

MAREK PREJS

INTERPRETACJA CYKLU *PIEŚNI ALBO TRENY*
OD WIOSNY, LATA, JESIENI, ZIMY

WOBEC TRADYCJI CZARNOLESKIEJ

Pieśni albo Treny – pojęcia gatunkowe użyte przez Wacława Potockiego w tytule cyklu, zarówno w przypadku siedemnastowiecznego czytelnika, jak i dzisiejszego, kojarzyć się muszą od razu z liryką Jana z Czarnolasu, co więcej – uznać je wypada za pewną manifestację, świadomy akt wpisania się w krąg literackiej tradycji. Jednak zdziwienie budzić musi zasugerowana przez tytuł wymiennosc pojęć gatunkowych: „pieśń” – „tren”, nie tylko że nie poświadczona kontekstem poezji Kochanowskiego, ale do pewnego stopnia nawet wobec tego kontekstu sprzeczna. Zwykliśmy bowiem *Pieśni* kojarzyć z zupełnie innym etapem wewnętrznej drogi Jana z Czarnolasu niż *Treny*, przypadające na czas wielkich przewartościowań i rozrachunku z samym sobą. I nawet jeżeli jest to optyka błędna, upraszczająca całą sytuację, to i tak nie zmienia to naszego oporu wobec takiej pełnej ekwiwalentności pojęć. Tym bardziej że sama lektura cyklu podgórskiego poety ukazuje całkowitą asymetrię owego procesu wpisywania się w krąg tradycji czarnoleskiej. Z jednej strony bowiem pamiętamy, jak wygląda przyjęta w baroku praktyka, jeżeli chodzi o tak liczne „potomstwo *Trenów*” Kochanowskiego, ów nagminny proceder często mechanicznego przejmowania przez barokowych twórców trenodii całych zwrotów frazeologicznych, metafor, pomysłów, symboli – to wszystko, co Jan z Kijan dosadnie, ale

trafnie określił mianem „okradania spizarni” wielkiego mistrza¹. Otóż *Treny na śmierć syna Stefana* są zasadniczo od tego procederu wolne, od samego początku manifestując myślową i artystyczną niezależność autora. Z drugiej strony jednak w trakcie lektury cyklu podgórskiego poety natrafiamy co pewien czas na jawne zapożyczenia z *Pieśni* Kochanowskiego – tyle, że nie uzasadnione bynajmniej wymogami funeralnej wymowy całości. Niekiedy, co prawda, mieszczą się one w ogólnym tle ziemiańskiego świata i tym tłumaczą swoją obecność, jak chociażby w tym fragmencie *Pieśni albo Trenu od lata*:

Ten się kąpie, drugi się przesypia w południe
A ów z flaszą do studnie;

(w. 57-58)²

co jest wyrazistym przejściem ze słynnego fragmentu *Pieśni* VII ks. II:

Dzieci z flaszą do studniej; a stół w cień lipowy

(w. 5)³

Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku chodziło o zasugerowanie atmosfery letniego skwaru, ucieczki przed słońcem i pod tym względem jest Potocki Kochanowskiemu wierny. Ale nie zawsze tak się dzieje. Zdarzają się przypadki stylizatorstwa, bawienia się tradycją literacką – jej przetwarzania; przetwarzania, chciałoby się powiedzieć, żartobliwego, gdyby nie przeczyła temu poważna i skupiona atmosfera funeralnej tematyki. Wszyscy pamiętamy słynny fragment *Pieśni* XX ks. I:

Przywileje powieśmy na kołku,
A ty wedla pana siądź, pachółku!

(w. 7-8)

¹ Por. J. P e l c, *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*, Warszawa 1965, passim.

² Ten i dalsze cytaty według wydania: W. P o t o c k i, *Dzieła*, oprac. L. Kukulski, słowem wstępnym poprzedziła B. Otwinowska, t. I, Warszawa 1987, s. 524.

³ Ten i następny cytat według wydania: J. K o c h a n o w s k i, *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, wyd. 7, Warszawa 1972, s. 283.

Popatrzmy teraz, jaki użytek z niego zrobił Potocki w *Pieśni albo Trenie od zimy*:

Natoczywszy zajęcy rozkażę pachołku
Zawiesić je na kołku

(w. 45-46)

„Kołek”, „pachołek” jak i sama czynność wieszania zostały przez podgórskiego poetę za Kochanowskim powtórzone, ale zamiana bądź co bądź stanowych przywilejów na upolowane zające musi budzić mieszane uczucia. Być może zresztą pisząc, miał Potocki w tym momencie w podświadomości znany mu z Kochanowskiego obraz wyścigów po koronę zawieszoną na słupie i stąd skojarzenie z zającem. Tak czy inaczej funeralny wymiar cyklu w najmniejszym stopniu nie tłumaczy tego typu objawów świadomej gry literackiej.

Asymetria panująca w kręgu odwołań do tradycji czarnoleskiej jest zatem wyrazista. Z jednej strony żałobny, osobisty i wstrząsający charakter całości, gdzie śmierć bliskiej osoby zmusza do generalnych przewartościowań i stawiania niepokojących pytań dotyczących ludzkiego życia – i nie towarzyszą temu żadne nawiązania ani nawet ogólne podobieństwa do *Trenów* Jana Kochanowskiego; z drugiej strony ostentacyjne przejęcia z *Pieśni* czarnoleskiego mistrza, łatwo czytelne, ale jakby trafiające w próżnię, nie będące nośnikami komponentów światopoglądu tworzącego wymowę całego utworu. Rzeczywiście są to *Pieśni albo Treny*, ale nie na zasadzie równowagi czy kompromisu, lecz poprzez swoistą i przewrotną dialektykę; dialektykę konsekwentną i w pełni siebie świadomą. Potocki miał bowiem poczucie, iż to, co chce powiedzieć swojemu czytelnikowi o życiu i śmierci, o człowieku i Naturze, jest równie ważne i głębokie jak to, co kiedyś powiedział Kochanowski; ale jest także przede wszystkim wobec tradycji czarnoleskiej całkowicie inne i nowe. Ewentualne zapożyczenia z *Trenów* byłyby tu czymś sztucznym i niepotrzebnym. Jednocześnie Potocki nie chciał, aby to było poczytane za wyraz lekceważenia czy wręcz nieznamomości tradycji czarnoleskiej. To nie ignorancja, a tylko świadomość własnej odrębności. Nieuzasadnione z pozoru zapożyczenia z *Pieśni* dokumentują zarówno pełne opanowanie tej tradycji literackiej, umiejętność jej artystycznego przetwarzania, jak i akt świadomej rezygnacji.

„ROK NA CZTERY CZĘŚCI PODZIELONY”

Przywołanie już poprzez tytuł „[...] *od wiosny, lata, jesieni, zimy*” podstawowego schematu myślowego, na którym został zbudowany cały cykl Potockiego, wskazuje od razu na inny niż *Treny* krąg tradycji renesansowej. Schemat „roku na cztery części podzielonego”, poczynawszy od redakcji Mikołaja Reja w *Żywocie człowieka poczciwego*, stał się łatwo rozpoznawalną formułą, w której zamknięto renesansowe zaufanie do Natury, prowadzące się do założenia adekwatności jej rytmu wobec wymiaru jednostkowej ludzkiej egzystencji. Zapis czynności rolniczych, skrzętnie powtarzany i uzupełniany przez literaturę ziemiańską jeszcze w w. XVII, był symbolicznym i praktycznym jednocześnie aktem wpisywania się człowieka w ów porządek Natury, odnajdywania tym samym wytłumaczenia sensu swego ziemskiego bytowania, przewyciężenia obawy przed starością i śmiercią. Recepta na szczęście wydawała się prosta i klarowna. Dlatego też jeszcze ludzie XVII w., gdy przyszło im stanąć przed nowym etapem swojego życia, tak jak Danielowi Naborowskiemu, rozstającemu się ze służbą u Radziwiłłów, czy też Zbigniewowi Morsztynowi, porzucającemu zawodową wojaczkę; ludziom tym perspektywa „rozpisania” dalszego swego życia według kodu „roku na cztery części podzielonego” wydawała się szczególnie bliska i pożądana. Nie tylko zresztą im. Cała poezja ziemiańska tego okresu powtarzała to zgodnie. Przywiązanie do tradycji było tu szczególnie silne. Z drugiej strony jednak same odczucia wobec Natury nie pozostawały bynajmniej niezmiennie. Barok był nią tak samo zafascynowany jak epoka poprzednia, ale złudzenia co do możliwości intelektualnego zapanowania nad jej żywiołem, zamknięcia w uładzoną formułę klasycystyczną: *natura naturans*, te wszystkie złudzenia rozwiąły się dość szybko. Zaczęto dostrzegać obok jej piękna i potęgi także aspekty niepokojące: nieograniczoność, nieokiełznaną żywiołowość, będącą dla człowieka tyleż siłą zagadkową, co niszczyielską, jej w końcu biologiczną witalność, rozmiijającą się całkowicie z kategoriami tradycyjnej humanistyki. Czy coś, co jest nie do końca wobec człowieka przyjazne i nie do końca dla niego zrozumiałe, może być miarą i porządkiem jego egzystencji? Takie pytanie wcześniej czy później musiało zostać postawione. Zrobił to właśnie Wacław Potocki swoimi *Trenami na śmierć syna Stefana*. Na pierwszy rzut oka ich pomysł kompozycyjny zasadza się na prostym skrzyżowaniu tradycji poezji ziemiańskiej z konwencjami wypowiedzi funeralnej. Jednak przy bliższym oglądzie okazuje się, że w samym modelu świata ziemiańskiego Potocki

dokonyje znamiennego „przetasowania”. To, co do tej pory było gdzieś raczej w domyśle, ukryte pod uparcie powtarzanimi przez poezję czynnościami rolniczymi, a mianowicie fazy rozwoju bytu biologicznego, każdego bytu, nie tylko ludzkiego; to wszystko zostało przez autora *Wirginii* w sposób nieumiarkowany wyolbrzymione i wysunięte na plan pierwszy, po to, by dokonać brutalnej konfrontacji ze śmiercią. I tak *Pieśń albo Tren od wiosny* rejestruje zawiązywanie się bytu biologicznego, jego delikatność i urodę tej wczesnej fazy, świeżość koloru i kruchość kształtu; *Pieśń albo Tren od lata* koncentruje się na zapisie nabrzmiewania płodu Natury, obserwowanego zresztą nie tylko w świecie ssaków, jak ma to miejsce w „jurnych” i bulwersujących nawet dzisiejszego czytelnika obrazkach z krowami (w. 11-14) czy prosiętami (w. 19). Przypomnijmy bowiem, że u Potockiego nawet sady są „brzemienne” (w. 37), a ule mało się nie rozpukną od nadmiaru pszczół (w. 41-42). Jesień to, jak się domyślamy, okres zbioru. Dla człowieka jednak zbiorem, plonem, jest możliwość przekazania swoim potomkom nie tylko majątku, ale i własnej wiedzy. Dlatego to autor *Transakcyj wojny chocimskiej* sięga do obrazka z *Sobótki* Kochanowskiego, kiedy to „niedorośli wnukowie chyląc się ku starszej głowie” uczą się cnoty i mierności; ale sięga po to, aby właśnie pokazać brak tego zbioru, daje wersję negatywną toposu. Pewne kłopoty sprawiać mogła zima, ponieważ wtedy to proces wegetacyjny zamiera. W tym wypadku Potocki, zgodnie zresztą z tradycją wiejską, koncentruje się na wiejskich rozrywkach, wybiera sannę, kulig, po to, by zamienić go w karawan w obrazie trumny Stefana, trzęsącej się na wybojach zimowej drogi:

O sanną drogę nie dbam i o żadne łowy,
[...]
Wspomniawszy jakoś się trząśł, nimeś stanął u mnie,
Mój wdzięczny synu, w trumnie,
Chociaż głęboko w mięsie,
Serce się z gruntu trzęsie
Zima mi cię pożarła, jaż się mam ośmielić
Zimie kiedy weselić?
Śnieg mi oczy uraża,

(w. 73, 77-83)

To wszystko brutalne kontrasty, świadomie nieprzyjemne i prowokujące czytelnika. Są po to właśnie, aby pohamować nasze chęci do wpisywania ludzkiej egzystencji w „rok na cztery części podzielony”. Sam Potocki odczuwa jeszcze piękno, potęgę tego porządku, ale równocześnie jego

wobec człowieka fundamentalną obcość. Indywidualnego człowieka, dodajmy, bo tylko ten zdaje się interesować autora *Moraliów*. Początek całego cyklu nie pozostawia co do tego żadnych złudzeń:

Wesołe czasy wdzięcznej nastawają wiosny,
 Minęła blada zima, minął już czas posny,
 Nową barwę świat bierze trybem swej natury
 Po równych łąkach ścieląc szmaragd i purpurę.
 [...]
 Mnie tylko oczy bolą, ja sam jeden, który
 I na barwiste łąki, i na śliczne góry
 Śmieje patrzeć nie mogę...

(w. 1-4, 7-9)

Opisanie człowieka formułą „ja sam jeden” stawia go w sytuacji utraty poczucia przynależności do „trybu natury”, panującego w otaczającym świecie, uświadomienia sobie rozmijania się porządku serca ludzkiego z „rokiem na cztery części podzielonym”. Przywołana w tejże samej *Pieśni albo Trenie od wiosny* legenda o jaskółce, która „obumarszy wyleci na każdy rok z błota” (w. 85-86), wytycza rzeczywisty krąg aspiracji człowieka, przekonanie o całkowitej niepowtarzalności jego istnienia, pragnienie nieśmiertelności związane z jego metafizycznym wymiarem, nieśmiertelności zresztą nie tyle dla samego siebie, co dla swoich bliskich. Ową odradzającą się co rok jaskółką ma być właśnie, przypomnijmy, syn poety, Stefan. Wszystko to przejawy prymarnego, wypływającego z samej istoty człowieczeństwa, niedopasowania do cykliczności procesu wegetacyjnego. W wymiarze ludzkim śmierć to jednoczesny koniec świata, jego świata właśnie. Próby wtłaczania tego świata w „rok na cztery części podzielony” są niczym innym jak tylko dramatycznym nieporozumieniem. Nic więc dziwnego, iż tradycyjne metody „wchodzenia” jednostki ludzkiej w rytm Natury, owe tak celebrowane w poezji ziemiańskiej czynności rolnicze, opatrzone zostają przez Potockiego wątpliwościami co do ich bezkolizyjnego i harmonijnego charakteru. Na tej zasadzie między innymi w *Pieśni albo Trenie od jesieni* autor przywołuje mający swe źródło w *Epodzie 2* Horacego obrazek podbierania miodu – ale pod jego piórem sama czynność staje się obrazem zniszczenia, a pszczelarz „zbójcą”, otwierającym ul siekierą, posługującym się nożem i ogniem, którymi „żałosne robi rugi” (w. 33-36). W tejże właśnie *Pieśni* pytania i wątpliwości Potockiego idą bodajże najdalej:

Puście na las krogulce, nie gońcie przepiórek!
Tak-li każdy żałuje synów albo córek
I ptacy mają zmysły,
W których serca zawisły

(w. 57-60)

Jeżeli ptaki mają „zmysły, w których serca zawisły”, jeżeli ich jednostkowy byt również wyznacza porządek serca, a nie tryb Natury, to cały ów „rok na cztery części podzielony” jest niczym innym jak gigantyczną machiną zagłady, obojętnie mielącą nieskończone tysiące indywidualnych istnień. Czy zatem Natura jest dobra? Na to pytanie Potocki nie chce lub nie potrafi udzielić odpowiedzi. Ważne jednak, że je stawia. *Treny na śmierć syna Stefana* są bowiem przykładem owej stopniowej charakterystycznej dla epoki baroku utraty zaufania w przyjazność Natury wobec człowieka. W cyklu podgórskiego poety jest ona wciąż żywiołem pięknym i fascynującym, ale przecież groźnym i obcym wobec świata humanistycznych wartości. Co więcej, sam chemat „roku na cztery części podzielonego” okazał tu całkowitą błędność swoich podstawowych przesłanek myślowych. Całość, formalnie dopracowana i zamknięta w konwencjonalnym układzie czterech pór roku, ukazuje nagle w sposób niepokojący swoją całkowitą w planie treściowym otwartość i niedokończoność. Czy można wyrazić zgodę na życie, które jest wiecznym procesem niszczenia? Czy istnieje jakaś inna możliwość życia? Tym to sposobem cykl skromnego podgórskiego poety wpisuje się w tę ogromną i ciągnącą się przez wieki w kulturze europejskiej dyskusję o dobru Natury. Nic więc dziwnego, że dzisiejszemu czytelnikowi pytania, do jakich prowokują *Treny na śmierć syna Stefana*, mimo woli kojarzyć się muszą z tymi, jakie markiz de Sade skierował pod adresem Jana Jakuba Rousseau czy jakie pojawiają się w monologach młodego Wertera w dziele Goethego.

KRES BAROKOWEGO SENSUALIZMU

Język pięciu zmysłów, ostentacyjnie i pedantycznie rozpisany przez Potockiego na poetycką „partyturę” w *Pieśni albo Trenie od wiosny*, ale konsekwentnie stosowany i w pozostałych utworach cyklu, odsyła od razu do *Światowej Rozkoszy* Hieronima Morsztyna, polemicznie obnażając fałsz zawartej tam wizji świata ziemiańskich uciech. Sprawa wydaje się bezdyskusyjna, tym bardziej że nie pierwsza to już polemika autora *Moralionów* ze

Światową Rozkoszą. Miałoby to być więc pokonanie przeciwnika jego własną bronią, a ten sam zapis miał być repertuarem świeckich, zmysłowych rozkoszy, staje się „pamiętnikiem cierpienia”⁴. Tak jest jednak tylko do pewnego stopnia. Wbrew pozorom bowiem język *Trenów na śmierć syna Stefana* wcale nie jest językiem zmysłów – to tylko umowna metafora, w rzeczywistości natomiast jest wewnętrznym językiem „porządku serca”. Swoista to zresztą metaforyczność: wypływa ona bowiem nie z wieloznaczności, niedopowiedzeń czy ukrytych podtekstów (jak byśmy tego oczekiwali), ale wręcz odwrotnie – jest wynikiem nadmiaru, przeładowania, chciałoby się nawet powiedzieć, ewidentnego „przeszarżowania” w traktowaniu odbioru zmysłowego świata. Agresywność i nieznośne wręcz nagromadzenie obrazów bólu, klucia, szorstkości, smrodu, urażania wzroku, piołunu w ustach itp. odbiera czytelnikowi jakąkolwiek szansę uznania tego wszystkiego za rejestrację zmysłową bodźców napływających z zewnętrznego świata:

Czego się tylko dotknę, najmniej mi nie lubo;
 Nigdzież mi miękko, wszędzie ostro, twardo, grubo,
 Wszystko mi wrzody czyni na sercu i krosty,
 Wszystko, czego pomacam, ciernie, głogi, osty.
 Wszystko mnie w serce kole:
 I lipy, i topole.

(*Pieśń albo Tren od wiosny*, w. 31-36)

Obrazy serca przekłuwanego gałęziami lip lub topól czy też krost i wrzodów powstających na sercu, aczkolwiek składają się wyłącznie z komponentów zmysłowych, wszelkie próby utrzymania opisu na poziomie sensualnym każą uznać za absurdalne. Jeżeli więc pod piórem Potockiego to, co drastycznie i skrajnie związane ze zmysłami, staje się swoim własnym zaprzeczeniem, jedynie i wyłącznie językiem wnętrza, wnętrza, które kształtuje otaczającą rzeczywistość (a nie przez którą jest kształtowane), to barokowe ogrody rozkoszy w stylu Hieronima Morsztyna okazują się w równym stopniu iluzoryczne co i renesansowe złudzenia o możliwości harmonijnego współistnienia człowieka z porządkiem Natury. Ale przecież nie o samą *Światową Rozkosz* tutaj chodzi. *Treny na śmierć syna Stefana* demaskują niewystarczalność i konwencjonalność poezji barokowej w ogóle, a przynajmniej tego jej nurtu, który kojarzymy z barokowym sensualizmem. Tech-

⁴ Por. Cz. H e r n a s, *Barok*, Warszawa 1976, s. 408-409.

nika poetycka (ale także malarska), polegająca na realizacji tego, co duchowe, święte, ponadziemskie, w tym, co namacalne, sprawdzalne zmysłami i bliskie nam w codziennej praktyce, owo „przekodowywanie” jednego rejestru w drugi miało za czasów Potockiego utrwaloną już tradycję. Stosowali ją z powodzeniem poeci tacy, jak Kasper Twardowski czy Kasper Miaskowski, a później właściwie wszyscy. Rutynowa lekkość i swoboda, ale także całkowita konwencjonalność (chciałoby się powiedzieć – „nieszczęrość”) posługiwania się tą techniką cechuje jeszcze *Decymkę myśli świętych* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego czy utwory religijne z *Niepróżnującego próżnowania* Wespazjana Kochowskiego⁵. Cykl podgórskiego poety jawi się na tym tle jako wyraz oporu wobec łatwości, z jaką poezja barokowa żongluje tym, co ziemskie i pozaziemskie, duchowe i materialne. Nie dowierzając tej swobodzie i lekkości, szuka Potocki zestawień drastycznych, świadomie nie-poetyckich. Elementy rzeczywistości tak przyziemnej, że aż „skrzeczącej” i chropawej, prowokują nasze poczucie stosowności, odsłaniając zakłamaną skłonność do idealizacji nie tylko samej poezji, ale także czytelnika. Śmierć zrywa tę maskę jednym ruchem ręki. Brutalne, epatujące czytelnika obrazy odsyłają, co prawda, do ludzkiego wnętrza, ale nie na zasadzie podobieństwa czy równoległości, a tylko poprzez własną niewystarczalność. Ta „niewystarczalność” konwencji, zwątpienie w jej skuteczność jako języka, którym trzeba „opowiedzieć” ludzką śmierć, nie ogranicza się zresztą tylko do barokowego sensualizmu. Podobny „test na wytrzymałość” przechodzą w *Trenach na śmierć syna Stefana* najróżniejsze techniki, tradycje i symbole. Potocki pośpiesznie „wypróbowuje” jedno po drugim, po to, aby za chwilę je porzucić i więcej do nich nie sięgać. W tej samej *Pieśni albo Trenie od wiosny* analogię do własnej sytuacji usiłuje najpierw odnaleźć w mistycznym symbolu pelikana, mając prawdopodobnie świadomość, że wcześniej miał on szersze, ogólnoludzkie znaczenie, nim w *Hymnach* św. Tomasza z Akwinu stał się obrazem Chrystusa. Ale od wizji ukrzyżowanego Zbawiciela Potocki uwolnić się nie potrafi, co wyczuwa się głównie w stylistyce tego fragmentu, niebezpiecznie ocierającego się o bluźnierstwo:

Za swym wdzięcznym Stefanem
Kluję pierś z pelikanem.

⁵ Pisałem szerzej na ten temat w: M. P r e j s, *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*, Warszawa 1989, rozdz. *Obrazowanie poetyckie baroku – rozkwit i kryzys*.

O, kiedyżbym cię wskrzesić mógł krwią swego ciała,
Nie w piersiach, aleby się w sercu nie ostała.
Niechaj się tak przez piersi krwie jako przez oczy
Łez strumień ciała mego dożywotnie toczy.
Pelikan krew z nadzieją,
Ludzie bez niej łzy leją.

(w. 47-54)

Ale to nie wystarcza – dosłownie za chwilę Potocki przywołuje krwawy i okrutny mit mykeński o uczcie Tyestesa, ale jakby tego było mało, na siłę wtlacza go w rytuał obrzędowości dworku szlacheckiego:

Pierwsza ofiara, baran na Wielkanoc młody,
Zatyka przeszłych postów siedmiedzielne głody.
Toż domowa zwierzyna brak dający gębie
Stawia gąski, kurczątka i młode gołębie.
I tu mizerny jestem
Syna jedząc z Tyjestem.

(w. 61-66)

Oczywiście jest w tym wszystkim pewien charakterystyczny dla kultury sarmackiej eklektyzm i poufałość, pozwalające nie tylko łączyć, mieszać ze sobą różnorodne (często sobie obce) tradycje kulturowe, ale nawet tak je dowolnie przekształcać, jakby były elementem szlacheckiego folwarku. U Potockiego jednak dodatkowo wyczuwa się w tym wszystkim jakby pośpiech, zniecierpliwienie, wywołane nieadekwatnością jakiegokolwiek tradycji, jakiegokolwiek techniki poetyckiego obrazowania wobec druzgocącego faktu, że Stefana nie ma już między żyjącymi. Owo przeżycie „dziecinnej” bezradności kultury wobec zjawiska ludzkiej śmierci jest w cyklu podgórskiego poety czymś zupełnie podstawowym, jest też tym momentem, który jego utwór wiąże nagle bardzo blisko właśnie z *Trenami* Jana z Czarnolasu, wiąże ponad epokami i technikami poetyckiego obrazowania, nie umniejszając zresztą w niczym autentyczności poszukiwań Potockiego, jeżeli chodzi o niezależność i siłę ekspresji artystycznego wyrazu.

AN INTERPRETATION OF THE CYCLE OF THE SONGS OR THRENODIES
FROM SPRING, SUMMER, AUTUMN AND WINTER
IN RELATION TO THE TRADITION OF CZARNOLAS

S u m m a r y

The paper analyzes the cycle *Songs of Threnodies from Spring, Summer, Autumn and Winter* selected from the collection of *Pious Songs* written by Waław Potocki. It characterizes how these works variously refer to the tradition of Czarnolas and how they are placed in the trend of landowner's poetry. The paper stresses, however, the basic difference of Potocki's poetry and his reluctance (as shown in the works under consideration) to write human existence in the rhythm of nature. According to the author, Potocki exposes in the *Songs or Threnodies* how the sensualist Baroque paradigm exhausts itself, its lyrical non-productivity, and ultimately the inadequacy of the language of literary tradition in view of the need to express an individual and tragic experience.

Translated by Jan Kłos

Słowa kluczowe: tren, pory roku.

Key words: threnody, the seasons.