

Joanna Dimke-Kamola (Poznań)

Między harmonią a konfuzją. Refleksje Torquata Tassa o poemacie i człowieku

I. Fikcja w historii i różnorodność w jedności, czyli epos doskonały

Tak jak wielu szesnastowiecznych poetów włoskich, Torquato Tasso wyopowiadał się często na temat reguł sztuki epickiej. W sposób najbardziej wyczerpujący jego poglądy dotyczące teorii eposu przedstawione zostały w *Discorsi dell'arte poetica* napisanych w latach 1561–1562 oraz w tak zwanych listach poetyckich z lat 1575–1576. *Discorsi* są systematycznym wykładem poetyki niespełna dwudziestoletniego Tassa, przygotowującego się do pracy nad epopeją, która spełniłaby oczekiwania wymagającej publiczności dworskiej i akademickiej. Pisane po ukończeniu poematu o krucjacie listy są natomiast swego rodzaju komentarzem do własnego dzieła, w którym nadworny poeta Estów tłumaczy kilku przebywającym w Rzymie literatom swoje artystyczne wybory.

Zarówno w młodzieńczym traktacie, jak i w późniejszej korespondencji z osobami uznawanymi za autorytety w dziedzinie poetyki, Tasso poświęca wiele miejsca rozważaniom na temat właściwych proporcji między fikcją i historią w eposie. Obecność tej ostatniej w poemacie heroicznym nie podlega według niego kwestii: czytelnik, który znajduje w utworze opowieści o sławnych, znanych z przekazów historycznych czynach, nabiera przekonania, że wszystko o czym opowiada poeta, zdarzyło się naprawdę, a wtedy bardziej skłonny jest do wzruszeń i silniej przeżywa związane z lekturą emocje¹. Historyczność jest więc cechą w poemacie bardzo pożądana. O naturze epiki stanowi jednakże fikcyjność. Młody autor *Discorsi* powtarza za Arystotelesem, że poeta, w odróżnieniu od historiografa, nie ma relacjonować wiernie wydarzeń z przeszłości, lecz ubarwiać je i zmieniać według uznania, dbając jedynie o zachowanie prawdopodobieństwa². Zastanawiając się nad sposobem łączenia historii z fikcją, Tasso dochodzi do wniosku, że najlepszy efekt osiągnie epik, który zachowa zgodność z przekazami kronikarskimi na początku i na końcu swego dzieła. Dobrze jest też wrócić do prawdy historycznej w kilku innych miejscach utworu, gdzie należy przytoczyć najbardziej znane fakty z historii stanowiącej kan-

¹ Por. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, oprac. L. Poma, Bari 1964, s. 4–5.

² *Ibidem*, s. 17.

wę epickiej narracji³. Kiedy ponownie będzie formułował tę strategię narracyjną w późnym *Giudizio sovra la Gerusalemme*, Tasso powie:

Estimo che 'l vero debba aver la maggior parte; si perché vero dee esser il principio (...); si per la verità del fine, al quale tutte le cose sono dirizzate: e dove è vero il principio ed il fine della narrazione, il falso può esser ascoso agevolmente nelle parti di mezzo, e fraposto, ed inserito con gli episodi⁴.

[Sądzę że prawda powinna mieć przewagę, jako że prawdziwy ma być początek i prawdziwy koniec, do którego wszystkie zdarzenia zmierzają. Tam zaś gdzie początek i zakończenie opowieści są prawdziwe, zmyślenie można łatwo ukryć spośród, można je wkomponować w całość, wstawiając epizody.]

Przemyślenia Tassa dotyczące relacji pomiędzy fikcją i historią w eposie łączą się w tym miejscu z inną ważną dla autora *Jerozolimy wyzwolonej* kwestią, a mianowicie z wzajemną relacją pomiędzy epizodami i główną akcją utworu. W poświęconej temu zagadnieniu drugiej części *Discorsi* poeta wychodzi od rozważań na temat długości epepei. Odwołując się i tu do *Poetyki* Arystotelesa, Tasso proponuje ograniczyć liczbę i długość epizodów, tak by czytelnik był w stanie ogarnąć myślą i zachować w pamięci wszystkie wątki. W przeciwnym razie czytający zostałby pozbawiony przyjemności wypływającej z uświadomienia sobie harmonijnych proporcji dzieła. Na poparcie swych postulatów, Tasso przytacza argument użyty w odniesieniu do tragedii przez Arystotelesa i porównuje dzieło epickie do tworców natury:

Ricercano le forme naturali una determinata grandezza, e sono circonscritte dentro a certi termini del più e del meno, dai quali né con l'eccesso, ne co 'l difetto è lor concesso d'uscire. Ricercano similmente le forme artificiali una quantità determinata (...).

(...) si come l'occhio è dritto giudice de la dicevole statura del corpo (però che convenevole grandezza sarà in quel corpo, ne la vista del quale l'occhio non si confonda, ma possa tutte le sue membra rimirando, la lor proporzione conoscere); così ancor la memoria commune a de gli uomini è dritta estimatrice de la misura conveniente del poema. Grande è convenevolmente quel poema, in cui la memoria non si perde né si smarrisce; ma tutto unitamente comprendendolo, può considerare come l'una cosa con l'altra sia connessa e da l'altra dependa, e come le parti fra loro e co 'l tutto siano proporzionate⁵.

[Formy tworzone przez naturę dążą do osiągnięcia określonej wielkości i posiadają pewne górne i dolne granice, poza które nie wolno im wykraczać w nadmiar czy w niedostatek. Podobnie formy tworzone przez sztukę mają swoje ilościowe ograniczenia (...)]

I jak oko jest właściwym sędzią, jeśli chodzi o odpowiednie rozmiary ciała (bowiem za ciało należytej wielkości uznajemy takie, które nie przekracza możliwości percepcyjnych oka, lecz może być przezeń wraz z wszystkimi swymi

³ *Ibidem*, s. 18: „Lassi il nostro epico il fine e l'origine de la impresa ed alcune cose più illustri ne la lor verità, o nulla o poco alterata: muti poi, se così gli pare, i mezzi e le circostanze, confonda i tempi o gli ordini de l'altre cose, e si dimostri in somma più tosto artificioso poeta che verace storico”. [Niech epik pozostawi niezmienione lub prawie niezmienione zakończenie i początek historii [na której postanowił oprzeć swe opowiadanie] oraz kilka najsłynniejszych zdarzeń, a poza tym niechaj zmienia według swego uznania pomniejsze zdarzenia i okoliczności, niech miesza kolejność i układ rzeczy, jednym słowem, niech się okaże raczej znającym się na sztuce poetą niż prawdomównym historykiem.]

⁴ T. Tasso, *Giudizio sovra la „Gerusalemme”*, w: Id., *Opere*, t. XII, oprac. G. Rosini, Pisa 1823, s. 258.

⁵ T. Tasso, *Discorsi*, *op. cit.*, s. 21–22.

członkami ogarnięte, dzięki czemu poznaje się proporcje), tak pamięć ludzka jest stosowną miarą, jeśli chodzi o odpowiednie rozmiary poematu. Właściwą długość ma taki poemat, w którym pamięć się nie gubi i nie błądzi, ale — ogarniając go w całości — pozwala dojrzeć, jak jedna rzecz z drugą jest połączona i jak z niej wynika oraz w jakiej proporcji pozostają części względem siebie i względem całości.]

Od rozważań związanych z długością epepei autor *Discorsi* przechodzi do analizy kategorii różnorodności i jedności, kluczowych w jego koncepcji poematu epizodycznego. W tej części traktatu wiele razy przywołany zostanie *Orland szalony* Ariosta, obowiązkowy punkt odniesienia dla ówczesnych włoskich teoretyków zabierających głos w debacie nad kształtem nowoczesnego eposu. W opiniach na temat tego dzieła — w którym niektórzy widzą poemat nowego typu, wyzwolony od sztywnych reguł arystotelesowskich, inni zaś nieprawidłowo skonstruowaną epopeję — pojęcia *varietà* i *unità* używane są bardzo często. Włączając się w dyskusję o *Orlandzie*, Tasso wyraża podziw dla talentu swego wielkiego poprzednika na dworze w Ferrarze. Choć jednak przyczynę ogromnego powodzenia, jakim romans Ariosta cieszy się wśród czytelników⁶, młody teoretyk skłonny jest upatrywać w odstąpieniu od *jedności akcji* (bo do takiego znaczenia sprowadzony tu zostaje termin *unità*), sam opowiada się zdecydowanie za jednością. Ideą, ku któremu zmierza, jest poemat z wyraźnie wyodrębnioną główną intrygą, który jednakże nie znużyłby szerokiej publiczności. Pierwszą próbę stworzenia — w praktyce poetyckiej i jednocześnie w teorii — takiego kompromisowego rozwiązania stanowi romans *Rinaldo*z odautorską przedmową, wydany w Wenecji w roku 1562. W przedmowie, osiemnastoletni Tassino (jak bywał nazywany, żeby odróżnić go od ojca, Bernarda) przedstawia obrazowo czytelnikom swoją koncepcję poematu.

Né credo che vi sarà grave ch'io, discostatomi alquanto da la via de' moderni, a que' miglior antichi più tosto mi sia voluto accostare: ché non però mi vedrete astretto a le più severe leggi d'Aristotile, le quali spesso hanno reso a voi poco grati que' poemi che per altro gratissimi vi sarebbero stati; ma solamente que' precetti di lui ho seguito i quali a voi non togliono il diletto (...). E' ben vero che ne l'ordir il mio poema mi sono affaticato ancora un poco in far sì che la favola fosse una, se non strettamente, almeno largamente considerata; e ancora ch'alcune parti di essa possano parere oziose, e non tali che sendo tolto via il tutto si distruggesse, si come tagliando un membro al corpo umano quel manco ed imperfetto diviene, sono però queste parti tali, che se non ciascuna per sé, almeno tutte insieme fanno i capelli, la barba, e gli altri peli in esso corpo, de' quali se uno n'è levato via, non ne riceve apparente nocumento, ma se molti, bruttissimo e difforme ne rimane. Ma io desiderarei che le mie cose né da severi filosofi seguaci d'Aristotile, ch'hanno innanzi gli occhi il perfetto essemplio di Virgilio e d'Omero, né riguardano mai al diletto ed a quel che richieggono i costumi d'oggi, né dai troppo affezionati de l'Ariosto, fossero giudicate (...)⁷.

[Ufam, że nie będziecie mi mieli za złe, iż zbaczając nieco z drogi, którą obrali współcześni pisarze, wolałem przybliżyć się do tej, którą kroczyli wielcy starożytni. Nie oznacza to bowiem, że poddałem się surowym prawom Arystotelesa, przez które traciłście nieraz serce do poematów pod wszystkimimi innymi względami odpowiadających waszym upodobaniom. Zachowałem tylko te jego

⁶ Między rokiem 1536 i 1560 ukazało się we Włoszech co najmniej siedemdziesiąt wydań *Orlanda szalonego*. Por. C. Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, w: Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1980, s. 241.

⁷ T. Tasso, *Rinaldo*, oprac. M. Sherberg, Ravenna 1990, s. 60–61.

reguły, które nie pozbawiają was przyjemności (...). Prawdą jest wszakże, iż komponując mój poemat starałem się zachować jedność akcji, jeśli nie ściśle, to przynajmniej swobodniej rozumianą. Choć bowiem niektóre części głównej akcji mogą się wydać zbyt luźno powiązane i nie takie, że ich ujęcie zepsułoby całość — tak jak ucięcie jakiejś części ludzkiego ciała powoduje, że staje się ono ułomne i niedoskonałe — części te są jednak takie, że jeśli nie każda z osobna, to przecież wszystkie razem stanowią w tym ciele poematu jakby poszczególne włosy, brodę i pozostały zarost: jeśli jedną z nich się usunie, strata będzie niezauważalna, lecz jeśli wiele — stanie się ono brzydkie i niekształtne. Przy tym wszystkim wolałbym jednak, żeby ten mój poemat nie był oceniany ani przez surowych filozofów, uczniów Arystotelesa, którzy mają przed oczami doskonały wzorzec Wergiliusza i Homera i nie biorą wcale pod uwagę przyjemności i dzisiejszych gustów, ani przez czytelników zbyt przywiązanych do Ariosta.]

Mniej obrazowe, a częściej przypominające dyskurs filozoficzny są wywody zawarte w *Discorsi*. Szukając rozwiązania, które zadowoliliby publiczność dworską, gustującą w wielowątkowych romansach, a zarazem spełniałoby wymóg jedności stawiany eposowi przez arystotelików, Tasso ustala, że sztuka epika polega z jednej strony na urozmaiceniu, uniezwykleniu i wydłużeniu jakiejś prawdziwej historii za pomocą fikcji, a z drugiej strony na powściągnięciu twórczej fantazji w celu zbudowania harmonijnej, wewnętrznie spójnej całości. „Wielość wątków prowadzi do nieokreśloności. A wątki można by mnożyć w nieskończoność, gdyby reguła sztuki nie ustaliła i nie wyznaczyła kresu temu procesowi” — stwierdza⁸. W kontekście rozważań poświęconych konstruowaniu intrygi, słowo *moltitudine* oznacza obecność w poemacie licznych epizodów przy braku akcji głównej lub równoległe do powiązanej z nimi bardzo luźno akcji głównej. W *Discorsi* Tasso zajmuje stanowisko nieco bliższe poglądom „surowych” arystotelików niż koncepcja zaprezentowana we wstępie do *Rinalda*. Teraz za formalnie niedoskonały uznany zostaje nie tylko poemat pozbawiony głównego wątku (jak *Orland szalony*), ale i taki, w którym temu ostatniemu towarzyszy duża ilość pomniejszych wątków nie powiązanych z nim relacją przyczynowo-skutkową (jakim był w istocie *Rinaldo*).

Przychyliwszy się do opinii, że poeta epicki powinien zachować jedność akcji, Tasso nie zamierza jednakże rezygnować z równie ważnej według niego cechy dobrego poematu, jaką jest różnorodność. Natura każdego człowieka jest bowiem złożona i, jak dowodzi autor *Discorsi*, jeśli się chce zadowolić czytelnika, trzeba mu dostarczyć różnych doznań, tak by każda z wielu części jego natury znalazła w utworze coś, co jej odpowiada. Wskazane jest więc zmieniać co jakiś czas ton narracji, ale, podobnie jak w kwestii długości poematu, nie należy przekraczać pewnych granic.

(...) Né già io niego che la varietà non rechi piacere; oltra che il negar ciò sarebbe un contradire a la esperienza de' sentimenti, veggendo noi che quelle cose ancora, che per sé stesse sono spiacevoli, per la varietà nondimeno care ci divengono, e che la vista de' deserti, e l'orrore e la rigidezza de le alpi ci piace doppo l'amenità de' laghi e de' giardini. Dico bene che la varietà è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione, e che sino a questo termine è tanto quasi capace di varietà l'unità quanto la moltitudine delle favole (...).

⁸ „Da la moltitudine de le favole nasce l'indeterminazione; e può questo progresso andare in infinito, senza che le sia dall'arte prefisso o circonscritto termine alcuno”. T. Tasso, *Discorsi, op. cit.*, s. 24.

Non era per avventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato (...). Necessarissima era a' nostri tempi (...). Io per me e necessaria nel poema eroico la stimo, e possibile a conseguire (...) ⁹.

[Nie twierdzę bynajmniej, że różnorodność nie jest przyjemna. Przeczyłbym wówczas doświadczeniu naszych zmysłów, które pokazuje, że rzeczy same w sobie nieprzyjemne, dzięki odmianie wydają się nam miłe, i że widok pustkowi czy surowych i przerażających szczytów sprawia nam przyjemność, kiedy nasycimy się urokami jezior i ogrodów. Powiadam jednak, że różnorodność jest godna pochwały tylko dopóty, dopóki nie przechodzi w chaos. Taką zaś różnorodność można pomieścić tak samo dobrze w jednej intrydze, jak w wielu (...).

Wydaje się, iż w czasach Wergiliusza i Homera nie była ta różnorodność tak potrzebna, jako że ówcześni ludzie nie byli czytelnikami tak wybrednymi i łatwo się zniechęcającymi (...). Niezbędna jest natomiast w naszych czasach. Osobiście uważam, że różnorodność w poemacie heroicznym jest i koniecznie potrzebna i możliwa do wprowadzenia.]

W odróżnieniu od większości współczesnych mu teoretyków, Tasso wyraża więc przekonanie, że „wielce przyjemna” różnorodność nie jest zarezerwowana dla romansów wielowątkowych w rodzaju *Orlanda szalonego*. Po wygłoszeniu takiej opinii, pozostaje mu zapoznać czytelnika *Discorsi* z opracowanym przez siebie sposobem zapewnienia poematowi jednocześnie *varietà* i *unità*. Tę pierwszą epik uzyskuje (w zakresie wyznaczonym przez poetycką *inventio* i *distributio*) wprowadzając do utworu rozmaite epizody. Tę drugą — dbając, by każdy epizod był ściśle powiązany z główną akcją i by z niej logicznie wynikał. Tassiańska recepta na zbudowanie tak spójnej fabuły nie wydaje się bardzo skomplikowana: wystarczy wywieść wszystkie wątki poematu, bezpośrednio lub pośrednio, z jednego wydarzenia i sprowadzić je do jednego zakończenia. Każde opowiadane zdarzenie ma być splecione z całością bądź jako działanie zmierzające do realizacji głównego celu, jaki postawili sobie epiccy bohaterowie, bądź jako działanie podjęte przez antagonistów, by przeszkodzić bohaterom w realizacji ich zamierzeń.

Tutta la varietà nel poema nascerà da' mezzi e da gli impedimenti, i quali possono esser diversi e di molte maniere e quasi di molte nature, e non distruggeranno l'unità della favola, nondimeno, s'uno sarà il principio dal quale i mezzi dependeranno, e uno il fine a cui sono dirizzati (...) ¹⁰.

[Cała różnorodność w poemacie będzie pochodziła ze środków [czyli działań prowadzących do celu] i z przeszkód. Jedne i drugie mogą być najprzeróżniejsze, niepodobne do siebie w sposobie i rodzaju, a i tak nie naruszają jedności akcji, jeśli jedna będzie przyczyna, z której wszystkie te działania będą brały początek, i jeden koniec, ku któremu będą prowadziły.]

Wyłożywszy swą koncepcję pogodzenia różnorodności z jednością, Tasso czuje się zobowiązany ustosunkować się do wyrażonej przez Arystotelesa

⁹ *Ibidem*, s. 35.

¹⁰ *Ibidem*, s. 147–148. Według Tassa tak właśnie skonstruowane są *Odyseja* i *Eneida*. Obydwa poematy zawierają wiele „rozmaitych i nowych” epizodów (*episodi diversi e novi*), a mimo to ich budząca podziw *varietà* nie rozbija jedności utworu. Dzieje się tak dlatego, że wszystkie opisane wydarzenia są ściśle powiązane z epickim celem, którym jest u Homera powrót Odysa, a u Wergiliusza osiedlenie się Eneasza w Italii. Jak pisze Tasso, „tutte le cose sono dirizzate a questo segno, perché sono mezzi di questo fine, e agevolezze, per così dire, o impedimenti e disturbi (...)” [wszystkie zdarzenia są ukierunkowane na ten cel, jako działania bohaterów, które do tego celu przybliżają, lub inne zdarzenia sprzyjające, albo jako działania tych, co chcą w osiągnięciu celu przeszkodzić].

negatywnej opinii na temat fabuły „epizodycznych”. Według autora *Discorsi*, ten fragment *Poetyki* był dotychczas błędnie interpretowany. Jego zdaniem Arystoteles nie krytykuje wszystkich poematów zawierających epizody, a jedynie te, w których epizody są wplecione w główny wątek w sposób naruszający zasadę prawdopodobieństwa, albo są z nim słabo powiązane i zbędne (*vani e oziosi*) z punktu widzenia rozwiązania intrygi.

Na zakończenie rozważań dotyczących konstrukcji fabuły, idea jedności złożonej z wielu różnych elementów znajduje wyraz w wyobrażeniu świata jako arcydzieła stworzonego przez Boga, a analogia pomiędzy kompozycją poematu i porządkiem uniwersum przywołuje topos „boskiego” poety, zdolnego ogarnąć myślą materię różnorodną, rozległą i złożoną i potrafiącego stworzyć z niej spójną opowieść.

(...) si come in questo mirabile magisterio di Dio, che mondo si chiama, e 'l cielo si vede sparso o distinto di tanta varietà di stelle; e discendendo poi giuso di mano in mano, l'aria e il mare pieni d'uccelli e di pesci; e la terra albergatrice di tanti animali così feroci come mansueti, ne la quale e russelli e fonti e laghi e prati e campagne e selve e monti si trovano; e qui frutti e fiori, là ghiacci e nevi, qui abitazioni e culture, là solitudini ed orrori; con tutto ciò, uno è il mondo che tante e sì diverse cose nel suo grembo rinchiede, una la forma e l'essenza sua, uno il nodo, dal quale sono le sue parti con discorde concordia insieme congiunte e collegate; e non mancando nulla in lui, nulla però vi è di soverchio o di non necessario: così parimente giudico, che da eccellente poeta (il quale non per altro divino è detto, se non perché al supremo artefice ne le sue operazioni assomigliandosi, de la sua divinità viene a partecipare) un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo, qui si leggano ordinanze d'eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui gieste, qui descrizioni di fame e di sete, qui peste, qui incendi, qui prodigi; là si trovino concili celesti ed infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità; là avvenimenti d'amore, or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema, che tanta varietà di materie contenga, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una a l'altra corrisponda, l'una da l'altra o necessariamente o verisimilmente dependa; sì che una sola parte o tolta via o mutata di sito, il tutto ruini¹¹.

[Tak jak w tym niezwykłym arcydziele Boga, które nazywa się świat, widać niebo usiane wielką ilością różnych gwiazd, a potem, schodząc stopniowo w dół, widać powietrze pełne ptaków, morze pełne ryb, oraz ziemię, mieszkanie rozlicznych zwierząt, tak dzikich jak i łagodnych, a na ziemi strumyki, źródła i jeziora, pola i łąki, góry i lasy: tu owoce i kwiaty, tam znów śnieg i lód, tu osady ludzkie i uprawy, tam pustkowia i miejsca budzące przerażenie — a przy tym wszystkim jeden jest świat, który tak wiele tak różnych rzeczy w sobie zawiera, jedna jest jego forma i esencja, jednym węzłem wszystkie jego części są w niezgodnej zgodzie powiązane i złączone, i ani niczego nie braknie, ani niczego tu nie ma, co wprowadzałoby nadmiar lub nie było konieczne — tak samo, uważam, znakomity poeta (który właśnie dlatego boskim jest zwany, że naśladowując swą twórczością dzieła Stwórcy, uczestniczy jakby w Jego boskości) może ułożyć poemat, w którym, niby w jakimś małym świecie, czytałoby się o szykach wojsk, a obok o bitwach lądowych i morskich, tu o oblężeniu miasta, potyczkach i pojedynkach, tam znów o turniejach, tu byłyby opisy głodu i posuchy, tu burze i pożary, tu nadzwyczajne zjawiska, gdzie indziej znów rady niebieskie i piekielne, dalek bunt, właśnie, podróże, przygody, czary, czyny okrutne, odważne, rycerskie, wspaniałomyślne, i dalej jeszcze różne przypadki

¹¹ *Ibidem*, s. 35–36.

miłosne, raz szczęśliwe, raz nieszczęśliwe, raz radosne a raz budzące współczucie — a przy tym wszystkim jeden byłby poemat, który by tak rozmaite treści zawierał, jedną by miał formę i jedną intrygę, a wszystkie te elementy tak byłyby ułożone, żeby jeden do drugiego odsyłał, jeden drugiemu odpowiadał, jeden po drugim zgodnie z zasadą konieczności albo prawdopodobieństwa by następował, tak że usunięcie albo przeniesienie w inne miejsce jednej choćby rzeczy zburzyłoby cały porządek.]

Pochwała epika upodabniającego się w swych działaniach do Boga nie jest tu oparta na platońskiej teorii twórczego szalu, w świetle której artysta jawi się jako medium nie w pełni świadome ukrytych w utworze znaczeń. Tasso kładzie nacisk właśnie na świadomość i umiejętności techniczne poety, oraz na twórczą dyscyplinę, dzięki której można konstruować ciekawą i złożoną intrygę, zachowując kontrolę nad proporcjami dzieła i nie tracąc z oczu całego projektu epickiego¹². Efektem racjonalnych działań takiego poety ma być dzieło sztuki doskonałe, czyli, zgodnie z klasycznym ideałem estetycznym, takie, któremu niczego nie brakuje i w którym nic nie jest w nadmiarze. Analogia pomiędzy światem i eposeją, podsumowująca w pewien sposób refleksje Tassa na temat sztuki epickiej, wydaje się zainspirowana nie tylko biblijnym opisem stworzenia, lecz również *Timajosem*. Jak demiurg Platona, poeta Tassa tworzy swe dzieło formując zgodnie z ideą, którą ma w głowie, istniejącą już materię. Troszczy się, by wszystkie elementy utworu były potrzebne, umieszczone na właściwych miejscach i powiązane dzięki proporcji w jedną harmonijną całość¹³.

Porównanie eposu do kosmosu oraz poprzedzające je rozważania o długości poematu i o jedności akcji, wskazują wyraźnie na podwójną funkcję, przypisaną przez Tassa sztuce epika: poeta powinien umieć ograniczyć wielość (*moltitudine*) i zharmonizować różnorodność (*varietà*). Powinien umieć znaleźć równowagę pomiędzy dwiema przeciwnymi tendencjami: między tendencją do przedstawiania w dziele jak największej ilości różnorodnych rzeczy (co miałoby zbliżyć poemat do naśladowanego przezeń modelu, czyli do rzeczywistości pojętej jako niewyczerpany repertuar mo-

¹² Por. jeden z argumentów Tassa przemawiający za wyższością poematów z jedną akcją: „Questa varietà si fatta tanto sarà più lodevole quanto recará seco più di difficultà, perochè è assai agevol cosa e di nissuna industria il far che 'n molte e separate azioni nasca gran varietà d'accidenti; ma che la stessa varietà in una sola azione si trovi, *hoc opus, hic labor est*. In quella che dalla moltitudine delle favole per se stessa nasce, arte o ingegno alcuno del poeta non si conosce (...); questa totalmente dall'artificio del poeta dipende (...), né può da mediocre ingegno essere asseguita. Quella in somma tanto meno diletterà quanto sarà più confusa e meno intelligibile; questa per l'ordine e per la legatura delle sue parti, non solo sarà più chiara e più distinta, ma molto più porterà di novità e di meraviglia” [Różnorodność tym bardziej będzie godna podziwu, im więcej trudu będzie kosztowało jej wprowadzenie. Jest bowiem rzeczą łatwą i nie wymagającą wielkiego kunsztu sprawić, by w wielu niezależnych od siebie intrygach pojawiło się wiele rozmaitych okoliczności, ale żeby tę samą różnorodność uzyskać w jednej intrydze, *hoc opus, hic labor est*. Urozmaicenie, które wynika po prostu z wielowątkowej konstrukcji utworu, nie pozwala docenić kunsztu i pomysłowości poety (...), takie zaś, które uzyskuje się w jednej akcji, jest wyłączną zasługą biegłego poety i mierny autor zapewnić jej nie potrafi. Podczas gdy różnorodność przy wielu intrygach tym mniej będzie sprawiała przyjemności, im bardziej utwór będzie zagmatwany i niejasny, różnorodność w obrębie jednej intrygi, dzięki uporządkowanej konstrukcji i powiązaniu wszystkich części nie tylko dobrze wpłynie na przejrzystość narracji, ale też przyda poematowi świeżości i sprawi, że będzie jeszcze bardziej zachwycał]. T. Tasso, *Discorsi*, op. cit., s. 36.

¹³ Por. Platon, *Timajos*, *Kritias albo Atlantyka*, tłum. i oprac. P. Siwek, Warszawa 1986, s. 36 i 38 (30a i 31c).

tywów, form, zdarzeń itp.) i tendencją do porządkowania rzeczy w racjonalną i jasną strukturę (co miałyby odzwierciedlać w poemacie harmonię kosmiczną, nad którą czuwa Boża Opatrzność). Kryterium piękna jest miara i porządek: im dłuższa jest fabuła, o ile tylko jest przejrzysta jako całość, tym jest piękniejsza — czytał Tasso u Arystotelesa, a sam dodał: im bardziej intryga jest różnorodna — o ile tylko nie prowadzi to do konfuzji i o ile można tę różnorodność sprowadzić do jedności — tym bardziej wzbudza zachwyt¹⁴. Znalezienie granicy, poza którą wielość i różnorodność przestają być zaletami i przekształcają się w chaos, stanowi najtrudniejsze wyzwanie dla epika¹⁵.

Poetyka Tassa odpowiada na pytanie, jak należy formować obszerną i różnorodną materię epicką, by epos zachował należyte proporcje i by spełnił swe zadanie: zaciekał, zadziwił i poruszył emocje czytelnika. Jeśli chodzi o zapewnienie dziełu wiarygodności i spójności, największe znaczenie mają początek i zakończenie narracji oraz najważniejsze wydarzenia opowiadanej historii, przeniesione do fabuły wprost ze źródeł kronikarskich. Pomiędzy nimi zostają umieszczone („ukryte”, jak pisze Tasso) epizody, czyli opowieści o zdarzeniach prawdopodobnych, ale fikcyjnych. Zdarzenia przedstawione w epizodach opóźniają osiągnięcie ostatecznego celu przez głównych bohaterów epepei. W późnej wersji *Discorsi*, wracając po latach do tez sformułowanych w swej młodzieńczej poetyce, Tasso umieścił słowa sprowadzające do pewnej ogólnej zasady całą jego teorię poezji heroiczej:

ogni moltitudine è fondata sopra l'unità, né v'è alcuna moltitudine che non partecipi de l'unità; e ogni falsità si fonda su la verità¹⁶.

[każda wielość opiera się na jedności i nie ma żadnej wielości, która nie uczestniczyłaby w jedności; a każde zmyślenie opiera się na prawdzie.]

II. „Dusza rozumna, łagodna królowa zmysłów”

Tassiańska refleksja nad kompozycją eposu sprzężona jest z refleksją natury moralnej. Zapewniające urozmaicenie epizody oddalają bowiem czytelnika nie tylko od prawdy historycznej, ale i od budującej tematyki heroiczej i chrześcijańskiej¹⁷. Problem odpowiedzialności moralnej poety, decydującego się na uatrakcyjnienie epepei za pomocą epizodów romanso-

¹⁴ Por. Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1989, s. 27-28 (1450b-1451a) i T. Tasso, *Discorsi, op. cit.*, s. 24 i następne. Według Tassa, pomiędzy pojęciami „moltitudine” i „varietà”, użytymi w bardzo ogólnym znaczeniu, można dopatrzeć się wręcz relacji przyczynowo-skutkowej: „dove è la moltitudine è la differenza: perché niuna moltitudine si ritrova che non contenga in sé cose differenti, o di genere o di specie o di numero. (...) E tanto vanno moltiplicando le differenze ch'al fine divengono contrarietà: perciò che la grandissima differenza è contrarietà” [„tam gdzie jest wielość, jest i różnica, bo nie ma takiej wielości, w której nie znalazłyby się rzeczy różniące się czy to rodzajem, czy gatunkiem, czy wymiarami. (...) A różnice tak się mnożą, że stają się przeciwieństwami, bo wielka różnica oznacza właśnie przeciwieństwo”]. Por. T. Tasso, *I Malpiglio secondo ouero del fuggir la moltitudine*, w: Id., *Dialoghi*, tom II, oprac. G. Baffetti, Milano 1998, s. 661.

¹⁵ Temat ten powraca często w „listach poetyckich” pisanych do Scipiona Gonzagi i Luki Scalabriniego. Por. T. Tasso, *Lettere poetiche*, oprac. C. Molinari, Parma 1995, *passim* (zob. zwłaszcza listy IV, V, VII, XII, XVIII i XXVIII).

¹⁶ T. Tasso, *Discorsi, op. cit.*, s. 91.

¹⁷ Wyższości tematyki chrześcijańskiej nad historiami z czasów pogańskich, które pozabiają epepeję wiarygodności, dowodzi Tasso w pierwszej części *Discorsi, op. cit.*, s. 6-7.

wych, niezgodnych ze wskazaniem dla katolickich pisarzy, wyłania się już w *Discorsi*. Znacznie więcej miejsca poświęca mu jednak Tasso w „listach poetyckich”, w których ogólniejsze rozważania teoretycznoliterackie splatają się z drobiazgową analizą konkretnych fragmentów dopiero co ukończonego poematu o krucjacie¹⁸. Pełen wątpliwości i obaw poeta, pragnąc otrzymać pozytywną opinię środowiska rzymskich literatów oraz *imprimatur* tamtejszej kurii, prosi wybranych przez siebie konsultantów o ocenę utworu pod kątem językowym, kompozycyjnym i moralnym. Kiedy jednak najsurowszy z *revisori*, sekretarz kurialny Silvio Antoniani, pracujący wówczas nad obszernym dziełem *Dell'educazione cristiana de' figliuoli*, krytykuje przysłane z Ferrary rękopisy i radzi usunąć wszystkie wątki miłosne i magiczne, Tasso znajduje mnóstwo argumentów na obronę opisywanych w poemacie „amorów” i „czarów”¹⁹. Autor *Jerozolimy* również przy innych okazjach będzie dowodził nieszkodliwości, a nawet przydatności — z punktu widzenia potrydenckiej pedagogiki — epizodów o treści nieheroicznej. Odpierając zarzut, iż jego poezja jest jak śpiew syreny, wiodący swym pięknem do zguby, będzie porównywał siebie do lekarza, osładzającego brzeg szklanki, w której podaje choremu gorzkie lekarstwo²⁰.

Epik leczy dusze przykładami heroizmu i wiary, a zachęca do tej umoralniającej lektury obrazami przyjemności zmysłowych oraz magicznych miejsc i zdarzeń. W świetle poetyki Tassa, utwór epicki jawi się więc jako swego rodzaju labirynt ze ślepyimi korytarzami w postaci wątków opóźniających realizację heroicznego zadania bohaterów. Poeta, konstruktor labiryntu, pozwoli swemu czytelnikowi zagubić się, ale nie pozwoli mu utknąć w świecie słodkiej wyobraźni. Na wszelki wypadek, autor *Jerozolimy* przygotowuje jednak dla czytelnika nić Ariadny. Jej rolę pełni kilkunastostronicowa *Allegoria del Poema*, która, zgodnie z życzeniem Tassa, ma być drukowana razem z poematem²¹. Tu wkraczamy na teren refleksji psychologicznej, ponieważ jądrem autorskiej alegorezy jest platońska koncepcja duszy. Armia krzyżowców symbolizuje męznego człowieka. Stojący na jej czele Gotfryd z Bouillon odpowiada rozumowi, a inni pierwszoplanowi

¹⁸ W listach, termin *episodi* używany jest głównie w odniesieniu do działań antagonistów, podejmowanych z inspiracji sił piekielnych i mających na celu przeszkodzenie bohaterom w realizacji ich heroicznego i pobożnego celu. W eposie Tassa, przeciwne krzyżowcom siły sprowadzają ich (a z nimi wyobraźnię czytelnika) z drogi do Jerozolimy i wiodą w miejsca zaczerpnięte, kuszące obietnicą zmysłowych przyjemności. Szczegółne znaczenie ma pod tym względem pieśń IV, w której Lucyfer wzywa demony do walki z wojskiem Gotfryda. „Z tej pieśni, jak ze źródła, biorą początek wszystkie epizody” — pisze Tasso w 1576 r., w liście do Orazia Capponiego. Por. T. Tasso, *Lettere*, t. I, oprac. C. Guasti, Firenze 1853–1855, s. 205. Na temat moralnej oceny epizodów w *Jerozolimie* zob. G. Baldassarri, „*Inferno*” e „*Cielo*”. *Tipologia e funzione del „meraviglioso” nella „Liberata”*, Roma 1977, s. 52 i 56–57; R. Brusciagli, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa 1983, s. 187–222; D. Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, New Jersey 1993, s. 31–41; S. Zatti, *Dalla parte di Satana: sull'imperialismo cristiano nella „Gerusalemme liberata”*, w: *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, oprac. S. Zatti, Lucca 1998, s. 146–182.

¹⁹ Por. T. Tasso, *Lettere poetiche*, op. cit., s. 344–345 i 348–350.

²⁰ Por. m. in. T. Tasso, *Lettere da Sant'Anna*, oprac. F. Costabile, Rocca San Casciano 1960, s. 106–107 i inwokację do muzy w *Jerozolimie wyzwolonej* (I, 2–3).

²¹ Ciekawe okoliczności powstania tego dodatku do *Jerozolimy* omawia P. Larivaille, *Dalla prassi alla teoria*, w: *Dal „Rinaldo” alla „Gerusalemme”: il testo, la favola. Atti del Convegno Internazionale di Studi „Torquato Tasso quattro secoli dopo”*, oprac. D. Della Terza, Sorrento 1997, s. 129–152.

bohaterowie, Rynald i Tankred, reprezentują odpowiednio ludzką skłonność do gniewu i do miłości zmysłowej. Zaopatrując swój budzący zastrzeżenia poemat w taki klucz do jego interpretacji, Tasso przedstawia ostateczne usprawiedliwienie dla epizodów zawierających kontrowersyjne treści: romansowe przygody bohaterów należy odczytywać jako alegorię „wewnętrznych trudności”, jakie człowiek napotyka na drodze do duchowej harmonii (symbolizowanej przez zjednoczone wojsko krzyżowców) i szczęścia (symbolizowanego przez Jerozolimę)²². W przekształconym w utwór dydaktyczny poemacie, romansowe epizody (*errori*) chrześcijan oznaczają człowieka, który jest we władaniu namiętności. Te momenty wewnętrznego chaosu kończą się jednak zwycięstwem nad afektami, a przezwycięzenie słabości czyni duszę bardziej odporną i przygotowaną na najtrudniejsze próby. Do takiej lektury alegorycznej odsyła na przykład scena, w której Rynald opuszcza „miłosne więzienie” na Wyspach Szczęśliwych. Nieczuły na błagania pragnącej go zatrzymać Armidy, rycerz decyduje się na rozmowę z nią dopiero po namowach jednego ze swych oswobodzicieli, Ubalda:

„Qual più forte di te, se le sirene
vedendo ed ascoltando a vincer t'usi?
Così ragion pacifica reina
de' sensi fassi, e se medesma affina”. (XVI, 41)

Sformułowanie *ragion pacifica reina de' sensi* prowadzi do samego sedna opracowanej przez Tassa alegorezy. Przedmiotem zainspirowanej *Państwem* Platona *Allegorii* jest ład wewnętrzny w człowieku²³. Podobnie jak porządek publiczny w *polis* i zgodnie z tradycyjnym trójpodziałem duszy, równowaga psychiczna opiera się na hierarchii trzech „władz” duchowych determinujących charakter człowieka. Platońskiemu ludowi, wojownikom i mędrcom odpowiadają kolejno: dusza pożądliva (*animo concupiscibile*), dusza gwałtowna (*animo irascibile*) i dusza rozumna (*animo ragionevole*). I jak ład i szczęście w republice zapewnić może według Platona tylko podporządkowanie wszystkich obywateli mądrym władcom, potrafiącym utrzymać w ryzach lud i wykorzystać dla dobra państwa energię wojowników, tak warunkiem ładu wewnętrznego i szczęścia człowieka jest w tassiańskiej alegorii rozum, który potrafiłby temperować żądze i robić dobry użytek z gniewu. Ten ostatni zostaje przedstawiony jako afekt szlachetny lecz niebezpieczny, gdy wydostanie się spod kontroli rozumu:

Irascibile è quella la quale fra tutte l'altre potenze dell'anima men s'allontana dalla nobiltà della mente. (...) E tale ella è nell'animo, quali sono nell'adunanza degli uomini i guerrieri: e siccome di costoro è ufficio, ubbidendo a' Principi, che hanno l'arte e la scienza del comandare, combattere contra i nemici; così è debito della irascibile, parte dell'animo guerriera e robusta armarsi per la ragione contra le concupiscenze; e con quella veemenza e ferocità, che è propria di lei ribattere e discacciare tutto quello che può essere d'impedimento alla felicità; ma quando essa non ubbidisce alla ragione, ma si lascia trasportare dal suo proprio impeto, alle volte avviene, che combatte non contra le concupiscenze, ma per le concupiscenze, o a guisa di cane reo custode, che non morde i ladri, ma gli armenti²⁴.

²² T. Tasso, *Allegoria del Poema*, w: Id., *Opere*, t. XXIV, *op. cit.*, s. VII.

²³ Por. L. Olini D'Ascola, *Le postille inedite del Tasso alla „Repubblica” di Platone*. „Studi tassiani”, XXXIV, 1986, s. 51–82.

²⁴ T. Tasso, *Allegoria del Poema*, *op. cit.*, s. XI–XII.

[Spośród wszystkich władz duchowych w człowieku, skłonność do gniewu najbliższa jest stopniem szlachetności rozumowi. (...) Miejsce, jakie zajmuje w duszy odpowiada miejscu, jakie w państwie przypada wojownikom. I podobnie jak zadaniem wojowników jest walczyć z nieprzyjaciółmi, spełniając rozkazy władców, którzy znają się na sztuce rządzenia i potrafią dowodzić innymi, tak obowiązkiem gniewu jako walecznej i silnej części duszy jest wspierać swą energią rozum, atakując poządlivości, i zwalczać z właściwym sobie zapałem i impetem to wszystko, co może przeszkodzić człowiekowi w osiągnięciu szczęścia. Jednak kiedy gniew, nie słuchając rozumu, daje się ponieść własnemu impetowi, zdarza się iż zamiast uderzyć w poządlivości, walczy po ich stronie, tak jak zły pies pasterski, który nie gryzie złodziei, lecz trzodę.]

W autorskiej alegorezie *Jerozolimy wyzwolonej*, akcent położony jest na kontrasty i napięcia obecne *in interiore homine*. Problematyka ta często przyciąga uwagę poety. Świadczą o tym liczne refleksje poświęcone złożoności ludzkiej duszy i jej wewnętrznym konfliktom, rozsiane w wierszach i w prozach Tassa. Jako przykład może posłużyć fragment dialogu zatytułowanego *N. overo de la pietà*, w którym uczeni interlokutorzy cytują miejsca z Dantego i Petrarki, zawierające opis człowieka rozgniewanego na samego siebie i lękającego się samego siebie, i zastanawiają się nad istotą podobnych stanów ducha. Rozważania te doprowadzają ich do stwierdzenia, że wewnętrzne sprzeczności są wpisane w ludzką naturę i że w pewnym sensie właśnie na wielości różnorodnych sił duchowych zasadza się równowaga psychiczna człowieka.

— Credete voi che l'uomo sia uno semplicemente, o un composto di molte parti e di molte potenze?

— Un composto senza dubbio.

— Ciascuna de le quali è diversa da l'altra?

— Sì veramente.

— Dunque non è sconvenevole che l'una si sdegni contra l'altra e che s'adiri e che tema similmente: peroché la parte irascibile s'adira e si sdegni contra la concupiscibile, e la concupiscibile teme l'irascibile, e l'una e l'altra la ragione, la quale ha il freno e la verga con la quale le castiga e corregge.

— Così suole avvenire ne gli animi ben composti²⁵.

[— Sądzicie że człowiek jest prostą jednością, czy też zbiorem wielu części i wielu władz?

— Jest niewątpliwie zbiorem części.

— Z których każda różni się od pozostałych?

— Tak uważam.

— Jest więc zrozumiałe, że jakaś część może oburzyć się i rozgniewać na inną, albo że jedna się może drugiej bać. W rzeczy samej, w duszy gwałtownej gniew i oburzenie wywołuje dusza poządliva, poządliva boi się gwałtownej, a obie lękają się rozumu, który trzyma je na wodzy lub prostuje ich bieg swą ostrogą.

— Tak właśnie dzieje się w duszach dobrze zestrojonych.]

W alegorycznej lekturze *Jerozolimy*, taką duszą „dobrze zestrojoną” jest wojsko chrześcijańskie, posłuszne swemu hetmanowi i zjednoczone po długim okresie wewnętrznych rozłamów, buntów i dezercji. W *Allegorii* Tasso omawia dość szczegółowo układ zależności, na którym opiera się dyscyplina w armii. Władza Gotfryda nad szeregowymi żołnierzami porównana jest do monarszej (*imperio regale*), podczas gdy zwierzchnictwo nad wchodzącymi w skład wojska książętami zostaje przez Tassa zdefiniowane

²⁵ T. Tasso, *Dialoghi*, t. I, op. cit., s. 222.

jako „obywatelskie” (*potestà civile*). Zwykli żołnierze oznaczają w alegorii ciało, a rycerze wysokiego rodu — władze duchowe, odpowiedzialne za poszczególne namiętności. Jak wynika z analogii, symbolizowane przez ksiąząt Rynalda i Tankreda władze psychiczne zachowują w duszy pewną niezależność: rozum sprawujący nad nimi władzę dysponuje jedynie takimi środkami jak przestrogi i upomnienia. *Allegoria del Poema* nie jest jedynym tekstem, w którym Tasso wyklada tę koncepcję psychologiczną. Temat ograniczeń i trudności napotykanych przez rozum dążący do podporządkowania sobie irracjonalnej sfery duszy pojawia się również w listach i pismach filozoficznych. Konsekwencje ograniczonej władzy rozumu nad namiętnościami opisane są między innymi w dialogu *Il Nifo overo del piacere*, w którym jeden z rozmówców wyznaje:

(...) mille (...) affetti sono ne l'animo mio in quel tempo medesimo, i quali tutti son movimenti e quasi contrari fra loro, e commuovono in guisa l'anima che, non potendo la ragion frenarli a sua voglia, appaiono segni manifestissimi de l'interna agitazione e, per così dire, de la tempesta e de la battaglia del cuore²⁶.

[tysiąc afektów wypełnia jednocześnie moją duszę, a wszystkie są jakby poruszeniami w przeciwnych sobie kierunkach i tak wstrząsają duszą — a rozumowi nie udaje się nad nimi zapanować — że pojawiają się wyraźne oznaki tego wewnętrznego niepokoju, który można by nazwać burzą albo wojną w sercu.]

Tasso nie tylko opisuje dokładnie stan wewnętrznej anarchii, ale i próbuje ustalić, jacy ludzie mają do niej skłonność. Odpowiedź znajduje oczywiście u Arystotelesa. W jednym ze swoich wykładów o poezji, powołując się na I księgę *Etyki*, stwierdza że pożądania i afekty nie temperowane przez rozum charakteryzują dzieci i ludzi o niedojrzałym intelekcie (*d'anni o d'intelletto fanciulli*)²⁷.

Rekonstruując tassiańską koncepcję psychiki, trzeba jednak uwzględnić pewne znaczące rozróżnienie: jeśli dusza, którą władają namiętności, jest dowodem niedojrzałości człowieka, dusza odznaczająca się wyjątkowo silnymi namiętnościami jest przez poetę postrzegana jako cenny dar natury. Pozytywną ocenę pierwiastka irracjonalnego w ludzkiej duszy zawiera na przykład wypowiedź Tassa na temat uczuć kryjących się w sercach dworzan. Poeta określa je mianem „predyspozycji, które z wiekiem zapewne przerodzą się w cnoty”, po czym wygłasza pochwałę silnych afektów, powiązanych w jego przekonaniu z postawą heroiczną.

²⁶ *Ibidem*, t. I, s. 292. Zob. też dialog *Il Malpiglio secondo overo del fuggir la moltitudine*, w: *Dialoghi*, t. I, *op. cit.*, s. 627–628, i *Lettere da Sant'Anna*, *op. cit.*, s. 25.

²⁷ Chodzi o wykład poświęcony sonetowi Giovanniego Della Casa *Questa vita mortal, ch 'n una o 'n due / Brevi e notturne ore trapassa, oscura*. Komentując pierwsze wersy utworu, Tasso pisze: „dice il Tasso, che la vita trapassa in una o in due ore, perché la vita nostra in due parti si divide: nell'una viviamo con l'anima irrazionale, nell'altra apriamo gli occhi dell'intelletto a le cose nobili e sublimi: molti vivono solamente la prima ora, come fanciulli che seguono per iscorta il senso; altri passano a la seconda”. [„powiada Casa, że życie przemija w jednej godzinie albo w dwóch, ponieważ nasze życie dzieli się na dwie części. W pierwszej kieruje nami dusza nierozumna, w drugiej otwieramy oczy intelektu i dostrzegamy rzeczy szlachetne i wzniosłe. Wielu przeżywa tylko tę pierwszą godzinę, jak dzieci, co idą tam, gdzie je wiodą zmysły. Inni przechodzą dalej”.] Por. T. Tasso, *Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto „Questa vita mortal” ec.*, di monsignor Della Casa, w: *Torquato Tasso e la cultura estense*, oprac. G. Venturi, t. II, Firenze 1999, s. 477–496.

(...) *il desiderio di gloria e l'ardire e il disprezzo de' pericoli e molti altri affetti, i quali (...) non sono vera magnanimità o vera fortezza, son nondimeno simili a la magnanimità ed a la fortezza; e con molto onore e riputazion de' principi soglion viver ne le corti gli uomini che di questi affetti lodevoli son da la natura dotati. E per aventura in quei primi tempi che furono detti eroici (i quali posero a' poeti larga occasione di poetare) Ercole, Teseo, Giasone, Tideo, Achille e gli altri, furono più tosto ripieni di quegli affetti, che d'alcuna esquisita virtù*²⁸.

[choć pragnienie sławy, śmiałość, lekceważenie niebezpieczeństw i wiele innych afektów, nie są prawdziwą wielkodusznością czy prawdziwym męstwem, to wielkoduszność i męstwo przypominają. Ludzie obdarzeni przez naturę takimi godnymi uznania dyspozycjami ducha przynoszą zwykle zaszczyt książętom, na których dworach przebywają. A i to być może, że w zamierzchłych wiekach zwanych czasami herosów — w tych wiekach, które dostarczyły poetom wielu tematów godnych pieśni — żyjący wtedy Herkules, Tezeusz, Jazon, Jydeusz, Achilles i inni byli pełni takich właśnie afektów, a nie jakichś znakomitych cnót.]

Związek pomiędzy uczuciami i sławnymi czynami epickich bohaterów jest przedmiotem rozważań Tassa (tym razem w kontekście apologetycznym: chodzi o obronę własnej koncepcji epepei) również w drugiej księdze *Discorsi del poema eroico*:

(...) non si può negare che l'amor non sia passione propria de gli eroi, perchè a duo affetti furono principalmente sottoposti, come stima Proclo, gran filosofo nella setta de' platonici: all'ira e all'amore; e se l'uno è convenevole nel poema eroico, l'altro non dee esser disdicevole in modo alcuno; ma convenevolissima è l'ira per giudizio di tutti e d'Omero medesimo, il quale dall'ira d'Achille prese il soggetto del suo nobilissimo poema; dunque l'amore è convenevole similmente, e amore fu quello d'Achille e di Patroclo, come parve a Platone²⁹.

[nie można zaprzeczyć, iż miłość jest namiętnością właściwą sławnym bohaterom. Zdaniem Proklosa, wielkiego filozofa ze szkoły platońskiej, herosi ulegali zwłaszcza dwóm afektom: gniewowi i miłości. Jeśli o tym pierwszym godzi się pisać w eposie, i drugi nie powinien być wykluczony. Bardzo stosowną dla epepei materia jest gniew, jak się powszechnie uważa i jak uważał sam Homer, który gniewowi Achillesa poświęcił swój wzniosły poemat. Zatem i miłość jest stosowna, a miłością było według Platona uczucie Achillesa albo Patroklosa.]

W jednym z „listów poetyckich” Tasso oznajmia, że myśl o intensywności uczuć w duszach heroicznych zaczerpnął z pism moralnych Flaminia de' Nobili³⁰. Filozof ten — pisze Tasso — przypisuje silne uczucia gniewu i miłości wielkim bohaterom, jako dyspozycje psychiczne właściwe ich temperamentowi³¹. Rzeczywiście, w traktacie *De hominis felicitate*, czytany i komentowany przez Tassa w okresie redagowania *Allegorii*, Nobili przytacza następujące spostrzeżenie Proklosa:

²⁸ T. Tasso, *Lettere da Sant'Anna*, op. cit., s. 123.

²⁹ T. Tasso, *Discorsi*, op. cit., s. 104–105.

³⁰ Ten pochodzący z Lukki literat, należący do grona uczonych poproszonych przez autora *Jeroliminy* o pomoc w poprawianiu tekstu, miał spory wkład w opracowanie alegorii poematu. To właśnie Nobili polecił Tassowi pisma platonika Maksymosa z Tyru, w których bohaterowie homeryccy są przedstawieni jako alegorie określonych cech psychicznych (Achilles to gniew, Ajaks — męstwo, Odyseusz — spryt itd.). Por. M. Murrin, *The Allegorical Epic. Essays in Its Rise and Decline*, Chicago and London 1980, s. 98–100.

³¹ T. Tasso, *Lettere poetiche*, op. cit., s. 436.

(...) finguntur heroes a poetis maxime obnoxii amoris et irae et huiusmodi aliis perturbationibus, quoniam sine quadam animi concitatione res magnae et praeclarae geri non possunt³².

Intensywne, wstrząsające duszą uczucia wyzwalają w człowieku siłę, dzięki której może on dokonać heroicznych czynów. Ta przyswojona za pośrednictwem Flaminia de' Nobili teoria posłuży Tassowi do alegorycznego wyjaśnienia relacji pomiędzy Gotfrydem i najodważniejszym z jego podkomendnych, Rynaldem. Młody Rynald jest w poemacie postacią bardzo ważną; w nim, mitycznym protoplaście rodu Este, miał ujrzyć swe wyidealizowane odbicie mecenasa Tassa, Alfonsa II. Pogodzenie roli, jaką odgrywa w fabule Rynald (od jego powrotu w szeregi krzyżowców zależy zwycięstwo nad Saracenami) z epicką doskonałością „pobożnego hetmana” jest jedną z najtrudniejszych kwestii omawianych w korespondencji Tassa z rzymskimi *revisori*. Zarówno poeta, jak i jego doradcy obawiają się, że przypisanie Rynaldowi roli męża opatrznociowego krucjaty osłabia autorytet i prestiż wodza krzyżowców (Gotfryd nie potrafi zwyciężyć bez pomocy młodzieńczego rycerza), co narusza porządek hierarchiczny świata przedstawionego w eposie. Zaczerpnięta z Proklosa hipoteza o związku pomiędzy namiętnościami i postawą heroiczną pozwala Tassowi rozwiązać problem pierwszeństwa. Czytelnik znajduje w tekście poematu aluzyjne odsyłacze do alegorycznego sensu dzieła i, odczytując wydarzenia według klucza, dowiadyuje się, że energia duszy gwałtownej jest konieczna, by sprostać heroicznym wyzwaniom, ale równie ważne jest mądre pokierowanie tą energią. Gwałtowność i siła, które nie zostaną właściwie ukierunkowane przez rozum, mogą tylko szkodzić.

[Rinaldo] mentre, combattendo contra Gernando, trapassa i termini della vendetta civile, e mentre serve ad Armida, ci può dinotare l'ira non governata dalla ragione; mentre disincanta la Selva, espugna la Città, rompe l'esercito nemico, l'ira drizzata dalla ragione³³.

[Rynald, kiedy atakuje Gernanda przekraczając granice dopuszczalnej prawem zemsty i kiedy zostaje rycerzem Armidy, oznacza gniew nie kontrolowany przez rozum; kiedy zaś zdejmuje urok z zaklętej Puszczy, bierze szturmem Miasto i pokonuje nieprzyjacielskie wojsko, oznacza gniew, którym rozum kieruje.]

— objaśnia Tasso w *Allegorii* i dodaje:

Il ritorno (...) di Rinaldo e la riconciliazione sua con Goffredo altro non significa che l'ubbidienza, che tende la potenza irascibile alla ragionevole: ed in queste reconciliazioni due cose si avvertiscano; l'una, che Goffredo con civil moderazione si mostra superiore a Rinaldo; il che ci insegna, che la ragione comanda all'ira non regalmente, ma cittadinescamente (...); l'altra cosa degna di considerazione è, che siccome la parte ragionevole non dee (ché molto in ciò s'ingannarono gli Stoici) escludere l'irascibile dalle azioni, né usurparsi gli ufficj di lei, ché questa usurpazione sarebbe contra la giustizia naturale, ma dee farsela compagna e ministra; così non dovea Goffredo tentar la ventura del Bosco egli medesimo, né attribuirsi gli altri ufficj debiti a Rinaldo. Minor artificio dunque si sarebbe dimostrato (...), quando si fosse finto che da Goffredo solo fosse stato operato tutto ciò che era necessario per la espugnazione di Gerusalemme³⁴.

³² *Ibidem*, nota.

³³ *Allegoria del Poema*, *op. cit.*, s. XII.

³⁴ *Ibidem*, s. XII–XIII.

[Powrót Rynalda i jego pojednanie się z Gotfrydem oznaczają posłuszeństwo, do jakiego zobowiązana jest dusza gwałtowna względem rozumnej. W tej scenie pojednania na dwie sprawy należy zwrócić uwagę. Po pierwsze, Gotfryd daje odczuć Rynaldowi swą zwierzchność w sposób łagodny i uprzejmy, z czego wypływa dla nas nauka, że rozum rządzi gniewem nie jak jedynowładca lecz według prawa, tak jak się rządzi w republice (...). Drugą godną rozważenia nauką jest to, że dusza rozumna nie powinna (jak błędnie sądzili Stoicy) wykluczać duszy gwałtownej z wszelkich działań, (ani też nie powinna przejmować jej zadań, bo to byłaby uzurpacja naruszająca naturalny porządek. Powinna natomiast z tamtą współdziałać i korzystać z jej pomocy. Tak też nie uchodziło by Gotfryd wystawiał się sam na ryzyko związane z wyprawą do Lasu albo brał na siebie inne zadania Rynalda. Mniejszym kunsztem wykazałby się poeta, gdyby wykonawcą wszystkich działań prowadzących do wzięcia Jerozolimy uczynił Gotfryda.]

Pouczając w swej alegorezie, że rozum nie powinien dążyć do wykorzystania z duszy skłonności do gniewu, Tasso przeciwstawia się opiniom stoików. Do kwestii tych wraca w późniejszej o kilka lat mowie *Della virtù eroica e della carità*. Przedstawia w niej syntetycznie stanowisko szkoły stoickiej³⁵ i, odrzuciwszy je, wyklada w sposób bardziej systematyczny niż w *Allegorii* własne poglądy na temat roli afektów w duszach heroicznych. Długi wywód poświęcony korzyściom wypływającym z silnych afektów zamyka pochwałą „heroicznej rozważli” (*eroica prudenza*), cechy stojącej ponad „zwykłą rozważą” (*civil prudenza*) i wyróżniającej jednostki wybitne. Jest ona, jak utrzymuje Tasso, cnotą do tego stopnia „pewną swych umiejętności” (*sicura dell'arte sua*), że może sobie pozwolić na uwolnienie na jakiś czas irracjonalnej części duszy, nad którą zwykle sprawuje kontrolę. Ma bowiem świadomość, że w każdej chwili będzie potrafiła zapanować nad najsilniejszymi nawet namiętnościami³⁶. Przytoczone fragmenty utworów Tassa

³⁵ „[Gli stoici] volevano che l'uomo colla ragione dovesse tutti gli affetti sterpare, e che in podestà sua fosse non solo il non temere, ed il non desiderare, o il non adirarsi, ma anche il non dolersi” [„stoicy chcieli, żeby człowiek, posługując się rozumem, wyzbył się wszystkich uczuć; żeby nie tylko panował nad swym strachem, nie tylko umiał nie pragnąć czy nie odczuwać złości, ale wręcz by panował nad cierpieniem”]. Por. T. Tasso, *Della virtù eroica e della carità. Discorso al Serenissimo Monsignore il Cavaliere Cesareo*, w: T. Tasso, *Opere*, t. XI, *op. cit.*, s. 171.

³⁶ „Ma che diremo noi, che questa eroica prudenza moderi gli affetti, e che gli rinchiuda dentro a' termini della mediocrità, o che pure della lor veemenza in alcuna occasione molto si vaglia? perché dall'una parte pare che sia suo ufficio il por freno alle passioni, dall'altra Platone vuole, che l'ira sia guerriera della ragione; e buon guerriero non può essere chi con molta veemenza, e ferocità non combatte. Degli affetti alcuni sono, che lo devol mediocrità non possono ricevere; qual'è l'invidia, e la malevolenza, e queste (...) sterpa l'eroica prudenza (...); alcuni altri buoni sono per natura anzi che rei; tale è la vergogna, l'ira, l'amore, e l'emulazione, e l'indignazione; e questi la civil prudenza a mediocrità suol ridurre a guisa di non perfetto cozzone che i cavalli non può reggere, e cavalcare, se con duro morso non gli governa: ma l'eroica prudenza ogni affetto quantunque gagliardo, e veemente regge, e raggira a sua voglia in quella guisa forse, che Alessandro il primo giorno domò Bucefalo, rivolgendolo incontra il Sole, e cavalcollo, il quale a tutti gli altri si mostrava ritroso, e rubello, od inobbediente; e come Cosso, ottimo capitano de' cavalli, sfreno il suo destriero, perché i suoi soldati sfrenassero i loro, e co' cavalli sfrenati facendo impeto ne' nemici gli posero in fuga; ed è tanto sicura di se stessa, e dell'arte sua, che non dubita di non potere sfrenati reggerli, e per buona strada indirizzarli.” [„Cóż powiemy? Że heroiczna roztropność powściąga afekty, tak by nie przekraczały granic przeciętności, czy raczej że się owymi nieumiarkowanymi, gwałtownymi afektami czasem posługuje? Z jednej strony sądzi się, że zadaniem rozumu jest trzymanie na wodzy namiętności. Z drugiej strony, Platon powiada, że gniew jest zbrojnym ramieniem rozumu. A przecież nie może być dobrym wojownikiem ten, kto nie walczy w zapamiętaniu i z zajądłością. Niektóre uczucia nie dają się sprowadzić do takie-

pokazują, że w jego koncepcji duszy pomiędzy emocjami i intelektem istnieje nie tylko relacja podrzędności lecz również relacja współzależności. Dusza gwałtowna i dusza rozumna muszą współdziałać, żeby człowiek mógł osiągnąć szczęście. Poruszenie wywołane przez gniew, przez miłość lub przez inne uczucie o wyjątkowej intensywności, jest warunkiem dokonania heroicznych czynów. Drugim warunkiem realizacji bohaterskich zadań jest taki rozum, który potrafi nadać właściwy kierunek „heroicznym” emocjom.

Termin „kunszt” (*artificio*), pojawiający się w urywku *Allegorii* traktującym o współzależności pomiędzy uczuciem i rozumem, odsyła do innej dziedziny studiowanej przez autora *Jerozolimy wyzwolonej*, a mianowicie do teorii eposu. W części *Discorsi dell'arte poetica* poświęconej jedności akcji w eposie, Tasso pisał, że poeta wykazuje się kunsztem, kiedy potrafi znaleźć granicę, poza którą pożądana w utworze wielość i różnorodność przeradza się w chaos. Mając na uwadze koncepcję „duszy dobrze zestrojonej” sformułowaną między innymi w *Allegorii*, można stwierdzić, że w tassińskiej psychologii obowiązuje zasada analogiczna do tej, na której opiera się harmonia poematu: wartość i równowaga ludzkiej duszy zależy z jednej strony od intensywności różnych wypełniających ją emocji, a z drugiej — od umiejętności zharmonizowania poszczególnych części tego złożonego układu. Odpowiednikami irracjonalnych władz duszy są w tej analogii romansowe epizody. Podporządkowane akcji głównej, tak jak uczucia rozumowi, są jednocześnie niezbędne w „doskonałym eposie”, tak jak uczucia są warunkiem *sine qua non* realizacji heroicznego celu. Zarówno wewnętrzna dynamika poematu, jak i trudna równowaga pomiędzy władzami duszy, podlegają u Tassa tej samej dialektyce autonomii i ograniczenia. Na potwierdzenie tej analogii warto przytoczyć jeszcze jeden fragment tassińskich *Discorsi*, w którym poetyka łączy się bezpośrednio z refleksją nad ludzkim zachowaniem.

(...) quanto meglio opera chi riguarda ad un sol fine, che chi diversi fini si propone; nascendo da la diversità de' fini distrazione ne l'animo, ed impedimento ne l'operare; tanto meglio opererà l'imitator d'una sola favola, che l'imitatore di molte azioni. Aggiungo che dalla moltitudine delle favole nasce l'indeterminazione, e può questo progresso andare in infinito, senza che le sia dall'arte prefisso o circonsritto termine alcuno³⁷.

[Tak jak lepiej doprowadza do skutku swe działania ten, kto jeden tylko cel sobie wyznaczył, niż ten, kto ma wiele celów (różne cele rozpraszą bowiem

go poziom, by były pożyteczne. Taka jest na przykład zawiść i nieżyczliwość, z którymi rozsądek walczy. Inne uczucia są z natury raczej dobre niż złe. Takie są wstyd, gniew, miłość, ambicja prześcignięcia rywala i oburzenie, które to afekty zwykła ludzka rozważa temperuje, podobna w tym działaniu do niezbyt wprawnego jeźdźcy, co nie utrzyma się w siodle, jeśli nie będzie mocno ścigał cugli. Inaczej heroiczna rozważa: ta potrafi zapanować nad każdym afektem, nawet najżywszym i najgwałtowniejszym, i obracać nim według swej woli, tak jak Aleksander pierwszego dnia ujarzmił Bucefała, zwracając go ku słońcu, dzięki czemu ujeździł tego rumaka, który nikogo przedtem nie słuchał i nikomu się nie poddał. Albo jak Cossus, świetny dowódca jazdy, który zlizował koniowi cugle, żeby jego żołnierze zrobili to samo, dzięki czemu ich szarżująca konnica rozbiła szeregi wroga, zmuszając go do ucieczki. Tak właśnie pewna siebie i swych umiejętności jest heroiczna rozważa, która nie boi się, że utraci kontrolę nad potężnymi namiętnościami i że nie będzie umiała dobrze nimi pokierować.”] Por. T. Tasso, *Della virtù eroica e della carità*, op. cit., s. 175–176.

³⁷ T. Tasso, *Discorsi*, op. cit., s. 33.

myśli, co przeszkadza w skutecznym działaniu), tak lepiej postępuje poeta konstruujący jedną tylko intrygę, niż taki, który ich buduje wiele. Dodam że wielość wątków prowadzi do nieokreśloności, a wątki można by mnożyć w nieskończoność, gdyby reguła sztuki nie ustaliła i nie wyznaczyła kresu temu procesowi.]

Mnożenie przez poetę wątków epizodycznych, rozbijających jedność akcji, można zatem porównać do sytuacji, w której każda z władz duszy dąży do innego celu, a rozumowi nie udaje się zaprowadzić wśród nich porządku. Skutkiem tej wewnętrznej anarchii jest niezdolność człowieka do efektywnego działania. Dopiero człowiek, w którego duszy panuje „naturalny porządek”, mobilizując wszystkie siły i koncentrując się na racjonalnie wyznaczonym celu, jest w stanie działać skutecznie.

Fra armonia e confusione. Riflessioni di Torquato Tasso sul poema e sull'uomo

Una delle questioni centrali nella concezione tassiana dell'epos è il rapporto fra storicità e finzione e quello fra l'unità dell'azione e la varietà delle trame secondarie. Secondo il Tasso, per assicurare all'epopea l'autorità storica e la compattezza unitaria, il poeta deve collegare strettamente tutti gli eventi narrati con una trama principale, fondata su qualche impresa illustre descritta nelle cronache. La „dilettevole varietà” viene invece introdotta nel poema con degli episodi romanzeschi. La strategia narrativa con la quale il Tasso si propone di mediare tra le richieste degli aristotelici e il gusto del pubblico cortigiano può essere riassunta nella formula: quanto più la trama è varia, purché non sia confusa, bensì riconducibile all'unità, tanto più è meravigliosa. Trovare il punto invarcabile, oltre il quale la moltitudine e la varietà dei differimenti narrativi degenera in confusione, costituisce la sfida più ardua per l'epico.

Ricostruendo la concezione dell'animo che emerge dagli scritti dell'autore della *Gerusalemme liberata*, si può notare che nell'etica tassiana vige una legge analoga a quella alla quale è soggetta la struttura del poema. Il valore e l'equilibrio dell'animo umano dipendono, da un lato, dall'intensità delle diverse emozioni e, dall'altro lato, dalla capacità di ricondurre ad un ordine la moltitudine di elementi divergenti, costituita dal mondo difficilmente contenibile delle passioni. Gli episodi, luoghi canonici delle avventure dei cavalieri „erranti”, trovano così riscontro nelle potenze irrazionali dell'animo: subordinati all'azione principale come queste alla ragione, ma ugualmente indispensabili, quelli nella composizione del poema perfetto e queste nell'adempimento di un'impresa eroica. Tanto la dinamica interna del poema, quanto il difficile equilibrio tra le potenze dell'animo appaiono quindi regolati dalla stessa dialettica di autonomia e restrizione.