego, wirtualnego, wpisanego w tekst adresata, którym może być zarówno czytelnik, jak i osoba, której utwór jest dedykowany i której imię staje się swoistą „tarczą ochronną”, a w szczególnych sytuacjach także i reklamą dzieła.

Incipit narzucając model odczytania tekstu pełni również funkcję dydaktyczną: wskazuje godne naśladowania postaci wzorcowe, zawiera zwierzenia autobiograficzne i stanowi literacką wizytówkę książki.

Anna Klimkiewicz

L'ÉVOLUTION DE LA FORMULE *INCIPIIT* DU ROMAN COURTOIS ITALIEN DU XIV^e AU XVI^e SIÈCLE

L'analyse des structures des prologues dans les romans courtois italiens de Boccace, en passant par Ange Politien, Luigi Pulci, Boiardo et L'Arioste jusqu'au Tasse, permet de constater que la structure de l'*incipit*, qui au départ était très conventionnelle, subit ensuite des variations relatives aux déterminants génériques de l'œuvre créée. Cependant, l'originalité de la réalisation est bien préservée. L'*incipit* est une annonce de la poétique de l'auteur; les informations sur le thème abordé et les tournures stylistiques qui y sont utilisées indiquent un lien avec la rhétorique, et fonctionnent en rapport avec l'œuvre en prévenant toute interprétation incompatible avec son sens global.

Le développement du genre apporte des changements de la fonction assignée à différentes parties fixes de l'introduction; ils sont sensibles surtout dans la *propositio* et l'invocation qui peuvent suggérer le moyen de lire l'ensemble du texte et qui prouvent la nécessité d'adapter la forme de l'œuvre aux exigences de l'époque. Des composantes nouvelles ont également été introduites, comme la dédicace dont la genèse, la forme et le message restent en relation avec le rang social de l'auteur. Les fragments métalittéraires sont adressés à un destinataire potentiel,

anonyme et inscrit dans le texte. Ce destinataire peut être aussi bien le lecteur réel que le dédicataire dont le nom devient en soi un „bouclier protecteur” et, dans certaines situations, également une publicité de l’œuvre.

En imposant un modèle de lecture, l’*incipit* joue en même temps un rôle didactique: il indique les personnages exemplaires dignes d’être imités dans leur comportement, il comprend des éléments autobiographiques et constitue une présentation littéraire de l’œuvre.