

Artur REJTER

Uniwersytet Śląski w Katowicach

artur.rejter@op.pl

<http://orcid.org/0000-0002-1487-859X>

**EPITET W ADAPTOWANYM LIBRETCIE BAROKOWEJ OPERY.
ROZWAŻANIA NAD KSZTAŁTEM STYLISTYCZNYM
WYBAWIENIA RUGGIERA Z WYSPY ALCYNY
STANISŁAWA SERAFINA JAGODYŃSKIEGO**

Barok to ta z epok dawnych, która – jak powszechnie wiadomo – sły- nie z niezwyklej polifonii gatunkowej, niezmiernego bogactwa tema- tycznego oraz estetycznego piśmiennictwa, a także szerokich nawiązań intertekstualnych. Owo „piękno wielorakie”¹ wciąż zaskakuje, skłania do namysłu i dalszych badań nad różnymi fenomenami barokowej kul- tury, nie tylko literackiej.

Przykładem bardzo interesującego, pomijanego dotąd przez języ- koznawców, tekstu jest adaptacja włoskiego libretta operowego autor- stwa włoskiego dworzanina Medyceuszów, librecisty, reżysera i tan- cerza Ferdinanda Saracinellego (1583–1640)² *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* (1625). Utwór ten pt. *Wybawienie Ruggiera z wyspy Al- cyny* (1628) udostępnił polskiemu czytelnikowi Stanisław Serafin Jago- dyński (1594/1595–1644), który znalazł się w gronie widzów orygi- nalnego przedstawienia wystawionego w okresie karnawału 3 lutego 1625 roku we Florencji³. Ubogi szlachcic⁴, którego dokonania pisarskie, nieco już zapomniane i wciąż czekające na swojego odkrywcę, zali- czany do grona twórców *minorum gentium*, był jednym z wielu Pola-

¹ Określenie zaczerpnąłem z tytułu monografii Władysława Tomkiewicza (1971).

² Zob. Saracinielli 1968.

³ Muzykę do opery skomponowała Francesca Caccini (1587–1640).

⁴ S.S. Jagodyński pochodził ze zubożałej szlacheckiej rodziny zmuszkiej herbu Korwin.

ków, którym dane było brać udział w ówczesnych rozrywkach mięso-pustnych zorganizowanych w stolicy Toskanii. Stało się tak za sprawą wizyty królewicza Władysława IV Wazy⁵ w Italii. Jednym z jej przystanków była Florencja właśnie, gdzie syn Zygmunta III gościł na dworze Ferdynanda II Medyceusza. Kontakt najstarszego królewskiego syna ze spektaklem odegrał znaczącą rolę w rozwoju naszego rodzimego teatru, bowiem między innymi pod tym wpływem doszło do powstania pierwszej polskiej stałej sceny dworskiej (Hernas 1998: 406–407)⁶. Przepuszczenia o zleceniu S.S. Jagodyńskiemu spolszczenia libretta przez samego Wazowicza z wielu względów nie znajdują potwierdzenia, autor spodziewał się raczej uzyskania finansowego wsparcia (na co wskazują licznie reprezentowane w ramie wydawniczej dzieła nazwiska potencjalnych mecenasów), potrzebnego po powrocie z Włoch do kraju (Krzywy 2007: 12–13)⁷.

Oryginał interesującego mnie utworu stanowi przykład modnego podówczas we Włoszech gatunku *drama per musica* (Szweykowska 1976), powstałego we Florencji, w polskiej wersji nabierającego jednak odmiennego kształtu:

Jagodyński podążał za librettem Saracinellego, bardzo wiernie oddając oryginał, jeśli idzie o warstwę inwencyjną, swobodnie jednak traktując rytmikę podstawy, co spowodowało zmianę charakteru sztuki z poetycko-muzycznej na *stricte* literacką. Tłumaczenie nie powstało więc z myślą o inscenizacji, nie ma również żadnych świadectw historycznych, które mogłyby potwierdzić tezę przeciwną – jest to przeróbka utworu dramatycznego na tekst przeznaczony do czytania (...). (Krzywy 2007: 16)

Jednocześnie badacze zauważają dobry warsztat S.S. Jagodyńskiego, przejawiający się na przykład w sprawnej adaptacji techniki wiersza włoskiego. Nie rezygnuje poeta także całkowicie ze scenicznych aspektów

⁵ Ciekawe szczegóły i tło tej wyprawy podaje Roman Krzywy (2007: 5–7). Por. też Deles 2001.

⁶ „Teatr florencki uczył Władysława sztuką *La liberazione di Ruggiero* (...). Ten właśnie teatr wywarł głębokie wrażenie na dostojnym widzu. Efektem literackim i muzycznym, sztuce aktorskiej towarzyszyła tu iluzjonistyczna, zmienna, oparta na nowoczesnych konstrukcjach scenografia.

Już we Włoszech postanowił Władysław IV założyć teatr na Zamku Królewskim w Warszawie, a przynajmniej ożywić słaby rytm imprez scenicznych na dworze ojca.” (Hernas 1998: 406). Por. również Pelc 1993: 163, Sajkowski 1969, Targosz-Kretowa 1965.

⁷ Epizod włoski w życiu poety obejmuje lata 1620–1627, składają się nań m.in. studia prawnicze w Padwie i Bolonii.

tekstu, skoro zamieszcza w swej wersji między innymi informacje o aparacie scenicznym i widowiskowości nowego teatru (Hernas 1998: 409).

Fabuła utworu wykazuje rozmaite filiacje, przede wszystkim z jednym z epizodów poematu *Orland szalony (Orlando furioso)*⁸ (1532) Lodovica Ariosta:

Ruggier to rycerz pogański, który przybył wraz z pułkami saraceńskimi pod wodzą Agramanta, by walczyć z wojskiem Karola Wielkiego. Boiardo opowiada w księdze III swego dzieła o bitwie pod Montalbano, kiedy to siły dowodzone przez chrześcijankę Bradamantę ścierają się z armią króla Algieru, Rodomonta. W trakcie walki przybywa Ruggier, przynosząc wiadomość o klęsce chrześcijańskiego cesarza. Bradamanta prosi o przerwanie boju, by mogła wesprzeć swego władcę, lecz Rodomont odmawia. Wtedy Ruggier podejmuje się walczyć w zastępstwie nieznanego rycerza. Dziewica przyjmuje ofertę i oddała się, ale niespokojna o los Ruggiera wraca i dostrzega go w chwili, gdy ogłuszył mieczem Rodomonta. Król, poruszony, że przeciwnik nie wykorzystał swej przewagi i nie zabił go, przerywa walkę. Wtedy Ruggier pyta Bradamantę o imię i wpada w nie lada zdziwienie, gdy okazuje się, iż rycerz jest piękną dziewczyną. Oboje zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia, lecz nagle pojawia się oddział Saracenów. Jeden z nich ciął Bradamantę w głowę, oboje więc rzucają się na napastników, tracą z oczu i od tej chwili przez długi czas nie mogą się odnaleźć.

Wątek Boiardowy podjął Ariosto. Już w pieśni I, nie ujawniając jeszcze imienia bohaterki, ukazuje Bradamantę wędrującą po lesie w poszukiwaniu ukochanego. W pieśni II dziewczica spotyka rycerza Pinabella, który widział, jak Ruggier został uwięziony przez czarownika w położonym na stromej skale stalowym zamku. Ów czarnoksiężnik to poruszający się na skrzydlatym koniu (hippogryfie) mag Atlant, preceptor Ruggiera, starający się chronić swego ukochanego wychowanka przed niebezpieczeństwami (w jednej z późniejszych pieśni czytelnik dowiaduje się, że nieszczęście zagrażające podopiecznemu Atlantowi zapowiedziały gwiazdy). Dlatego właśnie zamknął rycerza w niedostępnym zamku i aby dostarczyć mu towarzystwa, porwał rycerzy i piękne panny. Pinabello prowadzi tam Bradamantę, ale gdy podczas drogi dowiaduje się, że pochodzi ona z wrogiego rodu, podstępem wrzuca ją do jaskini, licząc na rychłą śmierć dziewczyny. Jednak pieczara okazuje się siedzibą ducha czarodzieja Merlina, do którego po nuki przybyła „prorokini” – jak ją nazywa Piotr Kochanowski – Melissa. Tu Bradamanta dowiaduje się, że wraz z Ruggierem da początek wspólnemu rodowi (...) oraz otrzymuje rady, w jaki sposób pokonać Atlanta, by uwolnić uwięzionych. Postępując wedle wskazówek, oswobadza ukocha-

⁸ Jest to kontynuacja *Orlanda zakochanego (Orlando innamorato)* z końca XV w. autorstwa Mattea Marii Boiarda.

nego. Gdy jednak Ruggier dosiada hippogryfa, skrzydlaty koń unosi go wysoko w górę i Bradamanta traci rycerza z oczu. Zaczarowany przez Atlanta rumak zawozi Saracena prosto na wyspę czarodziejki Alcyny, z którą mag był w zmwowie. Uosabia ona życie rozpustne: wabi do siebie młodzieńców, rozkochuje w sobie, bawiąc się nimi przez jakiś czas, po czym niby druga Kirke zamienia nieszczęśników w bydłęta lub drzewa. Zaraz po wylądowaniu na wyspie Ruggier dowiaduje się o tych praktykach od Astolfa, zaczarowanego w krzew mirtu, lecz – niepomny na ostrzeżenia – zakochuje się w pięknej gospodyni. Oddając się bez reszty przyjemnościom, trawi życie na rozrywkach towarzyskich i uciechach cielesnych. W tym czasie, szukając ukochanego, Bradamanta ponownie trafia do Melissy, która obiecuje uwolnienie Ruggiera z okowów wszechwładnej miłości.

Czarodziejka wyrusza na wyspę Alcyny i widzi Ruggiera w pięknych szatach, oddającego się miłosnym wywczasom. Przyjawszy postać Atlanta, napomina rycerza, a potem poucza go, jak ma się wydostać z wyspy. Uwalnia też zaczarowanych młodzieńców. Ariosto opowiada o tym w pieśniach VII i VIII, których treść stanowi kanwę sztuki Saracinellego. (Krzywy 2007: 18–19).

Utwór Saracinellego/Jagodyńskiego wykazuje także rozmaite – o różnym stopniu zależności i rozpoznawalności – związki fabularne, ideowe, estetyczne, topiczne z innymi tekstami kultury, na przykład z *Odyseą* Homera, *Argonautykami* Apolloniosa z Rodos, *Eneidą* Wergiliusza, *Jerozolimą wyzwoloną* Torquata Tassa. Utrwalony w nich schemat fabularny służył afirmacji etyki rezygnacji z doczesnych przyjemności, a nawet szczęścia (Krzywy 2007: 21). Przytoczone w dość obszernych zarysach perypetie bohaterów oraz filiacje interesującego mnie dzieła potwierdzają schematyzm wątków i ich aktualizacji w tekście, który jednak pozostaje ciekawym materiałem dla dociekań spod znaku stylistyki językoznawczej.

Przedmiotem niniejszego opracowania jest epitet oraz – przede wszystkim – jego funkcje w *Wybawieniu Ruggiera...* S.S. Jagodyńskiego. Epitet jest środkiem stylistycznym, któremu badacze poświęcają stosunkowo mało uwagi⁹, choć był uważany przez starożytnych za jeden z tropów retorycznych „przydający plastyczności przedstawianemu światu oraz wspaniałości i bogactwa wysłowieniu.” (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 1989: 126). Jerzy Ziomek w *Retoryce opisowej* (1990), w rozdziale dotyczącym tropów, nie poświęca epitetowi nawet osobnego akapitu, wspomina jedynie o nim przy okazji charak-

⁹ Z takich prac autorstwa językoznawców można wymienić np.: Ostaszewska 1974, Rejter 2001.

terystyk innych środków, na przykład metafory czy hiperboli¹⁰. Nieco lepiej rzecz przedstawia się w *Stylistyce polskiej* H. Kurkowskiej i S. Skorupki (1959: 203), w której poświęcono epitetowi krótki półstronicowy podrozdział. Epitet umieszczono wśród stylistycznych środków leksykalnych i wyróżniono kilka jego odmian – ze względu na semantykę: zwykły, przenośny (metaforyczny), ze względu na formę gramatyczną: przymiotnikowy, imiesłowowy i rzeczownikowy oraz ze względu na budowę słowotwórczą: złożony. Autorzy *Słownika terminów literackich* uwzględnili jeszcze inne typy epitetów: zdobniczy, stały (w formie s frazeologizowanej struktury nieciągłej) oraz metonimiczny (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 1989: 126). W odniesieniu do polskiej literatury dawnej problem epitetu zyskuje zaledwie wzmiankę w kontekście charakterystyki innych figur retorycznych (Otwinowska 1998: 253–254). Najogólniejsze spostrzeżenia dotyczące epitetu można sprowadzić do jego „aspektu podporządkowującego nagromadzenia” (Lausberg 2002: 381). Jak zauważają (w niezwykle syntetycznej formie) badacze retoryki, charakteryzując ten środek: „Epitet jest atrybutywną addycją (przymiotnikiem, substancywną apozycją, peryfrastyczną apozycją) towarzyszącą rzeczownikowi.” (Lausberg 2002: 381¹¹).

W badanym utworze można wskazać na pewne tendencje stylistyczne w stosowaniu epitetów. Pierwszą jest wyzyskanie tropu w celu charakterystyki postaci, przy czym należy zauważyć, iż dobór typu semantycznego tego środka zależy nie tylko od konkretnego protagonisty utworu, ale też od tego, kto go charakteryzuje. Oto kilka przykładów:

- (1) MELISSA
 Także, **Alcyno obłudna,**
zmyśloną postawą cudna,
 chcesz twarzyczką twą zdradliwą
 być serc ludzkich truną żywą?
 Chcesz, by **Ruggier, kwiat młodości,**
 wpadł w twej ogień żarliwości?
 (...)

¹⁰ Epitetowi nie poświęcają osobnego miejsca w swej *Sztuce retoryki* (1998) Mirosław Korolko oraz Jakub Z. Lichański w dwutomowym opracowaniu *Retoryka. Historia – teoria – praktyka* (2007).

¹¹ H. Lausberg wyodrębnia różne formy i funkcje epitetów, w większości opisane przeze mnie wyżej, w odniesieniu przede wszystkim do literatur klasycznych wraz z przykładami z tychże.

Jeśli tedy **Melissa mądra**: i co boli,
mam znieść, i czynić Bradamancie gwoli. (JW, 36)¹²

- (2) MELISSA
Uciszczie się, **smutne drzewa**,
nie zawsze zły wiatr powiewa,
ożywcie zmarłe nadzieje,
strachem serce niech nie mdleje!
Za was przeciw **złej Alcynie**
wszytką mocą stanę ninie. (JW, 45)
- (3) FRAUCYMER
Śliczna Alcyno,
pociech przyczyno,
zażywaj god i lubości
(...)
Śliczny Ruggierze,
błogiś w tej mierze,
żeć miłości płuży stadło –
żyj w krotchwili,
znając co chwili,
że gładkość zdobi zwierciadło! (JW, 37)
- (4) ALCYNA
O **Melisso niechętliwa**,
o **Melisso niecnotliwa**,
tyś mi wszystkiego złego jedyna przyczyna,
choćbym ci prawa była, tyś mi zawsze winna! (JW, 49)
- (5) PANNA FRAUCYMERNA
Ach, **niewdzięczny, nieużyty**,
takeś **śmiały, narowity**,
wnet niewdzięczność z śmiercią zbracisz;
mogłeś zyskać, a utracisz! (JW, 52)
- (6) DRZEWO V
Ach, co to w oczach widzę tak srogięgo,
że mi przenika do serca samego?
Ona to – widzę – **sroga i okrutna**,
co nas utrapia, **megeera wszem smutna!** (JW, 46)

¹² Po każdym cytacie podaję skrót źródła oraz numer strony, z której pochodzi dany fragment.

Jak widać, epitet staje się elementem charakterystyki postaci, charakterystyki różnej w zależności od tego, kto jej dokonuje. Jak wiadomo, w tekście dramatycznym wypowiedzi protagonistów służą różnym celom, także ich deskrypcji, co szczególnie ważne, gdy brak didaskaliów, a tych czytelnik nie znajdzie w analizowanym utworze. Poprzez zastosowane określenia (najczęściej przymiotnikowe) odbiorca orientuje się w relacjach zachodzących między bohaterami. Różnice w charakterystyce postaci wiążą się również ze zmianą stosunku do nich innych osób dramatu w miarę rozwoju akcji. I tak na przykład dla Alcyny Ruggier będzie postacią pozytywną do momentu, gdy ten zmieni zdanie o podstępnej czarodziejce. Podobna sytuacja występuje w wypadku relacji pańien z fraucymeru Alcyny do rycerza (przykłady 3, 5). Jednoznacznie negatywny stosunek do Alcyny ma natomiast konsekwentnie w całym utworze Melissa (1, 2) znająca intrygi pani wyspy, stojąca na straży praworządności i czystości uczuć, a przede wszystkim bezpieczeństwa Ruggiera. Alcynie nieobce są natomiast zamiary prorokini i dlatego, widząc w niej wroga, używa pod jej adresem określeń negatywnych (4). Jak dowodzą przywołane egzemplifikacje, użyte epitety nie są zaskakujące czy oryginalne pod względem semantycznym, bezpośrednio, odwołując się do jednoznacznych aksjologicznie przymiotników, charakteryzują postaci utworu. Warto ponadto zauważyć, że epitety odnoszące się do protagonistów libretta przez swą semantyczną dosadność i jednoznaczność, dynamizują akcję, służą licznym jej zwrotom, których wyrazem jest między innymi zmieniający się stosunek wzajemny bohaterów, napędzający niejako intrygę przedstawioną w dziele.

Z charakterystyką postaci wiąże się główny problem utworu ubrany w płaszczyk miłosnej intrygi. Osią fabularną utworu jest właśnie ta intryga miłosna, osnuta wokół nieszczerego, wszetecznego uczucia Alcyny, które wzbudzone w Ruggierze miało doprowadzić do jego zguby. Chytry plan czarodziejki, głównie za sprawą działań zapobiegawczych Melissy, jednak się nie powiódł. Niezależnie od ostatecznego rozwiązania fabuły, to właśnie miłość i jej atrybuty pojawiają się w płaszczyźnie leksykalnej tekstu, często wzbogacone o epitetową addycję. W tekście napotkać można liczne połączenia wyrazowe poświadczające tę tezę, na przykład: *szczęście łaskawe* (JW, 37), *oczy śliczne* (JW, 37), *wierna miłość* (JW, 38), *wzajemna miłość* (JW, 39), *bystre strzały* (Kupidyna – A.R.) (JW, 39), *miłość niespolna* (JW, 40), *miłość swowolna* (JW, 40), *miłość bezecna* (JW, 43), *wzajemna miłość* (JW, 50), *rzadka piękność* (JW, 40), *niewolnik niewieści* (JW, 43),

niewieście fortele (JW, 43), *nadobna cera* (JW, 49), *ochotne serca* (JW, 34), *serca panieńskie* (JW, 57), *nieśmiałe serce* (JW, 59). Zastosowane epitety pełnią na ogół funkcję dopełniającą znaczenie leksemu określanego, co wynika z podstawowej roli przypisywanej temu środkowi (Lausberg 2002: 381), a odnoszą się do szeroko rozumianego pola leksykalnego MIŁOŚĆ, charakteryzują bowiem samą miłość właśnie, ponadto elementy urody (i tym samym atrakcyjności zmysłowej) postaci, ich inne cechy wynikające z uwikłania się w złożone relacje emocjonalne, ale też zwyczajowe atrybuty symboliczne i metonimiczne, takie jak serce, szczęście czy strzały Kupidynowe. Wyraźnie częściej epitety występują w znaczeniu właściwym (*proprie*), rzadziej zaś metaforycznym, co stanowi czytelny sygnał ich służebności wobec przedstawionych w utworze zdarzeń.

Ciekawą, acz niezbyt liczną grupę stanowią epitety, które można by określić jako pleonastyczne. Są to takie addycje, które w pewnym sensie powtarzają znaczenie określanego rzeczownika. Służy to najczęściej, co potwierdza analizowany tekst, uwypukleniu treści, swoistej emfazie dotyczącej komunikowanego w zestawieniu wyrazowym znaczenia, na przykład: *słońce grzejące* (JW, 40), *ptaszeczki lotne* (JW, 40), *kwitnąca miłość* (JW, 41), *ptaszki śpiewające* (JW, 42), *sromotne przykrości* (JW, 43), *słodki miód* (JW, 50), *morskie wody* (JW, 51), *dożywotny człowiek* (JW, 55). Podobne określenia precyzują sens, powtarzając semy rzeczownika. Warto zauważyć, że często są to semy konotacyjne lub drugoplanowe względem semów bazowych stanowiących o znaczeniu słownikowym (np. śmiertelność jako cecha człowieka, słodycz jako cecha miodu, zdolności śpiewania i latania przypisywane ptakom, kwitnienie jako cecha kojarzona z młodością itd.).

W badanym tekście zwraca uwagę pewna tendencja do nagromadzenia epitetów. Oto przykłady:

(7)

ALCYNA

O **piękne myśli**, latajcie, latajcie
i niebu **miłej twarzy** zażywajcie!
Tam, gdzie **śliczne** pachną **łączki**,
damy sobie z miłym rączki.
Ochotne żądze, biegajcie, biegajcie,
nasze **wesołe przyście** opiewajcie!
Gdzie **nalubsze wiatry** wieją,
tam nasycę swą nadzieją. (JW, 46)

- (8) MELISSA
**Pyszne pałace, budynki,
 piękne ogrody i rynki,
 drogie kamienie i perły,**
 nic te korony i z berły –
 nic to prawie, co nie było
 i wniwecz się obróciło! (JW, 55)
- (9) CHÓR
**Okrutna jędrza, czarownica sprośna,
 jest szkodna sercom miłość i nieznośna,**
 lecz gdy z niej **mężna cnota** się wybije,
 dalsze dni swoje, godując, przeżyje!
Nadobna cnoto, niebieskie kochanie,
 kto chce żyć wiernie, niech przy tobie stanie
 i niech uzbroi **zmysły swe w uczciwe,**
 kto chce **ucieszne dni** wieść i **szczęśliwe!** (JW, 58)

Obserwacja kontekstów, w jakich epitety występują w znaczącym frekwencyjnie natężeniu skłania do wniosku o ich funkcji budowania nastroju. I tak, w przywołanych cytatach spotykamy się z nastrojem bez troski, błogości (przykład 7), pozornej idylliczności (8) czy antonimicznymi emocjami gniewu i szczęścia (9). Przymiotnikowe addycje pomagają Alcynie stworzyć obraz swoich wydawałoby się czystych uczuć i intencji żywionych do Ruggiera, Melissie natomiast służą do budowania wizerunku świata złożonego z doczesnego blichtru niezapewniającego człowiekowi szczęścia czy nieśmiertelności, Chór zaś może śpiewać o dwóch biegunowo różnych wartościach, jakimi są miłość wszechuczna i cnota. Jest zatem epitet środkiem kreującym elementy świata przedstawionego, często jednak wyzyskany bywa do wywołania efektu kontrastu, stając się określeniem pozornym, powierzchownym, niezdradzającym prawdziwych intencji nadawcy, treści immanentnych stanowiących o wymowie ideowej i dydaktycznej utworu. Pozostaje jednak elementem sprzyjającym koherencji tekstu, dopełniając – choć nie zawsze wprost – poszczególne jego ogniwa. Pomocne w tym może być nie tylko samo wyzyskanie epitetu, ale użycie go w większej liczbie na krótkim odcinku tekstu.

Epitet bywa także w badanym utworze ważnym wykładnikiem struktury tekstu, o czym świadczy jego obecność w strukturach paralelnych składniowo, na przykład:

- (10) CHÓR PANIEŃSKI
Nieba obrotne,
ptaszeczki lotne,
pięknych nimf chóry,
wody i góry,
w waszej pomocy
niech tu jaśniejsze dni będą i nocy!
Lochy chłodzące,
słońce grzejące,
łąki zarosłe,
kwiatki wyniosłe,
z waszej pomocy
niech tu jaśniejsze dni będą i nocy! (JW, 40)
- (11) MELISSA
Radę-ć wzięła i serce **brzydka czarownica,**
wstydz się, **bezwstydnny Ruggierze!**
Gdzie w towarzystwie rycerze,
gdzie twa **zbroja polerowna,**
gdzie **broń ostra i hartowna?** (JW, 43)
- (12) MELISSA
Uciszcie się, **smutne drzewa,**
nie zawsze zły wiatr powiewa,
ożywcie **zmarłe nadzieje,**
strachem serce niech nie mdleje! (JW, 45)
- (13) PANNA FRAUCYMEROWA
(...)
Oczy jej zapłakane, poszarpane szaty –
nie tak pociechy niosą, **nie tak** jadą w swaty! (JW, 47)

Paralelne konstrukcje syntaktyczne zawierające epitety występują często w librecie S.S. Jagodyńskiego w strukturze apostrofy (przykłady 10, 11, 12). Ich charakter inwokacyjny tłumaczy użycie addycji, które dopełniają semantycznie element stanowiący przedmiot apostrofy, wprowadzającej nierzadko ważne dla rozwoju akcji treści, na ogół jest to rozwiązanie kolejnych ogniw intrygi. Rzadziej epitety pojawiają się w innych kontekstach paralelnych składniowo (13), stanowiąc nie tyle bezpośrednio składnik takich struktur, co będąc niejako ich leksykalnym wspornikiem. Interesujący mnie środek stylistyczny jest zatem – dzięki uwikłaniu w konstrukcje składniowo paralelne – wykładnikiem kohezji tekstu, pozostając jednocześnie w semantycznej zgodzie zarówno z określonym rzeczownikiem, jak i wymową oraz intencją dzieła.

*
* *

Przeprowadzone obserwacje umożliwiają sformułowanie kilku wniosków dotyczących miejsca i funkcji epitetu w *Wybawieniu Ruggiera z wyspy Alcyny* S.S. Jagodyńskiego. Epitet jest w badanym tekście środkiem z pewnością zauważalnym, choć pod względem semantycznym raczej niewyszukanym (przewaga epitetów zwykłych nad metaforycznymi). Z pewnością należy wyróżnić rolę środka, którą odgrywa w budowaniu świata przedstawionego. Znajduje to manifestacje w stosowaniu addycji przy określeniach bohaterów (tak apelatywnych, jak i proprialnych), co dopełnia ich charakterystykę. Ponadto epitet występuje jako wykładnik wizerunku rzeczywistości opisanej w utworze, pozostaje semantycznie zgodny z główną – miłosną – osią intrygi. Buduje poza tym nastrój, dookreślając plastyczny aspekt wypowiedzi protagonistów, stanowiących nierzadko ważne dla rozwoju akcji głosy i postawy moralne, obyczajowe i inne. Pewną konsekwencję na poziomie koherencji tekstu wykazują ponadto epitety o charakterze pleonastycznym. I wreszcie, interesujący mnie środek stylistyczny bywa wykorzystany jako znaczący element kośćca składowego tekstu, wchodząc w skład struktur paralelnych, występujących najczęściej w funkcji apostrofy.

Uogólniając, można stwierdzić, że epitet jest w analizowanym utworze środkiem o charakterze instrumentalnym, choć należy docenić jego wartość stylistyczną. Cechuje go wprawdzie mało oryginalna semantyka, rzadko odwołująca się do metafory, niemniej bez wątpienia dopełnia on świat przedstawiony, zarówno na poziomie fabularnym, jak i charakterystyki postaci. Niebagatelną rolę odgrywa także jako komponent służący spójności tekstu. Ową instrumentalność i zarazem operatywność epitetu można – jak sądzę – wiązać z wymiarem gatunkowym utworu będącym operowym librettem, a to podporządkowane jest na ogół akcji fabularnej i jej dynamice, która w operze (także siedemnastowiecznej!) jako swoistej syntezie sztuk¹³ odgrywa niebagatelną rolę.

¹³ Tak można myśleć także o tekście będącym podstawą analiz poczynionych w niniejszym opracowaniu. Por. np. Szwejkowska 1976: 24–25).

ŹRÓDŁO

JW – Saracinelli F., Jagodyński S.S., 2007, *Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny*, Warszawa.

BIBLIOGRAFIA

Deles P., 2001, *Polityczne uwarunkowania podróży królewicza Władysława Zygmunta Wazy po krajach Europy Zachodniej w latach 1624–1625*, „Kronika Zamkowa”, r. 16, z. 2.

Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., 1989, *Słownik terminów literackich*, Wrocław.

Hernas C., 1998, *Barok*, Warszawa.

Korolko M., 1998, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa.

Krzywy R., 2007, *Wprowadzenie do lektury*, w: F. Saracinelli, S.S. Jagodyński, *Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny*, Warszawa.

Kurkowska H., Skorupka S., 1959, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa.

Lausberg H., 2002, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł., oprac. i wstępem opatrzył A. Gorzkowski, Bydgoszcz.

Lichański J.Z., 2007, *Retoryka. Historia – teoria – praktyka*, t. 1–2, Warszawa.

Ostaszewska D., 1974, *Stylistyczna funkcja przydawki w „Dafnidzie” Samuela Twardowskiego i w „Kanikule” Jana Andrzeja Morsztyna*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, *Prace językoznawcze*, z. 42, Kraków.

Otwinowska B., 1998, *Figury*, w: *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, współudział B. Otwinowska, E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław.

Pelc J., 1993, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa.

Rejter A., 2001, *Epitet w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, „Język Artystyczny”, t. 11, red. D. Ostaszewska, A. Wilkoń, Katowice.

Sajkowski A., 1969, *Z teatralnych doświadczeń podróżników polskich do Włoch od XVI do XIX wieku*, „Pamiętnik Teatralny”, r. 18, nr 4.

Saracinelli E., 1968, *Memoria storico biografica della nobile famiglia Saracinelli*, Firenze.

Szweykowska A., 1976, *„Drama per musica” w teatrze Wazów 1635–1648. Kartka z dziejów barokowego dramatu*, Kraków.

Targosz-Kretowa K., 1965, *Teatr dworski Władysława IV (1635–1648)*, Kraków.

Tomkiewicz W., 1971, *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*, Warszawa.

Ziomek J., 1990, *Retoryka opisowa*, Wrocław.

**EPITHET IN ADAPTED LIBRETTO OF A BAROQUE OPERA.
REFLECTIONS ON THE STYLISTIC FORM OF
WYBAWIENIE RUGGIERA Z WYSPY ALCYNY
BY STANISŁAW SERAFIN JAGODYŃSKI**

Abstract

The aim of this paper is to characterise epithet and its functions in *Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny* by S.S. Jagodyński. Performed analysis has demonstrated that epithet, in the work covered by the study, is a form of expression of instrumental nature, although also one that serves a stylistic function. It is characterised by semantics that lack originality, rarely evoke metaphor, nevertheless, undoubtedly, it completes both the world presented on the plot level as well as the depiction of characters. It also often serves an important role as a component that improves cohesion of the text. This instrumentality and, at the same time, efficiency of an epithet may be attributed to the generic dimension of the work, i.e. opera libretto, and that is usually governed by plot and its dynamics, which is very important in an opera, as a peculiar synthesis of the arts.

Key words: epithet function, forms of artistic expression, opera libretto, baroque opera, artistic language of the 17th century