

Alicja Rychlewska-Delimat

## Doświadczenie przestrzeni w *Orlandzie szalonym* Ariosta

Bogactwo i różnorodność powieściowej materii *Orlanda szalonego*, oferując niezliczone możliwości interpretacyjne, inspiruje również do refleksji dotyczącej przestrzeni. Italo Calvino ocenia poemat Ludovica Ariosta jako dzieło jedyne w swoim rodzaju, jako „świat sam w sobie”, w którym można podróżować wzdłuż i wszerz, przemierzając bezkresne krainy, gubiąc się w niezliczonych miejscach<sup>1</sup>. Istotnie, materia narracyjna *Orlanda szalonego* rozkłada się na wiele wątków i postaci osadzonych w różnych przestrzeniach. Według Francesca De Sanctisa materię tę konstituuje świat rycerski, a to, co stanowi o jedności poematu, to nie taka lub inna akcja czy postać, ale właśnie cały ten świat rycerski, którego duch rozwija się w konkretnym miejscu i czasie<sup>2</sup>.

Charakter przestrzeni w *Orlandzie* wpisuje się więc doskonale w opis czasoprzestrzeni (*chronotop*), który Michaił Bachtin proponuje dla poematu rycerskiego, określając tę czasoprzestrzeń jako „cudowny świat w czasie przygodowym”<sup>3</sup>. Świat powieści rycerskiej rządzi się swoimi własnymi

---

<sup>1</sup> I. Calvino, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino 1970.

<sup>2</sup> F. de Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, Firenze 1960, <http://www.classicitaliani.it>.

<sup>3</sup> M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 361.

prawami. To cudowne i tajemnicze królestwo magów i wróżek, czarów i snów, gdzie rządzi ślepy los. Świat rycerski to świat przygody i błędnych rycerzy, walczących z potworami bądź uwikłanych w miłosne perypetie. W świecie tym przygoda staje się życiową zasadą i często jest ona celem samym w sobie. Według Bachtina, aby przygoda mogła się toczyć, potrzebuje ona przestrzeni, a jeszcze lepiej – wielu przestrzeni<sup>4</sup>. Czas i przestrzeń w poemacie rycerskim są prawie zawsze abstrakcyjne, nie mają określonych granic. Ogrom i bezkres tej czasoprzestrzeni odzwierciedlają wielowątkowość powieściowej fabuły.

Przestrzeń w *Orlandzie szalonym*, ze swoimi zaczarowanymi miejscami i dalekimi ładami, należy do tego baśniowego świata, ale nie jest to przestrzeń wyłącznie abstrakcyjna. Obok pałacu maga Atlanta czy zaczarowanej wyspy wróżki Alcyny inne miejsca akcji odsyłają do rzeczywistości pozaliterackiej, określonej konkretnymi geograficznymi nazwami. Czas i przestrzeń, w których poruszają się bohaterowie zdeterminowane są otwartą, dynamiczną strukturą poematu i jego głównymi wątkami narracyjnymi. Fabuła nie rozwija się linearnie, różnorodne wątki toczą się równolegle, stale przeplatając się i krzyżując, zgodnie z techniką *entrelacement*<sup>5</sup>. Ten splot niezliczonych wątków i przygód implikuje mnogość i symultaniczność czasów i przestrzeni. Dzięki częstym zmianom akcji struktura czasoprzestrzenna poematu przypomina labirynt. *Orland szalony* określany jest jako „poemat ruchu”, można nawet powiedzieć – poemat przestrzeni w nieustającym ruchu<sup>6</sup>. Akcja przenosi się z miejsca na miejsce, bohaterowie błyskawicznie pokonują ogromne odległości i wydaje się, że nie znają granic czasu i przestrzeni: w mgnieniu oka przemierzają Francję, Anglię, Hiszpanię, udają się do Egiptu, Etiopii, schodzą do podziemnego królestwa piekieł, wzbijają się w locie na księżyc. Według Luigiego Russa ariostowskie podróżowanie zakłada ponadnaturalny sens przestrzeni – iluzorycznej a jednak konkretnej, o gigantycznych rozmiarach i odległościach, które niespodziewanie się skracają, przestrzeni, z którą „współpracuje” czas, to przyspieszając, to znów zwalniając<sup>7</sup>.

Przestrzeń w poemacie to przede wszystkim przestrzeń drogi i wędrówki. Motyw wędrówki, bogaty w sensory metaforyczne, jest jednym z najbardziej

<sup>4</sup> Por. ibidem, s. 296.

<sup>5</sup> Średniowieczna technika narracyjna polegająca na nagłym przerwaniu prowadzonego wątku i rozpoczęciu nowego bądź podjęciu uprzednio „zawieszonyj” historii.

<sup>6</sup> Por. C. Bologna, *La macchina del "Furioso". Lettura dell' "Orlando" e delle "Satire"*, Torino 1998.

<sup>7</sup> L. Russo, *I classici italiani*, Firenze 1960, s. 283. Ariostowska czasoprzestrzeń wydaje się antycypować mobilną i irrealną czasoprzestrzeń *Mobile* Michela Butora.

produktywnych motywów literackich<sup>8</sup>. W poemacie Ariosta każdy bohater czegoś lub kogoś szuka, za kimś podąża. Wędrówka związana jest tu więc ze swoistą *quête* – niestrudzonym, obsesyjnym wręcz poszukiwaniem obiektu pożądania, który dla poszukującego przedstawia ogromną wartość. Motyw ucieczki i pogoni jest zasadniczym motywem napędzającym akcję, postaci są w nieustannym ruchu, co uzasadnia częste zmiany miejsc akcji. Motorem całej akcji jest ucieczka Angeliki z chrześcijańskiego obozu Karola Wielkiego. Piękna i nieczuła księżniczka z dalekiego Kataju jest obiektem westchnień dwu paladynów cesarza – Orlanda i Rynalda. Poszukiwania Angeliki podejmowane przez bohaterów, jak zresztą przez wielu innych zakochanych w niej rycerzy – zarówno chrześcijańskich, jak i pogańskich – pozwalają czytelnikowi odwiedzić niezliczone krainy.

Problem sposobu doświadczenia przestrzeni odsyła do studiów fenomenologicznych. Tym, co będzie mnie szczególnie interesować, jest istota (*eidos*) przestrzeni w *Orlandzie szalonym*, jej zmienność, ambiwalentność, możliwość stania się w odbiorze czytelniczym przestrzenią, która okazuje się równocześnie pociągająca i niebezpieczna, przyjazna i wroga. Wieloaspektowa problematyka przestrzeni zostanie więc zawężona do kontekstu „psychologicznego”. Hanna Buczyńska-Garewicz w swoich rozważaniach teoretycznych dotyczących przestrzeni rozróżnia doświadczenie przestrzeni i przestrzeń doświadczaną<sup>9</sup>. Fenomenologia traktuje przestrzeń jako koncept relacji egzystencjalnej. Przestrzeń naszego życia, naszego działania, jest przestrzenią przeżywaną i znaną, subiektywną, względną i naładowaną emocjonalnie. I to właśnie ten ładunek emocjonalny związany z konkretnymi miejscami będzie istotny w poniższych analizach, bardziej niż czysta świadomość przestrzeni i przestrzenności. Nie chodzi więc o przestrzeń rozumianą jako rozciągłość fizyczna, materialna, ale raczej o przestrzeń wypełnioną indywidualną zawartością, bogatą w treści i znaczenia.

Różne miejsca nabierają szczególnego sensu przez to, czym w danym momencie są i co dla nas znaczą. To samo miejsce może mieć konotację pozytywną dla jednych, dla innych będzie nacechowane negatywnie. Możemy więc mówić o „praktyce miejsca”, ponieważ to bezpośrednie doświadczenie postaci nadaje przestrzeni walor pozytywny bądź

---

<sup>8</sup> Por. J. Abramowska, *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978. W odniesieniu do motywu drogi, podróży zob. *Słownik symboli*, np. W. Kopalińskiego.

<sup>9</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.

negatywny. Hanna Buczyńska-Garewicz mówi o „topografii duchowej” przestrzeni, która zawsze ma charakter jakościowy, zaś według Janusza Sławińskiego, przestrzeń „wyposażona w zdolność produkowania sensów naddanych – staje się układem na swój sposób mówiącym”<sup>10</sup>. Attilio Momigliano zauważa, że w eposie Ariosta pejzaż wyraźnie warunkuje i uwydatnia psychologię<sup>11</sup>. W analizach odniesień „psychologiczno-prze-strzennych” wypada się oprzeć również na tradycyjnych opozycjach: przestrzeń zamknięta–otwarta, wewnątrz–na zewnątrz. Motyw wędrówki implikuje kolejne opozycje, takie jak: punkt–droga, bezruch–ruch, które w wymiarze psychologicznym transponują się na: dom–świat zewnętrzny, swoje–obce, znane–nieznane i tym podobne<sup>12</sup>.

Gaston Bachelard, który w swojej *Poetyce przestrzeni* bada przestrzeń obecną w żywym doświadczeniu człowieka, przypisuje przestrzeni zamkniętej – takiej jak dom, gniazdo, muszla – wymiar pozytywny<sup>13</sup>. Wydaje się, że można rozszerzyć ten pozytywny wymiar na wszelką przestrzeń zamkniętą, która przedstawia schronienie, azyl – coś, co Bachelard nazywa przestrzenią intymną. Jest to przestrzeń o szczególnym znaczeniu, przestrzeń bezpieczeństwa i szczęścia. Na zewnątrz człowiek spotyka wrogość obcego świata i zagrożenie płynące z nieznanego.

Jednakże w *Orlandzie* Ariosta często możemy zaobserwować schemat, który pozornie zaprzecza modelowi proponowanemu przez Bachelarda, nakłada się bowiem na niego schemat: przestrzeń ludzka–„nie-ludzka”, wroga. Znajdujemy wiele przestrzeni zamkniętych, które jawią się raczej jako przestrzeń wroga, więzienie: taki jest na przykład pałac Atlanta, w którym czarnoksiężnik więzi najdzielniejszych paladynów Karola Wielkiego, podążających za obiektami swoich pragnień, pałac, który jest królestwem ułudy i iluzji. Takim miejscem jest również jaskinia, do której przebiegły Pinabel wtrąca Bradamantę, czy grotą, w której złoczyńcy więżą Izabellę. Większość scen w *Orlandzie* rozgrywa się jednak w przestrzeni otwartej, w scenerii wiejskiej czy leśnej, w morskiej lub powietrznej podróży. Pejzaż ten, prawie zawsze baśniowy, raz jest tajemniczy i ponury, kiedy indziej pogodny i sielankowy.

Wśród przestrzeni, które w pewnym sensie można uznać za zamknięte, specjalne miejsce zajmuje Paryż. Po porażce w Pirenejach wojska

<sup>10</sup> J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978, s. 21.

<sup>11</sup> A. Momigliano, *Saggio su l'“Orlando Furioso”*, Bari 1928, s. 63.

<sup>12</sup> Por. J. Abramowska, *Peregrynacja*, op. cit., s. 127.

<sup>13</sup> G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1978.

chrześcijańskie pod wodzą Cesarza wycofują się do stolicy. Oblężony przez wojska saraceńskie Paryż jest centrum epickiej akcji poematu. Jak mówi Francesco De Sanctis, Paryż jest „stałym punktem” w opowieści, punktem, w którym zbiegają się różne wątki opowiadania, ale jest również głównym „węzłem osnowy”, jest jak „latarnia morska” oświetlająca wszystko dokoła. Akcja poematu rozpoczyna się i kończy w Paryżu. Jest zatem Paryż punktem wyjścia i punktem docelowym, jest zewnętrznym łącznikiem opowiadania, motywem wewnętrznym zaś jest ów „duch przygody”, który przenika świat rycerski<sup>14</sup>. Dla bohaterów Paryż to również punkt orientacji i odniesienia „duchowego”: jako stolica chrześcijańskiej Europy Paryż jest „Centrum” w sensie symbolicznym, Centrum obdarzonym cechami mitycznego *Sacrum*, strefą magiczną, strefą absolutu. Tym samym wszystko, co na zewnątrz, stanowi peryferie, chaos *Profanum*, niebezpieczeństwo iluzji<sup>15</sup>. W tym centrum znajduje się Bóg, Paryż jest bowiem ostatnim bastionem chrześcijaństwa. Przestrzeń miasta staje się w tym kontekście przestrzenią świętą:

Tem czasem król Agramant, wkoło otoczony  
 Wojskiem potężnym, ściszał Paryż obleżony,  
 Co jednego dnia przyszedł ku temu końcowi,  
 Że mało w ręce nie wpadł nieprzyjacielowi;  
 [...]  
 Już by beło upadło od szable pogańskiej  
 I Francyje, i Rzeszy imię chrześcijańskie (VIII, 69)<sup>16</sup>.

Paryż jest również symbolem rycerskiego, wojowniczego Zachodu, który w poemacie nieustannie przeciwstawia się bajkowemu Orientowi. Oddalając się od Paryża, rycerze niejako „tracą azymut” i zapuszczają się na drogi

<sup>14</sup> “Parigi è un punto stabile [...]; non è che un punto di convegno dove il racconto si raccoglie alcuna volta e si riposa, e di cui si vale il poeta per comporre e annodare le fila in certi grandi intervalli. Parigi è il principal nodo dell’ordito, è come un faro [...], è il legame esteriore del racconto”. Ibidem.

<sup>15</sup> Por. M. Eliade, *Le mythe de l’éternel retour*, Paris 1989.

<sup>16</sup> L. Ariosto, *Orland szalony* w przekładzie Piotra Kochanowskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965 (w nawiasie numer pieśni, numer oktawy). „Parigi intanto avea l’assedio intorno / Dal famoso figliuol del re Troiano; / E venne a tanta estremitade un giorno, / Che n’andò quasi al suo nimico in mano: [...] / Cadea quel dì per l’africana lancia / Il santo Impero e ’l gran nome di Francia” (L. Ariosto, *Orlando furioso*, Società Editrice Sonzogno, Milano 1910).

zdradliwe i niebezpieczne. Ich peregrynacja będzie błędzeniem w szerokiej przestrzeni chaosu.

W oblężonym przez wojska saraceńskie Paryżu Orlando zadrecza się niepewnością o los Angeliki. Czuje się w tym momencie uwięziony, ale nie tyle przez wrogie siły otaczające miasto, co raczej – w sensie metaforycznym – przez niemożliwość połączenia się z wybranką serca. Wyrzuca sobie, że niedostatecznie strzegł Angeliki:

Bym ją był wždy w obronnem zamku gdzie posadził  
Tu w Paryżu i strażą mocną go osadził! (VIII, 75)<sup>17</sup>

W następstwie przerażającego, złowieszczego snu, pchany jakąś wewnętrzną siłą, Orlando bez wahania opuszcza swoich towarzyszy i udaje się w samotną wędrówkę w poszukiwaniu księżniczki:

I nagle, jako piorun, z łoża się porwawszy,  
[...]  
O północy wyjeżdża [...] (VIII, 84–86)<sup>18</sup>

Dla Orlanda Paryż ma podwójne znaczenie. Z jednej strony obóz jest przestrzenią bezpieczną, przedstawiającą wartości pewne, jest niekwestionowanym punktem odniesienia i w tym sensie jest przestrzenią przyjazną. Z drugiej jednak strony okazuje się przestrzenią wrogą, która uniemożliwia mu łączność z ukochaną, wręcz niewolą, z której trzeba się uwolnić. Opuszczając obóz Cesarza i swoich towarzyszy, Orlando porzuca tym samym wszystkie wartości i ideały chrześcijańskie, lekceważy swoje obowiązki i traci swoją rycerską tożsamość. „Centrum” przemieszcza się, w centrum znajdzie się już nie Bóg, ale ukochana kobieta. Orlando zapuszcza się w ciemne obszary *profanum*, zbacza z prostej drogi i wchodzi na zwodnicze i splątane ścieżki błędzenia. Jego błędzenie fizyczne, realne, jest również błędzeniem intelektualnym i duchowym, jest zapomnieniem, negacją samego siebie.

Zawždy mądry i baczny – by tak był do końca! –  
I pilny był Kościoła świętego obrońca,  
A teraz dla miłości na stryja swojego,

<sup>17</sup> „Almen l’avesse posta in guardia buona / Dentro a Parigi o in qualche rocca forte”.

<sup>18</sup> „Che fulminando fuor del letto salse. [...] / Da mezza notte tacito si parte”.

Na cześć swoją i nie dba na Boga samego (IX, 1)<sup>19</sup>.

Decydując się na opuszczenie bliskich mu miejsc, miejsc dających mu schronienie, będących jego „domem”, Orlando skazuje się na tułaczą bezdomność. W niestrudzonym pościgu za Angeliką, rycerz odwiedzi niezliczone krainy. Ukochanej nie odnajdzie, ale doświadczy wielu niezwykłych i niebezpiecznych przygód:

Zbiegał i wszystkie miejsca zwiedził, nie poznany  
 [...]
   
Nie tylko wsi i miasta, i bliższe powiaty,  
 Ale i Uuernią obfitą nawiedził,  
 I namniejsze miasteczka u Gaszkonów zwiedził.  
 Z Prowence do Brytonów i zaś z Pikardyjej  
 Zbiegał wszędzie do samych granic Hiszpanij (IX, 5–6)<sup>20</sup>.

Poszukiwania Angeliki, rozpoczęte w pieśni IX, skończą się dla Orlanda dopiero w pieśni XXIII, w połowie poematu. Ale koniec tych poszukiwań nie oznacza końca jego błędzenia, wręcz przeciwnie – oznacza początek jego bestialskiej furii. Przemierzywszy wiele dróg, Orlando trafia przypadkowo do sielskiej doliny – te właśnie miejsca były areną miłości jego ukochanej Angeliki i Medora, prostego żołnierza saraceńskiego, którego księżniczka uratowała i pokochała. Dramat Orlanda rozgrywa się w idyllicznej scenerii, na tle urokliwej i bujnej przyrody, silnie kontrastującej z narastającą rozpaczą bohatera:

[...] a wtem na zielonej  
 Łące, zieleń i kwieciami pięknie ozdobionej,  
 Ujrzał źródło kryształowe, z tej i owej strony  
 Pięknem, rozlicznym drzewem wkoło otoczony.  
 [...]
   
Tu zsiadł dla odpoczynku w ciężkie letnie znoje (XXIII, 100–101)<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> „Già savio e pieno fu d’ogni rispetto, / E de la santa Chiesa difensore; / Or per un vano amor, poco del zio, / E di sé poco, e men cura di Dio”.

<sup>20</sup> „Poi dentro alle cittadi e a’ borghi fuora / Non spio sol per Francia e suo distretto, / Ma per Uvernia e per Guascogna ancora / Rivide sin all’ultimo borghetto: / E cercò da Provenza alla Bretagna, / E dai Picardi ai termini di Spagna”.

<sup>21</sup> „Giunse ad un rivo che pareo cristallo, / Ne le cui sponde un bel pratel fioria, / Di nativo color vago e dipinto, / E di molti e belli arbori distinto. [...] / Quivi egli entrò per riposarvi in mezzo”.

Ta właśnie przyjazna, wydawałoby się, przestrzeń wyjawi mu okrutną prawdę o szczęściu kochanków. Rycerz zobaczy tam wryte na pniach drzew imiona Angeliki i Medora. Orlando nie dopuszcza jeszcze do siebie myśli o zdradzie, jakiej – w jego mniemaniu – dopuściła się ukochana, ale inne znaki, które napotyka na swej drodze, nie pozostawiają żadnych złudzeń. Nieopodal natrafia na grotę, w której Angelika i Medor mieli zwyczaj szukać ochłody i orzeźwienia.

Potem tam przydzie, gdzie się góra zakrzywiła  
 Na kształt łuku, skąd struga piękna wynikała.  
 Pierwsze wejście zdobyły około krynice  
 To bluszcze krzywonię, to błędne macice (XXIII, 105–106)<sup>22</sup>.

Na ścianach jaskini znajduje wryte napisy, wiersze napisane ręką Medora – wspomnienie miłosnych rozkoszy:

„Piękne drzewa! zielone mchy! przejrzyste wody!  
 I ty, piękna jaskini ciemna, z twemi chłody!  
 Gdzie króla Galafrona córą zawołana,  
 Angelika, od wielu próżno miłowana,  
 Naga na moim ręku częstokroć leżała,  
 Za ten wczas, którym tu miał, gdyśwa tu chadzała,  
 Nie mam wam co ja, Medor ubogi, darować,  
 Jeno was wiecznie chwalić, jeno wam dziękować” (XXIII, 108)<sup>23</sup>.

Nieszczęśliwy, zgnębiony rycerz szuka odpoczynku w chacie pasterza. Kolejne miejsca pełne są druzgocących serce Orlanda opisów szczęścia zakochanych:

Prawie do domu trafił, kędy leżał ranny  
 Medor i taką łaskę miał potem u panny.  
 [...]  
 Im więcej odpoczynku szuka i pokoju,

<sup>22</sup> „Orlando viene ove s’incurva il monte / A guisa d’arco in su la chiara fonte. / Aveano in su l’entrata il luogo Adorno / Coi piedi storti edere e viti erranti”.

<sup>23</sup> „– Liete piante, verdi erbe, limpide acque, / Spelunca opaca e di fredde ombre grata, / Dove la bella Angelica che nacque / Di Galafron, da molti invano amata, / Spesso ne le mie braccia nuda giacque; / De la commodità che qui m’è data, / Io povero Medor ricompensarvi / D’altro non posso, che d’ognor lodarvi”.



Tem większy ma niepokój: widzi na podwoju,  
Po ścianach i po oknach, gdzie obróci oczy,  
Pisma przykre, przyczynę swej ciężkiej niemocy.

[...]

Choć nie pyta, bo ściany, okna i podwoje  
Nie milczą [...] (XXIII, 116–118)<sup>24</sup>.

Dowodów zdrady nie brakuje: napisy otaczające Orlanda ze wszystkich stron nie pozostawiają żadnych wątpliwości. Ponadto pasterz, pragnąc zabawić przynębionego gościa, opowiada mu historię kochanków, którzy tu świętowali swoje zaślubiny. Udręka Orlanda osiąga apogeum. Ta sama chata, ten sam pokój, to samo łóżce, w którym rycerz szuka odpoczynku, okazują się właśnie miejscem zaślubin Angeliki i Medora – otaczająca Orlanda ze wszystkich stron wroga przestrzeń wydaje się zacieśniać, zaciśkać wokół nieszczęsnego rycerza, dławiąc go, dusząc, zmuszając do jak najszybszego wyzwolenia się, wyrwania z tych „przeklętych” miejsc:

Przewraca się a stęka, na miejscu nie może  
Leżeć i w częste koła zwiedza wszystko łożce;  
Ale je tak najduje twarde i kolące  
Jako kamienie, jako pokrzywy gorące.

[...]

Tak mu zarazem brzydkie i zmierzłe zostaje  
I tak się z niego prędko porywa i wstaje,

[...]

W takiej ma nienawiści on dom, ono łożce  
I pasterza samego, że wytrwać nie może  
Dotąd, ażeby wszedł księżyc

[...]

I do lasa w gęstwinę co największą jedzie

[...]

Strzeże się i miast i wsi i na miejsca bieży

Nieludne, i na ziemi, i pod niebem leży (XXIII, 122–125)<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> „Era questa la casa ove Medoro / Giacque ferito, e v'ebbe alta avventura. [...] / Quanto più cerca ritrovar quiete, / Tanto ritrova più travaglio e pena; / Che de l'odiato scritto ogni parete, / Ogni uscio, ogni finestra vede piena. [...] / Poco gli giova usar fraude a se stesso; / Che senza domandarne, è chi ne parla”.

<sup>25</sup> „Sospira e geme, e va con spesse ruote / Di qua di là tutto cercando il letto; / E più duro ch'un sasso, e più pungente / Che se fosse d'urtica, se lo sente. [...] / Non altrimenti

Znalazłszy się ponownie w samotności leśnych bezdroży, w otwartej i wolnej przestrzeni, Orlando może dać upust swojej rozpacz. Nadmiar bólu przeradza się w szaleństwo: najroztropniejszy, najdzielniejszy z bohaterów popada w obłąd i nagi, przerażający, przemierzy Francję oraz Hiszpanię, zostawiając wszędzie za sobą spustoszenie.

W wymiarze psychologicznym przestrzeń, w której rozgrywają się sceny szaleństwa Orlando, przedstawia konotację ambiwalentną. Obiektywnie piękne miejsca niosą ze sobą dramat rozpacz i szaleństwa. Ukwiecona, spokojna dolina, wonna łąka, orzeźwiająca swym chłodem grotą są z natury miejscami błogiej sielanki – typowy *locus amoenus*. Dla Angeliki i Medora są one cenne i drogie również z innego powodu – są schronieniem, w którym kochankowie mogą bezpiecznie, w samotności oddawać się miłosnym rozkoszom. Te miejsca chronią ich przed obcym i wrogim światem zewnętrznym, zapewniają im spokój i intymność. Chronią również pamięć o błogich chwilach tam spędzonych, są „świadkami” miłości. Te same miejsca, które dla kochanków są przestrzenią szczęścia i rozkoszy, rajem ziemskim, dla Orlando będą przestrzenią nienawistną i wrogą. Konkretna przestrzeń, konkretne miejsca będą dla bohatera generatorami szaleństwa i śmierci.

Śmierć Orlando nie jest śmiercią fizyczną, ta może byłaby dla niego nawet zbawienna; obłąd jest jego śmiercią duchową. Jego szaleństwo przejawia się przede wszystkim w gwałtownej wściekłości. Rycerz staje się bestią, siejącą wokół siebie terror: najpierw roznosi w pył drzewa, skały, wszystko wokół, co nosi jakikolwiek ślad znienawidzonej przeszłości. Chce zniszczyć wszelkie dowody zdrady Angeliki:

Posiekł pisma, porąbał krzywdy pełne skały,  
 Tak że pod niebo małe kamienie leciały.  
 Nieszczęśliwa jaskinia, miejsca nieszczęśliwe,  
 Które miały na sobie napisy dotkliwe,  
 Już wiecznie nie użyczą trzodzie swoich cieniów  
 I pasterzom na ulgę słonecznych promieniów;  
 I źródło, że tak jasne było, nie pomogło  
 I bezpieczne od gniewu jego być nie mogło.  
 Czego jeno mógł dostać, trawy, ziemię, kłody,

---

or quella piuma abborre, / Né con minor prestezza se ne leva, [...] / Quel letto, quella casa, quel pastore / Immantinate in tant'odio gli casca, / Che senza aspettar luna, [...] / Piglia l'arme e il destriero, ed esce fuore / Per mezzo il bosco alla più oscura frasca; [...] / Fugge cittadi e borghi, e alla foresta / Sul terren duro al scoperto giace”.

Gałęzie i kamienie ciskał w piękne wody  
 I zmaćił je ode dna, że były nieczyste  
 I plugawe, bywszy tak przedtem przeźrzoczyste  
 (XXIII, 130–131)<sup>26</sup>.

Orlando wyrywa się z uciskającej go, opresyjnej przestrzeni i odpowiada taką samą wrogością i agresją wobec tych znieawidzonych miejsc. „Nieszczęśliwe miejsca” zapłacą za cierpienie paladyna. Wszystkie elementy przestrzeni, w której miłość Angeliki i Medora została skonsumowana, zawierają w sobie pamięć przeszłości, stają się, używając określenia Sławińskiego, „układem mówiącym”. Oprócz relacji pasterza jedynie one objawiają prawdę. Napisy wyryte na drzewach, na skałach, na ścianach pokoju są widocznymi i trwałymi znakami przeszłości. Przestrzeń staje się więc nieubłaganym świadkiem i jednocześnie świadectwem zdarzeń. W ten sposób czas został zatrzymany, utrwalony w przestrzeni w sposób, można powiedzieć, „fotograficzny”. Te elementy przestrzeni są jak lustra, o których mówi Umberto Eco – magiczne lustra, które „zamrażają” obraz<sup>27</sup>.

We wstępie do pieśni XXIV Ariosto porównuje szaleństwo z miłości do lasu, gdzie musi zabłądzić każdy, kto się do niego zapuści. W *Orlandzie szalonym* las jest zawsze bezkresną przestrzenią, którą bohaterowie przemierzają w poszukiwaniu obiektu swoich pragnień. Jest przestrzenią magiczną, pełną czarów, nieprzewidzianych spotkań i przygód. Las przybiera tu rozmaite cechy: i tak świeże i urokliwe zagajniki, pełne łąk i szmerzących strumieni, które dają schronienie i poczucie bezpieczeństwa, sąsiadują z ciemnymi, ponurymi gęstwinami, pełnymi chaszczy i cierni, błota i bagien, przerażających potworów (jak Czarny Las z pieśni 42). Te lasy gęste, nieprzeniknione, są właśnie terenem błędzenia.

Na podobnej wizji zbudowana jest metafora lasu w znanym tekście Martina Heideggera, gdzie znajdujemy obraz dróg wiejskich i leśnych ścieżek – *Holzwege*<sup>28</sup>. Drogi leśne to drogi, „po których się bardziej błądzi, niż

<sup>26</sup> „Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo / A volo alzar fe' le minute schegge. / Infelice quell'antro, ed ogni stelo / In cui Medoro e Angelica si legge! / Così restar quel dì, ch'ombra né gielo / A pastor mai non daran più, né a gregge: / E quella fonte, già si chiara e pura, / Da cotanta ira fu poco sicura; / Che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle / Non cessò di gittar ne le bell'onde, / Fin che da sommo ad imo si turbolle / Che non furo mai più chiare né monde”.

<sup>27</sup> Por. U. Eco, *Zwierciadła, które 'zamrażają' obraz*, [w:] idem, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999.

<sup>28</sup> Por. M. Heidegger, *Drogi lasu*, przeł. Jerzy Gierasimiuk, Warszawa 1997.

którymi się dochodzi do celu”<sup>29</sup>. Dla Heideggera ścieżki leśne są metaforą myślenia. W procesie tym człowiek nie może uniknąć wątpliwości, niepewności, błędu, podobnie jak w sytuacji przemierzania leśnych ostępów. Leśne ścieżki nie mają jasnego kierunku, nie wiodą do określonego celu, krzyżują się, gubią w gęstwinie, są pełne niespodzianek i niebezpiecznych pułapek. Są ścieżkami błędzenia. Wśród mnogości leśnych dróg często trudno wybrać tę właściwą. Przestrzeń lasu nabiera tu ogólnej wartości perspektywy intelektualnej, poznania. Jak pisze Buczyńska-Garewicz, „droga leśna staje się [...] określeniem sposobu bycia myśliciela jako wędrowca dróg niepewnych”<sup>30</sup>.

W Heideggerowskim rozumieniu myślenie, wyobrażone jako podążanie leśną drogą, pozostaje w immanentnym związku z koncepcją prawdy, wyłaniającej się w „prześwicie” (*Lichtung*). Metafora prześwitu wyraża filozoficzny sens objawienia się prawdy: „Prześwit jest tożsamy z przereźnięciem lasu, gdy gęstość drzew się rozstępuje i z gęstwiny wyłania się miejsce, w którym jest więcej światła, gdzie można coś dostrzec, gdzie widoczność dominuje nad ciemnością. [...] W gęstwinie nic się nie ukazuje, w prześwicie powstaje widoczność, jawność umożliwiająca ukazywanie się”<sup>31</sup>. Prześwit otwiera się nagle, niespodziewanie przed wędrowcem i staje się „miejscem zdarzenia prawdy”, ze skrytości wyłania się jawność<sup>32</sup>.

W podobnym kierunku idzie interpretacja Attilia Momigliana, według którego wędrowca Orlanda po rozmaitych drogach jest malowniczym i dramatycznym symbolem błędzenia jego obłąkanego umysłu<sup>33</sup>. Ale ten las błędzenia i błędu pozostawia jeszcze miejsce na niepewność, tym samym na nadzieję. Szukając nieosiągalnej Angeliki, Orlando miota się niespokojnie i gorączkowo po różnych drogach, ale ciągle nie traci nadziei, że ją odnajdzie. W momencie, kiedy poznaje prawdę, traci wszelkie złudzenia, a jego błędzenie zamienia się w pewność, która z kolei rodzi desperacką furję. Poznanie gorzkiej prawdy dokonuje się właśnie w momencie, gdy rycerz wydostaje się z gęstwiny na leśną polanę:

[...] między ciernie, między głogi,  
Dwa dni daremnie jeździł [...]

<sup>29</sup> M. Heidegger; cyt. za: H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice...*, op. cit., s. 194.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 202. Podobne znaczenie lasu znajdujemy w tytule dzieła U. Eco *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Zob. również *Słownik symboli* W. Kopalińskiego.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 174–175.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 179–181.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 94.

[...] a wtem na zielonej  
 Łące, zieleń i kwieciami pięknie ozdobionej,  
 [...]  
 Tu zsiadł dla odpoczynku [...] (XXIII, 100–101)<sup>34</sup>.

Przestrzeń lasu to nie tylko przestrzeń błędzenia, to również przestrzeń grzechu. W europejskiej tradycji średniowiecznej ciemny las symbolizował mroki występku. Nasuwa się skojarzenie z lasem dantejskim. Pierwsze wersy *Komedii* Dantego przedstawiają poetę, który schodzi z prostej drogi i trafia do ciemnego boru (*selva oscura*):

W życia wędrówce, na połowie czasu,  
 Straciwszy z oczu szlak niemyślnej drogi,  
 W głębi ciemnego znalazłem się lasu.  
 Jak ciężko słowem opisać ten srogi  
 Bór, owe stromych puszczy pustynne dzicze,  
 Co mię dziś jeszcze nabawiają trwogi<sup>35</sup>.

Dla poety, który „drogi zaniechał prawej”<sup>36</sup>, powrót na ścieżkę cnoty będzie możliwy dzięki pomocy łaski bożej. Również uzdrowienie Orlanda nie będzie mogło się dokonać bez boskiej interwencji. Z obłądu wyzwoli go dopiero „międzyplanetarna” wyprawa Astolfa, który przemierzywszy na swym hipogryfie królestwa piekła i raju, udaje się na księżyc, gdzie odnajduje zagubiony rozum rycerza. Niewątpliwie szaleństwo Orlanda można rozpatrywać w kategoriach grzechu i kary bożej:

Skarał go Bóg, odjąwszy rozum ubogiemu;  
 [...]  
 [...] tak Bóg zwykł barziej karać tego,  
 Kto łaską i świętymi dary gardzi Jego (XXXIV, 64, 61)<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> „[...] pel bosco senza via, / Fece ch’Orlando andò duo giorni in fallo, [...] / Giunse ad un rivo che pareo cristallo, / Ne le cui sponde un bel pratel fioria”.

<sup>35</sup> Dante, *Boska Komedja*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 25. „Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita. / Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!”

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> „E Dio per questo fa ch’egli va folle, [...] / È punito da Dio, che più s’accende / Contra chi egli ama più, quando s’offende”.

Grzechem Orlanda jest porzucenie chrześcijańskiego obowiązku obrony świętej wiary. Z chrześcijańskiego punktu widzenia paladyn odrzuca miłość Boga i wybiera miłość ziemską, co więcej – miłość do poganki. Ta kluczowa opozycja *amore sacro* – *amore profano* rozgrywa się więc w stanowiących analogiczną opozycję przestrzeniach Paryża i szeroko pojętego świata zewnętrznego. Paryż okazuje się dla Orlanda przestrzenią swojską i oswojoną, bezpieczną pomimo oblężenia, bo chroniącą przed oblędem i szaleństwem. Miotając się po dzikich ostępach i leśnych bezdrożach, rycerz przestaje usiłować wpływać na przestrzeń zewnętrzną, panować nad nią, pozwalając jej zapanować nad sobą. Wyzwoliwszy się z oblędu miłości, Orlando odzyskuje swój zgubiony rozum, a tym samym swoją rycerską i chrześcijańską tożsamość. Wkracza na prostą drogę, która będzie powrotem do symbolicznego „Centrum”. Triumfalny powrót paladynów Karola Wielkiego do Paryża (pieśń 44) wieńczy epicką akcję poematu.

Przestrzeń w poemacie Ariosta z jej zasadniczymi elementami – drogą, lasem, miastem – współtworzy indywidualne losy bohatera i ponadindywidualną historię. Historię, w której Centrum odzyskało jednak swą rangę.

## Bibliografia

- Abramowska Janina, *Peregrynacja*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.
- Ariosto Ludovico, *Orland szalony* w przekładzie Piotra Kochanowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
- Ariosto Ludovico, *Orlando furioso*, Società Editrice Sonzogno, Milano 1910.
- Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris 1978.
- Bachtin Michaił, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- Bologna Corrado, *La macchina del "Furioso". Lettura dell'"Orlando" e delle "Satire"*, Torino 1998.
- Buczyńska-Garewicz Hanna, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Calvino Italo, *Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Torino 1970.
- Dante, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959.
- De Sanctis Francesco, *Storia della Letteratura Italiana*, Firenze 1960.
- Eco Umberto, *Zwierciadła, które 'zamrażają' obraz*, [w:] idem, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999.
- Eliade Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris 1989.

Momigliano Attilio, *Saggio su l'“Orlando Furioso”*, Bari 1928.

Russo Luigi, *I classici italiani*, Firenze 1960.

Sławiński Janusz, *Przestrzeń w literaturze*, [w:] *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1978.

