



MELUZYZNA

ISSN 2449-7339

2 (7) (2017) | Rocznik IV

DOI: 10.18276/me.2017.2-01

PRZEKROJE I ZBLIŻENIA

Paulina Poterała*
Uniwersytet Łódzki

„Energeia” i „enargeia” w *Gofredzie abo Jeruzalem wyzwolonej* Torquata Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego — wybrane przykłady zastosowania

Wszyscy ludzie z natury dążą do poznania, czego dowodem jest ich umiłowanie zmysłów (bo, nawet niezależnie od ich praktycznej użyteczności, miłują je dla nich samych), a zwłaszcza ponad wszystkie inne dla wzroku. Nie tylko bowiem gdy działamy, ale nawet wtedy, gdy nie mamy niczego praktycznego na względzie, stawiamy wzrok ponad wszystkie inne zmysły. Przyczyną zaś jest to, że ze wszystkich zmysłów wzrok w najwyższym stopniu umożliwia nam poznanie i ujawnia wiele różnic. (Arystoteles, 1990, s. 615 [980a])

Arystoteles uznał, iż wzrok jest najistotniejszym narzędziem poznania, a w konsekwencji zmysłem, który dokładniej od pozostałych pozwala poszerzać wiedzę na temat otaczającego świata. Wydaje się zatem oczywistym, że pogląd ten stał się impulsem do rozważań teoretycznoliterackich, dających między innymi początek zasadzie twórczego naśladowania rzeczywistości w poezji. Pisarze starali się opanować umiejętność przedstawiania wytworów mimetycznych tak, aby odbiorca pod wpływem wysłuchania bądź lektury tekstu wytworzył w wyobraźni – za pomocą „wzroku wewnętrznego” – wizję bliską, a nawet dorównującą obiektom lub realnym wydarzeniom. To wyobrażeniowe odzwierciedlenie rzeczywistości miało być na tyle prawdopodobne, aby czytelnik uwierzył w wykreowaną iluzję, poddał się perswazji. Twórcy pobudzali wyobraźnię odbiorców poprzez oddziaływanie na wzrok (jako zmysł wyższy), ale również słuch, węch, smak,

* e-mail autorki: paulina.poterala@gmail.com

dotyk (zmysły niższe), gdyż jednoczesne wpływanie na poszczególne receptory było gwarantem powstania realnego i skutecznego złudzenia, uaktywniającego „wzrok wewnętrzny”¹.

Wytwarzanie obrazów słownych, które są tak bliskie dziełom plastycznym, łączy literaturę z malarstwem. Związek obu sztuk był tematem refleksji już teoretyków antycznych, między innymi Platona, Arystotelesa i Cyserona. Jednak najbardziej znamienne dla omawianego zagadnienia wydają się być dwie tezy (Praz, 1981, s. 7). Pierwszą z nich jest zdanie Horacego pochodzące z listu *Do Pizonów* – „ut pictura poesis” (poemat jak obraz). Formułę tę interpretowano normatywnie, co ostatecznie doprowadziło do odczytywania jej jako „ut pictura poesis erit” (niech poezja będzie jak obraz). Druga teza to myśl autorstwa Symonidesa z Keos – „malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem” (Markiewicz, 1996, s. 7–9). Oba stwierdzenia były znane twórcom renesansu i baroku, którzy dążyli do ukazywania elementów świata przedstawionego w sposób rzeczywisty, wymowny oraz całościowy, tak jak w przypadku prac plastycznych. Poeci używali ten efekt za pomocą figur retorycznych odnoszących się do kategorii *enargeia* oraz *energeia*.

Enargeia (łac. *evidentia* – unaocznienie) i *energeia* (żywość opisu) wywodzą się z antyku. Fundament pod oba pojęcia położył Arystoteles. *Energeia* była dla filozofa istotnym czynnikiem tworzącym metafory, niezbędnym atutem wypowiedzi, wpływającym na wytworność stylu. Systematycznych rozważań nad pojęciem *enargei* nie odnajdziemy w żadnej rozprawie Stagiryty (Niebelska-Rajca, 2012, s. 33). W *Retoryce* wspomina on co prawda o pewnej właściwości języka poetyckiego, którą nazywał „przedstawieniem unaoczniającym” (Niebelska-Rajca, 2012, s. 9–52), jednak miano *enargei* zyska ona później:

Należy jeszcze wyjaśnić, co rozumiemy przez „przedstawienie unaoczniające” i w jaki sposób je uzyskujemy. Unaoczniającym nazywamy takie przedstawienie, które pokazuje rzeczywistość jak żywą. Nazwanie więc człowieka dobrego „kwadratem” jest przenośnią, gdyż oba pojęcia oznaczają coś doskonałego, nie zawiera jednak ożywienia. Zawiera je natomiast wyrażenie [...] „Zerwali się już Grecy więc na równe nogi”.

„Zerwali się” – wprowadza element ożywienia i stanowi przenośnię, oznacza bowiem „szybkość”. [...] wydaje się, że rzeczy te żyją, ponieważ otrzymały cechy istot żywych (Arystoteles, 1988, 1411b 24–32, 1412a 1–2).

Według Arystotelesa współlistnienie obu kategorii, a więc „żywości” oraz „przedstawienia unaoczniającego”, jest niezbędnym warunkiem powstania dobrej, przekonującej metafory. Nieznaczące rozgraniczenie obu pojęć, wzajemna zależność oraz brak konkretnych definicji doprowadziły w późniejszym czasie do błędnego odczytywania obu terminów, a nawet do ich utożsamiania². Wiedzę na ten temat systematyzuje Albert Gorzkowski, który, przeanalizowawszy prace greckiego filozofa, podaje następujące definicje obu pojęć:

[...] „enargeia” to jedna z *figurae elocutionis*, która zakłada zastosowanie w formie werbalnej naturalnej jakości obrazowania odniesionej do jakiegoś fragmentu rzeczywistości; „energeia” zaś to ogólnie

¹ Szerzej na temat zjawiska *mimesis* pisali m.in.: Zofia Mitosek (1992), Arne Melberg (1992), Elżbieta Walicka (1995, s. 62–81), Michał Januszkiewicz (2002, s. 137–152), Barbara Niebelska-Rajca (2011, s. 101–122) oraz Bogna Choińska (2014).

² Więcej na ten temat pisze Niebelska-Rajca (2012, s. 9–30).

virtus elocutionis, jeden ze sposobów deskrypcji rzeczywistości nadającej jej „żywość obrazu”, aktualizującej tkwiącą w naturze i *res* potencję dynamizmu oraz działania w ogóle (Gorzowski, 2001, s. 47).

Energeia i *enargeia* były omawiane również przez Dionizjusza z Halikarnasu, Demetriusza, a następnie przez Torquata Tassa oraz Macieja Kazimierza Sarbiewskiego³.

Szesnastowieczne oraz siedemnastowieczne rozważania nie przekształciły w sposób znaczący podstaw teoretycznych obu kategorii retorycznych⁴. Definicję opartą na analizie materiałów antycznych, renesansowych i barokowych skonstruowała Barbara Niebelska-Rajca, nadmieniając, że konkretyzowanie tak płynnych terminów jest zadaniem trudnym, gdyż tego typu pojęciom nie powinno nadawać się ram słownikowych (Niebelska-Rajca, 2012, s. 24, 274). Możemy przyjąć, że:

[...] *enargeia* jest to szczególnie typ opisu, który odwołuje się do zmysłu wzroku (lub/i do innych zmysłów), kształtując w wyobraźni sugestywny, precyzyjny, a także sensualny obraz przedmiotu mowy. Jest to jedna z koniecznych wartości języka poetyckiego. Natomiast *energeia* to metoda artystycznej ekspresji, siła wyrazu, polegająca na uzyskaniu „żywości” – osiągnięciu pełnego urzeczywistnienia poprzez ożywienie nieożywionego (Poterła, 2017, s. 59)⁵.

Aby tekst charakteryzował się naocznością i żywością, należy spełnić dwa warunki. Twórca musi zostać fikcyjnym „świadkiem naocznym” wytwarzanego obrazu. Efekt ten może osiągnąć dzięki inwencji – nazywanej również „żywą wyobraźnią”. Następnie, wykorzystując odpowiednie zabiegi językowe, powinien sprawić, by audytorium stało się odbiorcą, a tym samym współuczestnikiem kreowania wizji. Celem twórców ma być zatem przedstawienie rzeczy nieobecnych w taki sposób, aby uobecniły się w umyśle adresatów (Lausberg, 2002, s. 443–444). Już we wczesnym średniowieczu Ojcowie Kościoła głosili, iż duch człowieka uczy się poprzez wewnętrzne wyobrażenie. Proces poznawczy z chodźi dzięki przeczytaniu lub wysłuchaniu tekstu, który oddziałuje na zmysły polisensorycznie (Carruthers, 1998, s. 112).

Usytuowanie czytelników w roli odbiorców i współuczestników procesu unaoczniania można osiągnąć m.in. poprzez: szczegółowy opis obiektu, wykorzystanie czasu teraźniejszego (*praesens historicum*), użycie okoliczników miejsca, kierowanie wypowiedzi do osoby pojawiającej się w narracji oraz mowę niezależną skierowaną do siebie nawzajem przez osoby istniejące w tejże narracji. Zabiegi te mogą zostać wykorzystane dowolnie – oddzielnie lub kolektywnie – w zależności od potrzeb oraz zamierzeń autora tekstu (Lausberg, 2002, s. 445).

³ Zob. wybrane antyczne i nowożytne teksty teoretyczne o pojęciach *energeia* i *enargeia*: Arystoteles (1988), Demetriusz (1953, s. 81–167), Dionizjusz (1953, s. 168–269), Sarbiewski (1954, 1958), Tasso (1982, s. 430–450).

⁴ Pomijam dyskusję na temat błędnego odczytywania pojęć, gdyż nie jest ona przedmiotem szkicu. Więcej na ten temat Niebelska-Rajca (2012, s. 9–30, 274–278). Warto odnieść się do ustaleń badaczki, która, rozróżniając dwie kategorie (*enargeia*, *energeia*), nie utożsamia ich z ekfrazą, hipotypozą czy innymi figurami retorycznymi. Uważa je za pojęcia nadrzędne, realizowane przez pisarzy za pomocą odpowiednich technik retorycznych.

⁵ Definicja opracowana w oparciu o tekst Niebelskiej-Rajcy (2012, s. 55–75).

Godnego uwagi materiału do analizy sposobu wykorzystania *enargei* i *energei* dostarcza utwór *Gerusalemme liberata* Torquata Tassa⁶. Polska edycja tekstu w tłumaczeniu Piotra Kochanowskiego (*Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*) wydana została w roku 1618 (Pelc, 1998, s. 25–26). Jak twierdzi Roman Pollak, „pozycja, z której startował Kochanowski jako tłumacz, była o wiele gorsza aniżeli innych tłumaczy na języki zachodnio- i środkowoeuropejskie” (Pollak, 1970, s. 15), co wynikało z dysonansu między bogatym językiem włoskim, obfitym dorobkiem literackim rodaków Tassa, a uboższym i mniej elastycznym językiem polskim, w którym trudniej było oddać wszystkie subtelności oryginału. Stanisław Grzeszczuk stwierdził jednak, że Kochanowski, pomimo pracy w mniej podatnej materii, „nawiązał równorzędny dialog ze szczytowymi osiągnięciami literatury europejskiej” (Grzeszczuk, 1968, s. 8). Ów dialog jest dziełem odrębnym, oryginalnym. Poeta nie jest postrzegany jako tłumacz, ale samodzielny autor⁷. Literaturoznawcy podkreślają autonomię, polskość, odrębność stylistyczną oraz znaczenie dzieła Kochanowskiego w kształtowaniu się literatury polskiej⁸. Według Mieczysława Brahmery: „*Jeruzolima* Tassa w przekładzie [...] Piotra Kochanowskiego stała się pierwszym dziełem wielkiej poezji włoskiej, które nie tylko osiągnęło w Polsce jak największą popularność, ale zdobyło sobie prawdziwy indygenat i w oczach wielu pokoleń zajęło miejsce niemal epopei narodowej [...]” (Brahrmer, 1980, s. 20).

Gofreda abo Jeruzalem wyzwolonej nie można zatem postrzegać jako wierne, dokładne tłumaczenie (*translatio*), lecz jako parafrazę opracowaną na kanwie dzieła Tassa, a więc przekład typu emulacyjnego (Goliński, 1998, s. 123). Poemat Kochanowskiego jest tekstem wpisującym się w rzymską tradycję translatorską, uznającą tłumaczenia za samodzielne dzieła, wymagające szerokiej i dokładnej interpretacji, która nie byłaby ograniczona wyłącznie do porównań

⁶ Włoski poeta rozpoczął prace nad poematem w 1565 roku. Pierwsze wydanie, z którego autor był niezadowolony, pochodzi z roku 1580, następne, już przez Tassa aprobowane, z 1581. Poeta dążył jednak do stworzenia dzieła doskonalszego, odzwierciedlającego jego nawrócenie i przemianę oraz służącego chrześcijaństwu. Ostateczny efekt wprowadzanych modyfikacji został opublikowany w 1593 roku jako *Gerusalemme conquistata*. Dzieło to nie spotkało się z pozytywnym odzewem krytyki literackiej ani publiczności. Zarówno we Włoszech, jak i w innych krajach europejskich czytano oraz tłumaczono *Jeruzolimę wyzwoloną*. W 1587 roku ukazał się przekład hiszpański, w 1593 francuski, w 1600 roku dzieło wydano w języku angielskim (zob. Pelc, 1998, s. 25–26).

⁷ Jest to niewątpliwie związane z dyskusją na temat teorii naśladowania wzorów literackich, imitacji i przekładu. W odniesieniu do tłumaczeń Kochanowskiego pisał m.in. Roman Pollak (1952, s. 252–286; 1965, s. 11–23; 1970, s. 11–23; 1973); powstał też szereg publikacji ogólnych, m.in. Michała Rusinka (1955), Zofii Podhajeckiej (1980, s. 9–28) oraz Agnieszki Fulińskiej (2000).

⁸ Tłumaczenie Kochanowskiego nadało nowy wymiar polszczyźnie, która, co udowodnił poeta, była wystarczającym narzędziem do stworzenia doskonałego przekładu. *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona* odzwierciedlało sytuację Rzeczypospolitej w XVI i XVII wieku. Czytelnicy traktowali utwór jako dzieło historyczne, zawierające podteksty odsyłające do aktualnych warunków politycznych. *Jeruzolima wyzwolona* kształtowała mit rycerski, tak ważny dla Polaków po 1620 roku – roku klęski pod Cecorą. Poemat Kochanowskiego odzwierciedlał i niejako wychodził naprzeciw trudnym wydarzeniom rozgrywającym się w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej, niosąc z sobą pokrzepienie oraz przesłanie dydaktyczne skierowane do chrześcijan i patriotów (Grzeszczuk, 1968, s. 8–9). Według Stanisława Grzeszczuka (1968, s. 37), „Aktualność *Jeruzolimy wyzwolonej* w Polsce wieku XVII polega bowiem nie tylko na tym, że był to utwór epicki kształtujący legendę i ideologię »wojny pobożnej«, mobilizujący do orężnej rozprawy z wrogiem i czynu patriotycznego. Aktualność *Jeruzolimy* wpływała również z jej charakteru dydaktycznego, pozostającego oczywiście w związku intymnym z problematyką polityczną poematu”. Na ten temat pisali: Pollak (1970, s. 11–23), Grzeszczuk (1968, s. 5–45), Minissi (1998, s. 13–19).

z utworem wyjściowym. Stanowi bowiem „owoc aktywności twórczej i świadomych wyborów” pisarza (Piętka, 2004, s. 16, 18).

Artykuł poświęcony jest analizie tekstu Kochanowskiego. Celem interpretacji będzie rozpoznanie sposobów zastosowania w praktyce kategorii *energei* i *enargei* na podstawie wybranych fragmentów. Istotę studium stanowi przybliżenie sposobów funkcjonowania w poemacie rozwiązań, które służą usytuowaniu czytelników w roli odbiorców i współuczestników procesu unaocznienia. Niewątpliwie trzeba zadać pytanie, w jaki sposób autor pobudza „wzrok wewnętrzny” i które z figur retorycznych stosuje Kochanowski. Co poddaje wizualizacji, uobecnieniu? Czy prezentowane obrazy mają siłę wyrazu? Jaką rolę pełnią zaprezentowane wytwory mimetyczne? Czy autor w pełni realizuje pożądane walory prezentacji? Należy zaznaczyć, że artykuł pełni jedynie rolę wstępu do szerszych badań, a przedstawiony materiał prezentuje wybrane przykłady zastosowania kategorii *enargei* i *energei* w poemacie Kochanowskiego.

Przyjrzyjmy się zatem opisowi krainy Armidy, w którym strofy rozpoczynają się od zwrotów deiktycznych („tam”, „tu”), nakierowujących uwagę odbiorcy na konkretny obraz. Wizja zostaje wzmocniona poprzez bezpośrednie wskazanie prezentowanych obiektów. Czytelnik, a zarazem widz, staje się automatycznie uczestnikiem wyobrażeniowego wytworu, gdyż autor skupia jego uwagę na konkretnym obrazie, zarazem rozpoczynając proces pobudzania „wzroku wewnętrznego”. Opis nie jest zbyt szczegółowy, skonstruowany został poprzez nieśpieszne przedstawienie kolejnych elementów świata Armidy tak, aby ukazać błogość panującą w krainie czarownicy. Kochanowski dostosowuje tempo prowadzenia narracji do nastroju, jaki panuje w określonym miejscu. Unaocznienie staje się tym samym rzeczyste:

Tam zawždy nieba świeciły pogodne,
Przez cały się rok łąki zieleniały,
Miedzy mirtami wesołymi chłodne
– Gdziekolwiek stąpił – wiatry powiewały.
Szum z drzew pachnących sny czynił łagodne,
Fontany wody przejrzyste strzelały,
Ptastwo śpiewało, a we śródtku nowy
Stał dziwnie piękny pałac marmorowy.

Tu w chłodzie, miedzy ziołami wonnemi,
Przy ciekącym nas zdroju posadziła,
Gdzie z potrawami wielki stół drogiemi
I służbę złotą beła postawiła.
Co się najduje w morzu, co na ziemi,
Co na powietrzu i co wymyśliła
Uczona kuchnia – to wszystko tam było
A sto nam panien do stołu służyło⁹.

⁹ Wszystkie cytaty z *Gofreda abo Jeruzalem wyzwolonej* pochodzą z edycji: Kochanowski, 1968, tu: Pieśń X, 63–64.

Rycerze, powróciwszy pod bramy Jerozolimy, dzielą się z Pustelnikiem wrażeniami, jakie towarzyszyły im w czasie pobytu u Armidy. Przyjęcie punktu widzenia konkretnej osoby ukazuje odbiorcy całą gamę odczuć i przeżyć, co stanowi jedną z technik należących do kręgu *energei*. Czytelnik, tak jak rycerze, odbiera zmysłami kolejne bodźce: światło, barwy (zieleń, złoto), elementy przyrody (łąki, mirty, drzewa, ptaki, zioła, źródła), budowle, detale dekoracyjne (fontanna, wielki stół, zastawa stołowa), wiatr, szum drzew, śpiew ptaków, chłód, zapach ziół etc. Wyliczenie poszczególnych stymulatorów ukazuje znaczną przewagę tych, które bezpośrednio oddziałują na wzrok. *Enargeia* przyjmuje zatem przede wszystkim wymiar optyczny.

Wymienione bodźce mają wywoływać tylko miłe doznania – poczucie piękna i spokoju, błogostanu, obfitości oraz szczęścia. Pojawiająca się synestezja dodatkowo potęguje przeżycia, dopełniając procesu unaocznienia. Autor powoli, a nawet leniwie buduje napięcia (czytelnik wtajemniczony jest w rozwój przyszłych wydarzeń, wie o ucieczce rycerzy, nie zna jednak jej powodu, co pobudza ciekawość, skupia uwagę i niecierpliwi), dzięki czemu zaprezentowany obraz ma dużą siłę wyrazu oraz – paradoksalnie – zyskuje żywość.

Kraina Armidy pobudza zmysły, jednocześnie usypiając rozum poprzez stymulowanie przyjemnymi bodźcami. Opisywane miejsce jawi się bohaterom jako *locus amoenus*¹⁰: przyciąga swą sielankowością, aby w następnych oktavach przeobrazić się w niebezpieczną oraz zdradliwą krainę (*locus horridus*). Po przyjemnej uczcie Armida opuszcza rycerzy, by po chwili wrócić „z gniewliwą postawą”. Tak nagle zmiana nastroju ma obudzić niepokój oraz ukazać słabość ludzi, którzy zbyt łatwo ulegają zwodniczej pokusie – grzechowi. Kiedy czarownica wypowiada zaklęcia, rozkosz w sposób nagły i nieoczekiwany ustępuje strachowi:

I w jednej różgę, w drugiej ręce księgi
Mając, czytała kłątwy i przysięgi.

Czytała; mnie wtym nowa myśl napadła,
Na inszy żywot dziwnie się zdobywam,
Twarz mi i postać człowieczą ukradła,
Wskoczę do rzeki i po wodzie pływam.
Oboja ręka i noga w mię wpadła,
Nie widzieć jako – łuską grzbiet okrywam,
Dalej też więcej nie pamiętam, chyba
Że – bywszy człowiek – była ze mnie ryba.
(Pieśń X, 65–66)

Obraz przemiany rycerza w rybę został ukazany w narracji pierwszoosobowej za pomocą *praesens historicum*. Oba zabiegi wpływają na urzeczywistnienie przedstawianego obrazu. Magiczne przeobrażenie nabiera wiarygodności w świadomości czytelnika, gdyż jest opisywane przez postać, która tej przemiany doświadczyła, a w zasadzie – dzięki czasowi terażniejszemu – doświadcza, wizja staje się więc tym bardziej emocjonująca oraz ekspresywna. Efekt wzmocniony

¹⁰ Na temat tradycji *locus amoenus* oraz *locus horridus* pisali: Ernst Robert Curtius (2009, s. 202–206) i Teresa Banaś-Korniak (2011).

został poprzez dynamiczne i szczegółowe przedstawienie zmiany człowieka w rybę – przekształcenie ludzkiej głowy w rybią, utrata kończyn, obrośnięcie łuską, wreszcie brak świadomości. Żywość przedstawienia osiągnięta została również dzięki skomasowaniu jedenastu czasowników w zaledwie ośmiu wersach, użyciu leksyki ewokującej wrażenia zmysłowe (w głównej mierze wzrok, w mniejszej dotyk), a także kinetyzacji. *Energeia* oraz *enargeia* decydują w tym wypadku o prawdopodobieństwie wytworzonego obrazu.

Wydaje się oczywistym, że również metaforyczne odczytanie historii było dla poety ważne. Kochanowski chciał zrealizować w tekście nie tylko zasadę *movere* i *delectare*, ale również *docere*¹¹. Zatem konsekwencje odstąpienia od Boga na rzecz grzechu, który uosabia Armida, musiały stać się dla czytelnika realne.

Sama Armida nie kuszą mężczyzn jedynie swymi czarami, lecz także niezwykłą urodą¹². Kochanowski, opisując postać czarownicy¹³, realizuje postulat detalicznej deskrypcji zwanej akrybologią (Niebelska-Rajca, 2012, s. 154). Na przestrzeni trzydziestu ośmiu wersów przedstawia między innymi: sylwetkę i postawę kobiety („A skoro swój wzrok i twarz ukazała, / I chód, i swoje cudowne przymioty”¹⁴), poruszające się na wietrze i błyszczące w słońcu włosy („Puszczony na wiatr w pierścienie się wije”¹⁵, „Warkocz ma złoty, co czasem przechodzi / Blaskiem przez rąbek [...]”¹⁶), twarz, usta, piersi etc. Jako pierwszy w opisie pojawia się obraz panoramiczny całej postaci, następnie poeta skupia się na detalach – „mikroobrazach”, tzn. poszczególnych częściach ciała. Kochanowski, aby nakreślić przekonujący, zmysłowy i żywy obraz, użył zwrotów związanych ze światłem (kometa, blask, promień, słońce, jasny, jaśniejszy), konkretnych kolorów (niebieski, złoto, róż, rubinowy, koralowy, biały etc.), ruchu (weszła, żywo, wije się, wymyka etc.), zmiany faktur (skóra, materiał, płatki róż etc.). Pomimo tak skrupulatnej deskrypcji znaczna część wyglądu czarownicy pozostaje tajemnicą. Poeta zastosował niedopowiedzenie, by odbiorca uległ pokusie stworzenia obrazu kobiety we własnej wyobraźni, dopełnienia go. Zabieg, nazwany „niewykończoną”¹⁷ deskrypcją, ma przynieść audytorium satysfakcję i przyjemność. Jest też jedną z figur retorycznych, która pozwala na stworzenie skutecznego unaocznienia. Prezentacja tego typu realizuje zasady *enargei* (szczegółowy, barwny opis) oraz *energei* (ekspresja ruchu, dynamizm), dzięki czemu obraz stał się zmysłowo uchwytny.

Efektywne zastosowanie techniki unaocznienia oraz konkretyzacji wykreowanego w wyobraźni „modelu” pięknej kobiety daje niezwykle zmysłowy obraz, o którym Niebelska-Rajca pisze następująco:

¹¹ Kochanowski odnosi się zatem do najważniejszych zadań mówcy, o których pisał Kwintyliusz (2012, s. 8–9); zob. też Lausberg (2002, s. 196–201) i Curtius (2009, s. 451–454).

¹² Więcej na temat Armidy pisała Kamila Buszka (2014, s. 42–46). Na temat topiki piękna pisali m.in. Dziechcińska (2001, s. 59) oraz Curtius (2009, s. 189–190).

¹³ Pieśń IV, 27–33.

¹⁴ Pieśń IV, 28.

¹⁵ Pieśń IV, 30.

¹⁶ Pieśń IV, 29.

¹⁷ Zabieg zalecany przez Demetriusza (zob. Niebelska-Rajca, 2012, s. 159).

Struktura deskrypcji, prócz tego, że realizuje konwencję poetyckiego opisu urody kobiecej, będąc zresztą imitacyjnym wzorem dla tego typu przedstawień, niewątpliwie spełnia wymogi *enargei*, choćby te stawiane w wywodach Tassa, Mazzoniego czy Cavalcantiego. Mamy tu zarówno partykularyzację (*particolarizzamento*) opisu, imitację zmysłowych walorów wyglądu, jak i szczegółową depikcję elementów prezentacji [...] (Niebelska-Rajca, 2012, s. 155).

Czarownica w *Gofredzie...* jest wysłannikiem sił piekielnych, przekonującym uosobieniem pokusy i grzechu, który „wdzięczy się z każdego zakątka, przenika wszystko jak cudowny fluid, w drzewach się nawet tai, w syrenich śpiewach nimf, śpiewie ptaszęcym” (Pollak, 1922, s. 130).

Na tle wszystkich obrazów słownych wykreowanych w *Gofredzie...* na szczególną uwagę zasługują fragmenty dotyczące batalistyki¹⁸. Opisy scen walki, pojedynków, oblężenia czy też pola bitwy po skończonej potyczce są przejmujące i realistyczne¹⁹:

Wszędzie po polu drzewa pokruszone
I połamane oręża leżały.
Przebite piersi, boki przebodzone,
Rościęte brzuchy we krwi się walały;
Trupy wznak albo ku ziemi nosami
Leżą, jakby ją kęsały zębami.

Żywy na zmarłym, pod umarłym żywy,
Koń zdechły leży podle pana swego,
Zwycięzca podle siebie (tak straszliwy
Bój wszystko zmieśzał!) ma zwyciężonego.
Nie jest milczenie, nie krzyk wyraźliwy,
Coś tylko słyszeć niezrozumianego,
Szmer jakiś cichy z sobą się bijących,
Stękanie rannych i umierających.
(Pieśń XX, 50–51)

Kochanowski wykorzystuje dosadne, wywołujące negatywne emocje słownictwo, które przede wszystkim stymuluje wzrok: pokruszone, połamane, przebite, przebodzone, rozcięte, trupy, krew, walały się, zdechły, kęsać, ranni, umierający. Nagromadzenie w dwóch oktawach tyłu sugestywnych i konkretnych określeń przytłacza intensywnością oraz nie pozostawia wątpliwości – walka była krwawa, a wielu rycerzy straciło życie. Pole bitwy jawi się jako góra ludzkich ciał, w której żywi i umierający mieszają się z ludzkimi zwłokami, a nawet ciałami zwierząt. Znikają podziały między zwycięzcami a przegranymi, ponieważ trudno odróżnić konkretne sylwetki. Trupy noszą śla-

¹⁸ Na uwagę zasługują również pojedynki oraz aristeje, o których pisze Roman Krzywy. Badacz nadmienia, że opisy pojedynków nie są zbyt częste w literaturze staropolskiej. Narracja scen monomachii stworzona przez Kochanowskiego charakteryzuje się homeryckością opisu. W poemacie można również wyodrębnić fragmenty odwołujące się do poetyki aristei. Krzywy podkreśla, że również te opisy są utrzymane w konwencji homeryckiej, ponadto posiadają imienny katalog przeciwników (Krzywy, 2006, s. 32–43).

¹⁹ Na temat wątków batalistycznych w *Jerozolimie wyzwolonej* pisali Pollak (1922, s. 70–72, 107, 176–177, 179) oraz Grzeszczuk (1968, s. 9–10, 32–39). Szerzej na temat scen batalistycznych zob. Kaczmarek (1972, s. 84–86).

dy ran, są zakrwawione, rozrzucone w różnych pozycjach. Kochanowski w czterech ostatnich wersach próbuje oddać dźwięk, jaki wydają z siebie umierający. Nie określa go, w zamian używa słów: „coś”, „jakiś”, „nie milczenie”, „nie krzyk”. Brak doprecyzowania potęguje tragizm zaprezentowanej wizji, budzi niepokój. Autor poprzez zastosowanie kilkunastu „mikroobrazów” tworzy spójną, panoramiczną, silnie emocjonalną całość – rozbudowaną metaforę – która jest przykładem „żywego” unaocznienia. *Enargeia* oraz *energeia* osiągnięte zostały nie tylko poprzez słownictwo ewokujące konkretne wizje czy dynamikę tekstu, ale również dzięki uczuciom, jakie wywołują poszczególne detale opisu. Poprzez wzbudzenie w odbiorcach negatywnych emocji, takich jak przerażenie, smutek etc., autor prowokuje do uszczegółowienia wizji za pomocą „wzroku wewnętrznego”.

Opisy batalistyczne autorstwa Kochanowskiego są jednymi z bardziej docenianych fragmentów tłumaczenia. Już w 1922 roku Roman Pollak (1922, s. 176–177) napisał: „*Gofred* wznosi się tu na wyżyny oryginału, a czasem go nawet przewyższa jędrnością i dosadnością [...]. W opisach walk nieraz więcej w nim życia, ruchu, prawdy, bezpośredniości odczucia, świeżej a niezużytej energii słowa – aniżeli w pierwowzorze [...]”. Badacz nie używa pojęć *energeia* i *enargeia*, jednak oddaje ich istotę. Sceny batalistyczne jawią się bowiem jako wizje dorównujące scenom realnym. Te wyobrażeniowe wytwory są na tyle prawdopodobne, zmysłowe i emocjonalne, że odbiorca wierzy w wykreowaną iluzję, poddaje się perswazji.

Przedstawione opisy zbudowane zostały przede wszystkim z elementów oddziałujących na wzrok. Stymulowanie pozostałych – niższych – zmysłów ma jedynie dopełnić wizji. Wartości wizualne tekstu decydują o efektywności i atrakcyjności słownych obrazów. W poemacie można odnaleźć co najmniej kilkanaście fragmentów, które mają pobudzać wzrok odbiorców – jest to między innymi wygląd archanioła Gabriela, opis Jeruzolimy²⁰ czy też wizja magicznego lasu. Równie ciekawe, jednak mniej liczne, są deskrypcje, których nadrzędnym celem jest stymulacja niższych zmysłów.

Świadectwem oddziaływania przede wszystkim na węch i dotyk jest opis Plutona. W IV pieśni pojawia się opis sejmu piekielnego. Aura grozy zbudowana została już od pierwszych oktaw. Na wezwanie władcy stawiają się „piekielni duchowie” oraz „dziwy nigdy niewidane”. Kochanowski skrupulatnie oddaje nastrój miejsca – skupia się na przerażającej kakofonii dźwięków, ukazuje kolejne „hybrydy”, by na końcu zaprezentować księcia ciemności. Jak twierdzi Janusz K. Goliński (1998, s. 136), „Wizerunek Lucypera – zgodnie z przeddantejską tradycją demonologiczną – ma wzbudzać »przestach śmiertelny«, zbawienny wstrząs odwodzący od grzechu [...]”:

Oczy miał wściekle, wzrok by u komety,
Powagę mu twarz surową czyniła,
Wszystek biał czarny od głowy do pięty,
Kosmate piersi gęsta broda kryła,
Miąwszy u gęby wąs wisiał pomięty,
W czele miał jeden, we łbie rogów siła,
A ukrwawiona gęba biała taka,

²⁰ Na temat ekfraz przestrzeni zurbanizowanych pisali m.in.: Michał Paweł Markowski (1992, s. 229–236), Bogusław Pfeiffer (2001, s. 61–78), Roman Krzywy (2011, s. 41–58; 2013).

Jako głęboka straszna przepaść jaka.

Jako Mongibel zaraźliwe pary
I smród wypuszcza, tak i jemu z gęby
Śmierdziało właśnie, a z nosa bez miary
Puszczął, aż brzydko, plugawe otręby.
(Pieśń IV, 7–8)

Poeta, dzięki akrybii, z powodzeniem nakreślił obraz wywołujący w odbiorcy odpowiednie uczucia, a więc lęk i odrazę. Osiągnął ten efekt poprzez włączenie do tekstu zabiegów ewokujących wrażenia optyczne, ale przede wszystkim rozbudował elementy odwołujące się do zmysłów niższych – węchu oraz dotyku (Niebelska-Rajca, 2012, s. 223). W opisie użyte zostały określenia związane z konkretnymi, znanymi odbiorcy odczuciami olfaktorycznymi (zaraźliwe pary, smród, śmierdziało)²¹ oraz dotykowymi (kosmaty, gęsty, miąższe, otręby). Skumulowanie wrażeń kreuje w wyobraźni czytelnika wiarygodną, sensualną, jawiącą się w sposób żywy wizję nierealnego monstrum. Autor decyduje się na intensyfikację bodźców oddziałujących na węch i dotyk, aby odbiorca z łatwością mógł nakreślić za pomocą „wzroku wewnętrznego” postać diabła. Symulacja probabilizmu staje się tu zatem kluczowym elementem utworzenia dobrej deskrypcji. Nierealność opisu Plutona mogłaby bowiem niewystarczająco oddziaływać na czytelnika, zniwelować przyjemność lektury oraz osłabić ewentualny efekt zaskoczenia. Kochanowski sprawnie posługuje się kategorią *enargei* i *energei* w opisach postaci ze świata nadprzyrodzonego, co potwierdza Niebelska-Rajca (2012, s. 224): „Skoncentrowanie na przestrzeni zaledwie dwunastu wersów takiej ilości danych sensorycznych przyczynia się nie tylko do intensywnej zmysłowości czyli *enargei*, ale i do pewnej dynamiki wizerunku monstrum”.

Formułując wnioski, należy odnieść się do postawionych wcześniej pytań. Z pewnością zaprezentowane obrazy słowne są emocjonujące, ekspresywne i plastyczne. Aby opisy były „autentyczne” i przekonały audytorium do realności zaprezentowanych obrazów, autor używa zabiegów, które wiążą nakreślone obrazy słowne z kategoriami retorycznymi *enargei* i *energei*. Kochanowski z powodzeniem stosuje akrybię, wylicza cechy określonych przedmiotów, włącza zwroty deiktyczne, *praesens historicum*, kinetyzację, kunsztowne epitety, używa leksyki ewokującej skojarzenia wizualne, słuchowe, dotykowe oraz zapachowe, stosuje narrację pierwszo- i trzecioosobową, buduje napięcie, wreszcie – konstruuje fragmenty tak, aby oddać nastrój danego miejsca lub sytuacji, posługuje się różnymi perspektywami deskrypcji („mikroobrazy”, panoramiczność), a także słownictwem wpływającym na uczucia odbiorców. Autor sprawnie wykorzystuje figury retoryczne, dostosowując je do celów, które chce osiągnąć. Ustanowienie podziału na środki ekspresji językowej podporządkowane *enargei* lub *energei* wydaje się być sztuczne. Większość zabiegów zastosowanych przez Kochanowskiego decyduje zarówno o unaocznieniu, jak i „żywości” opisów. Potwierdzona

²¹ Na temat zapachu w wyobraźni religijnej polskiego średniowiecza, w tym diabła oraz piekła, pisze Anna Adamska (1996, s. 31–46).

zatem zostaje teza Arystotelesa o wzajemnym przenikaniu oraz uzupełnianiu się obu kategorii retorycznych.

Wizualizacji poddane zostały przede wszystkim: przyroda, wygląd ludzi, sceny batalistyczne oraz elementy zaczerpnięte z poetyki cudowności – wszystkie te elementy mogą z powodzeniem zaciekawić czytelnika. Dzięki zastosowaniu naoczności oraz „żywości” opisu teksty zyskują walory estetyczne, sensualne, afektywne oraz stają się prawdopodobne. Kochanowski realizuje w tekście zasadę *movere* i *delectare*, nie zapominając przy tym o *docere*. Opisy miały stać się realne lub bliskie przedmiotom rzeczywistym, aby poprzez pozyskanie „pośredniego” doświadczenia nieść czytelnikowi naukę, a także sprawić mu przyjemność. Język polski okazał się więc odpowiednim materiałem do tworzenia barwnych, ciekawych i przekonujących obrazów słownych.

Bibliografia podmiotowa

- Arystoteles (1988). *Retoryka; Poetyka*. Przeł. i komentarz H. Podbielski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Arystoteles (1990). *Metafizyka*. W: Arystoteles, *Dzieła wszystkie*. T. 2 (s. 615–857). Przeł., wstęp i komentarz K. Leśniak. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Demetriusz (1953). O wyrażaniu się. W: *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz* (s. 81–167). Przeł. i oprac. W. Madyda. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Dionizjusz (1953). O zestawieniu wyrazów. W: *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles, Demetriusz, Dionizjusz* (s. 168–269). Przeł. i oprac. W. Madyda. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kochanowski, P., Tasso, T. (1968). *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*. Oprac. S. Grzeszczuk, przypisy R. Pollak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kwintylijan, M.F. (2012). *Kształcenie mówcy. Księgi VIII 6 – XVII*. Przeł., wstęp i przypisy S. Śnieżewski. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Lausberg, H. (2002). *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł., oprac. i wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz: Homini.
- Sarbiewski, M.K. (1954). *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesis sive Vergilius et Homerus)*. Przeł. M. Plezia, oprac. S. Skimina. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Sarbiewski, M.K. (1958). *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*. Przeł. i oprac. S. Skimina. Wrocław–Kraków: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Tasso, T. (1982). Rozważania o sztuce poetyckiej. W: *Poetyka okresu renesansu. Antologia* (s. 430–450). Przeł. T. Dobrzyńska, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temeriusz. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Bibliografia przedmiotowa

- Adamska, A. (1996). Zapach dobra i odór zła: z zagadnień wyobraźni religijnej w średniowieczu. *Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego*, 39 (3/4), 31–46.
- Banaś-Korniak, T. (2011). *Arkadia i zło, miłość i śmierć, czyli o literackich antytezach w poezji polskiej renesansu i baroku*. Katowice: Agencja Artystyczna PARA.
- Brahmer, M. (1980). Literatura włoska w Polsce. W: M. Brahmer, *Powinowactwa polsko-włoskie. Z dziejów wzajemnych stosunków kulturalnych* (s. 9–36). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Buszka, K. (2014). Pomiędzy tradycją a nowatorstwem. Rola postaci kobiecych w świecie przedstawionym eposu Torquata Tassa „Gofred abo Jeruzalem wyzwolona” (w przekładzie J. Kochanowskiego). *Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura*, 1 (1), 35–48.
- Carruthers, M. (1998). *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images 400–1200*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Choińska, B. (2014). *Szkice o sztuce. Mimesis i etyka dzieła*. Warszawa: Eneteia.
- Curtius, E.R. (2009). *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. i oprac. A. Borowski. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Dziechcińska, H. (2001). *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVIII wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Fulińska, A. (2000). *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*. Wrocław: Leopoldinum.
- Goliński, J.K. (1998). Między niebem a piekłem. „Wojna pobożna” bohaterów Tassa – Kochanowskiego. W: R. Ocieczek, B. Mazurkova (red.), *Z ducha Tassa: księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544–1595)* (s. 122–142). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Gorzkowski, A. (2001). „Ut pictura verba”. Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej. *Pamiętnik Literacki*, 92 (2), 38–59.
- Grzeszczuk, S. (1968). Piotra Kochanowskiego poemat o „wojnie pobożnej”. W: P. Kochanowski, T. Tasso. *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*. Oprac. S. Grzeszczuk, przypisy R. Pollak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Hagstrum, J.H. (1974). *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.
- Januszkiewicz, M. (2002). O pojęciu mimesis w poetyce Arystotelesa. *Sztuka i Filozofia*, 21, 137–152.
- Kaczmarek, M. (1972). *Epicki kształt poematów historycznych Samuela Twardowskiego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Krzywy, R. (2006). Aristeja w epice Samuela Twardowskiego i Wacława Potockiego na tle dziejów konwencji. W: M. Rowińska-Szczepaniak, J. Zagożdżon (red.), *Różnorodność form w literaturze dawnej* (s. 32–43). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Krzywy, R. (2011). Deskrypcja Stambułu w „Przeważnej legacyi” Samuela Twardowskiego wobec topiki laudatio urbis. *Pamiętnik Literacki*, 102 (4), 41–58.
- Krzywy, R. (2013). *Wędrówki z Mnemozyne. Studia o topice dawnego podróżopisarstwa*. Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie.
- Markowski, M.P. (1992). Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza. *Pamiętnik Literacki*, 90 (2), 229–236.
- Minissi, N. (1998). Torquato Tasso – od renesansu do baroku. W: R. Ocieczek, B. Mazurkova (red.), *Z ducha Tassa: księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544–1595)* (s. 13–19). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

- Mitosek, Z. (red.) (1992). *Mimesis w literaturze i kulturze*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Niebelska-Rajca, B. (2011). „Poeta imitatore” czy „poeta facitore”? Późnorennesansowe włoskie dyskusje o mimesis. *Odrodzenie i Reformacja w Polsce*, LV, 101–122.
- Niebelska-Rajca, B. (2012). „Enargeia” i „energeia” w teoriach literatury renesansu i baroku. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Markiewicz, H. (1996). Obrazowość a ikoniczność literatury. W: H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego* (s. 7–42). Red. S. Balbus. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Melberg, A. (1992). *Teorie Mimesis. Repetycja*. Przekł. J. Balbierz. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Pelc, J. (1998). Torquato Tasso – nowy model poety nawróconego. W: R. Ocieczek, B. Mazurkowska (red.), *Z ducha Tassa: księga pamiątkowa sesji naukowej w czterechsetlecie śmierci pisarza (1544–1595)* (s. 20–30). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pfeiffer, B. (2001). Galerie i pałace: kategoria ekphrasis w utworach staropolskich. *Pamiętnik Literacki*, 92 (2), 229–236.
- Piętka, R. (2004). Antyczna translatołogia. *Pamiętnik Literacki*, 95 (1), 7–18.
- Pollak, R. (1922). „Gofred” Tassa – Kochanowskiego. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Pollak, R. (1952). Ze studiów nad staropolskim przekładem „Orlanda Szalonego”. *Pamiętnik Literacki*, 43 (1–2), 252–286.
- Pollak, R. (1965). Spolszczenia w staropolskim przekładzie Ariosta. *Zagadnienie Rodzajów Literackich*, 2, 43–49.
- Pollak, R. (1970). Rex interpretantum polonarum. W: S. Pigoń, T. Ulewicz (red.), *W kręgu „Gofreda” i „Orlanda”*. Księga pamiątkowa sesji naukowej Piotra Kochanowskiego w Krakowie, dnia 4–6 kwietnia 1967 r. (s. 11–23). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Poterała, P. (2017). Fauna i flora w utworach Samuela Twardowskiego inspirowanych mitologią. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne*, 16 (1), 55–74.
- Praz, A. (1981). *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Przekł. W. Jakiel. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rusinek, R. (1955). *O sztuce tłumaczenia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Walicka, E. (1995). Filozofia a nauka o literaturze: Paula Ricoeura próba nowej interpretacji kategorii mimesis. *Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*, 6 (5), 52–81.

‘Energeia’ and ‘enargeia’ in “Gerusalemme Liberata” by Torquato Tasso, translated by Piotr Kochanowski

Summary

The article is devoted to the usage of categories of ‘enargeia’ and ‘energeia’ in the poem “Jerusalem Delivered” by Torquato Tasso in translation of Piotr Kochanowski, which was shown on selected examples. The article was divided into two parts. The first one deals with an approaching theory based on previous findings of energeia and enargeia made by researchers, whereas the other one shows an analysis of how the rhetoric categories function in sections of the poem. Kochanowski skilfully made use of rhetoric figures adjusting them to the purposes which he wanted to achieve, that is readers’ inclusion into the visualisation process by means of “internal

eyesight”. Most of procedures applied by the author decide both of demonstration and “vividness” of the descriptions. Among others, nature, human appearance, battle scenes and elements taken from marvel poetics are subject to visualisation. Thanks to the application of demonstration and “vividness” of descriptions, the text gained moral, aesthetic, sexual and affective values and became probable for readers.

Słowa kluczowe: energieia, enargeia, retoryka, Torquato Tasso, Piotr Kochanowski

Keywords: energieia, enargeia, rhetoric, Torquato Tasso, Piotr Kochanowski