

# Jan Dürr-Durski

---

## Wacław Potocki a literatura mieszczańska

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 21, 3-27

---

1965

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# R O Z P R A W Y I M A T E R I A Ł Y

JAN DÜRR-DURSKI

## WACŁAW POTOCKI A LITERATURA MIESZCZAŃSKA

### 1

W twórczości Wacława Potockiego doszukiwano się od dawna pokrewieństwa z literaturą mieszczańską. A. Brückner w posłowie do wydania *Ogrodu fraszek* pisał:

Właściwa kraina poetycka dawnej Polski, to malownicze Podgórze; już na początku stulecia stąd czerpała motywy owa mieszczańska, sowizdrzalska satyra: Grybów, Bobowa, Ciężkowice i inne podgórskie miesciny i wioski, aż po sam stary Kraków, toć jej obszar ulubiony. Szlachecka Potockiego poezja styka się ściśle z ową mieszczańską; ta sama staropolska jędrność i dosadność, humor i satyra; Potocki przewyższa tylko wykształceniem owych kolegów od warsztatu i szkoły wielkim czytaniem, znajomością głównie łaciny<sup>1</sup>.

Poza wskazaniem na wspólne elementy jędrności i dosadności, humoru i satyry znakomity badacz nie starał się jednak bliżej wyjaśnić, na czym by polegało to zetknięcie się Potockiego z literaturą mieszczańską, którą zbyt wąsko w tym wypadku ograniczał do piśmiennictwa sowizdrzalskiego. Tymczasem pytanie, o ile Potocki poddał się wpływom literatury plebejskiej szerzej pojętej, jest zasadnicze dla zrozumienia jego twórczości i domaga się pełnego wyjaśnienia.

Szukając odpowiedzi na gruncie faktów, chciałbym zwrócić uwagę na trzy utwory Potockiego, dające się niewątpliwie wyprowadzić z ducha literatury mieszczańskiej: *Dialog o Zmartwychwstaniu Pańskim*; cykl trenów: *od wiosny, od lata, od jesieni, od zimy; Epitaphia seu nadgrobki*.

Wacława Potockiego zwykliśmy do niedawna uważać wyłącznie za fraszkopisarza i epika. Nikt nie zdawał się brać w rachubę spo-

---

<sup>1</sup> Wacław Potocki, *Ogród fraszek*. Wydanie zupełne A. Brücknera, t. II, Lwów 1907, s. 456.

czywającego w rękopisie jego *Dialogu o Zmartwychwstaniu Pańskim*, chociaż Brückner dwukrotnie omawiał ten dramat: w rozprawie *Początki teatru i dramatu średniowieczny*<sup>2</sup> oraz w *Spuściźnie rękopiśmiennej po Wacławie Potockim*<sup>3</sup>.

Dopiero ogłoszenie drukiem *Dialogu o Zmartwychwstaniu Pańskim* w r. 1949 w opracowaniu Marii Krzymuskiej i Wandy Budziszewskiej, w ramach serii „Zabytki Języka i Literatury Polskiej” (Pozn. Tow. Przyj. Nauk, nr 1) przyniosło zasadniczą zmianę w tej sytuacji. Wydanie to udostępniając tekst zwróciło uwagę na sam utwór, tak zaskakujący i wyodrębniający się w twórczości poety, nadal jednak okoliczności jego powstania i ewentualnej realizacji scenicznej przedstawiały się historykom literatury jako zagadka trudna do rozwiązania. M. Krzymuska opracowując stronę historyczno-literacką utworu nie mogła na ten temat absolutnie niczego powiedzieć.

W swoim czasie starałem się dać próbę rozwiązania tajemnic tego utworu i umiejscowić go ściśle w twórczości poety<sup>4</sup>. Pozwolę sobie przypomnieć, do jakich początkowo doszedłem wniosków.

Wskazywałem, że Potocki nie mógł przejść obojętnie wobec potężnego prądu uczuć religijnych, kiedy cały naród zagrożony w r. 1673 naporem tureckim znalazł się na kolanach przed ołtarzami, kiedy w każdym kościele odprawiały się dziesiątki mszy błagalnych. Był to u poety okres najpełniejszego bodaj konformizmu. (Jednak w dwa lata później wystąpił przeciw poecie — ma to dużą wymowę — obok prokuratora biskupiego dziekan i proboszcz biecki, ks. Jan Czaplic, z oskarżeniem o popieranie arianizmu żony i innych osób.)

Nie powinien więc nas dziwić fakt, że w tym właśnie czasie, w r. 1673 napisał Potocki swój pierwszy wiersz o charakterze zdecydowanie katolickim pt. *Na Kwietnią Niedzielę*<sup>5</sup>. Jak wynika z treści tego pełnego aluzyjności politycznej utworu, powstał on w okresie narad sejmowych w Warszawie i porusza te same zagadnienia, co równocześnie napisany poemat *Zgoda*. Wzywa więc do zaprzestania na okres sześciu niedziel, tj. sześciu tygodni trwania sejmu, wzajemnych kłótni wobec niebezpieczeństwa tureckiego oba poważnione stronnictwa, z których jedno skupiło się przy królu w Warszawie, drugie malkontentów przy prymasie Praż-

<sup>2</sup> „Biblioteka Warszawska”, LIV, 1894, t. II—III.

<sup>3</sup> „Rozprawy Wydziału Filologicznego AK. Um. w Krakowie”, t. XXVII, 1898, s. 280—286.

<sup>4</sup> J. Dürr-Durski, *Wacław Potocki w okresie działalności politycznej*, [w:] „Zeszyty Naukowe Uniw. Łódz. Nauki Human.-Społ.”, Łódź 1958, S. I. z. 10.

<sup>5</sup> *Ogród frazsek*, t. II, s. 382—383; *Jovialitates*, s. 4—5.

mowskim w Łowiczu. Data wiersza da się oznaczyć z całą dokładnością: Niedziela Kwietnia, czyli Niedziela Palmowa przypadała w r. 1673 — 26 marca.

Po wierszu *Na Kwietnią Niedzielę* umieścił Potocki wiersz o niezrozumiałym na pierwszy rzut oka tytule *Drugi chłopiec*. Pozostaje on w ścisłym związku z poprzednim, który mógłby mieć z uwagi na to podtytuł „Pierwszy chłopiec”. Oba teksty to ni mniej, ni więcej tylko fragmenty deklamacji *pro Dominica Palmarum*, tj. dramatu procesyjnego na Niedzielę Palmową. W czasie tej uroczystości prowadzono posąg Chrystusa siedzącego na osiołku, stąd aluzje do niego w wierszu *Na Kwietnią Niedzielę*. Figura Chrystusa wyrzeźbiona była w naturalnej prawie wielkości i umieszczona na platformie opatrzonej kółkami (posiadamy kilka tego rodzaju zabytków rzeźby w naszych zbiorach muzealnych).

Z zachowanych tekstów dramatów procesyjnych na Niedzielę Palmową wiemy, że ważna rola w całej tej uroczystości przypadała zakom. W czasie procesji śpiewali oni względnie recytowali odpowiednie teksty, niejednokrotnie były to zabawne piosenki z życia szkolnego. Piosenki te śpiewali zacy po stosownych antyfonach procesji i obrzędów. Chociaż deklamacje miały pod względem treści teksty zasadniczo ustalone, to jednak dopuszczalne były zmiany, zwłaszcza jeśli chodziło o nadanie im aktualności. Można sobie wyobrazić, iż Potocki w r. 1673, kiedy starano się o rozwinięcie propagandy antytureckiej wobec nadchodzącej wojny, uproszony został przez plebana bieckiego o uzupełnienie tekstów tradycyjnych odpowiednim aktualnym dodatkiem. Wywiązał się z tego zadania w ten sposób, że napisał dwa nowe teksty, które przeznaczał dla pierwszego i drugiego chłopca spośród chóru zaków. Nie mamy wątpliwości, iż uroczystość procesyjna uświetniona wierszami Potockiego odbyła się w Bieczu. Poeta w tym czasie stale tam przebywał jako podstarości, ponadto było to centrum życia całego powiatu, tak że stąd płynęła na całą okolice propaganda wojenna.

Z końcowych zdań wiersza *Na Kwietnią Niedzielę* wynika, że Potocki nic jeszcze nie wiedział o zawarciu 12 marca 1673 r. ugody pomiędzy obu politycznymi stronnictwami w kraju i zakończeniu ich kilkuletnich zmagani, nad którymi tak bolał.

Jak się przekonujemy z tekstów deklamacji na Niedzielę Palmową, poeta bynajmniej nie doznawał słodczy spokoju i radości w uczuciach religijnych. Jego wiersze świadczą, iż wyrażał swe uczucia religijne w postaci przerażonego błagania w chwili niebezpieczeństwa.

Dramat procesyjny na Niedzielę Palmową otwierał cykl trzech

przedstawień wielkanocnych. Drugim elementem tego cyklu było misterium pasyjne *pro die Parasceve*, tj. na Wielki Piątek. Nie wahamy się twierdzić, że w Bieczu misterium to wystawiano, choć — niestety — nic na ten temat nie możemy powiedzieć. Ostatni element w cyklu stanowiło widowisko rezurekcyjne związane z Wielką Niedzielą. Musiało i ono być w Bieczu wystawiane.

Jak można przypuszczać, węzeł zadzierzgnięty pomiędzy Potockim a plebanią w obliczu wojny tureckiej był mocniejszy, niżby należało sądzić na podstawie dotychczasowych wiadomości. Poeta nie tylko podjął się napisać teksty do deklamacji procesyjnych na Niedzielę Palmową, ale dał się nakłonić do ułożenia nowego tekstu misterium rezurekcyjnego. Odczuwał zapewne alegoryczne znaczenie święta Zmartwychwstania jako pociechy dla świata pełnego zwątpienia i lęku.

Niestety, jeśli chodzi o ustalenie daty powstania *Dialogu o Zmartwychwstaniu Pańskim*, nie znajdujemy żadnego potwierdzenia ani w samym tekście, ani w poprzedzającej go 50-wierszowej dedykacji. Poeta skierował ją do „Jejmci Paniej Wojewodziny Krakowskiej, z Osolina Lubomierskiej M. M. P.”, tj. do Heleny Tekli Lubomirskiej, córki kanclerza Jerzego Ossolińskiego, małżonki Aleksandra Michała, od 1667 r. wojewody krakowskiego (brata rokoszana). Jak wiemy, Aleksander Michał Lubomirski zmarł w r. 1678. Do faktu tego nie ma jednak w dedykacji aluzji, której by można oczekiwać, gdyby utwór powstał po owdowieniu protektorki poety.

Fakt, że *Dialog* poprzedzony został dedykacją do Lubomirskiej, nie świadczy bynajmniej, jakoby Potocki utwór swój specjalnie dla niej napisał, jak to zdaje się przyjmować Brückner<sup>6</sup>. Można przypuszczać, że poeta ozdobił tą dedykacją tylko jedną z wielu sporządzonych kopii. Na pewno jednak nie wysyłał do Wiśnicza jakiegoś starego utworu, wyciągniętego z przepaścistych szuflad kantorka, lecz utwór nowy, o jakim doszła do wojewodziny pochlebna opinia.

Polemikę ze mną na temat daty i okoliczności powstania *Dialogu o Zmartwychwstaniu Pańskim* podjął L. Kukulski. Według niego:

Hipoteza J. Dürra-Durskiego, łącząca dramat Potockiego z rokiem 1673, jest prawdopodobna; ale równolegle do niej wysunąć trzeba hipotezę inną. Nie ma mianowicie dowodów na to, że w Bieczu odbywały się widowiska wielkanocne, wiadomo natomiast, że widowiska

<sup>6</sup> A. Brückner, *Spuścizna rękopiśmienna po Wacławie Potockim*. [w:] „Rozprawy Wydz. Filolog. Ak. Um.”, t. XXVII, Kraków 1898, s. 281.

tego rodzaju związane były ze szkolną sceną jezuicką. Fakt ten stanowi punkt zaczepienia dla nieco odmiennego datowania *Dialogu*.

Wśród fraszek *Iovialitates*, a więc powstałych przed początkiem roku 1677, znajduje się wiersz zatytułowany *Georgius Potocki studiosus collegii Soc. Iesu iisdem Patribus in festo natalis patroni sui cera lusit* (OF IV. 335). Jest to przemowa wygłoszona przez syna poety, Jerzego, w dzień imienin, a więc dnia 23 kwietnia; wyraża w niej młody student swą czcłobitność dla „ojców duchownych”, u których pobiera nauki. Ponieważ jest w tym wierszu wzmianka o zmarłym bracie Jerzego, Stefanie (w. 19), mógł to być 23 kwiecień 1674, 1675 lub 1676 roku.

Nie wiadomo na pewno, gdzie do kolegium jezuickiego Jerzy Potocki uczęszczał. Czubek przypuszczał, że w Jarosławiu<sup>7</sup>, Brückner, że w Krośnie<sup>8</sup>. Oba te przypuszczenia, oparte na domniemaniu, że poeta oddał syna do kolegium stosunkowo najmniej od Łużnej odległego, wydają się nietrafne: gdyby Potocki bawił w Jarosławiu czy Krośnie w związku z edukacją syna, skwitowałby to z pewnością jedną czy drugą fraszką w *Ogrodzie*.

Bytność Potockiego w Krakowie zimą i wiosną 1676 roku potwierdzają fraszki *Ogrodu* wielokrotnie. Niewątpliwie przypatrywał się koronacji Sobieskiego 2 lutego (OF IV. 14, 176, 303, 304, 329, 330); niewątpliwie również był tu na weselu Stanisława Morsztyna z Oborską 26 kwietnia (OF IV. 334)<sup>9</sup>. Pomiędzy tymi datami wypada dzień św. Jerzego oraz Wielkanoc, która w roku 1676 przypadła na 5 kwietnia.

Jest wysoce prawdopodobne, że właśnie w roku 1676 zabiegał Potocki o protekcję jezuitów, oddając im swego syna do krakowskiego kolegium na wychowanie i dostarczając ich szkolnej scenie tekstu rezurekcyjnego misterium. Parę miesięcy wcześniej, w roku 1675, ks. Jan Czaplic wytoczył poecie sprawę sądową o arianizm żony<sup>10</sup> i protekcja tego rodzaju była Potockiemu ogromnie potrzebna<sup>11</sup>.

Nad twierdzeniem L. Kukulskiego, że Potocki wkupywał się w łaski jezuitów krakowskich, pisząc rzekomo dla nich *Dialog o Zmartwychwstaniu Pańskim* w celu nakłonienia ich do interwencji na swoją korzyść, kiedy pleban biecki wytoczył mu sprawę o tolerowanie arianizmu żony, musimy przejść do porządku dziennego. Zwłaszcza że nie wiemy, jak w danym momencie układały się stosunki pomiędzy jezuitami a kurią biskupią, w której znajdowała się sprawa Potockiego.

Potocki to pisarz z urodzenia i z absolutnej konieczności we-

<sup>7</sup> J. Czubek, *Wacław z Potoka Potocki*, [w:] *Archiwum do Dziejów Literatury*, t. 8, Kraków 1894, s. 275.

<sup>8</sup> W komentarzu do wyd. *Ogrodu*, t. 2, s. 522.

<sup>9</sup> Epitalamium S. Morsztynowi figuruje również w *Poczcie herbów*, Kraków 1696, s. 264.

<sup>10</sup> J. Czubek, *op. cit.*, s. 272—273; instygujący ks. Czaplic był proboszczem bieckim i — jeśli przyjąć hipotezę J. Dürra-Durskiego — inicjatorem wystawienia *Dialogu* w 1673 roku.

<sup>11</sup> L. Kukulski, *Prolegomena filologiczne do twórczości Wacława Potockiego*, Wrocław 1962, s. 121—122. Również przypisy 7—10 cytują za L. Kukulskim, *loc. cit.*

wewnętrznej. Nie mamy prawa imputować tak znakomitemu poecie, że podejmował się pisanie na drodze spekulacji, kierując się pobocznymi pobudkami. To pozbawiałoby nas szacunku dla tego twórcy, który będąc starszym człowiekiem decyzyjnie pisanie podejmował, kiedy dawało mu to satysfakcję osobistą.

Wskazany przez Kukulskiego fakt, że Potocki bywał często w Krakowie w r. 1676, nie dowodzi, jakoby syn jego studiował u tamtejszych jezuitów. A chociażby dowody na to się znalazły, czy miałyby to znaczenie dla genezy *Dialogu o Zmartwychwstaniu Pańskim*?

Podkreślić natomiast należy, iż widowiska paschalne dostępne dla szerokiego ogółu należały u jezuitów do rzadkości, w przeciwieństwie do łacińskich przedstawień w teatrze szkolnym, które miały wyraźnie tendencje umoralniające i dydaktyczne. Tak było w wieku XVI<sup>12</sup> i nie inaczej prawdopodobnie w wieku XVII, zwłaszcza w Krakowie, gdzie kolegium istniało od r. 1600<sup>13</sup> i musiało się liczyć w zakresie imprez teatralnych o charakterze publicznym z konkurencją działającą w oparciu o lokalną średnio-wieczną tradycję. Widowiska religijne urządzały miejscowe cechy oraz zakony dominikanów i augustianów. Wątpić należy, aby krakowscy jezuiti gromadzili stare teksty misterii i uważali za stosowne przyjmować ich adaptacje od kogokolwiek spoza klasztoru bez urazy swoich własnych autorów, profesorów poetyki.

Gdybyśmy chcieli wiązać *Dialog o Zmartwychwstaniu Pańskim* Potockiego z jezuitami krakowskimi, to musielibyśmy wpierv udowodnić, że tego rodzaju misteria były przez nich wystawiane. Jest to równie ważne, jak udowodnienie, iż w Bieczu wystawiano misteria.

Na postawiony mi zarzut o charakterze zasadniczym, iż nie ma dowodów na to, jakoby w Bieczu odbywały się widowiska wielkanocne, udało mi się obecnie znaleźć odpowiedź.

Jak wiadomo, posiadamy bardzo nieliczne przekazy źródłowe, mówiące, iż w Polsce, podobnie jak na Zachodzie Europy, obrzędowe widowiska religijne były urządzone staraniem gmin miejskich. W dawnych wiekach nikt u nas nie doceniał na tyle tych spraw, aby uznać je godnymi zapisania. Nie ulega jednak wątpliwości, że w Polsce w tego rodzaju widowiskach udział zarówno finansowy, jak i czynny w zakresie realizacji scenicznej brały cechy odpowiednio do swych możliwości i specjalności zawodowej (np. cech cieśli wznosił mansjony, cech krawców szył kostiumy itp.).

<sup>12</sup> Ks. J. Poplatek T. J., *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957, s. 123—124.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 8.

Najdawniejszy ze wspomnianych przekazów, to zapiska z Kazimierza krakowskiego o wypłaceniu 6 groszy na *ludus paschalis* z r. 1397.

Drugi przekaz, to relacja w *Postylli* Krzysztofa Kraińskiego (wyd. w 1611 r.) o nieporozumieniach między cechami krakowskimi w związku ze spełnianymi przez nie funkcjami w czasie widowisk<sup>14</sup>.

Do tych przekazów możemy dodać notatkę archiwalną z Biecza, nie wykorzystaną dotychczas przez historyków teatru. Pochodzi ona z r. 1678, a więc jest tylko o pięć lat późniejsza od przypuszczalnej daty wystawienia *Dialogu o Zmartwychwstaniu Pańskim* Potockiego. Dowiadujemy się z niej, iż Jan Wileński, krawiec biecki, będąc w sporze z miejscowym cechem krawieckim, zeznał: „Dałem bowiem samych pieniędzy zł 60 na misteria, sprawilem też kolację na wszystką bracią, która mnie kosztowała zł 50” (APK, Dep. 3, r. 1678, s. 965—968)<sup>15</sup>.

Ze względu na ubóstwo przekazów musimy wyciągać z nich wnioski, analizując każde słowo. Wyrażenie „samych pieniędzy” świadczy, że ów krawiec poza wyłożeniem gotówki przyczynił się do wystawienia misterii i w inny sposób (szył może kostiumy?). Co do owej kolacji przypuszczać można, że odbyła się po skończeniu przedstawienia misterium, jak to bywało z okazji przedstawień szkolnych.

Cech krawców był w Bieczu najliczniejszy po płóciennikach (miasto stanowiło ośrodek płóciennictwa). Liczba krawców płacących podatki waha się w rejestrach poborowych od ośmiu w r. 1581 do dwunastu w r. 1629 i stan ten utrzymuje się do wojen szwedzkich<sup>16</sup>. Nawet po wielu klęskach, w r. 1680 rejestr wykazuje sześciu krawców. Dla porównania dodajmy, że obok nich w tym roku znajdujemy wśród podatników: 1 złotnika, 2 piekarzy, 1 stolarza, 1 bednarza, 1 kuśnierza, 3 garncarzy, 1 miecznika, 1 stelmachę, 2 kowali, 1 ślusarza, 10 płócienników, 1 aptekarza, 1 balwierza, 1 kotlarza, 3 szewców, 1 rymarza, 2 „półrzeźników” (tj. płacących połowę podatku)<sup>17</sup>.

Aby obsadzić wszystkie role w *Dialogu o Zmartwychwstaniu Pańskim*, potrzeba było 37 osób i dwa chóry. Wątpić należy, czy

<sup>14</sup> Zob. J. Krzyżanowski, *Dramaturgia Polski renesansowej*, [w:] *Z wieku Reja i Stańczyka*, Warszawa 1958, s. 78—79.

<sup>15</sup> T. Sławski, *Mieszczaństwo bieckie na przełomie XVI i XVIII stulecia*, [w:] *Biecz. Studia Historyczne*, Wrocław 1963, s. 393.

<sup>16</sup> T. Sławski, *Studia nad ludnością Biecza w wiekach XIV—XVII*, [w:] *Małopolskie Studia Historyczne*, I, 1958, z. 3—4, s. 53.

<sup>17</sup> *Rejestr poborowy województwa krakowskiego z r. 1680*, oprac. E. Trzyna i S. Zygą pod red. S. Ingłota, Wrocław 1959, s. 310.



mógł nimi dysponować cech krawców, choćbyśmy wzięli w rachubę czeladników i terminatorów oraz krawców-komorników (którzy do cechu nie należeli, chyba wyjątkowo)<sup>18</sup>. Przyjąc więc musimy, że przy wystawianiu misterii współdziałały również inne cechy. Rej wodzili jednak krawcy, którzy byli dobrze sytuowani, zwłaszcza w porównaniu z płóciennikami, najuboższymi z rzemieślników w mieście.

Biorąc pod uwagę fakt, że cechy — chodzi przede wszystkim o cech krawców — urządziły w Bieczu przedstawienia religijne, do których należy zaliczyć widowisko paschalne, jakim jest *Dialog o Zmartwychwstaniu Pańskim*, możemy z dużym prawdopodobieństwem twierdzić, iż Potocki dla nich opracował ten utwór w r. 1673.

Jak dobre miał Potocki w ogóle stosunki z cechami, świadczy jego listowna interwencja u podskarbiego wiel. kor., Jana Andrzeja Morsztyna (krewniaka żony, z domu Morsztynówny) w sprawie ułatwień przy płaceniu przez członków cechu płócienników akcyzy uchwalonej świeżo na wojnę turecką. W sprawie tej zachowała się listowna odpowiedź podskarbiego z 14 sierpnia 1673 na list Potockiego załatwiająca pozytywnie sprawę. List ten oblatowali w grodzie (22 sierpnia) mieszczanie bieccy: Marcin Kradnerowicz, prokonsul, i Sebastian Kasprowicz, konsul<sup>19</sup>. Jest bardzo możliwe, że oni to właśnie dopomagali przy organizowaniu przedstawienia misteryjnego. W każdym razie byli to ludzie, z którymi Potocki najczęściej się stykał z racji swego urzędu podstarościego w Bieczu.

*Dialog o Zmartwychwstaniu Pańskim*, to nie tyle dokument świadczący o nawiązaniu stosunków z plebanią, ile o zbliżeniu się do cechowych teatromanów bieckich. Potocki, eksarianin czy też kryptoarianin, człowiek niechętny Kościołowi, nie musiał się bezpośrednio kontaktować z proboszczem katolickim w sprawie wystawienia *Dialogu*. Oczywiście fakt, że w trzy lata później tenże proboszcz wytoczył mu sprawę o tolerowanie w Łużnej arianizmu, nie świadczy o ich wzajemnych stosunkach w r. 1673, które wtedy były zupełnie poprawne (zezwoił pocie na złożenie zwłok syna Stefana w katakumbach kościoła parafialnego).

Chociaż *Dialog o Zmartwychwstaniu Pańskim* jest utworem zrodzonym na ubocznym torze twórczości poety, to jednak budzi duże zainteresowanie. Struktura tego dramatu religijnego tak bardzo niezwykła ma uzasadnienie w sytuacji związanej z jego po-

<sup>18</sup> T. Ślawski, *op. cit.*, s. 44.

<sup>19</sup> J. Czubek, *op. cit.*, s. 271—272.

wstaniem; łatwo zrozumieć, że Potocki, przeznaczając swój *Dialog* dla mieszczan w celu publicznego wystawienia staraniem cechów, musiał zachować bodaj częściowo formę tradycyjnego widowiska paschalnego.

Opracowując więc *Dialog o Zmartwychwstaniu Pańskim* nie odrzucił w całości tekstów starych. Wręcz przeciwnie, jak zwrócił na to uwagę J. Lewański, tekst jego *Dialogu* zbiega się w wielu miejscach, szczególnie w wierszach 262—424, tj. w drugiej połowie aktu II, oraz w akcie V, z tekstem tradycyjnym w tej postaci, w jakiej go znamy z *Dialogu de Resurrectione* w rkpsie Ossolineum (sygn. 198)<sup>20</sup>. Miał pod ręką zapewne i jakieś inne teksty misterium o Zmartwychwstaniu Pańskim, z których korzystał z dużą zręcznością.

A. Brückner, nie zajmując się w wymienionych powyżej pracach zależnością tekstu Potockiego od tekstu tradycyjnego, widział w *Dialogu o Zmartwychwstaniu Pańskim* „całkiem średniowieczny [...] układ, zewnętrzne zlepienie pięciu scen w całość, nie związaną niczym”<sup>21</sup>. Z twierdzeniem tym nie możemy się zgodzić bez zastrzeżeń. *Dialog* Potockiego w dużej mierze oparty jest o koncepcje obce tradycyjnym misteriom rezurekcyjnym.

W utworze tym znamienne jest ograniczenie roli Chrystusa: ukazuje się on na scenie raz tylko zebranych apostołom (w akcie III) i wygłasza jedynie cztery kwestie — w przeciwstawieniu np. do *Historii o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, gdzie występuje w cz. IV, V i VI.

Usunięcie przez Potockiego postaci Chrystusa z akcji nie spowodowało jednak osłabienia napięcia dramatycznego w utworze, wręcz przeciwnie — wzmogło je, ponieważ ukazanie się Chrystusa w szczytowym punkcie rozwoju akcji, tj. w akcie III, jak w tragedii antycznej, było dobrze przygotowane. Nie jest to oczywiście efekt w stylu misterium średniowiecznego.

Sposób prowadzenia akcji decyduje o charakterze aktów I—III, w których dopatrujemy się struktury dramatu nowoczesnego, chociaż scena Piłat — Judasz w zakończeniu aktu II przejęta jest z dawnego misterium. Natomiast akt V z takimi fragmentami, jak parodystyczny dekalog jednego z szatanów lub przemówienie Śmierci nawiązujące do tzw. tańców śmierci, utrzymany jest w duchu średniowiecznym

<sup>20</sup> J. Lewański, *Studia nad dramatem polskiego Odrodzenia*, Wrocław 1956, s. 22. Rkps 198 pochodzi z Małopolski zachodniej; powstał pod koniec pierwszej połowy w. XVII.

<sup>21</sup> J. Brückner, *op. cit.*, s. 281.

Potocki nie troszczył się o jednolitość charakteru swego dzieła, a nawet celowo podkreślał jego różnorodność. Był bowiem poetą tkwiącym jeszcze w manieryzmie początków wieku XVII. Barok w rodzaju Marina uważał jak arianie, jego współwyznawcy, za styl występny. Jak wiadomo, manieryzm kontynuował bardzo chętnie tematy średniowieczne i korzystał bez skrępowania z zasobu form przekazanych przez tę epokę, wiążąc je z tematami i formami nowoczesnymi. Trzy nowocześnie pomyslane akty I—III *Dialogu* Potockiego zespolone z tekstem tradycyjnego misterium średniowiecznego, to koncepcja zrodzona pod wpływem ideologii artystycznej manieryzmu.

W owej scenie Piłat — Judasz w zakończeniu aktu II, którą Potocki przejął z rękopisu dawniejszego, elementem ludowego myślenia przepojona jest przede wszystkim postać Piłata. Taką postać stworzyć mogła tylko wyobraźnia gminu. Piłat robi wrażenie łątki jasełkowej, która nie harmonizuje z kontekstem większości pozostałych scen dramatu. Posługuje się przysłowiem ludowym: „Szydłość z worka się wyjawi”; reaguje jak chłopiek wiejski: „przestrzegałać mnie żona”; niby żartowniś ludowy dowcipkuje na widok Judasza miotającego się w rozpacz:

Jam mniemał, żeś po cieleta  
Do wsi miał iść na te święta [...]

Jakaś przysłowiowa chytrość chłopska objawia się u niego w kwestii końcowej:

A to co? — Pies od półmiska,  
Judasz pieniędzmi ciska,  
Niech się szalbierz na gałęzi  
I z swoim handlem zawiezi.  
Wszak też przy złodzieju lice  
Wiészają u szubienice  
Mnie mało po nich, atoli  
Dopłaci się nimi roli  
Stargowanej u garncarza.  
Ostatek tym, co żółtarza  
Pilnowali przez dwie nocy  
Śpiewając ze wszytkiej mocy.  
Nie daj się walać tym worom,  
Zanieś je, chłopcze, kantorom.

Pontius Pilatus, prokurator rzymski w roli targującego grunt u garncarza, to w dostosowaniu się do horyzontów pospółstwa miejskiego pomysł jedyny w swoim rodzaju. Jakże dobrze Potocki rozumiał swoich bieckich mieszczan.

A oto pariodia dekalogu (mówi szatan Gryga, akt V), nie mniej charakterystyczny przykład poddania się wpływom starej literatury plebejskiej:

[...] Ale bym ich nowego dekalogu uczył,  
 Zeby każdy swe ciało jak najlepiej tuczył:  
 Nie będziesz kradł,  
 Nie będziesz jadł,  
 Nie będziesz zbijał,  
 Nie będziesz pijał;  
 Nie będziesz cudzołożył,  
 Nie będziesz się mnożył;  
 Nie będziesz przysięgał krzywo,  
 Nic nie będziesz miał jak żywo;  
 Nie czcij ojca ani matki,  
 Wydrzesz im wszystkie dostatki.  
 Świć gębą, choć broni serce.  
 Kwoli gorzałki kwaterce;  
 Nie święć święta i niedziele,  
 Nie bywaj nigdy w kościele.  
 Nie będziesz pragnął cudzego,  
 Pewnie nie pożyjesz swego;  
 A kto to wszystko ziści, co się rzekło,  
 Niech sobie pewnie obiecuje piekło.  
 Z taką regułą prebendę,  
 Jeśli się trafi, osiędę.  
 Pewnikiem z ciężkiego żalu  
 Opętam babę w szpitalu.  
 Ale z tak długiego postu  
 Mały bym wczas miał po prostu,  
 Po jusze i rzepie suchéj  
 Niezdrowe cierpiąc zaduchy.  
 Dziś w piekle starszyzna nasza  
 Częstoje pana Judasza,  
 Pójdę do niego wesoly,  
 Wypiję z pół garnca smoły.  
 Jednak i tę linę grubą,  
 Co mu duszę tylną szróbą  
 Wygnała, wziąć z sobą muszę.

W następnym przemówieniu Śmierci mamy jakby fragment „tańca ze śmiercią”:

[...] Równy ziemiany, równo kładę grofy,  
 Równy nieuki proste z filozofy.  
 Ani urody, ani tu urzędu,  
 Ani grzech, ani cnota znajdzie względu.  
 Cesarze, króle, książęta, hetmani  
 I gospodarze, i stałą odziani  
 Żołnierze, i pan, i sługa bez braku,  
 Wieku i stanu, do mojego saku  
 Idą pokosem laicy i księża.  
 Ani biskupi mojego oręza,



Ani papieżu ujdą. Z krzesła, z tronu,  
 Z konia i łóżka, świata i zakonu,  
 Z kolebki wezmę. Ani na katedrze  
 Sfolguję: wszędzie moja się broń wedrze.  
 Nie ruszą mnie łyzy, nie zmiękną mnie treny —  
 Jednej u mnie płacz i muzyka ceny.  
 Slepam na okup, głucham na wywody,  
 Nie znam sieroctwa, nie uważam szkody.  
 Czas — nie czas: dobry, zły, chory i zdrowy,  
 Pójdźcie, młodzieńcy i panny, i wdowy.  
 Nie minę baby i starego dziada —  
 Przeto niechaj się co tydzień spowiada.

W zupełnie innym stylu utrzymane jest przemówienie Śmierci w dalszej części; oparł je tu poeta o biblijną i mitologiczną erudycję. Czy trzeba lepszych przykładów, aby dowieść, że wyobraźnia ludowa była mistrzynią Potockiego? Zbyt jednostronnie uważaliśmy go za poetę wyłącznie szlacheckiego.

Notatka o misteriach w Bieczu dowodzi, że teatr misteryjny, który w swej archaicznej formie przetrwał bez większych zmian przez tyle stuleci, jeszcze w drugiej połowie wieku XVII nie uległ rozpadowi. *Dialog o Zmartwychwstaniu Pańskim* Potockiego jest przykładem, że wręcz przeciwnie — zachował wiele jeszcze prężności i osiągnął dalszy stopień ewolucji w przystosowaniu się do nowych form.

## 2

W roku 1673 spadł na poetę cios, który zaważył na całym jego życiu. Pierworodny syn Stefan, który dzielnie spisał się w bitwie pod Chocimiem, rozchorował się jednak w odbitym świeżo Turkom Międzybożu i w drodze do domu zmarł we Lwowie 20 grudnia. Poeta pogrążył się w bezbrzeżnej rozpacz i postanowił wycofać się z czynnego życia, rezygnując z funkcji podstarościego w Bieczu.

Według ówczesnych zwyczajów, niemal do obowiązków funeralnych należało w domach szlacheckich uczczenie zmarłego wierszowanym epitafium czy trenem. Któż miał się tego podjąć, jeśli nie sam ojciec-poeta. Przyszło mu to jednak jako pisarzowi z trudnością. Bo i nikomu nie przychodziło w Polsce łatwo po *Trenach* Kochanowskiego.

Już przed kilkudziesięciu laty S. Dobrzycki stwierdził, że

[...] liryki osobistej [...] spotykamy u Potockiego mało. Należą tu właściwie tylko treny na śmierć dzieci (*Periody* 1674, *Smutne zabawy żalnego po utraconych dziatkach rodzica* 1677—8, *Abrys ostatniego żalu* 1691), artystycznie nierówne, nie tak głębokie jak *Treny* Kochanowskiego (na których się częściowo wzorują), ale uczuciowo w każdym razie wzruszające. Poza nimi jednak nie ma u Potockiego liryki właś-

ciwej, co jest oczywiście rezultatem jego natury psychicznej, prostszej, niezłożonej i nieskomplikowanej, i więcej zwróconej na zewnątrz aniżeli wewnątrz siebie<sup>22</sup>.

Od tego wystąpienia Dobrzyckiego utarło się mówić o antylirycznej postawie poety, zwłaszcza że tę opinię o nim podtrzymał W. Borowy<sup>23</sup>, który nie robił wyjątków nawet dla trenów. Obecnie, kiedy po odkryciu całej spuścizny Potockiego nic nie może zmienić w ogólnym obrazie jego twórczości, musimy stwierdzić, że tragedia przedwczesnej śmierci dzieci wyzwoliła raz jednak u niego większą siłę liryczną.

Było to wtedy, gdy po śmierci syna Stefana pisał włączone w cykl *Pieśni nabożnych: Pieśń abo tren XXXVIII od wiosny, Pieśń albo tren XXXIX od lata, Pieśń albo tren XL od jesieni, Pieśń albo tren XLI od zimy*.

Uzewnętrznianie liryczne uczuć w sposób bezpośredni przychodziło w ogóle poetom staropolskim z dużymi oporami. Źródło tego leżało w obyczajowości dawnej szlachty, niechętej w gruncie rzeczy lirycznemu obnażaniu. Dlatego u Potockiego w trenach znajdujemy najczęściej tylko retoryczny patos lub sztuczne ekscytacje, a tak mało poezji o większej sile w typie liryki konfesyjnej.

Odegrały przy tym rolę panujące poglądy estetyczne, które również Potocki zdawał się wyznawać. Poezja liryczna, do której należą treny, uważana była za coś niższego w porównaniu z epiką. Tak więc Sarbiewski, wynoszący w swej poetyce teoretycznie poezję nad wymowę, traktował jednak na drugim planie lirykę jako poezję bezprzedmiotową, właściwie niefabularną, zawierającą wypowiedzi pochodzące od autora.

Pogląd ten zakorzenił się tak mocno, że występuje u poetów staropolskich jako tendencja do wiązania w sposób nieraz zupełnie sztuczny liryki z fabułą, z realiami epickimi. Tego typu utworem, w którym autor szukał pretekstów fabularnych, są *Treny od wiosny, lata, jesieni i zimy* Potockiego. Taki sąd byłby jednak zbyt powierzchowny. Obrazy przyrody w *Trenach od wiosny, lata, jesieni i zimy* spełniają funkcję, którą możemy rozpatrywać z ikonologicznego punktu widzenia.

Szukając sposobów artystycznego wypowiedzenia swych rozpaczliwych myśli po śmierci syna, Potocki posłużył się średnio-wiecznym symbolem znikomości świata. Roczne koło przemian, jakiemu podlega opisywana przez poetę natura, jest u niego, jak

<sup>22</sup> S. Dobrzycki, *Historia literatury polskiej*, Poznań 1927, s. 275.

<sup>23</sup> W. Borowy, *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej*, Lwów 1930, s. XVI.

w średniowiecznych *Livres d'Heures*, symbolem nicości rzeczy, nad którymi trwa jeden wieczny Bóg — cel ostatecznego dążenia.

Do takiej interpretacji obrazów przyrody w *Trenach* od wiosny, lata, jesieni i zimy uprawnia nas fakt, że podobną koncepcję znajdujemy i w *Tranzakcji wojny chocimskiej*. Opisy zimy (część II), wiosny i lata (część III) oraz jesieni (część IV) mają w tej epopei głębsze symboliczne znaczenie i wywodzą się ze średniowiecznej tradycji. Wyjaśnienie, iż poecie chodziło o wypowiedzenie poprzez te obrazy idei znikomości świata, kryje się w ostatnim opisie *Żywota spokojnego* w części IX. Przedstawił w nim zgodnie z wyznawaną filozofią stoicką życie w myśl praw przyrody i wysnuwał w związku z tym idee „trudnego optymizmu”.

Drugi w księgach utonął i by go kto spytał:  
 Czego się też przez wiek swój tak długi doczytał?  
 Mniemam, że na odpowiedź myśliwszy ze trzy dni,  
 Rzekłoby: że wszystko próżność. Snu i nocnej brydni  
 Rówien świat i to wszystko, cokolwiek na świecie.  
 Wszystko bywszy, nie będzie, bo śmierć wszystko zmiecie.  
 Igrzyskiem są przed Bogiem człowiecze obroty;  
 Same plują, bo żyją i po śmierci, cnoty.  
 Robi, łowi, kupuje, szuka, wydrze, kradnie  
 Każdy człowiek na świecie, aż go śmierć zapadnie [...].

*Treny* od wiosny, lata, jesieni i zimy to w dramacie myśli Potockiego akt następny. Przedstawiają obraz katastrofalnego załamania się poety po śmierci syna. Nie ma w nich optymizmu. Obrazy przyrody ukazane w kalendarzowym podziale na pory roku, w czasie których wzbiera beznadziejna rozpacz poety, jakiej żaden ziemski widok, żadna ziemska rozkosz nawet na chwilę nie może dać ukojenia — określają życie poety przez wszystkie wiosny, lata, jesienie i zimy aż do śmierci.

Za zasadę kompozycyjną cyklu bierze poeta rytm przemian przyrody, która idąc w parze z rytmem jego doznań — towarzyszy jego bólowi, pozwala mu ten ból sobie uzmysłwić. Przedstawia, jak w naturalny tok życia, wyznaczony porami roku, wdarła się tragedia nieoczekiwanej śmierci syna i życie to zrujnowała.

Jest rzeczą zupełnie jasną, że opisy przyrody nie są celem samym w sobie. Obraz lata czy zimy nie jest li tylko obrazem stanu przyrody w poszczególnych porach roku (choć niewątpliwie czytelnik znajduje dużo przyjemności, kiedy poeta wylicza ich uroki). Poprzez nią i dzięki niej odkryty zostaje prawdziwy świat przeżyć poety.

Myśl przewodnią *Trenów* można by ująć w sposób następujący: Świat jest piękny, bogaty, wesoły, dlatego warto na nim żyć, ja

jednak nim pogardzam, nudzi mnie wszystko i wszyscy. Pragnę śmierci, by położyć kres mym cierpieniom. Wiosna, lato, jesień, zima widziana oczyma ludzi szczęśliwych, bez takich tragedii, jakie mi przypadły w udziale, jest radosna, szczęśliwa i wdzięczna. Poeta bardzo często mówi: „Miłe lato nastąpi”, „wesołe czasy wdzięcznej nastawają wiosny”, „żyzna jesień”. Jakże inny jest jego świat, pełen przerażającej pustki i rozpaczy, jakże inna jest jego wiosna. Ten świat określa sam Potocki przy pomocy niezliczonej ilości dosadnych porównań i przenośni:

Mnie wszystko trąci grobem, [...]
 Wszystko mi wrzody czyni na sercu i krosty,  
 Wszystko czego pomacam: ciernie, głogi, osty.  
 Wszystko mnie w serce kole:  
 I lipy, i topole.

*(Tren od wiosny)*

Wina mi nie są winmi, nie miodami miody,  
 Piwo gorsze od wody,  
 Jedna tylko gorzałka.  
 Serce gore, gęba łąka.

*(Tren od lata)*

Jeśli będziemy treny Potockiego traktować jako jego osobistą lirykę konfesyjną, jako jego pamiętnik z jednego roku 1674, to odnosimy wrażenie, że lato po śmierci syna najtrudniej mu było przeżyć:

Miałem — nie mam, śpiewałem — dziś wyję niestoty.

Jesień i zima upłynęły mu na dalszym rozpamiętywaniu swej tragedii, ale już bez takich wybuchów rozpaczy, jak w lecie:

Ja sam nie znam jesieni; ani mnie Pomona  
 Jabłki, ani ucieśzą z winohradu grona.  
 Wszędy żałośne pustki,  
 Łez tylko pełne chustki.

Nie dbam o żadne zboża, o ryby, o miody,  
 Dostyc na mnie w tym żalu kęs chleba do wody.  
 I lecie, i jesieni  
 Wszystko mi się odmieni.

*(Tren od jesieni)*

Mnie na wiosnę i lecie, w jesieni i zimie  
 Samemu ten świat drzymie.  
 Dobra myśl za psa u mnie,  
 Nie pomyślę o gumnie.



Komuż zbierać pieniądze, komu zbierać, proszę,  
Złote i srebrne grosze?  
Precz skrzypice i dudki,  
Ogłuszyły mnie smutki;

Anim w cudzym wesoly, ani w swoim domu,  
Zgołam nierad nikomu.  
Kto mi plakać pomoze mej zguby,  
To brat luby.

O sanna drogę nie dbam i o żadne łowy,  
Nie ruszą troski z głowy.  
Sam będąc łupem śmierci  
Mam cudzej szukać sierci?

(*Tren od zimy*)

Myśl o konieczności pogodzenia się ze stratą syna nie kładzie kresu rozpaczcy poety. Trwać ona będzie tak długo, aż „w ziemię tego świata” złożone zostanie jego ciało:

Jego śmierć mię kaleczy,  
Moja tę ranę zaleczy.

Brak współbrzmienia przyrody w tragedii ludzkiej tworzy wyrafinowany konflikt: świat, pory roku, wszystko płynie i rozwija się, ludzie pracują, ale poeta przeżywa niezmiennie tylko jedno — śmierć syna.

Każdy ptak śpiewa głosem swojego rodzaju,  
Inszy przyszłą pociechę wysiadują w jaju.  
Pełen krzyku każdy las, pełna każda knieja,  
Każdego swoja cieszy oprócz mnie nadzieja.  
Mnie, choć pieją syreny,  
Po staremu płacz, treny.

(*Tren od wiosny*)

Mówiliśmy, że Potockiego *Treny od wiosny, lata, jesieni i zimy* należą do tego typu utworów lirycznych, w których autor szuka pretekstów fabularnych. Nie zwrócono jednak dotychczas uwagi, że oryginalność *Trenów* Potockiego polega na zestawieniu w nich refleksyjnych motywów charakterystycznych dla poezji epicedialnej z motywami właściwymi dla mieszczańskich wierszowanych kalendarzyków (tzw. minucyj albo prognostyków), zawierających opisy czynności rolniczych na każdą porę roku. One to tworzą w *Trenach* Potockiego tło dla monologu lirycznego.

Taki kalendarzyk ze wskazówkami na poszczególne miesiące znajdujemy w poemacie łacińskim Frowina (kanonika wrocławskiego i kapelana krakowskiego) pt. *Antigameratus*, z pierwszej

połowy w. XIV. Nam chodzi o kalendarzyki polskie, zwłaszcza humorystyczne, które stały się bardzo popularne w wieku XVII. Autorami ich byli pisarze plebejscy, rekrutujący się z różnych miasteczek, ale trafiali się i pisarze szlacheccy, nie pogardzający tym tematem. Kalendarzyki humorystyczne polegały na ośmieszaniu horoskopów wydawanych na nadchodzący rok, którym rzeczywistość zadawała zwykle kłam<sup>24</sup>.

Kilka tego rodzaju kalendarzyków umieścił K. Badecki w *Polskiej fraszce mieszczańskiej. Minucjach sowizralskich*<sup>25</sup>. J. Łoś wydał *Kalendarz wieczny* Jana Zabczyca<sup>26</sup>, J. Rostafiński Stanisława Słupskiego *Zabawy orackie* (1618) i Władysława Stanisława Jeżowskiego *Oekonomię* (1638)<sup>27</sup>.

W minucjach *O czterech częściach roku* ogłoszonych w zbiorze Badeckiego znajdujemy opis wiosny, lata, jesieni i zimy — ciekawy w zestawieniu z *Trenami* Potockiego. Anonimowy autor radzi, co przedsiębrać z nadejściem każdej pory roku, jak postępować, by plon był bogaty, w jakich czynnościach szukać zadowolenia. Przez cały rok nasz autor dzieli się z nami różnymi spostrzeżeniami, radzi, ostrzega a przede wszystkim ośmiesza.

Nie chodzi nam o wyśledzenie konkordancji pomiędzy kalendarzykami a *Trenami*, ale o wykrycie ich pogłosów w celu stwierdzenia, iż Potocki w oparciu o nie ustalił zasadę konstrukcyjną swego utworu, że się nimi inspirował. Pod jego piórem opisy kalendarzowe zmieniły swój charakter. Z prozaicznego poradnika gospodarza awansowały do roli ważnego elementu w budowie poematu, który poeta wypełnił treścią swego życia.

Oto przykład zbieżności z kalendarzykami:

Lato miłe z naszym dobrem,  
Wnet ułowisz kunę z bobrem.  
Wyjedziesz-li w pole z ptakiem,  
Porwiesz przepiórkę za krzakiem.  
Jeśliś jaki chłop niemarny,  
Dostaniesz prędko i sarny.

(*O czterech częściach roku, Lato*, w. 25—50)

<sup>24</sup> Zob. J. Łoś we wstępie do wyd. *Kalendarza wiecznego*, „Bibl. Pis. Pol.” nr 62, Kraków 1911, s. 3—9.

<sup>25</sup> *Polska fraszka mieszczańska. Minucje sowizralskie*, oprac. K. Badecki, „Bibl. Pis. Pol.”, nr 88, Kraków 1948.

<sup>26</sup> Nazwisko autora bezimiennie wydane *Kalendarza wiecznego* wykrył K. Badecki, zob. M. Piszczkowski, *Pisma Jana Zabczyca*, Lwów 1937, s. 75.

<sup>27</sup> Stanisława Słupskiego z Rogowa *Zabawy orackie* (1618) i Władysława Stanisława Jeżowskiego *Oekonomia* (1638), wydał J. Rostafiński, „Bibl. Pis. Pol.”, nr 17, Kraków 1891.

Miłe lato nastało, flis pewien żegluga  
 Puszcza statki na strugi.  
 Rybitw we dnie na wędę głupie ryby bierze,  
 W nocy stawia więcierze.  
 Myśliwiec aż do zorzy  
 Snem się z jastrzębiem morzy.

(W. Potocki, *Tren od lata*, w. 49—54)

Gospodarskie spojrzenie na przyrodę, cechujące minucje i *Treny* od wiosny, lata, jesieni i zimy, sprawiło, że utwór Potockiego poza ukrytym sensem symbolicznym wywiera wrażenie dzieła tak bardzo realistycznego. Obrazu rzeczywistości Potocki nie rozpata w subiektywnym widzeniu, co jest zwykłą cechą liryki pejszażowej.

*Treny od wiosny, lata, jesieni i zimy* pozwalają wnikać w istotę twórczości Potockiego, pisarza tak bardzo chłonnego, nie gardzącego niczym, nawet druczkami plebejskiej poezji. Są świadectwem szczęśliwej inwencji w dążeniu poety do wyrwania się z obowiązujących stereotypów w zakresie poezji epicedialnej.

### 3

W bogatej twórczości Potockiego tyle kryje się wszelkiego rodzaju problemów, że niejeden może nam umknąć. Jest zasługą L. Kamykowskiego, że dostrzegł związek pomiędzy cyklem Potockiego *Epitaphia seu nadgrobnki*<sup>28</sup> (zredagowanym w r. 1677<sup>29</sup>, ogłoszonym w *Jovialitates* w r. 1747, s. 48—97) a średniowiecznymi tańcami śmierci. Oto uwagi Kamykowskiego: „Przy bliższym poszukiwaniu pokazałoby się, że takie np. *Nagrobnki* W. Potockiego, w jego *Jovialitates* ogłoszone, są nie czym innym tylko najzwyczajniejszym *dane macabre* [...]”. I dalej w przypisie do cytowanego zdania:

Inna sprawa, czy Potocki zasadę budowy *danse macabre* przeprowadził konsekwentnie. W każdym razie układ utworu, rozpoczęcie go obrazem papieża i króla, nastrojem i tonem, refleksjami i ciągłym w każdym niemal nagrobku nawiązywaniem do obrazu rozkładu i zgnilizny oraz znikomości życia — [świadczy, iż] Potocki bliższy jest utworom średniowiecznym niż nagrobkom humanistycznym, które wcale nie rozważały znikomości życia, nie stawały przed oczyma rozkładającego się trupa, lecz były bądź panegirkiem, bądź żartem, bądź zjadliwą nieraz satyrą. Bliższa dopiero analiza utworu Potockiego mogłaby ukazać, ile w nim jest elementu średniowiecznego, a ile dziedzictwa humanistycznego.

<sup>28</sup> W pracy Kasper Twardowski. *Studium z epoki baroku*, [w:] „Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU”, t. LXV, nr 6, Kraków 1939, s. 17.

<sup>29</sup> Datę tę ustala L. Kukulski, *Zagadka tzw. „Jovialitates” Wacława Potockiego*, [w:] „Sprawozdania z Badań Naukowych Wyd. Nauk. Społ. PAN”, 1958, z. 6.

Nie mamy żadnej pewności, na jakim gruncie zrodzona została zasadnicza koncepcja tańca śmierci<sup>30</sup>. Wielu badaczy stwierdza, że wywodzi się ona z literatury ludowej i kościelnej. Nie ulega jednak wątpliwości, że rozpowszechnienie się tego tematu zwłaszcza w plastyce przyniósł dopiero wiek XV. Za daleko by nas poprowadziło bliższe zajęcie się całą sprawą tańców śmierci. Stwierdźmy dla naszych potrzeb, że w Niemczech ok. 1480 r. wydany został przypuszczalnie przez Heinricha Knoblochtera w Heidelbergu *Der Doten dantz mit figuren. Clage und Antwort schon von allen staten der welt*<sup>31</sup>. Obejmuje on 38 obrazów właściwego tańca śmierci. Śmierć występuje zawsze z jakimś instrumentem muzycznym i grą na nim wabi ofiary. Taniec rozpoczyna się od scen z duchownymi, występują więc: papież, kardynał, biskup itd. według hierarchii, później następują sceny z osobami świeckimi: cesarz, król, książę itd. Na końcu mamy grupę scen z kobietami. Zbliżony do tego tańca jest nieco późniejszy *Lübecker Tentanz* z r. 1489<sup>32</sup>.

Wymieniamy te cykle jako najstarsze, niegdyś popularne wydania książkowe tańców śmierci, bo przypuszczać można, że z jakiejś podobnej książeczki, którą jednak trudno określić, korzystał Potocki, tworząc swój cykl 122 nagrobków, oczywiście z zastrzeżeniem, że ściśle biorąc nie są to opisy scenek ze śmiercią porywającą w tany osoby różnych stanów, ale pokrewne w pomysłe epitafia. Najwspanialsze, klasyczne sformułowanie znalazł temat tańca śmierci w serii rysunków *Imagines mortis* Hansa Holbeina mł. z lat 1526—1533, spopularyzowanych w drzeworytach Jana Lützelburgera i jakiegoś drugiego bliżej nie znanego rytownika (wyd. I bazyłejskie z r. 1526, wyd. II lyońskie z r. 1538). Ten powszechnie znany cykl obejmuje 44 drzeworytów. Jeśli weźmiemy pod uwagę żywe kontakty arian z zagranicą, jest wielce możliwe, że *Imagines mortis* mogły trafić do rąk Potockiego, przywiezione przez jakiegoś współwyznawcę (popularyzowały je dalsze wydania z r. 1545 czy 1562).

Przyjąc należy, że Potocki korzystał raczej z książkowych wydań drzeworytów, niż z obrazów w kościołach, jak np. taniec śmierci, mal. olej. z drugiej połowy w. XVII u bernardynów w Krakowie. Ten bernardyński taniec śmierci składa się z 14 małych scen i wielkiej sceny tańca kobiet w kole z kościotrupami

<sup>30</sup> Zob. A. Tenenti, *La vie et la mort a travers l'art du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1952, s. 27—32; J. Białostocki, *Vanitas*, [w:] *Teoria i twórczość*, Poznań 1961, s. 110.

<sup>31</sup> Wyd. faksimil., Leipzig 1922 (K. W. Hiersemann).

<sup>32</sup> *Des dodes dantz Lübeck*, Berlin 1910, wyd. M. Friedländer.

(w środku obrazu). Właśnie drzeworyty ze względu na bogatszą treść, tj. większą ilość scen, bardziej mogły oddziaływać na wyobraźnię poety. Takie sceny u Potockiego, jak: *Nadgrobek grabarzowi*, *Nadgrobek śmierci*, *Nadgrobek grobowi* mają pewne odpowiedniki przede wszystkim w drzeworytach, zwłaszcza w cyklu Holbeina.

Wśród 122 scen w cyklu Potockiego do konwencjonalnych przedstawień powtarzających się i w tańcach śmierci należą nagrobki (prócz wymienionych przez Kamykowskiego): dzieciom (w liczbie 7), astrologowi, skąpemu, karczmarzowi, żebrakowi (scena rzadka). Co jest ciekawe, to bardzo mała ilość u Potockiego nagrobków poświęconych kobietom; ale za to są zaskakujące: *Babie wystarzałej*, *Pannie od niedźwiedzia zabitej*, *Pannie dorosłej i grzecznej*, *Zakonnicy*, *Ksieniej*, *Lotowej żonie*, *Skamieniałej Niobie żonie Amfionowej*, *Marii Ludowice*. Wśród tych scen z kobietami tylko nagrobki: *Babie wystarzałej*, *Zakonnicy* i *Ksieniej* dadzą się związać z pokrewnymi w cyklach tańców śmierci. Wszystkie inne to pomysły własne Potockiego.

Poza zwyczajne ramy tańców śmierci wykracza Potocki w nagrobkach poświęconych kilku królom: Władysławowi Łokietkowi, Kazimierzowi Wielkiemu, Zygmuntowi III, Władysławowi IV, Janowi Kazimierzowi, Michałowi Korybutowi Wiśniowieckiemu, Karolowi Gustawowi szwedzkiemu, Rakoczemu, księciu siedmiogrodzkiemu. Obok nich postawić należy nagrobki osobistości mniej lub więcej znanych ówczesnie, stojących na świeczniku lub zupełnie lokalnych, np.: Janowi Zamojskiemu, Karolowi Chodkiewiczowi, Stanisławowi, Aleksandrowi i Jerzemu Lubomirskim, swemu synowi Stefanowi (aż w liczbie 5), przyjacielowi Stefanowi Księżkiemu.

W nagrobkach królewskich kreśli Potocki zwięzłe sylwetki zmarłych odpowiadające wyobrażeniom o nich współczesnej szlachty. Nagrobki Lubomirskim pozostają w związku z faktem, że Potocki był klientem tego rodu. Nagrobek generałowi Żebrowskiemu napisał z okazji jego śmierci na placu boju; nagrobek niejakiemu Janowi Jarockiemu ze względu na skandaliczne okoliczności jego śmierci.

W całym utworze *Epitaphia seu nadgrobki* wyraźnie dochodzi do głosu aktualność, w stopniu nieporównanie silniejszym niż w ówczesnych polskich malowidłach przedstawiających tańce śmierci, w których odkrywamy zaledwie aluzje do współczesności, głównie kostiumowe<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, [w:] „Biuletyn Historii Sztuki”, 1951, nr 2—3, s. 35—46.

W nagrobkach Potockiego śmierć nie występuje bezpośrednio, choć czujemy zawsze jej obecność. W większości mają one formę epitafium lub krótkiego monologu włożonego w usta nieboszczyka. Zaczynają się stereotypowo: „Papież [...] ciało tu położy [...]”; „Cesarz tu leży [...]”; „Królewskich kości, gościu, nie racz mijać składu [...]”; „Znaczny biskup [...] zaległ ten marmurowy grobowiec [...]” itd., itd. Albo — jeśli w pierwszej osobie: „Senator tu spoczywam [...]”; „W tym od śmierci zabity leżą student dole [...]” itd., itd.

Trafiają się jednak nagrobki, w których śmierć występuje we własnej osobie i przemawia do zmarłego. Tego rodzaju nagrobki mogłyby być umieszczone jako ilustracje słowne malowideł ze scenami tańca śmierci.

#### Dziecięciu w pieluchach

Ledwem na świat z żywota swej wyszedł macierze,  
 Ledwie ze krwi, ledwie mię z plugastwa opierze,  
 Ledwie ksiądz grzech święconą spłóczy ze mnie rosą,  
 Aż z kolebki na mary, z żywota w grób niosą.  
 Cóżem złego uczynił? Com zawinił, że mię,  
 Nie dawszy słońca widzieć, wrzucają pod ziemię?  
 Nie wiem, co raj, co Adam, co drzewo i jabłka?  
 Więcej łez-em wypędził, niż ta mleka kapka,  
 Którą-em ssał, w której-em dziś niewinnie struty.  
 A Śmierć: Póđź, ty do grobu, bo nie czas dysputy.

#### Młodzianowi

Ledwem wzrostem i laty ludzkiej doszedł pory,  
 Gdzie każdy poznawając wrodzone humory,  
 Aż Śmierć: Nie troszczcie głowy po próżnicy sobie,  
 Póđźcie jeno, odleci to was wszystko w grobie.  
 Że żaden czas nie jest twój, tylko ten co minie,  
 Nie kładź w dniu, nie kładź, radzę, nadzieje w godzinie.

Nagrobek *Żołnierzowi w okazji zmarłemu* ma formę przemówienia zmarłego do śmierci. Porwała go ona, ponieważ bała się, by zdobywając sławę, nie przełamał jej władzy.

Według W. Stammera, autora znanej pracy *Die Totentänzer des Mittelalters*<sup>34</sup>, motyw tańca śmierci wywodzi się nie tyle z mistyki średniowiecznej, jak przyjmuje wielu badaczy, ile z wierzeń ludowych. Nie ulega wątpliwości, że w mieszczańskich tańcach śmierci kompensowało się poczucie upośledzenia społecznego. W obliczu śmierci wszyscy czują się równi. Dzięki temu motyw

<sup>34</sup> Wyd. II, München 1948.

ten zdobył taką popularność w literaturze oraz ikonografii europejskiej. Idee te przeniknęły i do szlacheckich *Epitafiów* Potockiego może dlatego, że do niedawna jeszcze był oficjalnym wyznawcą arianizmu, przeciwstawiającego się krzywdom społecznym. Wyraźnie odzywają się te idee w nagrobkach: *Gospodarzowi*, *Kmieciowi*, *Zagrodnikowi*, *Ciórze*.

#### Kmieciowi

Dziesiątej w ciężkiej pracy dodzierając skóry,  
 Ubogi kmieć, ostatni dług płacę natury.  
 Orałem do wieczora, jeśli wyprzągł wołu,  
 Strzegłem pana. Z moich rąk swojego żywiołu  
 Patrzył król, patrzył żołnierz, ksiądz, czeladź, dzieci.  
 Na wszystkich kmiecie robią, jeden wół na kmieci.  
 I ten, jeśli się kosi kmieć lecie nie imię,  
 Jeśli siana nie będzie, musi zdechnąć zimie.  
 Tak grzechów, jak pacierzy w insze dni nie wiele,  
 Z jednej się tylko cieszę i trwożę niedziele,  
 Gdzie z rana do kościoła, z południa do wiechy,  
 Panie, wprzód licz pacierze, niż karczemne grzechy.

Zastanawiając się nad wymową ideologiczną *Epitafiów*, w których Potocki wypowiedział wiele gorzkich uwag na tematy społeczne i polityczne, musimy podkreślić jego niechęć do oligarchii magnackiej, tak charakterystyczną dla niego jako szlachcica średnio zamożnego. Akcentuje ją na każdym kroku, ale szczególnie daje jej wyraz w nagrobku *Senatorowi*.

#### Senatorowi

Senator tu spoczywam, na którego głowie  
 Tron królewski i Rzeczypospolitej zdrowie  
 Dotąd odpoczywało. Rożleli się w grobie,  
 Którzy bardziej życzyli Ojczyźnie niż sobie.  
 Dzisiaj, kiedy ta przyszła do ostatniej straty,  
 Spanoszyły się domów łakomych prywaty.  
 Czas w Polsce mieni wszystko swemi kołowroty:  
 Przewisk starych, nie tylko nie stało nam cnoty,  
 Już nie masz i Zamojskich, i Tęczyńskich, zatem  
 Bać się, żeby Korona nie szła za senatem.

Swoje poglądy polityczne zrekapitulował Potocki w nagrobku *Janowi Zamojskiemu*, wkładając w jego usta następujące nakazy:

Com jednak żyjąc mawiał, to powtarzam z grobu:  
 Wojny się strzeż tureckiej, ile masz sposobu,  
 Choćby tobie, Ojczyzno, uczynią najciężej,  
 To[ż] rządu niewieściego, panowania księży,

Także austrijackiego strzeż się, Polsko, domu,  
 Bo albo cię odzierzy, albo odda komu.  
 Tego czworga strzeżcie się, Lechowio potomni,  
 Stronić od Niemców, niech wam sam Węgrzyn przypomni.

W nagrobkach poświęconych królom z dynastii Wazów wystąpił jako zdecydowany przeciwnik obcych rodzin panujących.

Pełne niechęci do kleru są nagrobki: *Papieżowi, Biskupowi krakowskiemu, Plebanowi złemu, Proboszczowi z akwizą, Zakonnicy, Mnichowi z desperacji, Ksieniej*. Wrogi stosunek do kleru maskował jednak, co było dla niego wskazane jako dla eksarianina względami na bezpieczeństwo (działała ustawa o wygnaniu arian) — pisząc kilka nagrobków wysławiających godnych przedstawicieli duchowieństwa: *Plebanowi dobremu, Zakonnikowi z dewocji*.

Dawny arianin i przymusowy konwertyta nie zapomniał wytknąć w nagrobku *Janowi Wielopolskiemu* jako ironicznie potraktowaną zasługę fakt, że przyczynił się do wygnania arian z Polski.

Myśli na temat nicości świata, marności i tragizmu życia powtarzają się w każdym niemal nagrobku w formie coraz to innych mniej lub więcej wymownych refleksji. Z ogromną pasją piętnuje ludzi złej sławy, łotrów i złodziei, których najczęściej można spotkać. Chociaż jednak świat widzi w czarnych barwach, zdobywa się na to, aby ze szlachetnym patosem i dużą siłą ekspresji nakreślić nagrobki ludzi zasłużonych, bohaterskich i prawych: *Dojrzałemu mężowi, Stanisławowi Żółkiewskiemu, Żołnierzowi w okazji zmarłemu, Generałowi Żebrowskiemu*. Nie szczędzi łez litości nad losem niektórych zmarłych w nagrobkach: *Nagle umarłemu, Pannie dorosłej i grzecznej, Michałowi królowi, synowi, przyjacielowi Stanisławowi Żmudzkiemu, chłopcom*. Niektóre epitafia zabarwia bolesną ironią (nagrobek Władysławowi IV), opiera na dowcipie (*Lotowej żonie, Rakoczemu*).

Zwraca uwagę duża ilość nagrobków dzieciom. Motyw dziecka odgrywał dużą rolę w tańcach śmierci i w ogóle w symbolice śmierci<sup>35</sup>. W nagrobkach dzieciom kryje się wiele serca i ludzkiej dobroci poety.

O Potockim jako człowieku wiele mówią nagrobki poświęcone zwierzętom i ptakom (w liczbie 11). Przypominają one nagrobki żartobliwe Zbigniewa Morsztyna ze względu na temat, choć inne są w wyrazie stylowym<sup>36</sup>. O zwierzętach i ptakach pisze poeta

<sup>35</sup> J. Białoostocki, *op. cit.*, s. 117—118.

<sup>36</sup> Zbigniew Morsztyn, *Muza domowa*, Warszawa 1954, t. I, s. 246—  
 —248.



z niezwykłym współczuciem dla ich losu, jak rzadko o ludziach. W tej grupie wyróżnia się nagrobek *Wolowi*, pełen aluzji do życia pańszczyźnianego chłopca.

Podkreślić należy, iż poeta nie goni specjalnie za efektami makabrycznymi, choć nie brak u niego pomysłów dziwaczkich, jak nagrobek *Płodowi z matką umarłemu* lub *Płodowi w matce żyjącej umarłemu*. Bardzo niesmaczny jest nagrobek *Babie wystarzałej*.

L. Kamykowski, jak cytowaliśmy, postawił pytanie, w jakiej mierze *Epitaphia seu nadgrobnki* Potockiego odpowiadają nagrobkom humanistycznym. Możemy odpowiedzieć na to pytanie. W przeciwieństwie do średniowiecznych pojęć, łączących z zagadnieniem śmierci sprawy życia pozagrobowego, w nagrobkach pisarzy renesansowych przejawiała się myśl, iż najważniejszą rzeczą jest, by po zmarłym przetrwała jego sława<sup>37</sup>. Potocki zastanawiał się nad tym problemem, a do jakich pesymistycznych doszedł wniosków, wyjaśnia jego nagrobek:

#### Sławie świeckiej

Płoną twarde kamienie ogniem jako pierze,  
 Już gore ziemia z wodą, już po papierze,  
 Już wiatry i niebieskie w płomień idą kręgi,  
 Gore papier, goreją kroniki i księgi,  
 A sława gdzie, która dziś w największej estymie?  
 Ten jej czeka pijany nadgrobek na dymie:  
 W tym miesiącu zmarła, tu nieśmiertelność leży.  
 Ale gdzie dym na miejscu? — pytać się należy.  
 Sława z dymem, dym z wiatrem, a wiatr zaś ze światem  
 Mieni się, jak jesieni świat z rozkosznym kwiatem,  
 Któż albowiem w swej sławie pewny, że swych granic  
 Doszedł? — Już między niebem a piekłem nie ma nic.

W *Epitaphiach* Potockiego nie znajdziemy renesansowego ukochania życia ziemskiego ani pochwały ziemskiej sławy. Śmierć tryumfuje bezapelacyjnie nad wszystkim, nic nie jest w stanie przynieść pociechy człowiekowi w jego losie doczesnym. *Epitaphia* pozostają w ścisłym związku myślowym z *Trenami od wiosny, lata, jesieni i zimy*, w których te same poglądy wypowiadał.

Nie ulega wątpliwości, że Potocki starał się twórczo wyzyskać motywy przejęte z piśmiennictwa mieszczańskiego. W ostatecznym rezultacie udało mu się uzyskać na tej drodze nowe oryginalne wartości, jak świadczą o tym: *Dialog o Zmartwychwstaniu*

<sup>37</sup> A. Tenenti, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, Torino 1957, s. 21—43.

*Pańskim, Treny od wiosny, lata, jesieni i zimy, Epitaphia seu nadgrobki.* Wszystkie te omówione przykłady poddania się wpływom literatury mieszczańskiej dowodzą, że zbliżał się przede wszystkim do tych jej zabytków, które były kontynuacją średniowiecznego piśmiennictwa, jak misteria, minucje, tańce śmierci. W konkluzji naszych rozważań przyjąć musimy, że ten poeta, który nie napisał ani jednego wiersza wczesnobarokowego w stylu *culto*, był w drugiej połowie wieku XVII zapóźnionym manierystą zapatrzonym w średniowiecze.