

Aneta Chmiel (Jaworzno)

Elementy parodii w poemacie Teofila Folengo *Baldus*

Często się zdarza w świecie form literackich, że pewien gatunek charakteryzujący się wysokim stylem zostaje uznany za wzorzec i prawie uświęcony przez krytyków oraz czytelników, po czym wzmacnia swoje uprzywilejowane miejsce w sposób paradoksalny przyjmując formę karykatury i parodii. W ten sposób pomiędzy tym, co najbardziej wysublimowane i zazwyczaj nieosiągalne w zwykłym życiu, a ludycznością, właściwą wyłącznie chwilom odprężenia i zabawy, zostaje ustalona niezbędna równowaga dla zintegrowania różnych aspektów życia w całej swej dynamice. Stały przebieg pomiędzy tymi dwoma biegunami, dialektycznie uzupełniającymi się, można dostrzec w utworze Teofila Folengo, zatytułowanym *Baldus*.

Teofilo Folengo¹ urodził się w Mantui 8 listopada 1491 roku. Imię otrzymane na chrzcie — Girolamo — zastąpił później, kiedy wstąpił do zakonu. Może być prawdą to, co czytamy w jego utworze *Caos*: że już jako mały chłopiec został wysłany przez ojca na naukę do pewnego księdza w Ferrarze². Nie ma pewnych informacji na temat młodości poety poza wzmiankami, które można wyczytać w utworze *Orlandino*: przebywał w Rzymie w czasie pontyfikatu Juliusza II (1503–1513), ale dokładna data trudna jest do ustalenia. Jego wstąpienie do konwentu Św. Eufemii (1508) było kontynuacją tradycji rodzinnej, która mogła jednak być równie dobrze spowodowana sytuacją ekonomiczną rodziny Folengo, szlachecką, lecz podupadłą. Ojciec, wybierając dla dzieci przyszłość w zakonie, wytworzył chwalebny sytuację: życiu religijnemu poświęciło się już wcześniej całe rodzeństwo. Na pewno do zakonu benedyktyńskiego wstąpiła już siostra Corona, bracia Nicodemo, Giambattista i Ludovico, i być może także piąty z braci, którego imienia nie znamy.

W latach od 1512 do 1517 Teofilo tułał się po różnych konwentach, a kresem tej wędrówki był klasztor Św. Eufemii w Brescii. Trudny jest do zrekonstruowania przebieg następnych lat, których wspomnienie można odnaleźć w drugiej edycji zbioru *Maccheronee*. Znajdziemy tam także opisy niektórych działań wojskowych i politycznych, na arenie rzymskiej, któ-

¹ Większość informacji dotyczących osoby Teofila Folengo pochodzi z pozycji: *Enciclopedia Universale Rizzoli Larousse, in quindici volumi*, t. VI, Rizzoli editore, Milano 1969, s. 449–450.

² T. Folengo, *Maccheronee*, pod redakcją A. Luzio, Bari 1927, księga V, 27. Jak również w: *Letteratura italiana. I Minori. Orientamenti culturali*, Marzorati Editore, Milano 1969, red. E. Bonora.

rych Folengo był naocznym świadkiem. Natomiast z przekazu brata Giambattisty wiadomo, że Teofilo przez sześć lat sprawował pieczę nad archiwami benedyktyńskimi i to właśnie zajęcie pozwoliło mu na bliższe poznanie życia wiejskiego. Wiernie odzwierciedlenie tych obserwacji znajdujemy w zbiorze *Maccheronee*.

Znamy tylko ogólne przesłanki, z powodu których Teofilo został wydany z zakonu benedyktyńskiego w Mantui. Folengo musiał odejść z powodu oskarżenia jego brata i tajemniczych okoliczności towarzyszących procesowi. Nie wiadomo do końca, w którym z zakonów przebywał Folengo po zrzuceniu habitu benedyktyńskiego. Prawdopodobnie był to jeden z zakonów w prowincji Wenecji, która stała się jego pierwszym schronieniem, i gdzie napotkał swojego późniejszego opiekuna: Francesco Grifalcone. Dzięki niemu wszedł do domu Camilla Orsini, wysokiego urzędnika weneckiego, jako nauczyciel dzieci rodziny Orsini.

Kilka lat później Teofilo i jego brat Giambattista poprosili o pozwolenie na powrót do zakonu. Przychylnono się do ich prośby, a warunkiem powrotu miał być rok spędzony w wybranym eremie. Bracia wybrali Monte Conero, gdzie przebywali przez krótki czas, aby następnie udać się do Kampanii, do opuszczonego klasztoru San Pietro della Campania. Ten okres nie był jednak całkowitą ucieczką od życia doczesnego, w tym to bowiem czasie bracia Folengo mieli okazję zbliżyć się do kół literackich w Neapolu, a w szczególności do kręgu utworzonego wokół Scypiona Capece i Wiktorii Colony, a na dodatek w tym to właśnie czasie poeta przygotował i poprawiał łacińskie wersy utworów: *Umanità del Figliuolo di Dio*. Pracując ciągle nad wyżej wymienionymi dziełami, poeta został przyjęty do zakonu na wiosnę 1534 roku, a cztery lata później przeniósł się do Palermo, ostatecznie do klasztoru Santa Maria delle Ciambre. Na Sycylii poświęcił się pisarstwu religijnemu: poematom oraz żywotom świętych. Kolejna jego podróż odbyła się do opactwa w Santa Croce di Campese, niedaleko Bassano, gdzie zmarł, prawdopodobnie w roku 1542. Do ostatniej chwili był aktywny poetycko, a okres przed śmiercią poświęcił głównie na korygowanie redakcji dzieł makaronicznych.

Należy jeszcze dodać, przychylając się do wyjaśnień badacza życia poety³, że imię Merlino, którym podpisywał dzieła makaroniczne (Merlin Cocai), zostało wybrane bądź z powodu zamiłowania do aluzji i dwuznaczności komicznych, bądź jako wyraz sympatii dla postaci słynnego czarodzieja, pojawiającego się w legendach o królu Arturze i Rycerzach Okrągłego Stołu. Natomiast nazwisko Cocai zostało wybrane z powodu jego metaforycznego sensu, które, jeśli potraktujemy jako pochodzące z dialektu mantuańskiego, to znaczy tyle, co: *błąd, byk* lub *człowiek bełkoczący*. Owa etymologia sygnalizuje natychmiast wysoce autoironiczną postawę autora.

Bez wątplenia najlepszym utworem Folengo, tak pod względem treści, jak i formy, jest *Baldus*. Jest to poemat w dwudziestu pięciu księgach, napisany heksametrem, językiem będącym rezultatem połączenia form łacińskich i dialektalnych: prawdopodobnie został tu wykorzystany dialekt

³ E. Bonora, *Letteratura italiana. I minori. Orientamenti culturali*, Marzorati editore, Milano 1969, s. 993.

lombardzki oraz manutański⁴. Folengo poświęcił temu utworowi wiele lat swojego życia, ciągle wnosząc do niego poprawki i wzbogacając go o nowe elementy. Odnotowujemy cztery edycje tego dzieła, ostatnia z nich miała miejsce już po śmierci poety, w 1552 roku.

Baldus cieszył się wielkim uznaniem i powodzeniem czytelniczym, jak poświadczają liczne wydania poematu w XVI wieku. Elementy tego utworu znalazły swoich naśladowców, na przykład w twórczości Rabelais'go. Oryginalność dzieła, jego niewątpliwa wartość artystyczna i eksperymenty językowe, przyciągały zawsze uwagę krytyków, pomimo różnych upodobań kulturowych i na przekór rozmaitym trendom literackim.

Dzieło to ze wszech miar zasługuje na uwagę, a w szczególności warto przyrzeć się owym elementom parodystycznym i parodiującym⁵, które sprawiły, że dzieło Teofilo Folengo jest zabawne i jednocześnie wartościowe. Uważnemu czytelnikowi *Baldusa* z pewnością mogłyby przyjść na myśl obrazy Hieronima Boscha i możliwe jest, że Teofilo Folengo widział te malowidła, ponieważ odczuwalny jest pewien wspólny rodzaj niepokoju, który ogarnia odbiorcę dzieł jednego i drugiego twórcy. Być może owo nordyckie upodobanie poety włoskiego do bajkowych motywów, do folkloru i do potworności wyraża się w sposób żywiolowy właśnie w analizowanym utworze. Dokładna lektura nasuwa także czytelnikowi obrazy już gdzieś widziane, już zapamiętane, uwiecznione może przez Homera, Wergiliusza, może przez Ariosta, Dantego albo Boccaccia, a może przez kogoś innego.

Lektura poematu *Baldus* wymaga pewnego przygotowania językowego i dlatego warto przyrzeć się kilku uwagom poświęconym specyficznemu językowi, zastosowanemu przez Teofilo Folengo w tym utworze.

Termin *maccheronico*, lub rzadziej spotykany *macaronico*, był używany przez humanistów w celu zdefiniowania złej łaciny kucharzy zakonnych⁶. Na początku mianem tym określano sztuczny język złożony ze słów łacińskich, włoskich i innych, pochodzących z dialektów, zlatynizowanych, używanych w utworach burleskowych. Później jednak termin ten zaczął być odnoszony także do każdego języka, którego słowa były przekształcane przez użytkownika nieświadomie, bądź w celu uzyskania efektu komicznego. Efekt taki bywał osiągany dzięki zastosowaniu innych, nieodzownych elementów, takich jak gra słowna i żart. Świadomie wykorzystywano kontrast pomiędzy sztywnymi formami łacińskimi i standardowymi włoskimi a prostackimi sformułowaniami plebejskimi i dialektalnymi. Powstanie poezji makaronicznej przypisuje się bywalcom środowisk uniwersyteckich Padwy drugiej połowy XV wieku, a jej wynalazcą, według świadectwa innych autorów, był prawdopodobnie Tifi Odasi, autor zbioru *Maccharonea* ułożonego w heksametrach. Gatunek ten spotkał się z dużym uznaniem w północnej Italii i wśród jego zwolenników pod koniec XV i na początku

⁴ C. Segre, C. Martignoni, *Testi nella storia. La lettura italiana dalle origini al Novecento*, t. 2: *Dal Cinquecento al Settecento*, Mondadori, Milano 1992, s. 416.

⁵ Parodiowanie jako zjawisko literackie jest pojęciem bardzo szerokim i niesprecyzowanym. Elementy parodiujące z reguły znamionują cechy komiczne, natomiast funkcja parodystyczna nie musi być związana z komizmem. Zob. J. Tynianov, *Sulla parodia*, w: *Dialettiche della parodia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1997, s. 33.

⁶ Rozmaite hipotezy na ten temat przedstawia *Dizionario della letteratura italiana. Le opere*, TEA, Milano 1989, s. 48-49.

XVI wieku znaleźli się: Bassano da Mantova, Fossa da Cremona i Gian Giorgio Alione.

Nawet jeśli język makaroniczny nie był wynalazkiem Folengo, to właśnie on zdołał wydobyć wszystkie jego walory i podkreślić cechy charakterystyczne. Dzięki kunsztowi poety język ten został wzbogacony wyjątkową ekspresją. Folengo bowiem nie ograniczył się tylko do zwykłego połączenia łaciny i dialektu, lecz wprowadził elementy, przede wszystkim leksykalne i składniowe, właściwe dla dialektów z okolic Mantui, Brescii i Wenecji. Ta mieszanina zastosowana na różnych poziomach: wewnątrz słowa, zdania, wersu, sprawiła, że makaroniczna twórczość Folengo stała się wyrazista i ekspresyjna. To właśnie te interwencje ufundowane na kontraście między klasyczną łaciną i nowymi formacjami językowymi stoją u podstaw komizmu *Baldusa*. Dodatkowo można zaobserwować jeszcze jedną zasługę poety w dziedzinie przekształceń językowych. Nie chodzi tu o zwyczajną grę słowną na poziomie językowym, ale o stworzenie instrumentu służącego dogłębnej obserwacji współczesnych autorowi realiów⁷.

Bezpośredniość języka stosowanego przez Folengo, który pomimo pewnej sztuczności wyraża różnorodne treści nie gorzej od innych języków poetyckich, łączy w poszczególnych formach dowcip ludowy i głębszą refleksję. W tym stylistycznym tyglu konceptów spotykamy gry słowne, zabawne wariacje, trawestacje cytatów wielkich autorów. Mimo swej różnorodności w istocie są one dość ubogie, a jest to widoczne w prawie każdym dyskursie bohaterów. Są to najbardziej wyraziste cechy sztuki Folengo: aby zrozumieć lepiej sposób postępowania poety, konieczne jest zaakceptowanie nawet tych literackich zabaw i gier, które wydają się powierzchowne lub płytkie. Dopiero wychodząc z takiego założenia można osiągnąć właściwe zrozumienie natury poezji *Baldusa*, która nie jest ani wyłącznie idylliczna, ani całkowicie karykaturalna, lecz w specyficzny sposób hybrydalna w celu osiągnięcia oryginalnego efektu. Rozpasanie słowne, które jest wynikiem wielu poprawek, tłumaczy rozwój struktury zdania makaronicznego. To już nie jest zwykła sekwencja słów przypadkowo połączonych, ale przemyślane, zainspirowane przekształcenie stylistyczne. W takim właśnie języku, powstałym na potrzeby poezji, nie sposób już dokonać rozróżnienia między tym, co jest formą a tym, co jest treścią makaroniczną. Język ten stał się jednolity pod względem zawartości i formy, parodia i kunszt przenikają się i uzupełniają. Widać to na przykładzie onomatopei: „pit, pit” to sposób przywoływania kur⁸, „lipitop” to dźwięk tamburyna⁹, szorstkie „cro,

⁷ C. Segre, C. Martignoni, *op. cit.*, s. 420. Użycie języka makaronicznego kontynuowano także poza Włochami: twórczością Folengo inspirował się wspomniany już Rabelais w kilku fragmentach dzieła *Gargantua i Pantagruel*. W Niemczech utworem najbardziej znanym jest *Floia Cortum Versicale de Flois*, wydana pod pseudonimem Grishold Knicknack; w Szkocji W. Drummond napisał *Polemio Middinia*, w Hiszpanii zasłynął Mathias de Retiro jako autor *Metrificatio invecivalis contra studia modernorum*; w Polsce przedstawicielem gatunku był Jan Kochanowski.

We Włoszech po śmierci Folengo język makaroniczny nie zachował już takiego samego znaczenia. Można się dopatrywać wielu przyczyn braku kontynuatorów. Nie sprzyjała temu polityka wewnętrzna ówczesnej Italii, zabrakło też prawdopodobnie ważnych obserwatorów rzeczywistości takiego kalibru, jak mnich-poeta. Zob. *Rizzoli Larousse Enciclopedia Universale in quindici volumi*, Rizzoli Editore, Milano 1969, t. IX, s. 593–594.

⁸ T. Folengo, *Maccheronee*, red. A. Luzio, Bari 1927, księga VI, 515.

cro" to odgłos krogulca¹⁰. Przytoczone onomatopeje nie są wyłącznie czystym dźwiękiem, lecz efektem przemyślanego zabiegu, integralną częścią opisu. Zacytowane fragmenty tekstu nie są zwykłym środkiem stylistycznym, lecz stają się elementem podniesionym do rangi poetyckiego języka przedstawiającego świat fantazji. Zastosowanie przytoczonych figur nabiera wartości dzięki takiemu właśnie szorstkiemu odzwierciedleniu rzeczywistości. Łatwość, z jaką poeta wprowadza poszczególne detale języka artystycznego, świadczy o tym, że nie jest to działanie przypadkowe i spontaniczne, lecz przemyślane i spójne z całością dzieła. Co więcej, bez trudu można zauważyć pewną różnorodność stylu i tonu w zależności od przedmiotu opisu. Folengo stosuje język makaroniczny w przynajmniej dwóch odmianach: heroiczej i plebejskiej. Powaga i komizm nie przeplatają się jedynie w detalach przygód i w opisach charakterów postaci¹¹, lecz także w zestawieniu terminów wyrafinowanej łaciny pochodzących od autorów klasycznych, szczególnie Wergiliusza, z wyrażeniami prostackimi, kolokwializmami i żargonem plebejskim. W zwrocie: „*Altius, o Musae, nos tollere vela bisognat*”¹² czasownik makaroniczny *bisognat* zamyka heksametr, który w pierwszej części odpowiada epickiemu pierwowzorowi i jest pod względem prozodii bez zarzutu. W wielu przypadkach terminy makaroniczne zostały użyte z powodzeniem w wersach czysto łacińskich, nie zakłócając epickiego tonu opisu:

Impatiens Fracassus eam bis tergore crollat,
Atque cadenazzis ruptis sine chiave recludit.
Conticuere omnes martelli ferra domantes,
Nec sonat ulterius tich toch incudine pulso¹³

Także w tym fragmencie można odnaleźć reminiscencję wergiliańską, a dokładniej mówiąc, trzeci wers jest przytoczeniem wersu z *Eneidy*: „*Conticuere omnes intentique ora tenebant*”¹⁴. Jednak kiedy poeta opisuje sceny z życia plebsu lub przytacza wypowiedzi wieśniaków, *licentia maccheronica* traci wszelki umiar. Wyrażenia typowe dla przedstawicieli warstw niższych społeczeństwa zastępują z powodzeniem struktury łacińskie,

⁹ *Ibidem*, XIX, 27.

¹⁰ *Ibidem*, II, 447.

¹¹ Jednoczesną obecność komizmu i powagi można zaobserwować w przedstawieniu postaci głównego bohatera u źródeł jego rycerskiego kształtowania się, czyli w dzieciństwie:

(...) Dormit ut imbattit sese, dormitque pochinum
vel sub porticulo tezae, vel nocte sub ipso
tegmine stellarum, et raro cum matre riposat.

T. Folengo, *Baldus*, *op. cit.*, III, 42–44. Mimo dorastania w rustykalnych warunkach, Baldus hołduje prawdziwym wartościom, uważanym za właściwe herosom. Na czym polega przewrotność parodii zaprezentowania tej postaci? Właśnie na tym, że Baldus jest przede wszystkim małym łobuzem, obdarzonym symbolicznymi cechami charakteru. Gdyby poeta nie wierzył w szlachetność jego pochodzenia, bohater pozostałby opryskiem. Tymczasem moralna powaga zostaje wymieszana z komizmem sytuacyjnym: Baldus na równi ze swoimi rówieśnikami uczestniczy w rozmaitych niebezpiecznych zabawach, każdorazowo stając na czele grupy. Jednak każde działanie małego bohatera poematu jest zapowiedzią postępowania szlachetnego i wielkiego. Nawet gdy jest to obrzucanie się kamieniami, jego zapał, chęć walki i zwycięstwa nie ustępują w intensywności tym samym cechom charakterystycznym dla wielkich wodzów z przeszłości.

¹² *Ibidem*, XI, 1.

¹³ *Ibidem*, XXI, 140–43.

¹⁴ VERG: *Aeneis*, II, 1.

w większości przypadków nawet nie usiłując nabrać powierzchowności klasycznej. Oto opis wiejskiej zabawy:

Multi, pro nimio stracchi sudore, frequentant
 Vicinas betolas, zainos sine fine tracannant...
 Interea, ut fitur, ballus cessaverat unus,
 Expectant pivae quis danzam chiamet un'altram¹⁵.

Największy upust makaronicznej inwencji Folengo możemy odnaleźć w bezpośrednich zwrotach jednego z najbardziej prostackich towarzyszy Baldusa:

Respondet: Sic sic miseros disgratia trattat.
 Sum desperatus, nec me cagasanguis amazzat.
 Namque fui quondam riccus, modo pauper ad ussos
 Vix retrovo panem, vix vinum vixque menestram;
 Desgratiaequae meae fuit unica causa ribaldus
 Cingar, cui possit cancar mangiare coradam¹⁶.

Łatwość przemieszczania się z łaciny klasycznej do różnych rejestrów dialektu widoczna jest również w przykładach maksym, w które obfituje narracja *Baldusa*. Oto kilka z nich:

Est modus in rebus, dicit Pizzanfara doctor¹⁷.
 Omnes compagni, sed non compagna scudella¹⁸.
 Carcere nemo tratur, nisi borsa piena vodatur¹⁹.
 Omnia vincit Amor, sed scornus vincit Amorem²⁰.
 Paenituit cantare lupus cum ventre famato²¹.
 Stat sua, Baldus ait, moriendi volta, nec ulla est
 Foggia resistendi fatis nullusque reparus²².
 Qui nimis indusiat, caldum non mangiat arostum,
 Et male se allogiat qui troppum tardus arivat,
 Amisitque bonum tardanus limaga boconem²³.

¹⁵ T. Folengo, *Maccheronee*, red. A. Luzio, Bari 1927, księga VII, 225–226, 229–230.

¹⁶ *Ibidem*, księga X, 78–83.

¹⁷ *Ibidem*: XI, 651. W rzeczywistości, słowa te są autorstwa Horacego (*Saturnalia*, I, 1, 106–107), ale Folengo przypisuje je doktorowi Pizzanfara, przywoływanemu wiele razy jako wielki autorytet. Zabieg zmiany autrostwa przytaczanego powiedzenia jest jednym z wielu dziwactw Folengo. Podobnie rzecz ma się w IX księdze, wersy: 449–450, gdzie pierwszy wers z *Eneidy* został przypisany Arystotelesowi.

¹⁸ *Ibidem*, IV, 228. To powiedzenie jest autorstwa Folengo i oznacza, że przyjaciół ma się do momentu, w którym trzeba się podzielić posiłkiem.

¹⁹ *Ibidem*, VII, 641. Jest to trawestacja maksymy pochodzącej z Ewangelii Św. Łukasza: „Non exies inde donec etiam novissimum minutum reddas”, Łk. XII, 59.

²⁰ *Ibidem*, VII, 348. Jest to parodia wersu Wergiliusza: „Omnia vincit Amor; et nos cedamus Amori” (*Ecl.*, X, 69).

²¹ *Ibidem*, XVII, 124. Całkowicie czytelna jest tutaj aluzja do bajki o wilku i koźle. Koziół, pochwycony przez wilka wybłagał u oprawcy pozwolenie na wykonanie ostatniego tańca, zanim zostanie zjedzony. Wielkoduszny wilk pozwolił mu na to i nawet zaczął grać na fujarce, a według Folengo zaczął śpiewać. Zwabione niezwykłymi dźwiękami psy, przeżoniły wilka i ocalały koźla.

²² *Ibidem*, III, 402–403. Jest to parafraza wergiliuszowego wersu: „stat sua cuique dies”, cfr.: VERG: *Aeneis*, X, 467.

²³ *Ibidem*, VIII, 41–43. Jest to wariacja na temat przysłowia: „Kto późno przychodzi, sam sobie szkodzi”. U Folengo *lumaga*, czyli *lumaca* (ślimak), przybył na ucztę wtedy, gdy to, co najlepsze, zostało już zjedzone.

Nie lada sztuką jest umiejętność dozowania różnorodnych makaronizmów, które oscylują pomiędzy regularną humanistyczną łaciną a bardzo prostackim żargonem dialektalnym. Poemat traktujący o perypetiach wieśniaków okazuje się być dziełem przeznaczonym dla zamkniętego kręgu uczonych odbiorców, którzy mogą delektować się złośliwościami podobnego poetyzowania.

Przechodząc do skrótovej analizy najważniejszych komponentów dzieła, chciałabym podjąć próbę wyjścia od języka do zawartości tematycznej dzieła, a następnie do warsztatu poetyckiego Folengo.

Sądzę, że można mówić o pewnym rodzaju wchłonięcia elementu rustykalnego — językowego, tematycznego, polemicznego, tonowego — ze strony dyskursu, który w formalnej strukturze utrzymuje się na wysokim poziomie. Zobaczmy później w pełnym wymiarze, jak bardzo złożony jest sens takiego wchłonięcia.

Wiele napisano na temat dominacji elementów ludowych w *Baldusie*²⁴. W rzeczywistości, poemat wydaje się na pierwszy rzut oka jednolity. Początek został umiejscowiony — według wzorca Pulciego — w rycerskiej i heroicznej Francji, w atmosferze miłości Guidona i Baldowiny na dworze w Paryżu. W dwóch pierwszych księgach poematu poznajemy losy Guida z Montalbano, potomka Rinalda. Guido, zakochany z wzajemnością w Baldowinie, córce króla Francji, obawiając się braku akceptacji związku ze strony władcy, postanawia porwać ukochaną i schronić się w Italii, w mieście zwanym Cipada. Niedługo potem dzielny rycerz udaje się na wyprawę krzyżową, pozostawiając brzemienną Baldwinę pod opieką zaprzyjaźnionego Berta Panady, człowieka pochodzącego z gminu. To w jego domu przychodzi na świat Baldus, bohater utworu. W trzeciej księdze zaczyna się opis uczynków chłopca, który, mimo że wychowywany w prostackim otoczeniu, czuje wyraźnie powołanie do życia w sławie, a w szkole nie czyta nic innego, jak historię dokonań Orlanda. A jednak w tym ubogim, wieśniaczym środowisku wykształcają się w nim inne skłonności niż te związane wyłącznie ze światem wielkich bitew; w ten sposób dzieło przyjmuje dość szybko swoją podwójną formę: parodii świata rycerskiego i realistycznego przedstawiania idyllicznego życia na wsi²⁵.

Następnie dość gwałtownie przechodzi się do otoczenia wiejskiego i idyllicznego Cipady, w której panuje aura poezji rustykalnej, a zwłaszcza krotochwilnej. Kolejne księgi: od III do V opowiadają o dzieciństwie Baldusa, aż do jego aresztowania. W księgach od VI to IX opisane zostały pierwsze poczynania towarzyszy Baldusa, a w szczególności Cingara²⁶, w celu uwolnienia przywódcy.

Awanturnicze uwolnienie Baldusa z więzienia w Mantui opisane w księdze X jest początkiem całej serii heroicznych przedsięwzięć, zapowiedzianych już w pierwszym wersie pieśni XI księgi²⁷. Na początku księgi XI jesteśmy świadkami wielkiej bitwy w Mantui, następnie wejścia bohaterów na statek w Chioggii; po tych epizodach następuje seria awanturniczych

²⁴ C. F. Goffis, *L'idillio*, w: *La poesia del Baldus*, Editore F. Ceretti, Genova 1950, s. 66.

²⁵ Według *Dizionario della letteratura italiana*, *op. cit.*, s. 48-49.

²⁶ T. Folengo, *op. cit.*, IX.

²⁷ *Ibidem*, XI, 1.

wypraw. Włączywszy opis burz w księdze XII, przybycie na świętą wyspę możemy znaleźć w księdze XIII, natomiast dyskursy na tematy astronomii w duchu Dantego przede wszystkim w księgach XIV i XV²⁸. W księdze XVI mamy brzemienne w skutki spotkanie z piratami, w wyniku którego Baldus i nieliczni ocaleni odpływają na galerze, która potem okazuje się wielorybem. To tutaj zostaje ukarana Pandraga, sprawczyni śmierci Leonarda, niewinnego młodzieńca, bliskiego sercu Baldusa, porównana przez autora do Circe, Alciny, Faleriny i innych zgubnych czarodziejek²⁹. Również tutaj Baldus odnajduje swojego ojca, eremity, który staje się przewodnikiem syna po sali trzydziestu walecznych mężów. Baldus znajdzie się wśród owych wojowników na krótko przed trzęsieniem ziemi, które zniszczy to sekretne miejsce, przyspieszając powrót bohatera do swoich towarzyszy³⁰.

Od tego momentu Baldus i jego przedziwny orszak mają coraz częściej do czynienia ze zjawiskami nadprzyrodzonymi, przeważnie diabelskiej natury: w księdze XIX ma miejsce wielka bitwa z diabłami dantejskimi; następnie jesteśmy świadkami bitwy z wielorybem Pandragi (XX). W prologu księgi XXI zostaje zapowiedziane o wiele głębsze wysublimowanie tonu. To właśnie tam znajduje się opis stateczka poezji miotającego się w centrum dramatycznej burzy. Po gwałtownej wizycie w jaskini Wulkanu i po zdjęciu czaru przez syrenę Smiralde, przedstawionych w księdze XXI, Baldus zostaje obdarzony świecącym kamieniem. Wydarzenie to odbywa się w nieprzypadkowym miejscu, a mianowicie w sali z bronią wielkich postaci historycznych. Możemy to prześledzić w księdze XXII. Kawalkady czarodziejów, podróż do źródeł Nilu, do podwodnego królestwa Gelfory (księgi XXII i XXIII), przygotowują czytelnika do najtrudniejszego przedsięwzięcia Baldusa, to znaczy do inwazji na piekło, która ostatecznie przybiera nieoczekiwany obrót, bohater bowiem i jego towarzysze dostają się do jaskini Fantazji, gdzie są świadkami przyjęcia autora poematu do wielkiej cukini kłamców (księgi XXIV i XXV). Znajdują się tutaj pieśni czysto epickie, z którymi nieliczne dzieła współczesne mogą się równać. Baldus jest nieustraszony i nieprzejednany w zamiarze najazdu na piekło, jednak autor nie pozwala mu doprowadzić tego przedsięwzięcia do końca.

W tej różnorodności tematów i środowisk, a przede wszystkim wzorców narracyjnych, można jednak zauważyć wyrazisty wątek z radosnymi odchyleńiami od wyznaczonego kierunku. Obraz jest złożony ze stałych schematów powieści średniowiecznej, zawierającej elementy epickie (*chansons de geste*) i rycerskie (*legendy o Rycerzach Okrągłego Stołu*). A sam Folengo czyni przodkiem Guidona i Baldusa słynnego Rinaldo di Montalbano i wskazuje wśród ulubionych lektur bohatera historię o Orlandzie i Rinaldzie we wspaniałej wersji Ariosta.

Także wątek miłosny rodziców bohatera ma wspaniałego poprzednika: powieść o Tristanie i Izoldzie. Opowieści o dzieciństwie bohatera zostały zapożyczone bądź z utworów dotyczących Orlanda, bądź z repertuaru o Karolu Wielkim. Dalsze losy bohatera i jego towarzyszy są udoskonaleniem

²⁸ *Ibidem*, XIV, 90–415. Cfr. Dante, *Par.*, XX, 73.

²⁹ *Ibidem*, XVIII, 314–316.

³⁰ *Ibidem*.

zachowania i charakteru archetypu opisanego w utworze *Perceval*, rozpowszechnionym w wielu redakcjach i kontynuacjach pisanych prozą. Jeżeli chodzi o podróż do zaświatów, to natychmiast przychodzi nam na myśl ta opisana przez Wergiliusza w *Eneidzie*, jeżeli pominiemy Homera.

Z późnych powieści dworskich pochodzą także interwencje magów i czarodziejek, oddanych sztuce przepowiadania przyszłości lub zaangażowanych w próby przeszkadzania bohaterom, obfitość magicznych zaklęć i reguł, elementy fantastyczne jak wieloryb, który okazuje się wyspą, lub bajkowe wnętrza, jak na przykład sale wypełnione posagami.

Ogólna struktura *Baldusa* jest zatem zgodna, przynajmniej w zarysie, z powieścią rycerską. Ale ta charakterystyka nie jest wystarczająca. Pewne rozdziały, mało poważne, jeżeli można tak stwierdzić, to te, które przywołują tematykę *fabliaux*. W pewnym momencie ma się ochotę pomyśleć o „kanibalizmie”, *mutatis mutandis*, wynalezionym żartobliwie przez Virginie Woolf w celu zdefiniowania współczesnej powieści. Poemat Folengo także realizuje pewien rodzaj „kanibalizmu” względem repertuaru literackiego swojej epoki. Środki zastosowane przez Folengo nie są już całkowicie obce wobec pierwowzorów, nie są już tylko dźwiękiem, lecz stanowią część integralną całości opisu. Język, przekształcony dla potrzeb zaproponowanego świata fantazji zostaje wzbogacony elementami rzeczywistości wprowadzonymi z dużą dowolnością i bez przymusu do nowej sytuacji. W ten sposób makaroniczność Folengo nabiera swojej specyficznej wartości, przechodząc od jednego do innego motywu w sposób naturalny. Folengo ucieka od abstrakcji: wszystko, co fantastyczne zostaje przedstawione w sposób prawie namacalny, a wybrane elementy można zobaczyć i dotknąć. Nawet nuty muzyczne zostają pochwycone w powietrzu, w całej fizyczności dźwięku, ponieważ przez chwilę pozostają nieruchome, nie można ich nie dostrzec. Sądzę, że poszukiwanie wśród powieści XV i XVI wieku pozwoliłoby na wyróżnienie jeszcze wielu poprzedników *Baldusa*, ale należy podkreślić, że ten „kanibalizm” gatunków i tematów ma miejsce właśnie w latach, które przypadają na dokonania kontrreformacji także literackiej, według której powstawały poematy coraz bardziej rozpaczliwie uległe wobec wymaganego katechizmu arystotelesowskiego. Wobec takich uwarunkowań, *Baldus* okazuje się krańcowym przypadkiem wolności formalnej i tematycznej.

Spróbuję teraz przedstawić kolejno główne środki techniczne wprowadzone przez Folengo w celu stworzenia efektu komizmu i sparodiowania innych utworów.

Tekst literacki stosuje często odwołanie do innych tekstów, słowo staje się często słowem dialogu, który uczynił cudze słowo własnym. To nowe słowo ma sens o tyle, o ile istnieją inne już wypowiedziane słowa, do których ono nawiązuje. Tak jest właśnie w przypadku utworu Folengo. Co więcej, na tę dialektykę pomiędzy oryginalnością i konwencją nakłada się konflikt dosłowności i bezpośredniego przedstawienia rzeczywistości. Folengo wykorzystuje wyraźnie to zjawisko; związek jego dzieła z innymi utworami jawi się jako przeszkoda na drodze do bezpośredniego wyrażania rzeczywistości.

Przedstawienie współczesnemu czytelnikowi zarówno *Baldusa* jako utworu literackiego, który odniósł sukces w swojej epoce, jak też kreatyw-

ności Folengo w przedstawieniu świata odartego z mitów, śmiesznego, ironicznego, w którym prawda ludzka jest zazwyczaj gorzka, sarkastyczna i daleka od wielkości bohaterów, wydaje się zadaniem niełatwym, tym bardziej że literatura taka wymaga pełnej gotowości do wyszukiwania licznych odwołań do innych utworów. Owa odwaga autora, który zmierzył się ze światem odwróconych wartości, fantastycznych przygód, zdarzeń wywołujących odrazę i wzbudzających śmiech jest odwagą człowieka, który potrafi zrozumieć i przebaczyć bez zbytniego osądzania i bez skazywania na zapomnienie.

W schemacie narracyjnym poematu pojawiają się i uczestniczą liczne postacie główne, towarzyszące i epizodyczne.

A) *Baldus i jego towarzysze*, bohaterowie podróży. Najbardziej wyróżniają się: Baldus, Cingar, Fracasso, Bocalo, Lirone, Ippolito, Centauro, Falchetto³¹. Niektórzy z nich zostali wyposażeni w szczególne cechy, niezmiennie na przestrzeni całej fabuły. Imiona Baldusa, Boccala, Fracassa i Cingara są znaczące, odzwierciedlają bowiem ich sposób postępowania: *Baldus* reprezentuje pewność, zuchwałość i odwagę. Zostaje uznanym i proklamowanym przywódcą kompanii³², wychodzi bez szwanku z każdej zasadzki, nie mając się go żadne zaklęcia ani czary; nie ulega wdziękom kobiecym, nawet węże Tezyfony nie są w stanie wyrządzić mu krzywdy³³. Zawsze znajduje się na czele, zawsze wyprzedza innych, tak podczas prób, jak w czasie podróżowania.

Bocalo, to imię pochodzące od słowa *bocca* (usta) lub *boccale* (dzban, kufel). Jego właściciel sam szkicuje własny wizerunek:

(...) Sum de carne caro, sic sic de carne manebo³⁴.

Można zatem wnioskować, że główną troską Boccala jest jego ciało oraz potrzeby zaspokajania pragnienia i głodu. Łatwo udokumentować to stwierdzenie, przywołując sytuację, kiedy to wszyscy towarzysze zakładają wybraną uprzednio broń słynnych rycerzy, natomiast Bocalo sięga po nóż Margutta; a także gdy kradnie słoninę z zapasów Merlina³⁵, chociaż dopiero co wyznał swoje winy. Kiedy indziej znów przyjmuje zaproszenie karczmarza Griffarrosto, pod warunkiem, że nie zabraknie tam wina i smacznych dań. *Fracasso* natomiast to brutalna, nieujarzmiona siła. Jego zadaniem jest otwieranie lub roztrzaskiwanie zamkniętych drzwi. To on obraca w pył siedlisko Gelfory, zabija Baffella, wyrzuca w powietrze Charona, ciągnie za szyję Rufusa³⁶. *Scaltaritus*³⁷ to przydomek, którym autor obdarzył Cingara. Bohater ten jest żartownisiem kompanijnym, która to cecha wielokrotnie ujawnia się podczas podróży do królestwa Plutona. Kradnie ośła biednemu wieśniakowi, a gdy słyszy o spowiedzi, poci się i ciężko wzdycha.

B) *Przeciwnicy*, którzy pojawiają się na drodze do miejsca przeznaczenia, czyniąc ją prawie niemożliwą do pokonania.

³¹ T. Folengo, *op. cit.*, XIV, 301–302.

³² *Ibidem*, XXII, 363.

³³ *Ibidem*, XXV, 56.

³⁴ *Ibidem*, XXII, 306.

³⁵ *Ibidem*, XXII, 372–373.

³⁶ *Ibidem*, XXIII, 101.

³⁷ *Ibidem*, XXI, 370, *scaltaritus* = cwaniak (tłum. A. C.).

C) *Czarodziej Merlin*, który pojawia się jako ofiarodawca. Poprzez pomyślny wynik próby, której poddani zostali wędrowcy, Merlin potwierdza wróżbę o powodzeniu misji Baldusa.

D) *Postaci adiaforyczne*. Ich pojawianie się nie ma szczególnego znaczenia. Należą do nich wieśniak, któremu Cingar skradł osiołka, bywalcy tawerny Griffarrosto oraz oczekujący na Charona.

E) *Charon*, czyli przewoźnik na ostatnim etapie podróży w zaświaty, z powodu niedbalstwa ciągle spóźniający się z wykonaniem powierzonych mu obowiązków.

Nie tylko postacie stanowią nieodzowny element schematu narracyjnego poematu Teofila Folengo. Warto jeszcze wspomnieć o zmiennych wielkościach, od których zależy specyfika tekstu makaronicznego. Ich funkcja jest czysto ornamentalna, jednak nie należy ich pomijać, dopiero bowiem wielkości stałe w zestawieniu z owymi zmiennymi stanowią o kompletnej strukturze schematu narracyjnego³⁸. Na szczególną uwagę zasługują następujące komponenty: bohaterowie podróżują konno, są weseli, śpiewają, cieszą się dobrym apetytem, ich podróż przebiega w określonym czasie. Nie bez znaczenia jest również obecność innych postaci, jak na przykład boga rzeki Nil, który stoi na zadzie krokodyla. Wyżej wymienione wielkości mają za zadanie wzmocnić różnice pomiędzy *Baldusem* a poważnymi tekstami klasycznymi w wysokim stylu, jak na przykład: *Eneida* i *Orlando Furioso*.

Wszystko to wskazuje na wyjątkowość formalną i ideologiczną dzieła Folengo. Pomimo parodystycznego, a często ironicznego i aluzyjnego charakteru *Baldusa*, utwór nie odbiega znacznie od wizji epickiej wypracowanej przez autorów klasycznych. Nieregularności formalne powstały prawdopodobnie w wyniku poszukiwań proporcji bardziej lub mniej właściwych pomiędzy tradycją a jej wariantami zapisanymi w różnych rejestrach stylistycznych.

Emilio Leonotti, w swoim artykule poświęconym zastosowaniu parodii w różnych epokach i trendach literackich, podkreślił fakt, że schemat narracyjny, który przyjął Folengo, to model odpowiadający wergilińskiej *κατάβασις*³⁹. Różnice oryginału w odniesieniu do pozycji wzorcowych są nieznaczące.

Różnice najbardziej znaczące są możliwe do uchwycenia w tych zmiennych cechach charakterystycznych, które nie pojawiają się, na pierwszy rzut oka, w schemacie. Posłużę się tu rodzajem analizy typu proppowskiego. Wybór metody tego badacza nie jest przypadkowy, ponieważ właśnie Propp analizuje bajki, które zawierają w sobie element rytuału inicjacji w postaci podróży w zaświaty. Porównam opis tej niezwyklej podróży do-

³⁸ Propp zalicza do wielkości zmiennych następujące elementy związane z podróżą w zaświaty: droga jest ciemna, ponura, prowadząca w dół; Przewodnik posiada złotą różdżkę; królestwo jest na granicy z Oceanem lub pod ziemią; wejście jest usytuowane w pobliżu jaskini; roślinność jest specyficzna; meandryczne rzeki są pełne wirów i rozgałęzień; Charon jest stary, ale żwawy i dokładny, a Cerber straszny i bezlitosny. Zob. V. J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino 1973, s. 90, 340-341.

³⁹ Nie przypadkiem Wergiliusz jest klasycznym autorem najczęściej przypominanym, a VI księga *Eneidy* jest cytowana przez jednego z towarzyszy Baldusa, w czasie drogi do piekieł. Por. E Leonotti, *Il viaggio all'oltretomba nell'epoca classica (da Omero a Virgilio) e sua parodia nel „Baldus”*, Fabiano Editore, Canelli 1999, s. 93.

konany przez dwóch autorów: Folengo i Wergiliusza. Zestawienie tych dwóch schematów narracyjnych posłuży do przedstawienia odpowiednich wniosków. W tym miejscu należałoby przywołać ideę V. J. Proppa: „Kiedy sztuka staje się polem walki niepowtarzalnego geniusza, użycie dokładnych metod da pozytywne rezultaty, tylko jeżeli studiowanie powtarzających się elementów będzie wspomagane przez studiowanie tego, co jedynie do tej pory uznawaliśmy za przejaw nieznanego cudu”⁴⁰. To oczywiste, że nie prztoczę wszystkich funkcji, które traktują bezpośrednio lub pośrednio o podróży do piekieł. Zostaną porównane jedynie elementy najbardziej znaczące, które pozwolą na zebranie korpusu danych. Zgodnie z proponowaną metodologią Proppa, u Wergiliusza⁴¹ i Folengo można odnaleźć te same funkcje przypisane bohaterom:

- *Odejście: jeden z członków rodziny opuszcza dom rodzinny, często wyjście to jest spowodowane śmiercią jednego z rodziców*⁴². U Wergiliusza mamy do czynienia z oddaleniem w formie opuszczenia ojczyzny, wzmocnionym śmiercią jednego z członków rodziny: ojca Eneasza. Folengo najpierw dzieli drużynę, a następnie ją jednoczy w celu wysłania jej w podróż, która zostaje przedstawiona jako długa i uciążliwa. Celem podróży miało być zerwanie korony z głowy Plutona i pomszczenie uwięzienia przywódcy, to jest Baldusa.

- *Zakaz: bohater zostaje zobowiązany do szanowania zakazów*⁴³. U Wergiliusza można zaobserwować odwróconą formę zakazu lub jego przekształcenie w nakaz, co oznacza, że bohater otrzymuje obowiązek do wypełnienia. W *Eneidzie* jest to nakaz założenia nowego państwa. Baldus już od wczesnego dzieciństwa czuje powołanie od wielkich czynów. Jego przeznaczeniem jest wykonanie bohaterskiej misji.

- *Zlekceważenie zakazu + wprowadzenie przeciwnika: bohater nie szanuje ani zakazów, ani nakazów, a na dodatek pojawia się na scenie postać, która utrudnia poczynania bohatera*⁴⁴. U Wergiliusza nie ma faktu złamania praw, mamy jednak do czynienia z wprowadzeniem postaci paralelnych, które utrudniają czyny bohatera (Dydona, Turnus). W poemacie Folengo przez cały czas trwania podróży obserwujemy wprowadzanie wielu postaci, w większości antagonistów bohaterów. Pojawia się nie jeden, lecz wielu antagonistów, na każdym etapie podróży inny. Najistotniejszymi postaciami są: Gelfora, stary Demogorgone z kuszącą panną, Griffarrosto — właściciel gospody — oraz Furie. Każda z tych postaci urządza swoiste zasadzki na trasie wędrówki bohaterów. Gelfora przy pomocy magicznych sztuczek unieruchamia towarzyszy Baldusa, a jednego z nich zamienia w osła⁴⁵. W wyniku opowieści Demogorgone następuje trzęsienie ziemi, znikają

⁴⁰ Por. W. Propp, *Morfologia bajki*, Książka i Wiedza, Warszawa 1976, s. 227. Według uczonego rosyjskiego w intrydze zmieniają się imiona postaci, ich cechy charakterystyczne, ich pleć, poziom życia, ale nie zmieniają się ich czynności i funkcje. W procesie rozwoju intrygi często zostają przyznane te same funkcje różnym postaciom, a na dodatek liczba funkcji jest ograniczona, podczas gdy liczba postaci jest nieograniczenie duża.

⁴¹ VERG, *Aeneis*.

⁴² W. Propp, *Morfologia bajki*, op. cit., s. 66.

⁴³ *Ibidem*, s. 68.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 70.

⁴⁵ T. Folengo, *Baldus*, op. cit., XXIII, 569- 665.

towarzysze, a Baldus sam musi stawić czoło niebezpieczeństwu⁴⁶. Griffarosto, zamiast pożywnych dań, podaje podróżnikom żaby, węże i naczynia pełne krwi zamiast wina. Zaś finałem tej „uczty” jest chłosta⁴⁷. Furie, podobnie jak w mitologii, symbolizują przyczyny zła i nieszczęść. W *Baldusie* jedna z Furi, Tezyfona, przypisuje sobie skłócenie mieszkańców Cipady znanej z tego, że była ostoją zgody i honoru⁴⁸.

- *Szkoda: wśród wielu przeszkód, które musi pokonać bohater, pokonując wyznaczoną drogę, wymienić należy porwanie, kradzież środka magicznego i zranienie*⁴⁹. Tylko to ostatnie nie znajduje odpowiednika u Wergiliusza, ale do pozostałych można dodać: zauroczenie, wypowiedzenie wojny, rozkaz zabicia kogoś, uwięzienie.

- *Mediacja: wystąpienie bohatera w celu wykonania jakiegoś zadania, przedstawienie śpiewu żałobnego, który oznacza przemianę i nieszczęście, prośba o pomoc, ogłoszenie nieszczęścia, uwolnienie potajemnie bohatera skazanego na śmierć*⁵⁰. U Wergiliusza główny bohater otrzymuje zadanie założenia nowego państwa. Jest wspomagany przez boginię Wenus podczas trwania całej misji. W utworze Folengo, dla zaznaczenia tej funkcji, wydatniono wagę postaci paralelnych, czyli towarzyszy Baldusa, którzy uwalniają go z więzienia. W istocie mamy do czynienia z podwójnym uwolnieniem, ponieważ Baldus nie tylko wychodzi na wolność w sensie dosłownym, lecz także zostaje przywrócony do akcji utworu jako główny bohater.

- *Wprowadzenie donatora: bohater spotyka przypadkowego nieznanego, w lesie, na drodze lub otrzymuje magiczny przedmiot, który pozwala mu kontynuować wędrówkę i wyeliminować nieszczęścia*⁵¹. U Wergiliusza można napotkać następujące funkcje: donator pozdrawia bohatera i wypytuje go o różne sprawy, jeżeli jest uwięziony, to prosi o uwolnienie, bądź prosi o ulaskawienie, jeżeli są to dwie skłócone osoby, to proszą bohatera o rozstrzygnięcie sporu, a jeżeli pojawia się wróg, to próbuje zabić bohatera. Dodatkowo Propp zaznacza ważność próby: bohater zostaje poddany jakiejś próbie moralnej, albo zostaje mu zaproponowana zamiana przedmiotu magicznego na coś innego. Natomiast Folengo zaaranżował w utworze spotkanie wędrowców z Merlinem. Wydarzenie to nabiera szczególnego znaczenia, ponieważ Merlin, który już od dawna oczekiwał nadejścia Baldusa i jego towarzyszy wymaga wyznania win⁵², a następnie mianuje młodzieńca przywódcą wyprawy, co do pomyślnego zakończenia której upewniła go wyrocznia Serafo⁵³. Po przedstawieniu swoich niezwykłych losów czarodziej ofiarowuje Baldusowi świetlisty rubin, a jego towarzyszom rynsztunki należące do sławnych rycerzy. Tylko Boccalo, pogodziwszy się już dawno z własną ułomnością w dziedzinach militarnych, wybiera wielki

⁴⁶ *Ibidem*, XXIII, 174–383.

⁴⁷ *Ibidem*, XXIV, 388–471.

⁴⁸ *Ibidem*, XXV, 170–406.

⁴⁹ W. Propp, *op. cit.*, s. 74–75.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 81–85.

⁵¹ *Ibidem*, s. 86.

⁵² Łatwo można się doptarzyć tutaj odniesienia do rytuałów inicjacji. Por. Także: V. Proppa, *Le radici storiche...*, *op. cit.*, s. 85–90.

⁵³ Postać wieszczka Serafo pojawia się wielokrotnie w poemacie. Serafo występuje sam albo wysyła swoich pomocników, aby pomóc Baldusowi w przezwyciężeniu trudności i doprowadzeniu misji do końca. Pomoc wieszczka jest też atrybutem ofiarodawcy.

nóż, który był własnością Margutta, jako przedmiot najbliższy jego sercu, a raczej żołądka.

- *Otrzymanie przedmiotu magicznego: bohater wchodzi w posiadanie przedmiotu magicznego, który może być reprezentowany przez zwierzę, przedmiot magiczny, wartość*⁵⁴. Listę tę można wzbogacić o pewne szczególne elementy, takie jak wskazany przedmiot magiczny. Warto także przypomnieć, że ten niezwykły przedmiot może być również zrobiony, sprzedany, kupiony, ofiarowany, podarowany bohaterowi przypadkowo. W pewnych okolicznościach, może pojawić się niespodziewanie. Czasem pojawia się ryzyko, że zostanie zjedzony, wypity lub skradziony. Posiadanie magicznego przedmiotu jest niezbędnym warunkiem pokonania piętrzących się przeszkód i różnorodnych prób. U Wergiliusza przedmiot magiczny jest ofiarowany bezpośrednio bohaterowi. W poemacie Folenga przedmiotem tym jest przede wszystkim rubin, który rozświetla nieprzeniknione ciemności piekielne, oraz tajemniczy kamień, który podarowany przez Serafo umożliwi Baldusowi wkroczenie do królestwa Gelfory i uwolnienie towarzyszy.

- *Brak jakiegoś przedmiotu: bohaterowi czegoś brakuje, pragnąłby coś posiadać*⁵⁵. Zarówno Propp, jak i Wergiliusz podkreślają konieczność obecności jakiegoś magicznego przedmiotu, który umożliwi dalszy przebieg wypadków: u Proppa są to m.in. jabłko, woda, konie, szable, natomiast u Wergiliusza: złota gałązka, białe lilie. Baldus nie mógłby kontynuować wyprawy bez świetlistego rubinu i bez tajemniczego kamienia.

- *Przemieszczenie przestrzenne: bohater przenosi się, zostaje przeniesiony lub przeprowadzony do miejsca jego przeznaczenia*⁵⁶. Przemieszczania się to lot, wędrówka, przepłynięcie. Istotna jest zgodność postępowania według wyznaczonych wskazówek. Wergiliusz opiera się przede wszystkim na długości trwania podróży i zmienności jej tempa: Eneasza razem ze swoimi towarzyszami płynie, a potem idzie pieszo, ich peregrynacja jest bardzo długa i obfituje w różnorodne przygody. W poemacie Folengo przemieszczenie odbywa się zarówno w czasie, jak i w przestrzeni, a dokonuje się dzięki środkom różnego rodzaju. Bohaterowie Folengo zazwyczaj poruszają się pieszo lub konno. Do niezwykłych sposobów zmiany miejsca należy dryfowanie na wielorybie oraz przepływanie Acheronu łódką Charona.

- *Walka: bohater i jego antagonistą przystępują do bezpośredniej walki. Należy jednak odróżnić tę walkę od potyczki z wrogiem donatorem*⁵⁷. U Wergiliusza element ten jest uznawany za niemożliwy do uniknięcia na drodze do wyznaczonego celu. Mamy też do czynienia z dwoma wariantami: walka w otwartym polu i przystąpienie do zawodów. Listę tę można zwiększyć przy pomocy innych rodzajów konfrontacji niekoniecznie krwawych, na

⁵⁴ W. Propp, *Morfologia bajki*, op. cit., s. 92–95.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 80–81.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 101–103.

⁵⁷ Rozpoznajemy funkcję po jej skutkach. Jeśli w wyniku wrogiego spotkania bohater otrzymuje środek do dalszych poszukiwań, wówczas mamy do czynienia z wspomnianą funkcją: wprowadzenie donatora. Jeśli natomiast w wyniku zwycięstwa w ręce bohatera trafia sam przedmiot poszukiwań, po który został wysłany, to mamy do czynienia z funkcją: walka. Zob. W. Propp, *Morfologia bajki*, op. cit., s. 103.

przykład: gra w karty. Zazwyczaj spotkanie tego rodzaju odbywa się pomiędzy bohaterem i jego przeciwnikiem. U Folengo bohater napotyka przeciwniczkę, która utrudnia realizację celu i wykonanie rozkazu. W poemacie Gelfora nakazuje poświęcić życie wszystkich towarzyszy Baldusa, jego samego zaś oszczędzić. W wyniku walki giną zausznicy więdźmy, a ona sama zostaje strącona z tronu. Tak więc Baldus i jego towarzysze odnoszą zwycięstwo.

• *Zwycięstwo: bohater zwycięża swojego przeciwnika*⁵⁸. Zarówno u Proppa, jak i u Wergiliusza można z łatwością zaobserwować dwie charakterystyki, które odpowiadają tym zaledwie wskazanym: zwycięstwo w otwartym polu, w trakcie walki i zwycięstwo w zawodach. Jednak Wergiliusz dorzuca jeszcze jeden element bardzo często rozpowszechniony i chętnie stosowany: antagonistą zostaje zabity w wyniku walki. U Proppa natomiast, nawet jeżeli można zauważyć pewne podobieństwo, to nie jest jednak to samo, ponieważ chodzi tu o zabicie antagonisty bez uprzedniej walki. U Folengo cała podróż Baldusa i jego towarzyszy jest wypełniona potyczkami i walkami o mniejszym bądź większym znaczeniu. Ostateczna, decydująca bitwa z piratami ma miejsce bezpośrednio przed wejściem do jaskini prowadzącej do zaświatów.

Uważna lektura dzieł, w których autorzy odwołują się do klasycznego tematu podróży w zaświaty, zachęciła mnie do zebrania korpusu danych umożliwiających porównanie prezentacji tego tematu. Motyw podróży do Hadesu jest znany autorom starogreckim i łacińskim. Charakterystyczne cechy zaświatów są wyliczane przez różnych autorów z mniejszą lub większą dokładnością. Wejście do Hadesu, podziemne bóstwa, uboga roślinność, zdradliwe rzeki, obecność przewoźnika, strażników i sędziów, to elementy najczęściej pojawiające się w opisach tej drogi. A jest to podróż niecodzienna, niezwykła, obfitująca w nadprzyrodzone zjawiska, bardziej przypominająca oniryczną wizję niż faktyczną wyprawę do egzotycznych krain. Przy takiej mnogości znaczących elementów trudno o lepszą pomoc w ich usystematyzowaniu niż odwołanie się do analizy bajek strukturalisty rosyjskiego — W. Proppa. Zestawienie najważniejszych funkcji dwóch utworów: klasycznego i makaronicznego w oparciu o przejrzysty schemat wszystkich dostępnych zadań pozwoliło mi na uwydatnienie parodystycznego zamierzenia autora tekstu *Baldusa*.

Κατάβασις w ujęciu klasycznym jest *linearna*, co oznacza, że rozwija się według ustalonego schematu, w którym następstwo wydarzeń jest zhierarchizowane i dzięki temu przewidywalne. Wszystko odbywa się w religijnej atmosferze pełnej czci i pobożności. W normalnej wędrówce bohaterowi towarzyszy zawsze jeden z bogów, bez werdyktów którego wędrowiec nie mógłby się obejść; nie usłyszymy też nigdy żadnej skargi ani żalu na swój los. Jego postępowanie jest zdeterminowane przez wolę bogów. Bohater oraz jego towarzysze, a także osoby napotkane w czasie wędrówki nie postępują wedle własnej woli, lecz pod przymusem decyzji wyższych.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 104–105.

Natomiast podczas wędrówki „niezwykłej” pewne elementy zmieniają się nieznacznie: bohater zostaje wystawiony na próbę przez bóstwo. Jako przykład można wymienić nakazane poszukiwanie złotej gałązki przez Eneasa, które odbywa się w religijnym klimacie, z zachowaniem atmosfery pełnej tajemniczości. Nieodzownym elementem podróży jest także cisza. Jest to cecha charakterystyczna, którą autorzy klasyczni zawsze podkreślają w szczególny sposób⁵⁹. Jęki będzie można usłyszeć dopiero u kresu podróży, w Hadesie. Jeszcze inną cechą tej wyjątkowej podróży, obecną u autorów starożytnych, jest smutek. Opisy podziemnego świata napawają nie tylko strachem i odrazą, lecz także smutkiem. Dodatkowo świadomość odbywania wędrówki bez powrotu generuje owo poczucie głębokiego i permanentnego przygnębienia.

Poza tym w opisach podróży klasycznej bohaterowie doświadczają spotkań nie tylko z bóstwami, lecz także z pewnymi postaciami, które mogą być ich projekcją, oraz z innymi postaciami, mocno osadzonymi w realiach. To także jest istotna cecha wyjątkowej podróży⁶⁰. Natomiast podróż przedstawiona w *Baldusie* odznacza się pewnymi istotnymi cechami, które uczyniły z niej parodię klasycznego opisu *iter*. To, co uderza od razu, to zwielokrotnianie fantastycznej zabawy, które ciągle powraca, powtarzając się jak temat muzyczny z wariacjami. Rezultatem tych modyfikacji jest pikantna parodia polegająca na tym, że Folengo nie tylko bagatelizuje wagę celu wyprawy, lecz także pozbawia ją jakiegokolwiek doniosłości i wartości. Podróż ta nie jest już mityczna, jest parodią wielkich wzorców. Jak wynika z przeprowadzonej analizy schematu narracyjnego podróży w zaświaty, różnice w stosunku do klasycznej *κατάβασις* są nieliczne. W *Baldusie* jest mocno zaznaczona funkcja *szkodzenia*. W *Baldusie* można odnaleźć także wyraźną granicę między światem ludzi a wejściem do Hadesu. Jednak w odróżnieniu od schematu klasycznego inicjacja głównego bohatera ma miejsce w poemacie Folengo jeszcze przed wejściem do królestwa zmarłych, a nie potem. A co najważniejsze, *iter* klasyczne jest kompletne, zakończone, podczas gdy autor *Baldusa* zatrzymuje akcję w dyni, pozostawiając bohatera w domu poetów. Baldus zmuszony jest tkwić w tym miejscu w oczekiwaniu na kolejnego wieszczka, który poprowadzi go zdrowego i całego do kresu wędrówki.

Rozwój wydarzeń odbywa się właściwie samoistnie, przypadkowo, bez ustalonego z góry schematu. Potwierdzeniem niech będzie przypomnienie o ogromnej liczbie występujących postaci i o różnych przeszkodach, które pojawiają się w wyniku niespodziewanych spotkań. Z jednego epizodu, jakby przez proces pączkowania, powstaje następny, niemający jednak z poprzednim wspólnych elementów poza fantazją autora i poza jednakowo dziwną zawartością. Można zatem wstępnie stwierdzić, że lektura tego poematu jest uczestnictwem w całkowitym odarciu z mityczności; podróż bohatera i jego towarzyszy nie ma nic wspólnego z religijnością i tajemniczością, ale za to wiele cech właściwych dla niecodziennego spektaklu.

⁵⁹ Porównaj, na przykład u Owidiusza, *Metamorfozy*, IV, 433; X, 30.

⁶⁰ Znane są opisy zetknięcia się Eneasa z tak wyjątkowymi postaciami mitologicznymi jak Palinurus, Dydona, Deifobos, Dardan.

Zamiast ciszy, obowiązkowego elementu klasycznej *κατάβασις*, w *Baldusie* bardzo często występuje hałas, który wielokrotnie oznacza przejście z jednej fazy podróży do następnej. Zanim Baldus i jego towarzysze przekroczą wyznaczoną granicę, usłyszą wielki zgiełk, a nastąpi to w czasie pościgu za smokiem⁶¹. Dziwny hałas można usłyszeć także bezpośrednio przed przemarszem czarowników, kiedy to zostają zniszczone królestwa Gelfory⁶². Odgłosy gradu rzuconych kamieni, albo raczej wzburzonego morza, można usłyszeć zanim przekroczony zostanie próg królestwa Hadesu; szum wodospadów ogłusza podróżników, gdy zbliżają się do Acheronu, natomiast w domu poetów słysząc nieprzerwanie jęczenie i lamenty ofiar bezwzględnych golarzy!

Oprócz niezwykłych dźwięków, Folengo dostarcza innych specyficznych opisów, jak na przykład niecodzienne zapachy. Autor w sugestywny sposób prezentuje odór skóry smoka, siarki wydobywającej się z czeluści piekielnych czy też zgnilizny, jaki panuje w siedzibie Furii.

Mimo tych odstręczających motywów, podróż w *Baldusie* odbywa się w nastroju ogólnej wesołości: bohaterowie często śpiewają, żartują, robią psikusy, które dostarczają współtowarzyszom uciechy.

W czasie podróży Baldus i jego towarzysze napotykać różne fantastyczne postacie: *magów*, *wiedźmy*, *diabły*, ale nie dusze. Mamy za to podział na dobrych i złych czarowników (Merlin, Serafo z Pizzacappelletto i Rubino), który umiejscawia dzieło w konkretnej epoce historycznej. Możemy to stwierdzić, przysłuchując się autobiograficznej opowieści Merlina, któremu Folengo użyczył kilka epizodów z własnego życia: studia w Bolonii, kształcenie dzieci z rodu Pomponazzich oraz powołanie do tworzenia poezji makaronicznej⁶³.

Kolejnym elementem odzwierciedlającym realizm utworu Folengo jest przywołanie sztuki polifonicznej⁶⁴, która reprezentuje tutaj muzykę renesansową w ogóle. Przykładowym epizodem z utworu może być polifoniczny, czterogłosowy śpiew towarzyszy Baldusa, wykonany na wieść o jego uwolnieniu⁶⁵.

Po dokładnym opisie wokalnego kunsztu towarzyszy Baldusa, autor zamieścił inwektywę przeciw wszystkim, którzy nie doceniają tej sztuki, umiłowanej nawet przez bogów, nakazanej przez Ojców Kościoła i pielęgnowanej przez starożytnych *doctores atque magistri*. Nie powinien więc nikogo zdziwić fakt, że wśród śpiewającego kwartetu znalazł się również wtórujący osioł.

Warto wspomnieć jeszcze o jednej charakterystyce. Ciemności, które zajmują tak wiele miejsca w klasycznych opisach zaświatów, zostają przezwyciężone w dziele Folengo, ponieważ

⁶¹ T. Folengo, *op. cit.*, XXI, 384–349.

⁶² *Ibidem*, XXIV, 247.

⁶³ T. Folengo, *Baldus*, *op. cit.*, XXII, 115–120.

⁶⁴ Polifonia w tym czasie przeżywała rozkwit nie tylko we Włoszech, lecz także w Burgundii, we Flandrii i to zarówno w muzyce religijnej, jak i świeckiej, a teoretycy już rozstawili jej walory. Folengo wyraża się ironicznie na temat samej polifonii oraz jej pewnych wariacji. Jest to dla poety kolejna okazja do koloryzowania i parodiowania.

⁶⁵ T. Folengo, *op. cit.*, XXI, 52–58.

(...) Baldus in excelso carbonem baiulat elmo,
qui nihilat grossas radianti luce tenebras⁶⁶.

Baldus umieszcza na swoim hełmie wielki rubin, który swoim blaskiem unicestwia głębokie ciemności. To po raz kolejny bohater korzysta z właściwości środka magicznego, który pojawia się niespodziewanie. W ten oto sposób, Baldus, sam nie będąc magiem, przyjmuje główne nadprzyrodzone umiejętności i staje się przez to porównywalny ze swoimi wielkimi pierwowzorami, jak na przykład Eneasze.

Przykłady oraz ich antytezy przedstawione wyżej nie dają jednak kompletnego wizerunku modelu narracyjnego podróży Baldusa do zaświatów. Jest w nim bowiem coś niepowtarzalnego, wyjątkowego, czego poprzednie analizy nie mogły wydobyć, a co zasługuje na wyodrębnienie.

Wspomniałam już, że *Baldus* jako poemat zawiera wiele elementów realizmu, który nazwałabym wiejskim, a tylko niewiele momentów nie jest związanych z tym nurtem⁶⁷. Wystarczy przyrzeć się mentalności wyeksponowanych postaci; ich zachowanie i sposób bycia do złudzenia przypominają postawę wieśniaków, ludzi żyjących w bezpośrednim kontakcie z naturą, a zwłaszcza ze zwierzętami. Bohaterowie są wielokrotnie porównywani do zwierząt. Przykładowo nos Cingara, wydłużony w wyniku zetknięcia z pewnym czarodziejem, stał się ciężki jak wół z Chiari. Fracasso ciągnie Rufusa z szyję, w sposób, w jaki ciągnie się kurczaka. Staruszka zbiegła Baldusowi została porównana do brzydkiej lisicy, której udało się ominąć potrzask. Dusze tłoczące się na brzegu Acheronu⁶⁸ są tak liczne, jak muchy, które rodzą się na świecie na przestrzeni tysiąca lat.

Oczywiście te porównania, odmienne od opisów świata pozaziemskiego spotykanych w literaturze klasycznej, mają na celu uwidocznienie i zaktualizowanie określonych przekazów (parodia ma na celu krytykę współczesnej autorowi sytuacji). Zakładają także sprecyzowane terytorium (północna Italia) i być może nawet szczególną publiczność (wykształcone grono czytelników).

W odróżnieniu od bohaterów klasycznej *κατάβασις* i od pobożnego Eneasza, bohaterowie podróży do Hadesu, opisani w poemacie Folengo mają ciągle przemożną potrzebę jedzenia i picia. W rzeczywistości także diabły i czarodzieje jedzą i piją. Jeden z towarzyszy Baldusa, Bocalo, przejmując się ewentualnym brakiem pożywienia, dlatego gromadzi wszelkie dobra, posuwając się nawet do kradzieży cudzych zapasów⁶⁹. Wszystkie te

⁶⁶ *Ibidem*, XXII, 397–398. „(...) Baldus, umieściwszy na hełmie ogromny rubin, unicestwił głębokie ciemności promieniującym światłem”.

⁶⁷ Niewiele jest fragmentów, które nie mają swoich odniesień do realiów wiejskich. Na przykład epizod, w którym Bocalo przy pomocy bicia przepędza pochód czarodziejów, jak stado bydła, odnosi się do pewnego obrządku weneckiego, kiedy to kat uderzał biczem skazane nierządnie. Opis wielu dróg, które prowadzą w zaświaty, i które łączą się potem w jedną, przypomina rozkład kanałów w Wenecji. Te oraz podobne przykłady, zaczerpnięte z bardzo znanych przypowieści o miejscach (Veneto i przyległości) i o realiach (żołnierze i ikonografia), są dowodem na bardzo drobiazgową i krytyczną obserwację życia codziennego. Zob. także: A. Luzio, *Studi folenghiani*, t. II, s. 324 i 345.

⁶⁸ T. Folengo, *op. cit.*, XXIV, 331–333. Jak wiadomo, w literaturze klasycznej, dusze były porównywane do spadających liści. Podobne miejsca u Homera, *Iliada* VI, 146, u Wergiliusza, *Eneida* VI, 309–310, i u Dantego, *Inferno* III, 112. Także tutaj motyw poetycki ustąpił miejsca zwyczajnemu realizmowi.

⁶⁹ *Ibidem*, XXII, 372–387.

cechy realizmu z jednej strony odzwierciedlają wesoły nastrój kompanii, ale z drugiej przyczyniają się do pozbawienia pierwiastka mitycznego opisu zejścia do królestwa podziemnego.

W poemacie jest również wyraźnie uwidoczniiony element odniesienia do pojęcia państwa; autor zajmuje określone stanowisko wobec autorytetów, wobec instytucji, konwencji i obowiązujących zwyczajów w owym czasie. Możemy napotkać, na przykład, stałą negację świata klasycznego poprzez obniżenie rejestru stylistycznego. Dotyczy to bóstw, które starożytni czcili, i o których zawsze pamiętali. Tymczasem Cingar, na myśl o prawdopodobnej śmierci Baldusa, wykrzykuje inwektywy przeciwko bóstwom, które nie oszczędziły losu przyjaciela⁷⁰.

Nie tylko postacie bóstw świata starożytnego zostały zniekształcone, również pewne wątki i perypetie zaczerpnięte z mitologii zostały poddane modyfikacjom. Najbardziej jaskrawym przykładem karykatury jest postać Charona, który został pozbawiony swojej tradycyjnej surowości. Folengo określa go mianem *ribaldonus*⁷¹ i dodaje, że jest zuchwałość cechą wszystkich przewoźników. Dodatkowym defektem Charona jest jego uczucie względem Tezyfony, z powodu której zaniedbuje obowiązki, i dopiero Baldus wzbudza w nim strach i respekt. Obelgi i drwiny nie ominęły także wielkich twórców starożytności, a w szczególności poetów łacińskich, jak na przykład Wergiliusza, wobec którego najłżejszym negatywnym określeniem jest miano: *poltrone e sicofano*⁷². W poemacie Folengo jest jeszcze więcej nawiązań do dzieł Wergiliusza, jak choćby te zwykłe wykrzyknienia: *ibant, obscuri* (*Eneida*, VI, 268), *horresco referens* (*Eneida*, II, 204), *mirabile dictu* (*Eneida*, II, 174). Czasami odwołania są o wiele bardziej rozbudowane, na przykład w wersach: 54–55 dwudziestej trzeciej księgi odnajdujemy wyraźne echo z *Eneidy*, VI, 126–129.

Podobnie jak w pozostałych częściach utworu, także w tej, opisującej podróż Baldusa i jego towarzyszy do piekieł, nie brak nawiązań do Kościoła i do jego przedstawicieli. Odwołania te są pełne akcentów ironii, satyry, parodii. Na przykład Cingar w swoich skargach wyrzeka się chrztu na wieść o rzekomej śmierci Baldusa. Fracasso zaś przysięga na chrzest, że otrzymał nakaz pomszczenia przywódcy. Znacząca jest także długi wywód fałszywego Pasquina na temat Raju, na temat nudy i smutku, które tam dominują, oraz na temat mieszkańców i ich losu. Także ceremonia, którą możemy obserwować na dworze Gelfory, jest naśladowaniem uroczystości religijnych. Megera chełpi się, że udało jej się przy pomocy zaklęć, podstępów i różnorodnych forteli spowodować wybór papieża, którzy nie są godni tego miana i których pochłania tylko myśl o własnym dobrobycie: jedzeniu, szatach i awansowaniu krewnych. W ten sposób doprowadzają do ruiny cały kościół. Jest to dyskurs — inwektywa, który miał w owym czasie odniesienie do konkretnych okoliczności.

Poza tym można odnaleźć także głęboką ironię wobec konfliktów społecznych, dla zobrazowania których przywołany został spór Gwelfów i Gibelinów. W świecie Folengo nie istnieje żadna motywacja, która uspra-

⁷⁰ *Ibidem*, XX, 623–627. Dalej jeszcze Cingar przyzywa kolejne bóstwa, aż do wersu 655.

⁷¹ *ribaldonus* = łajdak, łotr.

⁷² *Ibidem*, XXIII, 72–75. *Poltrone e sicofano* = próżniak i oszust.

wiedliwiałyby taki podział: jest on złem ustanowionym. Zwaśnione stronnictwa zaczynają się kłócić i angażują w swój spór coraz większe rzesze społeczeństwa, dzieląc w rezultacie Italię i podporządkowując ją sobie:

(...) gentes italae, bastantes vincere mundum.
se se in se stessos discordant, seque medemos
vassallos faciunt, servos, vilesque fameios
his, qui vassalli, servi, vilesque famei
tempore passato nobis per forza fuere⁷³.

Nie mogło też zabraknąć osądu na temat uczonych i życia kulturalnego w czasach współczesnych autorowi. Pisarz narzeka, że nowi adepci sztuki poetyckiej nie mogą stanowić żadnego autorytetu i nie mogą poszczycić się żadną twórczą inspiracją⁷⁴. Natomiast oficjalna twórczość jest jeszcze mniej doceniania; młody poeta, alumn Muz makaronicznych, po rozpoczęciu studiów u pedantycznego uczonego, zostaje wysłany do Bolonii, a tam rozczarowuje się, słysząc drwiny marnego filozofa Pomponazziego i przyrządza kiełbasy, wykorzystując kartki z tomów Piotra Hiszpana, i myśląc z upojeniem o własnej sztuce poetyckiej. Znawcy gramatyki, pedagogzy, sofiści i filozofowie zostali przez Folengo umieszczeni w domu fantazji, który:

(...) Gabbia stultorum dicta est, sibi quisque per illam
beccat cervellum, pescatque per aera muscas⁷⁵.

W tym domu wariatów fruwały jak nietoperze i puszczyki zawile kombinacje Pawła z Wenecji i Piotra Hiszpana, zasady Epikura; dysputy filozofów zostały tu ośmieszone. Wszystkie te zajęcia to czysta strata czasu, jeszcze gorsza od próby podania miary metrum wersów makaronicznych. Również stratą czasu jest tworzenie poezji, poświęcanie się astronomii, astrologii oraz przebywanie na dworach w celu popełniania plagiatów. Poprzez te rozważania Folengo znajduje jeszcze jeden sposób, żeby wyrazić własne przekonanie na temat pozycji dworzanina w dobrych antycznych czasach i w czasach jemu współczesnych. Za panowania króla Artura dworzanie mieli surowe zasady, które szanowali i nieustannie w różnych próbach udowadniali swoje walory; natomiast teraz, dworzanie są wynaturzeni i zniewieściali, a ich postawa nie kojarzy się z niczym pozytywnym.

Teofilo Folengo poprzez swoje dzieło, całkowicie osadzone w tradycji klasycznej, jest w stanie przekazać wiele własnych sposobów literackiego tworzenia oraz przetwarzania. Efektem tych zabiegów jest całkowita zmiana atmosfery i przekazu, jakie dominowały w utworach, do których poeta nawiązuje, to znaczy w *Eneidzie* Wergiliusza oraz w *Orlandzie Szalonym* Ariosta. Igranie z regułami obowiązującymi dla tak zwanego „wysokiego” stylu prowokuje nieuniknione oddalenie *Baldusa* od mitów i historii, tak bardzo obecnych i aktywnych w wyżej wymienionych poematach. U Folen-

⁷³ *Ibidem*, XXV, 346–350: „(...) a teraz, gdy narody włoskie, o własnych siłach są w stanie podbić świat, same ze sobą prowadzą spory, i z własnej woli mianują wasalami, służącymi i tchórzami tych, którzy już kiedyś byli zmuszeni być naszymi wasalami, poddanymi i tchórzliwymi sługami”.

⁷⁴ *Ibidem*, XXII, 77–79.

⁷⁵ *Ibidem*, XXV, 483–484: „(...) Nazywają ją domem wariatów, a kto tam się znajdzie, łamie sobie głowę i poluje na muchy”. Interesujący jest również opis tego miejsca, znajdujący się w tej samej księdze, wersy 485–493.

go dominuje przede wszystkim element fantastyczny we wszystkich możliwych aspektach: magicznym, śmiesznym, odstrasającym, makabrycznym, trywialnym i budzącym tęsknotę. Nie da się zaprzeczyć jednak, że autor pozostał wierny niektórym motywom, ciągle żywotnym w epice heroicznej i rycerskiej. Są nimi na przykład: podróż, walka, próby, niebezpieczeństwa, przeszkody, przygody, wpływ sił nadnaturalnych. Uważny czytelnik dość szybko zorientuje się, że autor dał upust kunsztu poetyckiego, stwarzając szeroki repertuar różnorodnych ludzkich postaci, a także niezwykłych stworów. Wśród nich można napotkać: rycerzy, wieśniaków, rzemieślników, artystów, kobiety (zazwyczaj złe lub niebezpieczne), demoniczne oraz fantastyczne istoty. Nie bez znaczenia pozostaje również otoczenie, w którym rozgrywa się akcja, opisane ze szczegółami w celu wywołania u czytelnika określonej reakcji: strachu, zaskoczenia, zdziwienia lub rozbawienia. Poeta wielokrotnie eksponuje swoisty realizm przedmiotów i elementów życia codziennego świata wiejskiego, cały czas w opozycji do świata mitycznego i nierealnego.

Z punktu widzenia aksjologii, autor *Baldusa* wychodzi z założenia o zasadności heroizmu ludzkiego, dla którego niepodważalne wartości należą do kategorii dobra i patosu, a następnie odziera ten świat z mitu, wyśmiewa go i uzupełnia o cechy zła i trywialności. Wzniosłość ludzkości, tak opiewana przez Wergiliusza i Ariosta, została zestawiona z jej słabościami. Zjednoczenie tych dwóch przeciwieństw daje w efekcie zrównoważoną wizję natury ludzkiej i pokazuje, w jaki sposób rozwijają się procesy asymilacji i dysymilacji niektórych wzorców ideałów. Kiedy społeczeństwo czuje się zbyt niedoskonałe wobec aksjologicznych wymagań zaproponowanych przez autorytety, ukrywa się za zasłoną śmiechu, drwiny w celu uwolnienia się od uczucia niepokoju. Poświęcenie i uciecha to dwa bieguny, między którymi są realizowane wszystkie zamierzenia jednostki.

Dzięki tym zabiegom Teofilo Folengo należy do twórców, których się czyta, i do których się powraca. Opinia Francesco De Sanctis⁷⁶ na temat poety wydaje się jednak przesadzona:

Ten pobieżny realizm, który opiera się na faktach, o wstrzemięźliwej kolorystyce, czyni z Merlina pisarza bliższego manierze Dantego, z tym wyjątkiem, że Dante często kreśli szkice, natomiast Merlin rysuje cały obraz⁷⁷.

Wizerunek człowieka, jaki zaproponował Folengo, wzbudza niejednoznaczne emocje i nie pozostawia czytelnika obojętnym. Poemat *Baldus* funkcjonuje niezależnie od przywoływanych wzorców klasycznych i dzięki temu stanowi szczególny przykład parodii o wiele bogatszej od innych reprezentatywnych form tego gatunku. Styl, język makaroniczny, umiejscowienie, opisane perypetie bohaterów czynią z poematu Folengo utwór oryginalny, lecz pozostający w ramach ściśle określonego gatunku, jakim jest parodia.

⁷⁶ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli 1870, s. 479.

⁷⁷ „Questo realismo rapido, nutrito di fatti, sobrio di colori, fa di Merlino lo scrittore piu vicino alla maniera di Dante, salvo che Dante spesso ti fa degli schizzi, ed egli disegna e compie tutto il fatto”.

Elementi della parodia nel *Baldus* di Teofilo Folengo

Il saggio costituisce un tentativo di avvicinare al lettore la parodia maccheronica dell'epos. L'analisi del *Baldus* di Teofilo Folengo mette in rilievo le sue strutture, funzioni e esemplificazioni parodianti. Sul piano formale l'esame del linguaggio maccheronico — e dell'idioletto personale dell'autore - non si limita solo alla rievocazione delle singole parole o espressioni ma viene esteso su interi brani tratti dall'opera. Cominciando dagli esempi delle onomatopее e passando alle reminiscenze virgiliane, ariostesche e dantesche si arriva finalmente all'etimologia onomastica proposta dall'autore. Invece sul piano del contenuto, la parodia viene mostrata attraverso l'analisi dello schema narrativo epico rovesciato e variato da Folengo. Tutto ciò mette in rilievo il distacco ironico e l'atteggiamento critico dell'autore verso il mondo circostante.