

Klasycyzm w liryce staropolskiej

1. Tradycja, światopogląd, styl. Klasycyzm jako kategoria w badaniach literackich

In the long run humanity will not and cannot endure monotony, nihilism, the amorphous, for they are all the equivalent of death.

(Agnes E. Meyer¹)

Klasycyzm – jak zauważono już ponad 30 lat temu – jest pojęciem migotliwym i używanym w różnych znaczeniach². Podobną świadomość rejestrują światowe słowniki terminów literackich, zwracając uwagę na praktyczną nieosiągalność absolutnej definicji pojęcia, które nie jest prostym zjawiskiem, lecz łańcuchem zjawisk, objawiających się różnie w zależności od różnych uwarunkowań historycznych³.

¹ „Na dłuższą metę ludzkość nie zniesie i znieść nie może monotonii, nihilizmu, bezkształtności, bo są one odpowiednikami śmierci”: A.E. Meyer, *Out of These Roots*, New York 1980 (reprint edycji bostońskiej z 1953), s. 367. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady z języków obcych pochodzą od autorki niniejszego rozdziału

² Por. J. Maciejewski, *Oświecenie polskie. Początek formacji, jej stratyfikacja i przebieg procesu historycznoliterackiego*, w: *Problemy literatury polskiej okresu oświecenia*, Seria 2, red. Z. Goliński, Wrocław 1977, s. 44.

³ *Dictionary of World Literary Terms, Forms, Technique, Criticism*, ed. J.T. Shipley, Boston 1970, s. 48. Polskie hasło T. Kostkiewiczowej, *Klasycyzm*, w: *Słownik terminów*

Historyk literatury posługujący się pojęciem klasycyzmu musi zdawać sobie sprawę z niejednoznaczności tego terminu. Musi jasno rozumieć, że zarówno jego zakres znaczeniowy, jak i wymiar aksjologiczny realizują się na różne sposoby zarówno w odniesieniu do czasów, które ukształtowały świadomość badacza, jak i w kontekście badanych epok. Dla wielu z tych okresów termin *klasycyzm* nie należał jeszcze w ogóle do dyskursu historyczno- ani teoretycznoliterackiego. Dla innych – podlegał wielu przewartościowaniom. Operując tym pojęciem, niemal zawsze musimy otrzeć się o anachronizm, ponieważ nie mamy możliwości uniknięcia projekcji naszego światopoglądu i naszych wyobrażeń o poszczególnych epokach na badane teksty.

Termin *klasycyzm* może się odnosić do określonych uwarunkowań czasowo-przestrzennych, jak klasycyzm weimarski czy postanisławowski, albo używać nazwy całej epoki (np. klasycyzm francuski stał się zjawiskiem wzorcowym dla wszelkich badań odnoszących się do tego prądu). Jako że najłatwiej było upatrywać wpływów klasycyzmu francuskiego na literaturę polskiego oświecenia, badacze tej właśnie epoki w pewnym sensie wyznaczyli paradygmat charakterystyki klasycyzmu w literaturze. Ponieważ zaś pierwszą kategorią literaturoznawczą przeciwstawną „klasyczności” była na naszym gruncie „romantyczność”, musiało w konsekwencji dojść do rozszerzenia podobnej opozycji na całą oś diachroniczną okresów literackich, w wyniku czego wprowadzono do historii literatury sinusoidę epok „klasycznych” i „romantycznych” następujących naprzemiennie po sobie⁴. W myśl takiego schematu epoki klasyczne kojarzymy z ładem, harmonią, jasnością i wiernym naśladowaniem wzorów wyznaczonych przez antycznych mistrzów, romantyczne zaś – z wykraczaniem poza normę i formę, zaburzeniem jasności i harmonii oraz otwartością

literackich, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 220–222, ujmuje rzecz nieco bardziej całościowo, traktując o nawracającym w kulturze europejskiej prądzie o zmiennym nasileniu i umieszczając w centrum uwagi siedemnastowieczny klasycyzm francuski oraz główny nurt literacki polskiego oświecenia.

⁴ Znana propozycja Juliana Krzyżanowskiego (*Od średniowiecza do baroku*, Warszawa 1938; por. też J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1977, s. 441–442).

na nowe wzory, zdobywające sobie prawo obywatelstwa w oficjalnym porządku literatury. Nie tyle jednak „romantyczność”, ile właśnie „klasyczność”, czy częściej – klasycyzm stał się kategorią uniwersalną, której poszukuje się w różnych epokach.

Poeci czy badacze literatury mają w obecnej dobie różne pomysły na definiowanie klasycyzmu w liryce. Wskazując przy tej sposobności użyteczne kategorie porządkujące, często odwołują się do funkcjonujących w świadomości współczesnego człowieka stereotypów, od których się odcinają.

Pytając, czym jest klasycyzm w liryce, Stanisław Barańczak stara się znaleźć najbardziej uniwersalną odpowiedź. Nie jest zatem konstytutywną cechą klasycyzmu ścisły, jednokierunkowy i jasny racjonalizm, zamknięty na wszelką metafizykę, groteskę czy ironię. Nie jest nią także sama abstrakcyjność języka ani skłonność do operowania kategoriami mitologicznymi. Jest nią natomiast taki stosunek do tradycji, jaki jest kontynuacją, a nie radykalnym zerwaniem⁵. Jest to wprawdzie uproszczenie, ale podkreślające, że jedynie tradycja „pozwała zdać sobie sprawę z własnych duchowych korzeni, odnaleźć wzorce ogólnoludzkich wartości, odbudować zachwiane poczucie wiary w możliwości ludzkiego gatunku”⁶. W podobnym kierunku idzie myśl współczesnego badacza literatury, Piotra Michałowskiego, który nazwał klasycyzm „triumfem formy” i wiarą w trwanie⁷. Takie uniwersalne wyznaczniki mogą się okazać pomocne również w naszych poszukiwaniach. Najbardziej jednak przydatne wydają się mimo wszystko nieśmiertelne kategorie Władysława Tatarkiewicza, które pozwalają zobaczyć złożoność zjawiska klasyczności i klasycyzmu. Przypominam je tu nie po to, aby powtarzać rzecz znaną, lecz po to, by można się było do nich odwoływać, wyróżniając odmiany klasycyzmu w liryce staropolskiej.

⁵ S. Barańczak, *Karkołonna dłubanina, O tłumaczeniu Brodskiego*, w: *Ocalone w tłumaczeniu, Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004, s. 80–82.

⁶ *Ibidem*, s. 82.

⁷ P. Michałowski, *Oslepiające lustro świata*, „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 1 (49), s. 178–179.

Na podstawie wyodrębnionych przez Tatarkiewicza sześciu znaczeń terminu *klasycyzny* (doskonały, powszechnie uznawany; starożytny; naśladowujący wzory starożytne; zgodny z regułami sztuki; typowy, stanowiący normę; nacechowany harmonią, umiarem, równowagą, spokojem⁸) da się wyodrębnić cztery rodzaje klasycyzmów. Wszystkie one mogą być w mniejszym lub większym stopniu obecne w twórczości każdego z poetów staropolskich uznanych za klasycyzujących. Przedstawię je tutaj w nieco innej kolejności, niż uczynił to Tatarkiewicz.

1.1. *Imitatio antiquorum*

Zapatrzenie w „klasyków”, czyli wielkich mistrzów starożytności, było najwcześniejszym, najbardziej podstawowym i powszechnym wyznacznikiem postawy klasycyzującej. Może ono jednak stanowić istotny wskaźnik dla badacza epok, w których tradycja starożytna uległa w jakimś sensie przewartościowaniu, czyli przede wszystkim od romantyzmu poczynawszy. Jeśli jednak koncentrujemy się na poezji renesansu i baroku, nie możemy ograniczyć się do wyławiania wszelkiego rodzaju odwołań do poetów greckich i rzymskich. Można je bowiem wynajdywać garściami zarówno u poetów renesansowych, jak i barokowych, klasycyzujących i odwracających się od klasycyzmu. Oczywiście, trudno wyobrazić sobie klasycyzm bez bezpośredniego czy pośredniego odwoływania się do wzorców antycznych; bardziej jednak trzeba tu mieć na myśli nie tyle samych autorów i świat przedstawiony ich dzieł, ile określone formy przez nich ukształtowane, a rozwijane przez ich następców. Samo powoływanie się na Homera, Horacego czy Wergiliusza nie będzie jeszcze świadectwem klasycyzmu, podobnie jak nie będzie nim nazwanie nieba Olimpem czy posługiwanie się imionami antycznych bóstw lub używanie mitologicznych peryfraz. Często w taki sposób charakteryzuje się na poziomie szkolnym twórczość np. Zbigniewa Herberta. Badacz poezji renesansowej i barokowej raczej nie nazwie utworem

⁸ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 208–211.

klasycyzującym *Rotuł* Kaspra Miaskowskiego czy *Nadgrobk* *Otwińskiego* Jana Andrzeja Morsztyna (mimo że zarówno tu, jak i tam występują i przemawiają Muzy, a u Morsztyna ponadto Apollo). Nikt też jedynie na podstawie samego powoływania się na autorytety Homera czy Wergiliusza nie będzie definiował klasycyzmu Kochanowskiego. Można, oczywiście, również rozważać *imitatio antiquorum* w aspekcie stylistycznym, czyli zwracać uwagę na naśladowanie stylu poszczególnych poetów antycznych. Sprawdza się to najlepiej, rzecz jasna, na gruncie poezji łacińskiej. Tu jednak moglibyśmy stanąć wobec konieczności żmudnego wyszukiwania similiów. Jeśli zaś nie chcemy ograniczyć się do tego, musimy włączyć kryteria genologiczne, które staną się drogowskazem naszych poszukiwań.

Jakkolwiek humaniści renesansowi stawiali na pierwszym planie naśladowanie autorów (czyli ich dzieł), to jednak w naśladowanych w ten sposób wzorach zawarte są *implicite*, jak podkreśla Teresa Michałowska, struktury gatunkowe. Arcyważne znaczenie zyskuje wówczas, jak się wydaje, wybór gatunku i wiersza. Można wtedy wskazać np. owidianizm *Tristiów* Janicjusza czy horacjanizm *Lyricorum* Kochanowskiego bądź Sarbiewskiego, czy wreszcie pindaryzm *Epinicionu* Kochanowskiego lub *Aelinopeanu* Szymonowica. Niekiedy zaś możemy mówić o takiej fascynacji twórczością danego poety starożytnego, że przekracza ona ramy gatunku i języka. W tym aspekcie mówić możemy na przykład o horacjanizmie w polskiej poezji Kochanowskiego – wówczas gdzieś pomiędzy konstrukcjami wersyfikacyjnymi dostrzegamy tak silną fascynację strukturami myślowymi i językowymi rzymskiego poety, że wydaje się nam, iż mamy do czynienia z czymś w rodzaju „przejmowania osobowości”. Ten rodzaj klasycyzmu, obecnego również w poezji nowołacińskiej (u nas na przykład przede wszystkim u Janicjusza⁹), możemy napotkać już u Petrarci.

⁹ Por. B. Milewska-Ważbińska, *Exulis haec vox est. O sposobie tworzenia wizerunku poetyckiego i jego odbiorze*, w: *Owidiusz. Twórczość – Recepcja – Legenda*, red. B. Milewska-Ważbińska przy współud. J. Domańskiego, Warszawa 2006, s. 189–196.

1.2. Dążenie do tworzenia dzieł wybitnych

Rzeczownik *klasycyzm* pochodzi od rzeczownika *klasyk* i przymiotnika *klasyczny*, te zaś od łacińskiego *classicus* – ‘pierwszorzędny’¹⁰. Od czasów co najmniej Gelliusa implikuje to pewną hierarchię, każąc myśleć o autorach „pierwszorzędnych”, wysokiej klasy, oraz tych stojących poniżej tej „klasowej” bariery. Stąd znaczenie wyrazu *klasyczny* jako ‘wzorowy’. A ponieważ przez długie lata za wcielenie wzorowości i pierwszorzędności uznawano literaturę i sztukę starożytnych, „klasycyzmem” przyjęto nazywać przede wszystkim kierunek w literaturze i sztuce traktujący formy antyczne jako przedmiot imitacji¹¹. Jednak zakres wzorców ulegał niekiedy poszerzeniu – tak było między innymi w dobie odrodzenia.

Właśnie renesansowy przełom humanistyczny przyniósł w konsekwencji opieczętowanie jako klasyków wszystkich autorów greckich i rzymskich, niekoniecznie „klasycystów”. Wkrótce znaleźli się w tym gronie również włoscy poeci i w ten sposób miano klasyków rozciągnęło się w niedługim czasie na wybitnych, „doskonałych”, wzorcowych poetów wernakularnych¹². Wiąże się to z tendencją do tworzenia utworów wybitnych, stanowiących szczytowe osiągnięcia literatury, przeważnie utrzymanych w stylu wysokim.

Kategoria wzorowości ma także wielkie znaczenie w wypadku poetów (często renesansowych), którzy wychodząc bezpośrednio lub pośrednio od antycznych wzorów, ukształtowali reguły i wzorcowe struktury poezji rodzimej w obrębie danych obszarów językowych. W polskiej literaturze przykładem jest przede wszystkim Jan Kochanowski, którego rola zarówno jako klasycysty (przedstawiciela stylu), jak i klasyka (poety wzorowego), zostanie szerzej omówiona w dalszym ciągu.

¹⁰ Zob.: W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s. 207.

¹¹ Taka definicja funkcjonuje na dość popularnym poziomie słownikowym; por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, s. 487.

¹² Por. C.H.C. Wright, *French Classicism*, New York 1920, s. 27–32.

1.3. Swoisty konserwatyzm w przestrzeganiu reguł poetyki?

W stereotypowym stwierdzeniu, że klasycyzm wiąże się z konserwatyżmem, albo wręcz jest z nim równoznaczny, jest jedynie część prawdy. W gruncie rzeczy chodzi nie tyle o postawę całkowicie zamkniętą czy o dążenie do zachowania absolutnej ciągłości tradycji, ile o wybór porządku, do którego literatura powinna się odwoływać. Klasycyzm otwiera się bardziej ku wzorom uznanym, wysokim, umieszczonym na piedestale, niż na inspiracje kulturą ludową, popularną czy masową. Klasycyzm każdej epoki ma jednak swoją przestrzeń swobody, przestrzeń wolności, tym większą, im mniej fundamentalne znaczenie ma ślepa wierność regułom i normom, wtórnie nieraz i bezkrytycznie pojmowanym. Ta przestrzeń wolności renesansowego klasycyzmu okaże się bardzo ważna dla poezji Kochanowskiego. Nikt nie stanie się bowiem klasykiem, w sensie poety wybitnego i wzoru do naśladowania, jeśli jego twórczość nie charakteryzuje się umiarem w dokonywaniu wyborów między tradycją a eksperymentem: zbyt mało nowatorstwa może uczynić formę poetycką zanadto banalną; zbyt dużo – nie znajdzie zrozumienia u współczesnych i nie stanie się wyzwaniem do imitacji czy emulacji.

W innych okresach swego oddziaływania klasycyzm może stać się bardziej restrykcyjny, wzory podlegają bardziej rygorystycznej selekcji. I oto paradoks – podaje się często przykład poetów Plejady jako swego rodzaju bastionu renesansowego klasycyzmu, gdy tymczasem początki siedemnastowiecznego klasycyzmu francuskiego wiążą się ze sprzeciwem wobec zbyt nieskrępowanej swobody Ronsarda¹³.

Niektórzy badacze posługują się nawet – dla pokazania, że klasycyzm nie musi oznaczać konserwatyżmu – kategorią klasycyzmu progresywnego i wskazują między innymi na czas przełomu renesansowego. Wówczas to – stwierdza Krzysztof Koehler – po raz pierwszy w kulturze nowożytnej pojawił się ów progresywny

¹³ Por. E.B.O. Borgerhoff, *The Freedom of French Classicism*, Princeton 1950, s. 4.

klasycyzm, a jego przedstawiciele, humaniści odrodzenia, „bynajmniej nie w imię konserwowania zastanego układu wypowiedzieli wojnę tradycji średniowiecznej”¹⁴. Spojrzenie w przeszłość i próba odnowienia antycznego systemu wartości zyskały w tym przypadku charakter nowatorski. Klasycyzm wydaje się więc nie tyle przejawem konserwatyizmu, ile ostrożności w eksperymentach i spoglądania z szacunkiem ku uznanym, wpływającym z tradycji starożytnej, wzorom.

1.4. Skłonność do tworzenia dzieł pełnych harmonii i umiaru, będących podstawowymi wyznacznikami piękna

Mówi się często o klasycznym pięknie, którego fundamentami są ład, harmonia i proporcja. Dążenie do takiego piękna uważa się za jeden z podstawowych wyznaczników klasycyzmu jako stylu. Ten wymiar klasycyzmu w największym jednak stopniu wykracza poza podstawowe kategorie literaturoznawcze i prowadzi nas w stronę antropologii kultury, zagadnień świadomości i egzystencji, również w odniesieniu do epok renesansu czy baroku. Jest tak po części dlatego, że badania nad „klasycyzmem w literaturze staropolskiej” są stosunkowo nowe i podejmują je zwolennicy rozmaitych metodologii, w wyniku czego nierzadko czyta się teksty autorów dawnych przez filtr Martina Heideggera czy Sørena Kierkegaarda. Píše zatem Krzysztof Mrowcewicz: „Klasycyzm renesansowy, jak każdy klasycyzm, był nie tylko stylem, ale i światopoglądem”¹⁵. Oznacza to nie tylko wybór estetyczny, lecz również moralny, wynikający z przeświadczenia, że moralnym właśnie obowiązkiem poety jest opowiedzenie się po stronie ładu¹⁶. Oczywiście, ograniczenie klasycyzmu do chłodno pojmowanych tendencji estetycznych zubaża znaczenie ideałów

¹⁴ K. Koehler, *Progresywny klasycyzm*, „Polonistyka” 53 (2000), nr 2, s. 73.

¹⁵ K. Mrowcewicz, *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok. Studia nad poezją XVII stulecia*, Warszawa 2005, s. 17.

¹⁶ *Ibidem*, s. 19.

neoplatońskich i etycznych konotacji ściganego przez klasycyzujących poetów piękna. Tymczasem poszukiwanie i ściganie tego piękna w obrębie kultury klasycznej przez długi czas odgrywało kluczową rolę w kulturze Zachodu¹⁷. Mimo to wahałabym się używać radykalnej formuły „klasycyzm to światopogląd”. Uznanie klasycyzmu za zjawisko odnoszące się głównie do problematyki filozoficzno-moralnej nie zawsze wydaje się uzasadnione. Wolę więc traktować klasycyzm raczej jako program twórczy (czytany częściej z samej poezji, niż z wystąpień programowych poetów). Nie wyklucza to poszukiwania jakiejś „idei klasycyzmu” mającej zarówno uwarunkowania światopoglądowe, jak i estetyczne.

Ponieważ podjęte tu rozważania mają się odnosić do liryki polskiego renesansu i baroku, postaram się omówić pokrótce – w świetle dotychczas podejmowanych badań – najpierw charakter klasycyzmu renesansowego, potem szczególną pozycję Kochanowskiego nie tylko jako klasycysty, lecz również jako klasyka. W dalszym ciągu rozważań zajmę się klasycyzmem barokowym, wreszcie zaś podejmę próbę syntetyzującego uporządkowania materii literackiej według kryteriów genologicznych, które wydają się w kontekście klasycyzmu najbardziej istotne. Trzeba jednak zaznaczyć, że aby ta genologiczna refleksja mogła znaleźć się w ramach „klasycznego trójpodziału”: liryka – epika – dramat, musi ona odbiegać od staropolskiego rozumienia rodzajów i gatunków literackich. Było ono nieco odmienne i gdybyśmy chcieli pozostawać w jego obrębie, musielibyśmy wyłączyć ze sfery naszych zainteresowań na przykład elegię, a skoncentrować się na samej odzie (pieśni) oraz jej odmianach¹⁸. Będzie to jeszcze przedmiotem moich dalszych rozważań.

¹⁷ Por. A. Pontynen, *For the Love of Beauty. Art, History, and the Moral Foundations of Aesthetic Judgment*, New Brunswick 2006, s. 36–37 *et passim*.

¹⁸ Por. T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 48–63, 112–152.

2. Klasycyzm renesansowy. Doskonałość, harmonia, piękno

The virtues of Renaissance classicism are its order, its sense of balance and proportion, its attainment of a decorous beauty.

(Paul A. Parrish¹⁹)

Ontologię klasycyzmu staropolskiego próbowano określać na różne sposoby, różnicując najczęściej status i charakter klasycyzmu renesansowego i barokowego. Zdaniem Janusza Pelca, należy tu mówić o stylu i prądzie, manifestującym się w dwóch wspomnianych epokach w odmienny sposób. U podstaw renesansowego klasycyzmu polskiego widzi Pelc w pierwszej kolejności postawę Petrarcki, przejawiającą się w idealizacji spuścizny twórców starożytnych, ponieważ „w grecko-rzymskiej starożytności twórcy poezji i szerzej piśmiennictwa, a więc sfery określanej mianem «litterae», często «bonae litterae», osiągnęli ideał postulowanej doskonałości”, i dążeniu do imitacji, czyli „kopiowania, powtarzania owych osiągnięć doskonałości mistrzów antyku” oraz emulacji, czyli prób przewyższenia owej doskonałości²⁰. (W moim jednak poczuciu zarówno Petrarca, jak i humaniści dojrzałego renesansu uważali raczej, że próba dorównania tym wzorom wymaga od nich wielkiego wysiłku i mobilizacji, że to rodzaj wyścigu, w trakcie którego biegnący ma świadomość, że konkurent znacznie go wyprzedza.)

Dla Pelca klasycyzm Petrarcki jest więc przede wszystkim rodzajem fascynacji literackiej inspirującej do imitacji. Często przedstawia się jednak tę postawę szerzej i bardziej antropologicznie, pokazując klasycyzm jako funkcję humanizmu, w perspektywie swoistego „zapatrzania w klasyków” jako mistrzów życia, a nie tylko literatury. Klasycyzm Petrarcki wyrastał bowiem ze świadomości życia w dobie upadku cywilizacji w stosunku do dawnej

¹⁹ „Zalety renesansowego klasycyzmu to jego porządek, jego poczucie równowagi i proporcji, jego przywiązanie do dostojnego piękna”: P.A. Parrish, *Richard Crashaw*, Boston 1980, s. 34.

²⁰ J. Pelc, *Literatura renesansu w Polsce*, Warszawa 1994, s. 20.

światności rzymskiego imperium oraz z myśli o konieczności i możliwości przywrócenia do życia ducha tej kultury. Opierał się też na poczuciu własnego pierwszeństwa czy pionierstwa w kulturowaniu tej idei. Uczynił zatem Petrarca z tak rozumianego klasycyzmu oręż w walce o odrodzenie świata i zbudowanie nowej kultury, opartej na utraconych wartościach starożytności²¹. Ten rodzaj klasycyzmu możemy dostrzec w liryce polskich poetów nowołacińskich, zmierzających do tego, by dzieła ich niewiele się różniły od spuścizny Mistrzów i entuzjastycznie podążających za stosunkowo nowo odkrytymi wzorcami. Pięknie ujęła to Ann Moss, mówiąc, że humaniści nie tylko starali się naśladować pisma klasyków rzymskich, lecz także myśleć jak oni, przyswoić sobie ich kategorie pojęciowe i zadomowić się w świecie ich kultury²². Podobne tendencje dostrzega – z pewnym uproszczeniem – Janina Abramowska w łacińskiej twórczości Jana z Czarnolasu: „Łacińskie ody, elegie i epigramaty można by uznać za rodzaj pastiszów – poeta pisze tak, jak mógłby pisać któryś z rzymskich twórców złotego wieku”²³. Nie jest to wcale takie proste – niektóre ody istotnie pisze Kochanowski tak, jak mógłby je napisać Horacy. Horacy nie napisałby jednak *Ody II (In deos falsos)* z powodów merytorycznych (nie znał wartości chrześcijańskich), a *Ody XII (In repugnationem Pollotei)* z powodów estetycznych (jest stanowczo za długa). Kochanowski zatem zdawał sobie sprawę z konieczności naginania antycznych wzorców do potrzeb rodzimej kultury oraz do ducha epoki, a także do osobistych upodobań – spośród elegików rzymskich jego wzorem jest często Propercjusz, którego elegie mają w sobie wiele „antyklasycznych” tendencji (o czym dalej).

²¹ C.G. Nauert, *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, Cambridge 2006, s. 21.

²² A. Moss, *Christian Piety and Humanist Latin*, w: *Acta Conventus Neo-Latini Bonensis: Proceedings of the Twelfth International Congress of Neo-Latin Studies. Bonn 3–9 August 2003*, ed. Rh. Schnur et al., Tempe 2006, s. 577.

²³ J. Abramowska, *Staropolska genologia a problem syntezy historycznoliterackiej*, w: *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów, Warszawa 1995*, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jaroński, Warszawa 1996, s. 248.

W gronie wcześniejszych poetów łacińskich miano klasycysty przyznaje Pelc głównie Klemensowi Janicjuszowi, ponieważ głównie jego twórczość nosi dla badacza znamiona wybitności wykraczającej poza banał. Wynika to między innymi z perfekcji – z dopracowania i wydoskonalenia formy dystychu elegijnego²⁴. Nie zapominajmy jednak o tym, że to, co uznajemy za niebanalne w poezji Janicjusza, było po części następstwem umiejętnego zespolenia konwencji elegii rzymskiej z nowołacińską (połączenie owidiańskiego wzorca z tematyką własnej choroby, *de se aegrotante*). O ile Pelc sądzi, że miano klasycysty przysługuje jedynie niebanalnemu poecie nowołacińskiemu, o tyle ja będę uważać za pionierów tej postawy wszystkich tych, którzy, poczynawszy od Kallimacha i Celtisa, przez Wawrzyńca Korwina, Pawła z Krosna czy Jana Dantyszka, wszczepiali nowe wzorce i starali się je rozciągnąć na wszelkie – przedstawiane w utworach lirycznych – sfery życia. Za jej kontynuatorów natomiast – twórców późniejszych, którzy rozwijali te wzorce bez zbytnich wykroczeń przeciwko harmonii czy zasadzie stosowności (tu jest miejsce dla łacińskiej poezji Jana Kochanowskiego, a po części i dla Grzegorza z Sambora jako autora elegii).

Bezpośredniego zaś podglebia teoretycznego klasycyzmu rodzimej poezji polskiego odrodzenia upatruje Pelc w dziełach literackich i pismach teoretycznych autorów włoskich XV i XVI wieku oraz przedstawicieli francuskiej Plejady. W odniesieniu do tej właśnie tradycji da się określić istotę renesansowego klasycyzmu, którego przeciwwagą, a do pewnego stopnia antytezą, jest – zdaniem Pelca – renesansowy praktycyzm czy pragmatyzm, obecny na przykład u Mikołaja Reja (dla którego postulaty pragmatycznej użyteczności wiodącej ku cnocie są ważniejsze niż antyczne wzorce²⁵). Dlatego „Znamionami stylu renesansowego klasycyzmu, wyrażającego dążenia ku ideałowi doskonałości osiągniętej przez mistrzów starożytności [...] były: przede wszystkim harmonia,

²⁴ Zob. J. Pelc, *op. cit.*, s. 71.

²⁵ Jak podpowiada *Żywot człowieka poctwego*: „Nie bawże się też zasię leda czym, bo mało tobie po Owidyjuszu, po Horacyjuszu, bo na cię trudny i fabułami zaba-wiony. Ale sobie to czytaj, co by cię nadobnych cnót a pocziwego żywota uczyło”: M. Rej, *Wybór pism*, wybór i oprac. J. Ślaski, Warszawa 1975, s. 305.

odpowiedniość i stosowność, prostota, oczywiście wypracowana, będąca zaprzeczeniem bylejakości, przejrzystość, klarowność budowy, wdzięk²⁶. Szczególną pozycję zyskuje tu harmonia i związana z nią proporcja. Z nimi łączą się też umiar i stosowność. Istotną kategorią wydaje się wdzięk (*grazia*), połączony z pięknem, prostotą i klarownością budowy utworu. „Dla odbiorcy wdzięk był tym, co w dziele zatrzymywało uwagę, co sprawiało zadowolenie estetyczne, czymś dla odbiorcy, a po części i dla autora nieuchwytnym, czarownym (*«blandum»*), urzekającym – wtopioną w dzieło cząstką talentu twórcy”²⁷.

Ważna wydaje się tu zwłaszcza wypracowana prostota, czyli ideał „pokrytego misterstwa”, wyłożony w *Dworzaniu polskim* wraz z poglądami na piękno i „gracyją”. Za jego sprawą dzieło Łukasza Górnickiego, jako przeróbka *Il cortegiano* Baltazara Castiglione’go, mogło po części zostać uznane za rodzaj manifestu w ramach szczupłego zaplecza teoretycznego polskiego klasycyzmu renesansowego²⁸. Wypełnieniem tych zasad jest przede wszystkim twórczość Jana Kochanowskiego. Zwrócił na to niedawno uwagę Adam Karpiński. Myśl badacza koncentruje się głównie wokół poezji polskojęzycznej, ponieważ refleksja zmierza ku podkreśleniu „uklasyzczenia” paradygmatów rodzimych, podniesieniu ich do rangi poezji wysokiej, dzięki czemu wraz z uaktywnieniem się „słowieńskiej Muzy” Jana z Czarnolasu po 1560 roku zaciera się granica pomiędzy elitarną literaturą łacińską a literaturą polskojęzyczną tworzoną dla ówczesnego masowego czytelnika²⁹. Klasycyzm jest tu widziany jako program twórczy, będący naturalną konsekwencją włoskiego humanizmu renesansowego, podkreślający, zgodnie z teoriami Leonego Battisty Albertiego, Baltazara Castiglione’go i Pietra Bemba, kluczowe znaczenie harmonii (*concinntas*)³⁰.

Wskazanie przez Pelca w tym kontekście również teorii poetów Plejady uwydatnia bardzo istotną przemianę w obrębie tendencji

²⁶ J. Pelc, *op. cit.*, s. 21.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ A. Karpiński, *Renaissance*, w: *Ten Centuries of Polish Literature*, transl. D. Sax, Warszawa 2004, s. 55.

³⁰ *Ibidem*.

klasycystycznych. Skoncentrowanie się na poezji rodzimej odślania nowego ducha klasycyzmu. Dla dawniejszych humanistów klasycyzm oparty głównie na naśladowaniu poezji starożytnych mógł się wyrażać jedynie w twórczości łacińskiej³¹. Zarówno u późniejszych humanistów włoskich, jak Bembo, jak i w deklaracjach poetów Plejady, następuje nobilitacja i „uklasycznienie” języków rodzimych. Joachim du Bellay zachęca: „Se compose doncques celuy qui voudra enrichir sa langue, à l’imitation des meilleurs auteurs grecs et latins, et à toutes leurs plus grandes vertus, comme à un certain but dirige la pointe de son stile” (Niechaj więc ten, kto zechce wzbogacić swój język, zwróci się ku imitacji najlepszych autorów greckich i łacińskich, i wymierzy ostrzem swego pióra ku ich największym cnotom, jakby do celu)³². Tendencją klasycystyczną renesansu nazwiemy zatem również próbę podniesienia języków narodowych do rangi literackich *par excellence* – uczynienia ich tworzywem poezji wysokiej. Chodzi więc nie tylko o uobecnienie języka narodowego w przestrzeni świadomości, aby, jak chciał Rej, odróżnił się on od „gęsiego”, lecz także o wdzieranie się na skałę rodzimej „Kalijopy”. Taką świadomość, połączoną z poczuciem naśladowania wybitnych wzorów, ze stawianiem do agonu poetyckiego, miał Jan Kochanowski, kiedy w dedykacji *Psalterza* biskupowi Piotrowi Myszkowskiego pisał:

[...] żem się rymy swemi
 Ważył zetrzeć z poety co znakomitszemi,
 I wdarłem się na skałę pięknej Kalijopy,
 Gdzie dotychczas nie było znaku polskiej stopy³³.

³¹ Guarino da Verona (1370–1460) odznaczał się pełnym lekceważeniem *volgare*, którego nie uważał nawet za język, lecz za jakieś wynaturzenie językowe. Inaczej już podchodzili do zagadnienia Alberti czy Brunii; zob. A. Mazoccho, *Appendix Three*, w: *Linguistic Theories in Dante and the Humanists: Studies of Language and Intellectual History in Late Medieval and Early Renaissance Italy*, Brill 1993, s. 206.

³² J. Du Bellay, *La defense et illustration de la langue françoise*, w: idem, *Oeuvres choisies, publiées avec une notice biographique, des notes et un index par L. Becq de Fouquières*, Paris 1876, s. 16.

³³ J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, wyd. J. Krzyżanowski, t. 1, Warszawa 1976, s. 289.

4. Kochanowski – klasyk wysokiej klasy

W tym genijusz dzielny,
Jan Kochanowski, w rytmach swoich nieśmiertelny,
Całemu narodowi powieki otworzył,
Wydoskonalili rytmy, chociaż sam je stworzył
On, na słowiańskiej lutni nawiąawszy strony,
Wdzięcznie powtórzył greckie i łacińskie tony,
Zabrział w arfy Dawida niezrównane głosy,
Muzom słowiańskim strojne pozaplałał kosy.

(Franciszek Ksawery Dmochowski³⁴)

W całej refleksji nad klasycyzmem w liryce staropolskiej wyodrębnia się jako zjawisko domagające się szczególnego potraktowania osobowość twórcza Jana Kochanowskiego, będącego najdoskonalszym reprezentantem klasycyzmu renesansowego w Polsce, a nawet niemal wyłącznym punktem odniesienia w tej materii, zwłaszcza w zakresie poezji lirycznej. Przekonanie takie wyraźnie dawało się zauważyć w refleksji Pelca. Jeszcze bardziej radykalnie formułują je Karpiński i Mrowcewicz. Odnoszą się oni do określonych utworów czarnoleskiego poety, jakby noszących na sobie pieczęć czy markę renesansowego klasycyzmu: do hymnu *Czego chcesz od nas, Panie...*, do *Pieśni*, *Psalterza Dawidowego* oraz *Trenów*. Hymn *Czego chcesz od nas, Panie* jest dla Mrowcewicza „najwyższym osiągnięciem polskiego klasycyzmu”, dla Karpińskiego zaś przynajmniej niewątpliwą jego manifestacją³⁵. Estetyka klasycystyczna wpłynęła także na dzieła łacińskie. Jednak z klasycystycznej postawy Kochanowskiego zrodziły się szczególnie dwa dzieła, które wpłynęły decydująco na historię polskiej poezji. *Pieśni*, ukształtowane przede wszystkim na podstawie wzoru horacjańskiego, wycisnęły trwałe piętno na kształcie późniejszej polskiej liryki *sensu stricto*, to jest, pieśniowej. Podobny wpływ miał *Psalterz*. Współcześni historycy literatury – podkreśla Karpiński

³⁴ F.K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, Wilno 1820, s. 24.

³⁵ K. Mrowcewicz, *op. cit.*, s. 18; A. Karpiński, *op. cit.*, s. 55.

– powinni przedstawiać to dzieło jako rzecz o kapitalnym znaczeniu dla polskiego renesansu, spełniającą pionierską rolę w rozwoju języka polskiej liryki, stanowiącą wzorzec decydujący o kształcie polskiego klasycyzmu renesansowego³⁶. Z adresowanej przede wszystkim do zagranicznego czytelnika, i może przez to jeszcze bardziej wymownej wypowiedzi badacza wynika charakterystyczny wniosek: polski klasycyzm renesansowy w poezji daje się właściwie zamknąć w trzech głównych zbiorach czarnoleskiego mistrza: w *Psalterzu Dawidowym*, *Fraszkach* i *Pieśniach* z przydaniem łacińskich elegii, ód i foriceniów³⁷. Bardziej ambiwalentnie patrzy się na inne arcydzieło liryki Kochanowskiego – cykl *Trenów*. Dla Karpińskiego stanowią one przejaw swoistego naruszenia, pęknięcia klasycystycznej postawy³⁸. Dla Mrowcewicza – pozostają dziełem klasycznym, choć klasycyzm ten nosi raczej znamiona walki o ocalenie ładu świata. *Treny* są bowiem w opinii tego badacza zapowiedzią „odwrotu renesansowego klasycyzmu”, stanowiąc dzieło, w którym zachwiany został zarówno porządek świata, jak i harmonijny porządek stylu³⁹. Jakkolwiek by było, nie ma żadnych wątpliwości: polski klasycyzm renesansowy streszcza się w twórczości lirycznej czarnoleskiego Jana. Jest to opinia zarówno współczesnych badaczy, jak i przywołanego na początku rozdziału oświeceniowego poety, który postawy twórczej Kochanowskiego klasycyzmem wprawdzie nie nazywał, lecz trafnie sprecyzował jej meritum. Zresztą i w XVII stuleciu znajdziemy wiele świadectw wyjątkowości czcigodnego poety, a najbardziej lapidarnym i wymownym zdaje się anagram Joachima Pastoriusza z nazwiska IOANNES COCHANOVIUS: *Unicus aevi honos cano* (Jedyny honor wieku [należy się] starcowi)⁴⁰. Ten sam autor nazywa dawnego mistrza lokalnym Apollinem i Orfeuszem⁴¹. Kochanowski to nie

³⁶ A. Karpiński, *op. cit.*, s. 57.

³⁷ *Ibidem*, s. 59.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ K. Mrowcewicz, *op. cit.*, s. 19.

⁴⁰ J. Pastorius, *Anagramma*, cyt. za: *Jan Kochanowski w poezji polskiej od XVI do XX wieku*, oprac. R. Montusiewicz, Lublin 2003, s. 58.

⁴¹ *Ibidem* („Orpheus atque alter gentis Apollo suae”).

tylko szczyt renesansu w literaturze polskiej, lecz również początek polskiej poezji wysokiej – to budowniczy jej struktur, dawca reguł. Przedsięwzięcie twórcze Jana z Czarnolasu to uwieńczona powodzeniem próba nadania rodzimym rymom znamion wytwornego piękna antycznych wzorów⁴². Był zatem Kochanowski, jak ujął to Julian Krzyżanowski, klasykiem naprawdę wysokiej klasy⁴³. Postawa ta przejawiała się w wyrafinowanej *imitatio antiquorum*, z szacunkiem dla reguł poetyki, ale również w nowatorstwie pozwalającym dostosować te reguły do miejsca i czasu oraz do potrzeb rodzimego języka. Jak podkreśla Krzyżanowski, „w przeciwieństwie do Reja, Otwinowskiego, Klonowica posiadał autor *Trenów* tak rzadki, iście łaciński czy romański zmysł kompozycyjny, który sprawił, że niemal każde jego dzieło ma zdumiewająco jasną budowę”⁴⁴. Toteż konstytutywną cechą klasycyzmu czarnoleskiego poety jest osiąganie harmonijnego piękna przy pomocy łączenia genialnego zmysłu kompozycji z wykorzystaniem w sporym stopniu elementu retorycznego. Zresztą, było to zgodne ze świadomością funkcji liryki owych czasów – np. poetyka Scaligera utożsamiała funkcje utworów lirycznych z rodzajami i środkami retorycznymi⁴⁵. Przejawem klasycyzmu było również dążenie do wyboru gatunków wysokich (hymn, tren, częściowo pieśń) i tworzenia dzieł wybitnych. Przede wszystkim jednak liryka opierała się na poczuciu piękna z jego nieuchwytnym *blandum*, dającym się zawsze obronić przed regułami poetyckiej Konieczności.

Niewiele mamy świadectw „świadomości teoretycznoliterackiej” Kochanowskiego, pochodzących od samego poety. Jedno z nich wszakże, wielokrotnie cytowany list do Stanisława Fogelwedera

⁴² „Bo też Kochanowski jest nie tylko wielkim poetą. Jest tym, który poezję polską niejako zakłada, ustalając jej formy i zakreślając zadania. Czyni to jakby od razu, za jednym zamachem, choć cierpliwie i dyskretnie”: J. Błoński, wstęp, w: *Jan Kochanowski. Interpretacje*, red. idem, Kraków 1989, s. 5.

⁴³ J. Krzyżanowski, „*Styl Jana Kochanowskiego*” *Weintrauba*, w: *Poeta czarnoleski*, wybór i oprac. M. Bokszczanin i H. Kapełuś, Warszawa 1984, s. 282.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Por. *Poetyka okresu renesansu*, wybór, wstęp i oprac. E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław 1982, s. 295–296.

dotyczący pracy nad *Psalterzem*, zwraca uwagę właśnie na podkreślaną przez Pelca kategorię *blandum*. Jedną z patronek poezji lirycznej jest *Poetica nescio quid blandum spirans* (Poetyka tchnąca jakimś niepojętym czarem), towarzysząca nieubłaganej konieczności (*Necessitas*)⁴⁶. Ta ostatnia w odniesieniu do pracy tłumacza-parafrasty tekstu biblijnego może oznaczać wierność Literze Słowa. Jednak można ją rozciągnąć – i podobnie czyni Pelc – na normatywizm, zbiór poetyckich prawideł. *Blandum* potrzebne jest nie tyle po to, aby podważyć czy zakwestionować te normy, ile przede wszystkim po to, aby je ożywić, by nie czyniły poezji wymuszoną i bezduszną. Poeta wydaje się wówczas posłuszny przykazaniu Horacego z *Ars poetica* – wiersze muszą być nie tylko piękne, ale także pełne słodyczy, aby „zaczarowały” czy „uwiodły” duszę słuchacza⁴⁷. Dzięki temu klasycyzm Kochanowskiego to w dużej mierze *sprezzatura*, perfekcyjne opanowanie sztuki „pokrytego misterstwa”. Złudzenie łatwości zawdzięczamy – co podkreśla między innymi Jan Błoński – szczególnym cechom talentu poety: przejrzystości i dyscyplinie składni⁴⁸. Te cechy dykcji poetyckiej również wyznaczają paradygmat klasycyzmu Jana z Czarnolasu. Innym interesującym wymiarem klasycyzmu Kochanowskiego (zwłaszcza istotnym dla twórczości rodzimej) jest dojrzałość talentu, z której sam sobie zdawał sprawę, czemu dał wyraz w *Trenie II*, mówiąc o sobie jako o poecie „w dordzałości dowcipu”, niejako uprzedzając Eliotowski wzorzec klasyka, określony słowami: „Jeśli istnieje słowo fundamentalne, wyrażające maksimum tego, co rozumiem przez termin *klasyk*, to będzie nim słowo dojrzałość”⁴⁹. Eliot mówił wprawdzie, że bycie klasykiem wymaga nie tylko dojrzałego umysłu, ale też musi zależeć od dojrzałości cywilizacji, języka, literatury; Kochanowski natomiast tę językowo-literacką

⁴⁶ Por. A. Gorzkowski, *De profundis clamavi... Uwagi o renesansowych przekładach Psalmu 129 (130)*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 43 (1999), s. 48.

⁴⁷ „Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt. /et, quocumque volent, animum auditoris agunt”; Hor *Ars*, w. 99.

⁴⁸ J. Błoński, wstęp..., s. 7.

⁴⁹ T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk*, w: idem, *Szkiele literackie*, red. W. Chwałewik, Warszawa 1963.

dojrzałość ustanawia, kształtuje, buduje. Według Eliota jednak połączenie dojrzałości umysłu twórcy z dojrzałością cywilizacji przynosi w konsekwencji uniwersalność. Poezja zaś Kochanowskiego – fundamentalna, ważna i twórcza głównie na obszarze dawnej Rzeczypospolitej oraz krajów słowiańskich – nie zyskała tych znamion na obszarze całej Europy.

Mówiąc w *Trenie* II o dojrzałości swego talentu, Kochanowski pokazał siebie jako autora w sytuacji podejmowania decyzji twórczych, wyboru między odwagą eksperymentatora a szacunkiem wobec zasady *decorum*. Czytając poezję renesansowych humanistów europejskich, nieraz musiał napotkać na różne przejawy eksperymentu, np. *Naeniae* Giovanniego Pontana – kołysanki dla dzieci napisane regularnym łacińskim dystychem elegijnym. Pisanie kołysanek jako przejaw świadomej kreacji uznanego poety? „Owom ominął, jako w dordzałości / dowcipu coś ranego” – wyznaje czarnoleski mistrz. Moglibyśmy to przetłumaczyć na dzisiejszą polszczyznę jako: „Zrezygnowałem z tego, jako z czegoś niestosownego dla dojrzałego talentu”. Pisząc *Treny*, Kochanowski dokonał już tylu znaczących przewartościowań intelektualnych, że można tu widzieć nawet ironiczny dystans do własnej wcześniejszej „dojrzałości”. Dojrzałość autora *Trenów* jest już bardziej otwarta na naruszenie zasady *decorum* i stworzenie kunsztownego cyklu epicedialnego poświęconego małemu dziecku: „Na to mię przygoda / wbiła i moja nienagrodna szkoda”. Wybór ten dokonuje się bez względu na konsekwencje: „Ani mi teraz łącno dowiadać się o tym / Jaka mię z mego płaczu czeka cześć na potym”.

Zachowanie umiaru w podejmowaniu uszlachetniających polską Muzę eksperymentów sprawiało, że wchodziły one do kanonu poezji i stawały się podłożem imitacji. W ten sposób stał się Kochanowski klasykiem w innym jeszcze sensie, mianowicie wzorcem poetyckim, a jego liryka, zwłaszcza zaś *Pieśni*, *Psalterz*, *Treny*, a nawet hymn *Czego chcesz od nas, Panie*, skarbcem, z którego na rozmaite sposoby czerpali późniejsi twórcy⁵⁰.

⁵⁰ Zagadnienie to, wiążące się w pewien sposób z recepcją twórczości Kochanowskiego, zostało częściowo omówione w następujących pracach: J. Pelc, *Jan*

Najbardziej płodnym wzorcem stał się *Psalterz*, uważany przez Cypriana Kamila Norwida za kolebkę polskiej poezji. Imitacja tego wzoru, polegająca również na czerpaniu pełnymi garściami konstrukcji słownych, metafor, punktów odniesienia, jest wyraźnie widoczna już u poetów początku XVII wieku, takich jak Stanisław Grochowski i Jan Jurkowski. „Tradycja czarnoleska, tak niezwykła w swojej intensywnej i wielostronnej żywotności stanowiła [...] literacką tradycję kluczową dla poezji polskiej na przełomie Renesansu i Baroku”⁵¹. Formuły *Psalterza* nadają kształt poezji świeckiej, polityczno-panegirycznej, która przejmując z tego dzieła elementy obrazu świata i sposoby jego wyrażania. Jurkowski wita Zygmunta III słowami inspirowanymi Psalmem 24:

Nie trwożcie sobą, niedobyte brony,
Przybliża się król od Boga zrządzony⁵².

Oplakując zaś Jana Zamojskiego, wplata w jego laudację rozpoznawalną bez wahania peryfrazę z Psalmu 1:

Dzień li po niebie, noc li wiodła konie swoje,
Wdzięcznego snu nie skusił, ani składał zbroje⁵³.

Jan Jurkowski wykorzystuje utrwaloną w *Psalterzu* topikę miejsc świętych Starego Testamentu jako budulec własnej wizji Wawelu – rodzimego Syjonu, polskiej przestrzeni polityczno-sakralnej:

Kochanowski w tradycjach literatury polskiej od XVI do połowy XVIII wieku, Warszawa 1965; W. Walecki, *Jan Kochanowski w literaturze i kulturze polskiej doby oświecenia*, Wrocław 1979, J. Starnawski, *Odrodzenie. Czasy – Ludzie – Książki*, Łódź 1991, „Studia o Kochanowskim”; *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – Twórczość – Recepcja*, red. J. Pelc et al., t. 2, Lublin 1989.

⁵¹ J. Ślaski, *Poezja polska na przełomie Renesansu i Baroku*, w: *Necessitas et ars: studia staropolskie dedykowane Profesorowi Januszowi Pelcowi*, red. B. Otwinowska, A. Nowicka-Jeżowa, J. Kowalczyk i A. Karpiński, t. 1, Warszawa 1993, s. 32.

⁵² S. Grochowski, *Kalliopea Słowieńska*, w: idem, *Wiersze i inne pisma co przebrańsze*, wyd. K.J. Turowski, Kraków 1859, s. 15–16.

⁵³ S. Grochowski, *Łzy smutne po zejściu [...] Jana Zamojskiego*, *ibidem*, s. 136.

Wawel – rozkosz sarmacka, kwiat gór polskich zacny,
Grunt wandalski, tarcz lacka, północny bok znaczny,
Góra Pańska, góra jest rodna i obfita⁵⁴.

Poważna i dostojna *Musa sacra* Kochanowskiego stała się także przedmiotem naśladowań o charakterze parodystycznym. Nie chodzi tu jedynie o praktyki sowizdrzalskie. Nawet hymn *Czego chcesz od nas, Panie* został przekuty na zdumiewający nas dzisiaj wiersz naruszający, jak się wydaje, zasadę *decorum* (*Czego chcesz po nas, Mężu, za twe boje różne...*):

Mężnym cię tedy sercem, szczodrym wychwalamy,
Smoleńska wzięcie radzi tobie oddawamy.
[...]
Bądź na wieki pochwalon, wielosławny Panie,
Twoje męstwo, twa szczodrość nigdy nie ustanie⁵⁵.

Oprócz statusu klasyka jako autora wzorcowego, którego twórczość staje się tworzywem literackim oraz przedmiotem naśladowań i parodii, zyskał Kochanowski status autora szkolnego, polecanego do czytania i poetyckich wprawek. Komentarze do jego twórczości spotykamy w poetykach jezuickich XVII i XVIII wieku, w tym również w traktacie Macieja Kazimierza Sarbiewskiego *Charaktery liryczne*. Jak podkreśla Ludwika Ślękowa, jezuicki poeta dostrzegł w poezji Kochanowskiego spełnienie, a nawet niekiedy przewyższenie antycznego ideału poetyckiego piękna⁵⁶. Sam Sarbiewski przekładał na łacinę lub parafrazował pieśni i epigramaty

⁵⁴ J. Jurkowski, *Pieśni Muz Sarmackich*, w: idem, *Utwory panegiryczne i satyryczne*, oprac. Cz. Hernas, M. Karplukówna, Wrocław 1968, s. 70.

⁵⁵ J. Pelc (*Jan Kochanowski w tradycjach...*, s. 153–154) cytuje go jako wiersz ku czci dobrodzieja dominikanów, Bartłomieja Nowodworskiego.

⁵⁶ L. Ślękowa, „Roksolanki” Szymona Zimorowica a renesansowy klasycyzm. *Liryka Jana Kochanowskiego jako tradycja*, w: *Jan Kochanowski i epoka renesansu. W 450. rocznicę urodzin poety, 1530–1980*, red. T. Michałowska, Warszawa 1984, s. 369. Kochanowski zyskuje u Sarbiewskiego status „rodzimego Horacjusza”; zob. M.K. Sarbiewski, *Charaktery liryczne*, w: idem, *Wykłady poetyki*, przeł. i oprac. S. Skimina, Wrocław 1958, s. 77.

czaroleskiego poety. Takie ćwiczenia poetyckie, zwane wówczas parodiami, znajdują się również wśród anonimowych dzisiaj traktatów. Dowodzą one zarówno wysokiej pozycji Kochanowskiego jako klasyka, jak i znakomitej znajomości poezji antycznej w środowiskach jezuickich – wskutek tego owe „parodie” nacechowane są klasycyzmem w niejednym tego słowa znaczeniu. Oto próbka w postaci niedawno odkrytego naśladowania pieśni *Panny XII z Sobótki*:

Rus quietum, rus amoenum,
 Quae tuarum lingua laudum
 Commodorum fructuumque
 Esse cantrix sufficit?⁵⁷

Inna rzecz, że przy całej „klasyczności” tak znakomitego autora, jego rozwiązania poetyckie przestały wystarczać co ambitniejszym poetom, którzy zachowując obecność „rzeczy czaroleskiej” w swej twórczości, podążyli w kierunku imitacji bardziej eksperymentujących poetów włoskich przełomu XVI i XVII wieku⁵⁸.

Powtórzmy zatem: można nazwać Kochanowskiego zarazem klasycystą, to jest reprezentantem renesansowego klasycyzmu, jak i klasykiem, wyznaczającym nie tylko „szczyt renesansu w literaturze polskiej”, ale i stanowiącym zarazem wzorzec, kanon i autorytet, nawet jeśli ten wzorzec niekiedy, a nawet często, nie był wykorzystywany w sposób klasycyzujący⁵⁹.

⁵⁷ *Parodia ad Kochanovii odam „Wsi spokojna wsi wesola”*, Rkpś Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (Vilniaus universiteto biblioteka), F3-1987, k. 20(a)r. Utwór, odnaleziony przez dr. Jakuba Niedźwiedzia, wraz z wyjaśniającym rzecz artykułem opublikowany został w „Terminusie” 2008, nr 2.

⁵⁸ Zob. J. Ślaski, *op. cit.*, s. 44.

⁵⁹ Dwa rodzaje imitacji wskazuje L. Ślękowa („*Roksolanki*” *Szymona Zimorowica...*, s. 369). Badaczka mówi o imitacji klasycyzującej, zgodnej z wzorami wyznaczonymi przez Kochanowskiego według kryteriów gatunkowych i funkcjonalnych, oraz o odmiennej, odchodzącej od tych reguł, co mogło oznaczać niewiedzę czy nieudolność, ale też świadomy sprzeciw wobec renesansowego klasycyzmu.

5. Klasycyzm barokowy

„O istnieniu barokowego klasycyzmu w Polsce siedemnastowiecznej można mówić z całą pewnością” – stwierdza z naciskiem Jerzy Starnawski, ale nie definiuje ani nie omawia szerzej ani istoty, ani charakteru tego zjawiska⁶⁰. Trzeba powiedzieć, że klasycyzm barokowy ma w opinii polskich badaczy bardziej złożoną naturę niż renesansowy. Nawet pobieżny ogląd stanu badań może posłużyć naświetleniu wspomnianej na początku „migotliwości” czy niejednoznaczności terminologicznej, zwłaszcza związanej z niejasnymi kryteriami wyznaczania klasycyzmu barokowego, co prowadzi do paradoksów badawczych. Na przykład: Szymon Szymonowicz bywa zwykle uważany za ostatniego przedstawiciela klasycyzmu renesansowego. Ewa Rot, szukając klasycyzmu w barokowych *Sielankach* Jana Gawińskiego, uznaje za jedno z ważniejszych jego znamion imitację poezji Szymonowicza, traktowanego jako twórcę renesansowego i będącego dla Gawińskiego klasycznym wzorem⁶¹. Tymczasem dla Mrowcewicza Simonides nie jest już poetą renesansowym, a reprezentuje „dekadentyzm klasycyzmu” w polskim baroku⁶². Moglibyśmy zatem zapytać, czy na pewno Szymonowicz może być „klasycznym wzorem”, nie będąc zarazem poetą renesansowym? Na ile pozostaje się klasycystą, przetwarzając intertekstualnie dekadentcki klasycyzm? A jednak, w opinii Dariusza Chemperka, jest Gawiński klasycystą XVII wieku, szukającym ładu, harmonii, proporcji oraz wzoru – między innymi u starożytnych, Kochanowskiego, Szymonowicza oraz Sarbiewskiego. Daniel Naborowski z kolei jest według Mrowcewicza poetą manierystycznym. Zdaniem Macieja Włodarskiego jest on przedstawicielem klasycyzującego nurtu poezji barokowej. Czy wynika to z różnego u obu badaczy czytania poezji,

⁶⁰ J. Starnawski, *W świecie barokowym*, Łódź 1992, s. 18.

⁶¹ E. Rot, *Między tekstami. Poetycki dialog Jana Gawińskiego z Szymonem Szymonowiczem*, opublikowane w Internecie: http://www.staropolska.pl/barok/opracowania/Rot_02.html jako fragment rozprawy doktorskiej „«Sielanki» Jana Gawińskiego w kontekście tradycji bukolicznej. Problemy interpretacji i edycji”.

⁶² K. Mrowcewicz, *op. cit.*, s. 187 nn.

czy z odmiennego rozumienia klasycyzmu? Przykłady można mnożyć. Aporie powstają najczęściej wskutek różnego rozumienia klasycyzmu przez badaczy. Chemperek i Rot dopasowują je do wyznaczników tradycji i wzoru. Podobnie czyni – choć w mniejszym stopniu zwracając uwagę na sposób naśladowania – Włodarski. Mrowcewicz zaś operuje przede wszystkim kryteriami świadomościowymi, w wyniku czego przedstawia nam mroczną wizję zmierzchu klasycyzmu u świtu baroku. W myśl tej koncepcji *Sielanki* Szymonowica to walka o ocalenie – poprzez ład poezji – ładu świata, przysłoniętego saturnijską melancholią. Czy jednak dążenie do ładu nie jest wpisane immanentnie w istotę klasycyzmu niezależnie od przemijającej na różne sposoby postaci świata?

Wszyscy ci badacze nawiązują w zasadzie do wspomnianej sinusoidy Krzyżanowskiego (chronologii epok, w których na przemian narastają i słabną tendencje klasycyzujące i odchodzące od klasycyzmu). „Falowy” paradygmat historii literatury ma zresztą swoje zalety, zwłaszcza że (jak podkreśla Ziomek) nie wyklucza występowania tendencji nieklasycznych w renesansie czy klasycznych w baroku, a jedynie „cechy, w jednej epoce stłumione, w następnej dochodzą do głosu kosztem poprzednio panujących”, przy czym „jeśli po epoce klasycznej następuje romantyczna, a po niej znów klasyczna, to przecież epoka klasyczna druga nie jest zwykłym powtórzeniem epoki klasycznej pierwszej”⁶³. Czy, mając tę świadomość, możemy dostrzec w epoce baroku przejawy klasycyzmu toczącego spokojnie, choć niespektakularnie swe nurty w wyżłobionych przez tradycję kanałach⁶⁴? Dowodzi się przecież na niektórych terenach ciągłej ich obecności⁶⁵.

⁶³ J. Ziomek, *op. cit.*, s. 442, 444.

⁶⁴ Konferencja *Klasycyzmy w baroku*, której pokłosiem był jeden z zeszytów pisma „Barok”, była pewnym rekonesansem w tej dziedzinie. Próbę uporządkowania tych materiałów daje J. Pelc, *Klasycyzmy w baroku. Wprowadzenie do dyskusji*, „Barok” 7 (2000), z. 2, s. 7–9.

⁶⁵ Zob. np. E. Kotarski, *Epoka baroku w regionie nadbałtyckim. Uwagi o kulturze literackiej*, „Barok” 7 (2000), z. 1, s. 40: „W regionie nadbałtyckim mamy do czynienia z długim trwaniem klasycyzmu, wzorów antycznych i renesansowych, z imitacją motywów i wątków fabularnych, toposów ogólnych i szczegółowych, różnych odmian stylistycznych i struktur wersyfikacyjnych”.

Janusz Pelc wyodrębnia „zstępujący” klasycyzm renesansowy, wypierany przez narastające fale stylu manierystycznego czy barokowego i „wstępujący” klasycyzm barokowy, będący próbą wyjścia z manierystycznego labiryntu⁶⁶. Mrowcewicz mówi najpierw o odrocie klasycyzmu renesansowego, „kosmicznego”, i wkroczeniu w barokowy „klasycyzm heroiczny”. Dalej zaś wskazuje nowego rodzaju prąd, szczerpiący, jak rzekł Wiktor Weintraub, „klasyczny pęd na barokowym sarmackim pniu”⁶⁷. Jest to raczej klasycyzm „nieliryczny”, płynący z ducha epoki Ludwika XIV – zwracający się w stronę bajki czy tragedii. Jeśli jednak za reprezentanta tego nurtu uważa się Stanisława Morsztyna jako tłumacza *Andromachy* Racine’a, to ta klasycystyczna postawa nie przekłada się w pełni na drobiazgi liryczne – *Odkryta szczerłość kawalerska* nacechowana jest pewną manierą i stanowi raczej manifest antykonceptyzmu niż klasycyzmu („Łzy też nie w morzu, ale w chustce gina”⁶⁸).

Zróznicowanie i swoistą naprzemienność w obrębie tego prądu można już obserwować, śledząc poezję przełomu wieków i początku XVII stulecia, kiedy zadziwienie (*maraviglia*) związane z konceptystycznym eksperymentem zaczęło wypierać – jak się zdawało – ideał klasycznej harmonii i piękna, a czarnoleski wzorzec wypadał blade przy Kasprze Miaskowskim czy Hieronimie Morsztynie. Tendencje klasycystyczne miały wciąż jednak prawo obywatelstwa. Widać to we fraszce autora ukrywającego się pod pseudonimem JP NO WP, ganiącej nowomodny gust Lamberta Sierakowskiego:

Lampart chwali Morsztyna, siła mówi o nim,
 Ja go nazad odsyłam, bo mi już nic po nim.
 Przekłada go we wszystkim nad Kochanowskiego.
 Ja mam za kpa Morsztyna i Sierakowskiego⁶⁹.

⁶⁶ J. Pelc, *Dynamika rozwoju i periodyzacja polskiej literatury barokowej*, w: idem, *Barok – epoka przeciwieństw*, Warszawa 1993, s. 40–41.

⁶⁷ Zob. K. Mrowcewicz, *op. cit.*, s. 17–19, 190–206.

⁶⁸ *Poezje Zbigniewa Morsztyna*, Poznań 1844, s. 167.

⁶⁹ *Paralela Kochanowskiego i Morsztyna*, cyt. za: *Jan Kochanowski w poezji polskiej...*, s. 59. Objawy „zmęczenia konceptem” (w retoryce wprawdzie) dostrzegamy też

*

Badacze stosują niekiedy dla klasycyzmu barokowego nieco inne kryteria porządkujące. Dla Aliny Nowickiej-Jeżowej zatem klasycyzm barokowy jest jedną z trzech – obok chrześcijaństwa i sarmatyzmu – współlistniejących i przenikających się wzajemnie nadrzędnych idei, które można chyba rozumieć jako pewne tradycje o różnej zawartości komponentów światopoglądowych i stylistycznych. Klasycyzm określa się tu jako „ideę zakorzenioną w antyku grecko-rzymskim, projektującą stosunek twórcy do natury i kultury, przejawiającą się autorom XVII w. jako władza tradycji i reguł poetyckich”⁷⁰. Ale i tu przywołuje się sądy zgodne z powszechną intuicją: „uwaga poetów klasycyzujących kierowała się w stronę wzorców antycznych lub renesansowych, ambicją była realizacja estetyki harmonii”⁷¹. Kwestionując niektóre tradycyjne przyporządkowania polskich tekstów barokowych, badaczka upatruje znamion klasycyzmu głównie w łacińskiej liryce jezuickiej i wyróżnia dwie jego odmiany, mianowicie „mistyczną”, reprezentowaną przez cykl *Septem sidera* oraz poezję Sarbiewskiego, a także „akademicką” – Inesa⁷². Twórczość sarmackiego Horacego, naznaczona przez ideę *prisca theologia*, każe myśleć o „wielkim adwencie Greków i Rzymian”, oczekujących nowego Bohatera, który przewyższy dokonania Heraklesa i zaleczy rany żelaznego wieku” (s. 218). Twórczość zaś Inesa, zdaniem badaczki, nacechowana jest wątpliwością słowa poetyckiego, papierowością, naśladowczością, pedanterią, brakiem zaangażowania etc. Jest to charakterystyka krzywdząca maryjnego wieszczka, podważająca nie tylko wartość jego klasycyzmu, ale również całej poezji, która w obecnej dobie staje się przedmiotem nowszych, pozbawionych takich uprzedzeń, badań. Weźmy też pod uwagę, że tworzył Ines po Sarbiewskim,

w *Satyrach* Krzysztofa Opalińskiego (II, 7), wytykającego oratorom koncepty herbowe „Z Podkowy, z Krzyżów, Mieczów, Nałęczu lub Łodzi”; K. Opaliński, *Satyry*, Warszawa 1987, s. 124.

⁷⁰ A. Nowicka-Jeżowa, *Pytania o barok*, w: *Wiedza o literaturze...*, s. 205.

⁷¹ *Ibidem*, s. 217.

⁷² *Ibidem*, s. 218–219.

który jako niekwestionowany klasyk jezuickiej pedagogii poetyckiej stał się dlań podstawowym obiektem emulacji. Z jednej strony więc istotne było podkreślenie własnej odrębności w obrębie klasycyzmu: trzeba lecieć tą samą drogą, orlim lotem poprzednika, ale przecież nie po tych samych śladach. Z drugiej zaś – wielokrotnie wykorzystywane struktury gatunkowe zużywają się i wywołują bardzo widoczne w liryce Inesa znużenie – stąd pęknięcia w łonie struktur klasycznych, nie rozsadzające ich wprawdzie, lecz sugerujące obecność nurtów manieryzmu. Stąd też otwarcie się autora na nowe, bardziej eksperymentalne formy wypowiedzi poetyckiej, czyli zwrot ku swobodniejszym elogiom.

Rozwiązania stylistyczne epoki baroku są często kwestią mody, wynikają z wyczerpywania się pewnych wzorców i z niemożności prześcignięcia doskonałości w ramach jej reguł. Możemy myśleć o różnych odmianach stylu barokowego jako o nierozpoznanych do końca wyspach na barokowym morzu. Badacz może taką wyspę odkryć i nazwać na własną odpowiedzialność. Możemy też myśleć o barokowych tekstach jak o bujnych ogrodach wyrastających z sadzonek renesansowego humanizmu, posadzonych nad strumieniem tradycji klasycznej, ale i w pobliżu czarnoleskiej lipy. Klasycyzmy barokowe to nurty ukryte, barok nie jest bowiem epoką umiaru.

5. W stronę genologii

Cała przestrzeń genologiczna jest jak kosmos – nie da się uchwycić i opisać. Możliwe jest natomiast takie widzenie poszczególnych gatunków, które uwzględnia ich sytuację w systemie.

(Janina Abramowska⁷³)

Wszelki klasycyzm jest „gatunkocentryczny”⁷⁴. Najpewniejszą przestrzenią badania tendencji klasycyzujących, łączącego idee i formy, wydają się zatem formy gatunkowe. Jednym z najprostszych

⁷³ J. Abramowska, *op. cit.*, s. 251.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 248.

probierzy klasycyzmu wydaje się rekonesans dotyczący naśladowania form i gatunków klasycznych (wypracowanych przez mistrzów starożytności).

Będziemy tu mówić o gatunkach lirycznych, trzeba więc dla porządku przypomnieć, że w staropolskim systemie gatunków i rodzajów literackich liryka nie miała statusu rodzaju, wyróżniano bowiem w zależności od proporcji między narracją odautorską a dialogiem bohaterów *genus imitativum* (dramat itp.), *enarrativum* (proste narracje) oraz *mixtum* (narracja z elementami dialogu – należała tu zarówno epika, jak i liryka [!])⁷⁵. Jednak już u Antonia Minturna (*De poeta*, 1559), a po części i u Sarbiewskiego, ujawnia się dążenie do nadania liryce statusu *genus*⁷⁶. Taki ma ona dzisiaj, obejmując między innymi elegię, którą ze świadomością pewnego anachronizmu włączam tu do gatunków lirycznych (tak też piszą o niej polscy badacze literatury dawnej), skoro Sarbiewski uważał ją za formę bliską liryce⁷⁷.

Klasycyzm renesansowy – stwierdza Abramowska – jest alegacyjny wobec systemu gatunków antycznych⁷⁸. Nieco trudniej zaakceptować inną tezę badaczki, że chrześcijaństwo i języki narodowe stanowią w jego obrębie czynniki destrukcyjne. Sama Abramowska zauważyła przecież, że nawet w obrębie literatury nowołacińskiej dokonała się adaptacja form antycznych do wymagań czasu. *Fraszki* Kochanowskiego z kolei wcale nie wydają się „niedokładnym” odpowiednikiem epigramatu akurat dlatego, że znajdują się w nich satyry antypapieskie czy modlitwy⁷⁹.

Umieszczając rozważania nad klasycyzmem w kontekście ewolucji pewnych gatunków lirycznych, zwrócę teraz uwagę na bardziej lub mniej klasycyzujące ich reprezentacje, niekiedy też szukając ich odpowiedników poza strefą wpływów klasycyzmu.

⁷⁵ T. Michałowska, *op. cit.*, s. 68.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 69.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 144.

⁷⁸ J. Abramowska, *op. cit.*, s. 247.

⁷⁹ Modlitwa stanowiła często temat epigramatów pogańskich, i to zarówno greckich, jak i rzymskich. Chrześcijańskie modlitwy znajdujemy również w epigramatach nowołacińskich.

5.1. Elegia

Reprezentowana w naszej literaturze łacińskiej już od schyłku XV wieku, poprzez twórczość Filipa Kallimacha i Konrada Celtisa, których pisarstwo traktować należy jako swoisty import tworzywa poetyckiego: form względnie dojrzałych, mogących zainspirować pewne mody i trendy w środowisku rodzimym, na co potrzeba było trochę czasu. Niezbyt liczne elegie Pawła z Krosna, choć zróżnicowane tematycznie i funkcjonalnie, mają wiele niedoskonałości i wydają się zawieszane (nie ze względów tematycznych, jak sugerowano dawniej, lecz metrycznych czy kompozycyjnych) gdzieś pomiędzy postulatami klasycyzmu a renesansowym pragmatyzmem czy nawet średniowieczną tradycją. Albert Gorzkowski mówi tu o „wytworach wczesnorenesansowego humanizmu”. W podobnej perspektywie oglądać można wczesne dzieje łacińskiej elegii miłosnej w Polsce, np. wiersz Andrzeja Krzyckiego o Diamancie. Głębszego typu klasycyzmem charakteryzuje się zaś *Ad Gryneam* Jana Dantyszka: mamy tu i świadome naśladowanie Owidiańskiego wzorca, i humanistyczny rodowód pseudonimu adresatki (z *Wergiliusza*)⁸⁰. Z poetów łacińskich przed Kochanowskim najdoskonalszym klasycystą na gruncie elegijnym obwołany został – przede wszystkim przez Janusza Pelca – Klemens Janicjusz. Zdaniem Pelca:

Był nade wszystko lirykiem, najwybitniejszym przed Kochanowskim lirykiem polskim, w którego poezji lirycznej najsilniej przejawia się renesansowa klasycyzność, harmonia, prostota osiągnana w dążeniu do perfekcji. [...] Od banału, od swoistego przekroczenia granicy w nagromadzeniu wyznaczników poetyckości tekstu chroni ów dystych elegijny zawarty w nim spokój, dostojność klasycznej harmonii, określającej bliskość, a zarazem i dystans owej autorefleksji. Była to autobiograficzna, pełna tragizmu refleksja renesansowego klasycysty⁸¹.

W istocie rzeczy – nawet jeśli ostudzimy nieco egzaltację badacza – klasycyzm Janicjusza nie wydaje się papierowy. Nie jest to

⁸⁰ Zob. G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i w Europie*, Kraków 2005, s. 164–170.

⁸¹ J. Pelc, *Literatura renesansu...*, s. 71.

kwestia tak zwanego szczerego uczucia czy powiewu oryginalności, podkreślanych zwłaszcza przez badaczy dawniejszej generacji, a raczej – dojrzałego naśladowania Owidiańskiego wzoru i umiejętnego przystosowania go do własnych potrzeb, co w rezultacie przyniosło świadomą kompozycję cyklu elegii, w którym znalazło się miejsce zarówno na autobiograficzną elegię na wzór Owidiusza, jak i na nawiązujące do wzoru *querimonia de se ipso* utwory podejmujące topikę *De se aegrotante* pokrewne europejskiej elegii nowołacińskiej⁸². Tematykę *Quaerimonia de se ipso* podejmował też w swych utworach w drugiej połowie XVI wieku Grzegorz z Sambora, którego elegie, reprezentujące interesujący przejaw humanizmu, oddala niekiedy od klasycznego umiaru nadmierną długością utworów i panegiryzm oraz prymat tego, co jednostkowe, nad tym, co ogólne. Grzegorzowi nieobca była jednak wiedza z dziedziny poetyki (sam deklarował znajomość teorii Minturna, a do przeczytania *Poetyki* Scaligera zachęcał go w liście przyjacieli). Równocześnie z Samborczykową Muzą komponuje łacińskie elegie Jan Kochanowski. Poeta doprowadził do dojrzałej formy topikę *amor puellae*, oszczędnie dotąd reprezentowaną przez poprzedników, wzbogacił o utwory z zakresu *amor coniugalis*, uzupełnił też elegie w ramach zasady *varietas* o inne odmiany gatunku (elegia gratulacyjna, funeralna, aitiologiczna, propemptikon, epicedium etc.), osiągając przy tym harmonijny balans między tym, co ogólne a rodzime, powszechne a indywidualne. Klasycyzm elegii Kochanowskiego mógłby też więc polegać na świadomym zakomponowaniu dzieła „domkniętego”, w którego ramach szczególnym przejawem antropologicznego, metafizycznego, czy też „kosmicznego” ładu, może wydawać się elegia IV, 3, ostatnia w zbiorze, zwana niekiedy poematem o Bogu, świecie i człowieku. Jeśli zaś chodzi o klasycyzm związany z wyborem wzorca, są elegie Kochanowskiego typowym przejawem swobodnego klasycyzmu renesansowego⁸³. Mistrzem jest tu bowiem często Propercjusz, którego nazwać można „antyklasycystą” pośród elegików rzymskich, jako

⁸² Zob. G. Urban-Godziek, *op. cit.*, s. 248 nn.

⁸³ Por. C.H.C. Wright, *op. cit.*, s. 32.

posługującego się błyskotliwą logiką skojarzeń opartą na żywej wyobraźni. Właśnie poeci renesansu czytali w upojeniu i ochoczo naśladowali Propercjusza, traktując go na równi z Owidiuszem czy Tibullusem⁸⁴. Nazwisko Kochanowskiego można też wiązać z pionierskimi pracami klasycyzmu wernakularnego w zakresie dziejów elegii polskojęzycznej – za taką bowiem możemy uważać *Muzę*. W dobie baroku jedną z realizacji tego typu mogą być *Lekcje Kupidynowe* Kaspra Twardowskiego, swoista alternatywa zbioru elegii miłosnych. W tym wypadku funkcję klasyków-wzorów spełniają Owidiusz (jako autor elegii, ale przede wszystkim *Ars amatoria*) oraz poeci nowołacińscy (zwłaszcza Ioannes Secundus). Związki z tymi wzorami zostały jednak przez barokowego poetę zatuszowane, tak że na pierwszy rzut oka ujawnia się przede wszystkim frywolność napisanego pod znakiem Wenery i Kupidyna utworu. Elegie zaś łacińskie obecne będą w praktyce szkolnej aż po wiek XVIII⁸⁵.

5.2. Hymn

Już we wczesnej humanistycznej poezji łacińskiej gatunek ten ujawnia dużą różnorodność. Hymny religijne Pawła z Krosna moglibyśmy, ze względu na zapatrzenie w formuły poezji starożytnej, owocujące wybitnie silną obecnością metonomazji, nazwać „ultra-klasycyzującymi”. Ślad fascynacji tradycją pogańską stanowi tu bowiem nie tylko (najczęściej horacjańska) struktura wiersza, lecz przede wszystkim antyczna leksyka: nawet Matka Boża będzie tu matką, a zarazem córką władcy Olimpu. Tego typu zabiegi, dość typowe dla rewolucjonistycznych zapędów wczesnego humanizmu, okażą się zupełnie niezgodne z poczuciem *decorum* klasycyzmu oświeceniowego. A i w naszej renesansowej poezji nowołacińskiej są dość wyjątkowe, zwłaszcza jeśli zestawić je z ascetycznymi

⁸⁴ Zob. M. Janan, *The Politics of Desire: Propertius IV*, Berkeley 2001, s. 172.

⁸⁵ Nie wspomniano tu o niektórych interesujących odmianach gatunkowych elegii łacińskiej, jak np. *hodoeporicon*, mający swą reprezentację zarówno w renesansowej twórczości Jana Rybińskiego, jak i w barokowym itinerarium Sarbiewskiego.

hymnami Jana Dantyszka, przepojonymi raczej klasycyzmem w duchu Prudencjuszowym (nie są natomiast żadnym objawem „kryzysu renesansu” czy „powrotu do średniowiecza”). Przeciwwagą takich form hymnicznych są ich parodystyczne naśladowania – jak Andrzeja Krzyckiego wiersz na śmierć Korybuta Koszyrskiego czy dworny komplement dla Beaty Kościeleckiej (*O Beata, decorata rara forma, moribus*). Poeta-humanista świadomie wchodzi tu w rejestry poezji średniowiecznej, ze swobodnym dystansem do postulatów klasycyzmu.

Hymn w wersji polskiej może być, pod piórem Kochanowskiego, arcydziełem klasycznej harmonii, co ulega szczególnemu wypukleniu w zestawieniu z „pragmatyczną” *Modlitwą pokorną* Reja z *Wizerunku*. Jest to utwór domknięty, jasny, zwięzły. Charakteryzuje się harmonią stylu odzwierciedlającą ład świata przedstawionego. Wiersz zna tu dyscyplinę naturalnego porządku tak samo, jak „biały dzień a noc ciemna swoje czasy znają”, a wszystko dzieje się za Bożym rozkazaniem. Rysuje się tu zatem filozoficzne podglebie klasycyzmu, wiążące się z przekonaniem, że świat jest bytem uporządkowanym i celowym. Dostrzegamy to wyraźnie w strofie, w której klasyczny obraz Hor jako personifikacji pór roku staje się emblematycznym wizerunkiem poddanego woli Bożej porządku świata:

Tobie gwoli rozliczne kwiatki wiosna rodzi,
Tobie gwoli w kłosianym wieńcu lato chodzi;
Wino jesień i jabłka rozmaite dawa,
Potem do gotowego gnuśna zima stawa⁸⁶.

Jak zauważa Karpiński⁸⁷, obraz Boga, świata i człowieka został tu wyrażony z taką dyscypliną stylistyczną, że brak tu miejsca na cokolwiek, co mogłoby zakłócić jasność tego przesłania. Wyrafinowana zaś prostota i elegancja tropów to sposoby, na jakie przejawia się pożądana przez renesansowych klasycystów *sprezzatura*. Obraz

⁸⁶ J. Kochanowski, *Dziela polskie*, Warszawa 1966, t. 1, s. 299.

⁸⁷ A. Karpiński, *op. cit.*, s. 55.

świata jest domknięty, harmonijny i cykliczny, co pozostaje w zgodzie z idealną harmonią struktur wierszowych.

Przejawem zaś wspomnianego wcześniej „zstępującego” klasycyzmu renesansowego w baroku mogą być tu przekłady hymnów kościelnych pióra Grochowskiego, w których Kazimierz Brodziński dostrzega moc i wdzięki odpowiadające „pindarycznej górności” oryginałów⁸⁸.

W przestrzeni gatunkowej hymnu należy też umieścić poetyckie wersje psalmów, które można niekiedy uważać za uwzniośloną odmianę ody. Już wczesny renesans przynosi niebanalną łacińskojęzyczną parafrazę psalmu 51(50) Stanisława Hozjusza – rozbudowaną do rozmiarów komentarza teologicznego, ukłasycznioną heksametrem i antycznym sztafażem (alegorie Syren, Plutona etc.)⁸⁹.

Renesansowe parafrazy wernakularne mogą stać się jeszcze bardziej interesujące, jeśli zestawimy klasycyzujący psalterz Kochanowskiego z bardziej „pragmatycznym” Jakuba Lubelczyka oraz z powikłanymi intelektualnie i ascetycznymi moralnie „manierystycznymi” parafrazami Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, zainspirowanego tą samą, co Kochanowski, parafrazą George’a Buchanana. *Psalterz Dawidów* Kochanowskiego, ułożony, jak to wyraził Janusz Pełc, „z lutnią Dawida i Horacego”, stanowi nieporównywalne z niczym osiągnięcie polskiej liryki. Utrzymany w duchu klasycyzującego uniwersalizmu, wyraża w pełni „anatomię” ludzkiej duszy w całej skali uczuć, będąc nie tylko poezją sakralną, ale i humanistyczną księgą o człowieku, arcydziełem rąk Boga („Ten związek tak misterny ciała naszego / Cud jest niewysłowiony rozumu Twego”; Ps 139), umieszczonym z Jego woli w harmonijnym i pełnym dóbr świecie:

Ty z pałaców swych świętych, Ojcze uwielbiony,
Spuszczasz na niską ziemię deszcz nieprześlącony,
A ona, nieprzebranej łaski Twojej syta,
Wszystkiego wszystkim statczy: stąd trawa obfita

⁸⁸ K. Brodziński, *Literatura polska*, w: idem, *Pisma*, t. 4, Poznań 1872, s. 46.

⁸⁹ S. Hozjusz, *Poezje*, przeł. A. Kamieńska, Olsztyn 1988, s. 56–77.

Bydłu ku pożywieniu, stąd zioła ogrodne
 I wszelki rodzaj zboża, stąd wino łagodne,
 Dobrej myśli naczynie, stąd chleb, który snadnie
 Siłę twierdzi, stąd olej, po którym twarz gładnie.
 (Ps 104)

Bogactwo i dostojność ornamentyki nie kłóci się tu z ideałem prostoty i jasności. Dojrzałość wersyfikacji wytyczyła zaś szlaki rozwoju wiersza polskiego.

Barokowa poezja hymniczna (polska lub łacińska) czy psalmiczna oddala się od klasycznej harmonii poprzez wybory gatunkowe zmierzające w stronę horacjańskiej parodii czy polskiej pieśni religijnej. Pośród tych pierwszych wymienić można niektóre parodie horacjańskie Sarbiewskiego (np. przeróbkę *Bogurodzicy*). Do drugich należą parafrazy psalmów z *Niepróżnującego próżnowania* Wespazjana Kochowskiego. Nawet jeśli ułożone są harmonijną kwartyną i naznaczone dziedzictwem humanizmu, kładą koncept nad naturalnością, alegorię nad dosłownością, a to, co partykularne, nad uniwersalnym. Inicjalna formuła psalmu wprawdzie nieraz ujawnia klasyczny fundament utworu:

Pan mym pasterzem, Pan mi daje chleba,
 Pan opatruje, czego żywnie trzeba.
 Pan żywi ciało, Pan żywi i duszę,
 Wielbić Cię, Panie, za te dary muszę⁹⁰.

Wkrótce jednak okazuje się, że nie ma tu wcale uniwersalnej doskonałości ponadwyznaniowych psalmów Jana z Czarnolasu – poeta składa Bogu dzięki głównie za to, że karmi jego duszę paszą zasiloną „zdrojem żywej, katolickiej wiary” i osadził go w „prawowiernej owczarni” Kościoła.

⁹⁰ W. Kochowski, *Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. M. Eustachiewicz, Wrocław 1991, BN I 82, s. 71 (Pieśń II 12, *Wszystko z nieba*).

5.3. Oda/pieśń

Przestrzeń genologiczną porównać można, jak sądzi Abramowska (s. 251) do pola walki, na którym możliwe są wojny, kolaboracje czy sojusze między gatunkami. Wskutek tych oddziaływań konstytuują się „tereny pograniczne”. Staropolskie dzieje ody/pieśni są tego najlepszą ilustracją. Metamorfozy gatunku możemy obserwować zarówno w jego łacińskiej, jak i polskiej postaci.

Oda nowołacińska pojawiła się w literaturze polskiego renesansu jako gatunek w pewnym sensie nowy, bardziej zdyscyplinowany niż swobodniej traktowana pieśń (*carmen*), chociaż bardziej uczony wyraz grecki *ωδή* ma dokładnie to samo znaczenie. Oda stała się gatunkiem bardziej – rzecz można klasycyzującym: erudycyjnym, publicznym, retorycznym. Jej postać ideowo-formalną wyznaczała tradycja Pindara, Horacego i Anakreonta. Takie utwory pisali u nas już Kallimach i Celtis, Wawrzyniec Korwin czy Paweł z Krosna (znajdujemy u niego pieśni horacjańskie nie tylko z lityry, ale i z ducha).

Skromny objętościowo cykl *Lycorum libellus* Jana Kochanowskiego jest jednym z pierwszych przejawów dojrzałego horacjanizmu, a na pewno pierwszym zbiorem pieśni ułożonym świadomie z zastosowaniem zasad *brevitas* i *varietas*. W zbiorze tym pobrzmiewają, jak u Horacego, i tony pindaryckie, i anakreontyckie. Panuje równowaga między *homo politicus* a *homo ludens*, między *otium* a *negotium*.

Łacińska oda po Kochanowskim oddala się nieco od klasycznej harmonii ku formom cyklicznym obarczonym pewną manierą swoistego perfekcjonizmu i monotematyzmu. Można tu podać przykład 19 ód Szymona Szymonowica w cyklu *Flagellum Livoris*⁹¹ czy wkraczający na obszar emblematyki cykl 100 wierszy Tomasa Tretera, budujących literacki pomnik Stanisława Hozjusza. Oba cykle mają też zapewne, jako ćwiczenia z wersyfikacji, walor dydaktyczny.

⁹¹ „*Aelinopean* – stwierdza Pelc (*Literatura renesansu...*, s. 206) – bardziej klasyczny, bardziej jednolity w swej patetycznej tonacji, w konsekwencji bliższy realizacji klasycznej zasady stosowności i prostoty”.

Osobne zagadnienie stanowi wspomniany tu już „klasycyzm jezuicki”⁹². Wymienia się jako jego przedstawiciele między innymi Sarbiewskiego i Inesa. Na ile ody Sarbiewskiego są przejawem klasycyzmu? Takimi widział je prawdopodobnie Hernas, podkreślając „klasyczny z ducha umiar i osobisty dystans”⁹³. Wiele może za tym przemawiać. Sarbiewski traktował swe ody przede wszystkim jako gatunek wysoki. Styl utworu lirycznego zależy od jego tematu; w zależności odeń jest wysoki lub średni. Sarbiewski zaś sporą wagę przykładał do twórczości enkomiastycznej dla wielkich tego świata oraz do twórczości religijnej zwróconej ku osobom boskim, Maryi lub świętym, a zatem do tematów wymuszających styl wysoki. O ile u Horacego widać zrównoważone proporcje „pindaryzmu” i „anakreontyzmu”, o tyle u Sarbiewskiego tendencje „pindaryczne” zdecydowanie przeważają nad „anakreontycznymi”. „Klasycyzm w baroku”, jaki dostrzega się w twórczości sarmackiego Horacego, oznacza przede wszystkim, że poeta nie korzystał ze wszystkich możliwości eksperymentu, zarówno inwencyjnego, jak i stylistycznego, które dawała barokowa praktyka literacka. W tej dziedzinie najwyraźniej odpowiadała mu „aurea mediocritas”. Paradoksalnie sprawiła ona, że postrzegany bywa jako poeta sprzeczności. Dlatego jedni widzą w nim poetę klasycyzującego, inni, jak Stefan Zabłocki – manierystę, a inni, jak Endre Angyal – poetę typowo „barokowego”, w którego twórczości widać „kosmiczno-panteistyczne [...] elementy wielkiego malarstwa”⁹⁴.

Już u Sarbiewskiego widać delikatne „pęknięcia” struktur klasycznych, a jeszcze bardziej widać je jednak w twórczości Alberta Inesa, którego ody są bardziej wystudiowane, uformowane nie w cztery księgi (plus jedną, tzw. epod), lecz – jak na rycerza Królowej Niebios przystało – w centurię, przesiąkniętą atmosferą

⁹² Wspomina o nim S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966. Na s. 209 umieszcza on Sarbiewskiego na „klasycystycznym – lub przynajmniej pośrednim – skrzydle poetyki i estetyki kościelnej”.

⁹³ Cz. Hernas, *Barok*, Warszawa 1980, s. 326.

⁹⁴ E. Angyal, *Świat słowiańskiego baroku*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 134.

znużenia, odkryte cieniem melancholii, płynącej ze świadomości przemijania (widać to przede wszystkim, choć nie tylko, w parafrazie *Godzinek*):

Iam supinatas minor inter umbras
Phoebus in Nonam sobolescit Horam,
Iam fatigatus tepida dies re-
spirat in umbra⁹⁵.

W wersji polskiej gatunek ten rozwija się bardzo swobodnie, a zwany jest przede wszystkim pieśnią (w świadomości Sarmatów oda jest raczej łacińska, a pieśni Kochanowskiego zwane są odami chyba tylko w łacińskich wykładach poetyki). Forma ta osiąga dojrzałość i znamiona renesansowego klasycyzmu pod piórem Kochanowskiego, lecz obfite i swobodne wypowiedzi liryczne poetów barokowych sytuują utwory pieśniowe w zupełnie innych rejestrach stylistycznych. Tomy zakrojone według horacjańskiego szablonu (np. *Lyrice z Niepróżnującego próżnowania* Kochowskiego) zachowują tylko wątle ślady czystości gatunkowej i harmonijnej kompozycji. Wachlarz struktur wersowych poszerza się tu o wzory zaczerpnięte z nowych pieśni kościelnych, wzrasta rola tematów *stricte* sarmackich, nieraz partykularnych i wyznaniowych. Powstają też rozmaite „ogrody poetyckie”, świadomie hybrydyczne i nieplewione. Rozwija się sonet – przez Kochanowskiego pomieszczony wśród fraszek, przez teoretyków Plejady uważany za odmianę pieśni, u nas doskonale zaś wpasowany w dynamiczną i konceptystyczną poetykę baroku, zarówno dla przedstawicieli świętej, jak i świeckiej Muzy. Rozmaite echa literackie miało też wprowadzenie w ramy cyklu pieśni typu anakreontyckiego materii bukolicznej, jakie dokonało się w *Sobótce*. Była ona majstersztykiem „misterstwa pokrytego” i na długo zaprojektowała pograniczne liryki i bukoliki. W tej przestrzeni sytuują się *Roksolanki*

⁹⁵ „Febus, pomniejszony pośród leżących cieni, dojrzał już do dziewiątej godziny; zmęczony dzień znajduje już wytchnienie w chłodnym cieniu”; zob. A. Ines, *Lycorum centuria* I, Dantisci 1655, s. 162–172. Po Inesie, np. w poezji Andrzeja Kanona, oda łacińska uderzać będzie głównie w tony panegiryczne.

Szymona Zimorowica, wieloznaczny kancjonał miłosny ofiarowany na powitanie Hymena-Amora Bożego, a na waletę Wenerze. Na tymże gruncie rozwijała się też poezja ziemiańska, z jednej strony w pewnym sensie klasycyzująca, bo czerpiąca z materii georgicznej, bukolicznej i horacjańskiej, z drugiej – odrzucająca klasyczny uniwersalizm na rzecz sarmackiego konkretności, nie opuszczającego nawet szczegółów jadłospisu („Kto, i proszę, zgani / Wołową sztukę do chrzanu / I z prostego sałatę kopru i łopianu?”⁹⁶).

Przed wszystkim jednak możemy zaobserwować narastającą swobodę w traktowaniu gatunku, zwłaszcza w liryce późnego baroku, zmierzającą nie ku regułom racjonalistycznego ładu, lecz ku poezji emocji.

5.4. Tren

Liryka epicedialna mogła się realizować w formie elegii, pieśni lub poematów sylwicznych, po polsku lub po łacinie. Ewenementem renesansowej poezji polskiej był cykl *Trenów* Kochanowskiego, uwarunkowany klasycznie, a zarazem nowatorsko ambiwalentny, zrodzony wskutek pęknięcia struktur klasycznych, a jednocześnie głęboko w nich osadzony. Stał się on inspiracją swoistej trenomanii, czerpiącej pełnymi garściami z pierwowzoru, lecz najczęściej odchodzącej od zasad harmonii, stosowności i proporcji. *Trenom* Tobiasza Wiszniewskiego na śmierć matki zarzuca się epigoństwo i (chyba nie do końca słusznie) brak polotu⁹⁷. *Żale* Kłonowica na śmierć Kochanowskiego, „polskiego Sofoklesa” i „leśnomownego Teokryta”, wydają się manierystyczne, i to w sposób każący myśleć raczej o drażniącej manierze, jaką Górnicki nazywałby „wydwarzaniem”, niż o fascynującym grami intelektualnymi manieryzmie. Naśladują zresztą nie tyle czarnoleskie treny, ile bukoliki żałobne inspirowane *Epitafium Biona*. Nawet strofa saficka, tak ku klasycznej harmonii sposobna, wydaje się tu jej pozbawiona:

⁹⁶ S. Twardowski, *Ode Horatiana*, w: *Staropolska poezja ziemiańska*, oprac. J.S. Gruchała, S. Grzeszczuk, Warszawa 1988, s. 258–259.

⁹⁷ Por. T. Wiszniewski, *Treny*, oprac. J. Wójcicki, Warszawa 2008.

Insze zwierzęta wyrodny strach suszy;
Gdy się więc z ciałem przydzie rozwieść duszy,
Łabęć krzykliwie gardłeczkiem przebiera
Kiedy umiera.
Tymże sposobem poeta uczony,
Który na wszystkie sarmackiego strony
Słynie narodu; i cudzy znać muszą.
Co o nim tuszą⁹⁸

Barokowa zaś poezja epicedialna, pośród której zawierają się cykle trenodyczne, czerpie wprawdzie pełnymi garściami z Kochanowskiego (i to nie tylko z *Trenów*) i pozostaje pod jego ogromnym wpływem, jednak poeci idą swoimi drogami. Środki poetyckiego wyrazu przez nich zastosowane mają za cel głównie poetycką ekspresję, głębię, wieloznaczność, malarskość, grę wyobraźni, czyli raczej oddalają tekst i odbiorcę od klasycystycznej harmonii, racjonalizmu, powściągliwości. Może to nawet zrodzić efekt dramatycznej dysharmonii, kiedy, jak w cyklu *Pieśni albo Trenów od wiosny, lata jesieni i zimy* Wacława Potockiego zestawi poeta lament po stracie syna z konwencjami poezji ziemiańskiej, opiewającej zwykle szczęśliwość życia zgodnego z prawami natury. Klasycyzm zaś *Smutnych żalów po utraconych dzieciach* Stanisława Morsztyna jest równie widoczny, jak ich barokowość, o ile przez klasycyzm rozumieć należy, jak sądzą wydawcy utworu, „formułę okiełznania uczucia przez paradygmaty cywilizacji”⁹⁹.

Zarówno więc w tej, jak w innych formach gatunkowych, klasyczny umiar i harmonia oraz wierność regułom genologicznym stopniowo okazują się niewystarczające – duch emulacji zyskuje przewagę nad duchem imitacji, a zdumiewający koncept wygrywa z pięknem płynącym z ład.

Wszystko zmierza zatem do konkluzji potwierdzającej ustalenia Janiny Abramowskiej i Jana Ślaskiego, że począwszy od przełomu

⁹⁸ S.F. Klonowic, *Żal II*, w: idem, *Pisma poetyczne polskie*, wyd. K.J. Turowski, Kraków 1858, s. 143.

⁹⁹ D. Chemperek, R. Krzywy, wstęp, w: S. Morsztyn, *Smutne żale po utraconych dzieciach*, oprac. iidem, Warszawa 2007.

XVI i XVII wieku nasila się w liryce polskiej koniunktura antyklasycystyczna. Poeci sięgają m.in. pod wpływem poezji włoskiej, także po odmienne formy gatunkowe niż ukonstytuowane przez normę czarnoleską, wskutek zaś ogólnych tendencji epoki (np. postępującej emblematyzacji) – także po formy hybrydalne i synkretyczne. Ma w tym swój udział nadal trudno definiowalny manieryzm – prąd artystyczny odrębny i w istocie przeciwstawny, choć pozornie nadbudowany nad klasycyzmem; coraz silniej więc dochodzi do głosu gra z konwencją i wychodzenie poza genologię¹⁰⁰. Tytuły utworów nie zawsze odpowiadają regułom gatunku – w poezji czasów saskich pojawi się niejedna pieśń czy hymn (również... *Pieśń na kształt hymnu*), ale świat, którego obrazem są te utwory, to raczej padół łoż czy scena operowa niż harmonijne archydzieło odzwierciedlające geniusz Architekta.

6. Uwagi końcowe

Termin *klasycyzm* ma Proteusowe oblicze. W epoce renesansu wiąże się on z entuzjastycznym odkrywaniem i stosowaniem wzorów opartych na antycznych mistrzach. Nieco inaczej rysuje się klasycyzm łaciński, bardziej powiązany z powielaniem starożytnych struktur myślowych i pojęciowych, inaczej polskojęzyczny – dyskretnie mitologizujący, wyznaczający paradygmaty wiersza polskiego w odniesieniu do wzorców italogreckich, jak i w łączności z narodową tradycją. Taki właśnie klasycyzm, którego alternatywą jest swobodny pragmatyzm, ma w liryce polskiej wyjątkowe znaczenie. Przykładem jest twórczość Jana Kochanowskiego. Harmonia stylu i regularność wersyfikacji odzwierciedla u niego ład świata, w prostocie ukrywającej mistrzowską szkołę ujawnia się miła włoskim pisarzom *sprezzatura*, a swoboda w wybieraniu antycznych wzorców i dążenie do uczynienia polszczyzny językiem prawdziwie literackim łączy go z poetami Plejady. Pionierskość i wybitność zastosowanych rozwiązań wersyfikacyjnych czyni go

¹⁰⁰ J. Abramowska, *op. cit.*, s. 250.

klasykiem, naśladowanym w sposób klasycyzujący albo przekorny. Próbując zaś określić klasycyzm baroku, odkrywamy, że mówi się tu raczej o różnych formach klasycyzmu, rozmaicie też rozumianego. Klasycyzm przestaje być prądem dominującym. Jest jednak nurtem co jakiś czas powracającym, a zarazem wciąż „podskórnie” obecnym nawet w świadomości poetów odchodzących od estetyki klasycznej.