

# Aleksander Wilkoń

---

## Typologia współczesnych stylów literackich : część I : style poetyckie

---

Język Artystyczny 8, 7-22

---

1993

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Typologia współczesnych stylów literackich

## Część I: Style poetyckie

Traktując styl jako wybór, transformację i organizację środków językowych użytych w danym tekście lub zespole tekstów (jest to stosunkowo najszersza i najbardziej powszechna definicja tego wieloznacznego terminu), będziemy łączyć to pojęcie przede wszystkim z wewnętrznymi odmianami języka artystycznego (określanego też terminami język poetycki, język literatury pięknej). Składa się na to kilka powodów.

Po pierwsze, stara tradycja grecka, gdzie wyraz *stilos* 'rylec do pisania na tabliczkach powleczonych woskiem' był używany przenośnie w znaczeniu 'sposób pisania'. Tę tradycję przejęli i utrwalili łacinnicy rzymscy. Z tradycji greckiej i rzymskiej wywodzą się różne typologie stylów, w tym m.in. trzy rodzaje stylów retorycznych (wysoki, średni, niski), jakie wyodrębnił Ciceron.

Po drugie, tradycje licznych podręczników z zakresu stylistyki i retoryki, w których pojawiały się i pojawiają nadal próby wyodrębnienia i opisu stylów poetyckich, krasomówczych (retorycznych) i prozatorskich.

Po trzecie, powstanie wielu terminów historycznoliterackich, takich jak np. **styl biblijny**, **styl homerycki**, **styl barokowy**, **styl realistyczny**, które zadomowiły się w nauce o literaturze, a także w historii sztuki i estetyce do tego stopnia, że nie sposób ich pominąć lub zastąpić innymi nazwami. Na obszarze tych dziedzin wiedzy pojęcie stylu było i nadal jest łączone ze sferą określonych jakości i wartości estetycznych, artystycznych, które mogą być badane w sposób obiektywny, bez tzw. wczuwalnictwa estetycznego, o czym pisał Kazimierz Budzyk<sup>1</sup>.

Po czwarte, pojęcie stylu funkcjonuje także w wielu pracach z zakresu stylistyki lingwistycznej, stosującej ściśle językoznawcze metody

<sup>1</sup> K. Budzyk: *Zarys dziejów stylistyki teoretycznej w Polsce*. W: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*. Red. K. Budzyk. Łódź 1946.

badan w odniesieniu do języka literatury pięknej. Można powiedzieć, iż domeną stylu i przedmiotu stylistyki jako nauki zajmującej się stylami i środkami stylistyczno-językowymi jest głównie literatura piękna, czy szerzej — wszystkie te rodzaje tekstów pisanych i mówionych, w których realizuje się w jakimś stopniu estetyczna funkcja języka. Takie ujęcie odbiega od niektórych językoznawczych definicji stylu, zrównujących to pojęcie ze wszelkimi odmianami językowymi danego języka etnicznego (por. np. typologię stylów w ujęciu Teresy Skubalanki, w których skład — oprócz tzw. stylu potocznego czy kancelaryjnego — wchodzi także gwary ludowe<sup>2</sup>). Od czasu Charlesa Bally'ego wielu lingwistów łączy pojęcie stylu także z ekspresyjnymi i woluntarnymi składnikami mowy, zwłaszcza z tzw. wariantami stylistycznymi systemu gramatycznego i leksykalnego języka (por. np. opracowanie Zbigniewa Gołąba, Adama Heinza i Kazimierza Polańskiego<sup>3</sup>).

Mówiąc o stylu jako wyborze, transformacji i organizacji środków językowych, mamy na myśli zarówno stylotwórcze operacje, jak też ich już gotowe efekty — teksty. Kształtowanie stylu stanowi z reguły zabieg świadomy, służący określonym celom. Nie zamykają się one wyłącznie w obrębie funkcji estetycznej (poetyckiej, autotelicznej) języka. Styl jest także zjawiskiem semiotycznym czy semantycznym, może nawet przede wszystkim tym zjawiskiem (por. częste rozumienie poezji jako sztuki z n a c z e ń), mającym na celu nie tylko uwydatnienie samego znaku, substancji i formy językowej, ale i sfery treści. Obejmuje on wszystkie hierarchie języka i płaszczyzny tekstu, jego poszczególne składniki oraz większe całości, typy metafor czy typy narracji, rodzaje rymów czy rodzaje struktur wersyfikacyjnych itp.

Takie rozumienie stylu wydaje się szczególnie zasadne w odniesieniu do tytułu tego tekstu: *Typologia współczesnych stylów literackich*. Odbiorca ma prawo oczekiwać, iż zajmiemy się nie rejestracją i opisem odmian polszczyzny wprowadzonych do literackich tekstów, ale wewnętrznymi odmianami stylistycznymi języka literatury. Jest rzeczą oczywistą, iż odmiany językowe — takie jak język potoczny czy oficjalny (urzędowy), różne gwary i żargony — mogą stanowić bardzo ważki komponent stylistyczny danego tekstu czy zbioru tekstów. Jednak nie wolno stawiać znaku równości między pozaliteracką odmianą językową, np. gwarą podhalańską, a jej obrazem funkcjonującym w utworze literackim, np. w *Na skalnym Podhalu* Włodzimierza Tetmajera. W tym

<sup>2</sup> T. Skubalanka: *Założenia analizy stylistycznej*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1976.

<sup>3</sup> Z. Gołąb, A. Heinz, K. Polański: *Słownik terminologii językoznawczej*. Warszawa 1968.

drugim przypadku mamy do czynienia ze stylizacją, która zmienia status komunikacyjny gwary i jednocześnie dokonuje na niej różnych artystycznych operacji. Niestety wielu badaczy miesza permanentnie daną odmianę językową jako odmianę społeczną z jej literackim odbiciem. Nawet wówczas, gdy jest to odbicie w miarę wierne, lustrzane (co jest rzadkością) nie sposób utożsamiać odmianę językową z jej literackim *mimesis*.

Sprawa odmian stylowych języka literatury nie ogranicza się do stylizacji na takie czy inne odmiany polszczyzny pozaliterackiej. W grę wchodzi przede wszystkim typy stylów, ukształtowane na podłożu języka literatury.

Odbiorca prezentowanego artykułu ma też prawo oczekiwać, iż zarysujemy mu w miarę logiczną typologię stylów, występujących w literaturze w latach 1945—1990.

Nie jest to sprawa łatwa. Wymieńmy ważniejsze trudności: 1) brak językoznawczo-stylistycznych opracowań dotyczących stylów literackich tego okresu; 2) brak odpowiednich terminów wyodrębniających dane odmiany stylowe, które powstały w tym czasie; 3) złożoność tego okresu i jego wyraźne zróżnicowania w płaszczyźnie diachronicznej, a także i przestrzennej (literatura krajowa — literatura emigracyjna, której nie można pominąć). Trudno też mówić o jakichś opracowaniach dotyczących stylów historycznych czy uniwersalnych, które mogłyby stanowić pewien wzorzec (czy antywzorzec) dla niniejszego ujęcia. Na gruncie polskim ciekawą typologię stylów zarysował Michał Głowiński<sup>4</sup>, jednak odnosi się ona nie do samych utworów literackich, ale do stylów odbioru literatury.

Główną przeszkodą, która uniemożliwia wręcz klasyfikację stylów, jest ich ogromna różnorodność, a zarazem wielość kryteriów typologicznych. Samo pojęcie stylu może określać zarówno zjawiska w miarę ogólne, jak i bardzo szczegółowe (por. np. wyrażenia typu: **styl ucinkowy**, **styl eliptyczny**, **styl metaforyczny** dotyczące wybranego zjawiska stylistycznego, figury czy tropu tworzącego charakterystyczną cechę danego tekstu). Z językoznawczego punktu widzenia o jakimś stylu literackim można mówić wtedy, jeśli w grę wchodzi wyraźna zależność między „planem treści” a „planem wyrażania”, co nie znaczy, aby były to proste implikacje typu, jeśli „treść a”, to „styl a” czy na odwrót. Ta sama treść może być zwerbalizowana na rozmaite sposoby, a ta sama struktura językowa może służyć wyrażaniu różnych treści. Wzajemne konfiguracje między tymi planami są często bardzo złożone, przy czym jeśli idzie o techniki werbalizacyjne mamy do czynienia z całym zespołem środków

<sup>4</sup> M. Głowiński: *O stylach odbioru*. „Teksty” 1975, nr 3.

stylistyczno-językowych, z reguły jakoś zhierarchizowanych i często powtarzających się.

Style o większym stopniu ogólności (jak style prądów, kierunków, szkół literackich) tworzą zespół i kombinację wielu cech, dajmy na to styl **X** tworzą cechy: **a—d—e—g—h—m—o—r—t—z**, przy czym brak jakiegóś cechy w jakimś tekście, np. **h** i **z**, nie jest jeszcze sygnałem powstania nowego stylu (każdy styl występuje w różnych wariantach); z kolei styl **Y** może zawierać niektóre cechy wymienionego zespołu, np. **a—e—m**, ale cechy te występują już w innym zespole cech, np. **b—c—j—n—p—u—w**.

Style nie są oddzielone szczelnymi grodziami: wpływają na siebie, a nierzadko (jest to cecha stylów literatury **XX** w.) krzyżują się ze sobą, tworząc różne style synkretyczne. Stylistyka strukturalistyczna zajmowała się głównie stylami ponadindywidualnymi, a analizy konkretnych tekstów służyły głównie wydobywaniu modeli i/lub gramatyki tekstu. Style indywidualne (osobnicze, autorskie) były traktowane jako jednostkowe warianty stylu zbiorowego<sup>5</sup> (i analogicznie: jednostkowy tekst był traktowany jako okaz pewnej klasy tekstów), co prowadziło do znacznych schematyzacji literatury szczególnie nie przystających do wybitnych i oryginalnych utworów.

Ogólnie rzecz ujmując: każdy tekst literacki zawiera jakieś składniki indywidualne i każdy tekst literacki jest zarazem okazem jakiegóś klasy tekstów. Indywidualne składniki stylistyczne kształtujące styl osobniczy stają się często załącznikiem nowej, zbiorowej konwencji literackiej. Można powiedzieć, iż wybitne style indywidualne wpływają w ogromnym stopniu na powstanie i rozwój stylów zbiorowych. Jest to znamieny rys języka literatury w przeciwieństwie do innych, nieliterackich odmian językowych, w których działają mechanizmy wewnątrzsystemowe i społeczne, nie związane z oddziaływaniem wybitnych jednostek. Język Adama Mickiewicza wpłynął w bardzo niewielkim stopniu na język ogólny (o czym pisał Kazimierz Nitsch<sup>6</sup>), ale odegrał on wielką rolę w rozwoju języka literatury, zwłaszcza poezji.

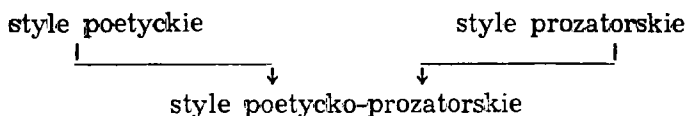
Niniejsza próba typologii będzie dotyczyć stylów ponadindywidualnych, jednak wyodrębniamy w niej genetycznie indywidualne style, które stały się wzorcem dla innych pisarzy i które tym samym uzyskały status zbiorowej konwencji. Charakterystyczną cechą literatury **XX** w. jest szybka wymiana konwencji, ich współistnienie, bardzo szybkie przekształcanie nowości i odkrywczości indywidualnych w tendencje

<sup>5</sup> Por. T. Kostkiewiczowa: *Problemy całościowej charakterystyki stylu*. W: *Problemy metodologiczne...*

<sup>6</sup> K. Nitsch: *Z zagadnień języka Mickiewicza*. W: K. Nitsch: *Wybór pism polonistycznych*. T. I. Wrocław 1954.

literacką. Zniknął w zasadzie ethos Mistrza otoczonego gromadą uczniów, ale w dobie poszukiwania nowości i autorytetu niektórzy twórcy, chcąc nie chcąc, spełniają funkcję wzorca. Bywa nawet tak, iż poeta starszej generacji, mający utrwaloną pozycję literacką, zmienia swój styl (pod wpływem młodego poety, jak to miało np. miejsce w *Wiklinie* Leopolda Staffa, który stał się do pewnego stopnia „uczniem” Tadeusza Różewicza... W literaturze omawianego okresu mamy do czynienia (jak w przypadku realizmu socjalistycznego) z konwencjami zbiorowymi, niejako kolektywnymi seriami tekstów, podobnych do siebie jak krople wody, a jednocześnie z poszukiwaniem własnego stylu i własnej postawy.

Przyjmujemy tu podział zasadniczy stylów wedle kryterium rodzajowego, przyjętego powszechnie w pracach historycznoliterackich i w krytyce literackiej, a więc podział na:



Pomimo wielu wspólnych cech związanych z poetycką (estetyczną) funkcją języka oraz pomimo wielu prób zacierania różnic między poezją a prozą (polegających np. na poetyzacji języka prozy czy prozaizacji języka poezji) wyodrębnienie obu tych zasadniczych typów stylu: stylu poetyckiego i stylu prozatorskiego wydaje się nieodzowne. Po pierwsze dlatego, iż opozycja: poezja — proza opiera się na kilku istotnych ogólnych cechach, różniących oba te typy wypowiedzi. Zostały już one opisane przez badaczy<sup>7</sup>. Po drugie dlatego, że drogi rozwojowe obu tych form literackich przebiegały różnie, przynosząc bardzo odmienne, na wskroś poetyckie czy prozatorskie realizacje, pogłębiające i poszerzające różnice między nimi. Na przykład styl poezji Juliana Przybosa nie ma swojego odbicia czy odpowiednika w prozie, podobnie jak styl *Czarnego potoku* Leopolda Buczkowskiego w poezji. Po trzecie dlatego, że niektóre wspólne tendencje artystyczne konkretyzowały się inaczej w poezji, a inaczej w prozie. Po czwarte wreszcie dlatego, że inny był stosunek do tradycji poetów, a inny prozaików. Poezja mogła np. ewokować dość swobodnie stare style przeszłości (por. styl neobarokowy), podczas gdy w prozie w grę wchodziły jednostkowe archaizacje uwarunkowane tematem utworu (powieść, gawęda, opowiadanie historyczne). Stylizacja na sarmacki barok w *Trans-Atlantyku* Witolda Gombrowicza była czymś odmiennym od stylizacji barokowych w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Macieja Bordowicza czy Jerzego Sity, spełniając funkcję stylizacji groteskowej i parodystycznej.

<sup>7</sup> Por. tom tego znakomitego krytyka-stylistyka *Klucze do wyobraźni*. Warszawa 1959.

Niektóre jednak style ogarniają zarówno poezję, jak i prozę do tego stopnia, iż tworzą wspólną im, niemal po równi, jakość. Można tu więc mówić o ogólnych stylach literackich, poetycko-prozatorskich. Wszystkie style, jakie wystąpiły w latach 1945—1990, można podzielić na:

1) style stanowiące bezpośrednią kontynuację przedwojennych i wojennych nurtów, stanowiące więc w jakimś stopniu przedłużenie swobodnych poszukiwań i naturalnych (tzn. nie narzuconych) konwencji stylów literatury Drugiej Rzeczypospolitej;

2) style neohistoryczne, stanowiące ewokację stylów tradycji, jak np. styl neobarokowy;

3) style nowe, oryginalne w chwili powstania;

4) style synkretyczne, powstałe w wyniku dyfuzji stylów zastanych;

5) styl socrealistyczny (występujący w kilku wariantach w latach 1948—1955), mający charakter globalnego stylu nie tylko literackiego, wymuszonego w niemałym stopniu na literaturze środkami propagandowo-administracyjnymi.

W opisie tych stylów uwzględniamy porządek chronologiczny, dopiero przy końcu zarysujemy ogólną typologię stylów.

## I. Style poetyckie

1. Style stanowiące kontynuację bezpośredniej tradycji dwudziestolecia.

Style klasycyzujące. Występują one w różnych wariantach: jako kontynuacja poetyk skamandryckich (powojenna poezja A. Słonimskiego, J. Tuwima, J. Iwaszkiewicza, K. Wierzyńskiego, J. Lechonia, S. Balińskiego), w poezji nurtu wiejskiego (J. B. Ożóg, S. Czernik, J. A. Frasik), u niektórych poetów wileńskich, głoszących — jak J. Zagórski — konieczność powrotu po „spełnionej Apokalipsie” wojny i okupacji do poezji ładu i realizmu czy wreszcie u poetów „Kuźnicy”: P. Hertza, M. Jastruna i A. Ważyka, poetów jeszcze wówczas (1945—1948) nie w pełni socrealistycznych, nastawionych na kontynuację tradycji klasycznej (jasność, realizm, historycyzm). Jednak Adam Ważyk odchodzi zdecydowanie od wzorców awangardowych, a Mieczysław Jastrun — od poezji symbolicznej.

Wspólne cechy wielu wariantów tego nurtu to: 1) poszukiwanie ładu w zakresie struktur wersyfikacyjnych (odchodzenie od różnych form wiersza wolnego); 2) stylizacyjne nawiązania do różnych gatunków poetyckich oświeceniowych, pseudoklasycznych, takich np. jak oda, hymn, traktat poetycki, łączenie elementów lirycznych z epickimi (na wzór poezji romantycznej), częste stosowanie form takich, jak pieśń,

ballada, elegia, a z wyszukanych figur wersyfikacyjnych sonetu czy tercyny; 3) dyskursywny, intelektualny ład obrazów, rezygnacja z metaforyki odległej, z wieloznaczności słowa; 4) częstotliwość tropów i figur klasycznych; 5) uporządkowana, literacka składnia; 6) respektowanie norm poprawnościowych i kulturalnych polszczyzny literackiej, estetyzujący i selektywny stosunek do mowy potocznej; 7) umiarkowane jeszcze wówczas wpływy języka publicystycznego. W przypadku poetów żyjących na emigracji są widoczne wpływy romantyczne, dominowanie liryzmu (poezja nostalgii), akcenty dramatyczne i polemiczne, związane z dokonaniem wyborem — pozostaniem na obczyźnie.

Klasycyzm rozumiany jako ład i harmonia uległ wyjąłowieniu i pełnej niemal schematyzacji w poezji krajowej lat 1949—1955.

**2. Styl postawangardowy**, stanowiący bądź naturalną kontynuację, jak w przypadku Juliana Przybosia i (do pewnego zakresu) Jana Brzękowskiego, bądź też rodzaj wzorca, przejętego przez niektórych poetów młodszego pokolenia. Styl ten zwalczany już po wojnie został w poezji krajowej wyeliminowany praktycznie w latach 1949—1956. Niektóre jego cechy odżyły dopiero w poezji końca lat pięćdziesiątych, przeważnie jednak u poetów drugiego rzutu, naśladowców Juliana Przybosia i Tadeusza Peipera.

W zespole cech związanych z tym nurtem pozostały: 1) wolne struktury wersyfikacyjne, operujące m.in. kontrastowymi zestawieniami wersów długich i krótkich, wprowadzające nieregularną rytmizację, odległe rymy; 2) charakterystyczne struktury syntaktyczne, w tym zwłaszcza wypowiedzenia nominalne, elipsy, niedomówienia; 3) specyficzny typ metafory i rozwijanie jej w całości obrazowe; 4) konstruktywistyczna, opanowana, zintelektualizowana wyobraźnia; 5) mówienie nie wprost, np. refleksja w kształcie obrazu; 6) kreatywny stosunek wobec wprowadzanych realiów; 7) powściągliwość w sferze słownictwa ekspresywnego; 8) brak stylizacji na inne odmiany języka; 9) brak stylizacyjnych nawiązań do tradycji poetyckiej (można tu mówić o programowym antyklasycyzmie).

**3. Styl nadrealistyczny**, z elementami surrealistycznymi i groteskowymi. Stanowił on po wojnie, podobnie jak styl awangardowy, stosunkowo wąską strugę w poezji. W grę wchodziła bądź kontynuacja, głównie w poezji K.I. Gałczyńskiego, bądź też nawiązania do poezji J. Czechowicza i nadrealistów francuskich (np. w poezji Z. Bieńkowskiego). Był on zwalczany zarówno przez zwolenników realizmu, jak i — zwłaszcza — przez pseudoklasyków socrealistycznych. Rozwinie się on pełniej dopiero w poezji lat sześćdziesiątych, poezji „wyzwolonej wyobraźni”, mając oparcie teoretyczne w wybitnym krytyku krakowskim Jerzym Kwiat-



kowskim (por. słynną jego formułę „wizja przeciw równaniu”). Jak pisał Henri Meschonnic: „Nadrealiści są ludźmi składni.”

W grę wchodzi następujący zestaw cech: 1) ideał słowa wyzwolonego nie tylko od przywiązania do desygnatów i pojęć, ale także od niewoli połączeń syntaktycznych, słowa „wypuszczonego na pełną wolność”; 2) luźny, parataktyczny tok zdań (także członów zdania); 3) zasada kojarzeń oparta na poetyce snu, kojarzeń sennych, łączenie pojęć i przedmiotów odległych, połączonych asocjacją brzmieniową lub surrealistyczną (przy czym środki syntaktyczne odgrywają rolę formalnej, arbitralnej ramy, łączącej treści odległe); 4) arbitralna, indywidualna symbolika, często ciemna lub wieloznaczna; 5) częstotliwość oksymoronów i innych figur udziwniających, np. odwróconych porównań pereł do zębów czy brylantów do oczu; 6) dezintegracja osobowości, przejawiająca się w rozszczępieniu podmiotu lirycznego na różne „ja”, „ty” i „on”; 7) możliwość łączenia różnych kodów językowych, groteskowych kombinacji słownych.

Ujmując nadrealizm jako zjawisko rozległe, wielonurtowe, można w nim wyodrębnić dwa zasadnicze nurty stylistyczne:

1) nadrealizm „poważny”, ekspresywny, wyrażający tragizm i dezintegrację osobowości autorskiej, alienację, rozpad więzi kulturowych, chaos i bezsens współczesnej rzeczywistości itp.,

2) surrealizm, traktowany trochę jako literacka zabawa, źródło różnych konceptów, malarskich wizji, połączenie elementów baśniowych, fantastycznych, mitologicznych z elementami realistycznymi, dążenie do uprzedmiotowienia relacji.

Pierwszy nurt operował głównie formami wiersza wolnego, polifonicznego, drugi stosował nierzadko formy klasyczne i mieszane.

**4. Styl różewiczowski.** Był on zrazu indywidualnym odkryciem Tadeusza Różewicza, później — zwłaszcza po 1956 r. — stał się wyraźną tendencją, przekształcającą się (dzięki licznym naśladowcom) w konwencję poetycką. Styl ten odrzucał zarówno orientacje klasyczne, jak i awangardowe, i nadrealistyczne. Szło przede wszystkim o odrzucenie różnych form poetyckości przekazu i wprowadzenie zasady „mówienia wprost”, połączonej z prozaizacją kodu poetyckiego.

Jego szczególne cechy to: 1) specyficzny typ członowania wersyfikacyjnego (tzw. IV system, wiersz emocyjno-syntaktyczny); 2) prosta składnia, operująca często czasownikiem; 3) ekspresywna segmentacja zdania, nie stosująca przy tym udziwnień w rodzaju dekompozycji, np. oddzielanie przymków od rzeczowników, spójników od łączonych przez nie członów zdaniowych i zdań, można tu mówić o pełnym respektowaniu systemu syntaktycznego języka oraz naturalnego szyku mowy potocznej; 4) segmentacja wersyfikacyjno-syntaktyczna, służąca ekspoz-

nowaniu semantycznych składników wypowiedzi; 5) poetyzacja składni polegająca głównie na stosowaniu częstych powtórzeń, paralelizmów i kontrastów syntaktycznych, szczególnie w incipitach wersów lub wydzielonych części; 6) programowa niechęć do tworzenia neologizmów leksykalnych, słowotwórczych i syntaktycznych; 7) obracanie się w kręgu polszczyzny ogólnej, przede wszystkim potocznej, ale operującej także słownictwem literackim, filozoficznym, publicystycznym czy religijnym; 8) odrzucanie „wielkich słów”, ale „ściszony dramatyzm” słowa; 9) odrzucenie „masek” i „kostiumów” stylizacyjnych na rzecz poezji „nagich faktów”, niekiedy zbrutalizowanych obrazów rzeczywistości; podmiot wiersza odrzuca autokreacje poetyckie, czuje się „jednym z nas”, kimś, kto akcentuje swoje słabości, niepokoje, bezradność; występuje on jako poeta buntu, protestu i ironii, ale i zarazem jako poeta akceptujący zwykłość, słabości ludzkie, współczujący ludzkiemu cierpieniu, starości; 10) koncepcja poezji jako „walki o oddech” i jako świadectwo prawdy.

Różewicz stworzył poezję, która proponowała pewną całościową, spójną poetykę, funkcjonalizującą do maksymalnego stopnia „zwyczajne” środki przekazu. Odrzucając np. metaforyczność, nie rezygnuje ona bynajmniej z metafory, ale nadaje jej (podobnie jak niezleksykalizowanym metaforom potocznym) walor celnego sformułowania, przejrzystą (ale i zarazem odkrywczą) obrazowość.

Styl Tadeusza Różewicza inspirował różnych poetów, także i wybitnych, którzy przejęli z niego niektóre tylko cechy, odrzucając np. nadmierną surowość w zakresie form stylistycznych, a w sferze treści unikanie przez tego poetę tematów „politycznych”. W poezji drugiej połowy lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych w tzw. drugim obiegu pojawi się „mowa wprost”, atakująca totalitarny system bez stosowania aluzji, paraboli, niedomówień.

**5. Styl socrealistyczny**<sup>6</sup>. Dominuje on w literaturze i sztuce lat 1949—1955. Jeśli idzie o poezję, to styl ten pojawił się po wojnie u poetów przybyłych z armią z ZSRR (np. w wierszach S. Wygodzkiego, L. Lewina, A. Słuckiego, J. Putramenta, w niektórych utworach A. Ważyka, L. Pasternaka i innych). W poezji występuje on w kilku wersjach:

1) ma a j a k o w s z c z y z n a, będąca stylem na wskroś agitacyjnym, a zarazem antyklasycznym, propagowanym i uprawianym głównie przez poetów określonych terminem „pryszczaci” (W. Woroszyński, A. Braun, A. Mandalian, J. Miller, S. Gruszczyński, A. Włodek, T. Urgacz i inni). Polega on na naśladownictwie poezji Włodzimierza Majakowskiego z okresu „agitki”, połączonej z pewnymi modyfikacjami. Główne cechy to: 1) schodkowa budowa wersyfikacyjna, lub w miejsce schodków

<sup>6</sup> Opieram się tu na pracy T. Wilkoń: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949—1955*. Gliwice 1992.

zrytmizowany wiersz wolny, z nieregularnymi strofami, zakończonymi wyrazistymi, przeważnie asonansowymi i złożonymi rymami typu *cho-dzą sami — przodownikami*; 2) wprowadzenie hasel, sloganów, frazeologii języka partyjnego i prasowego typu *towarzysz z KW, nasza Partia, masy ludowe, moralność socjalistyczna*; 3) wprowadzenie słownictwa fachowego, produkcyjnego; 4) stosowanie ekspresywnej mowy potocznej typu: *jam facet prosty, bo zamaluję w łeb, jakim malarz*; 5) charakterystyczne metafory: *rurociągi przemian, rusztowania pokoju*; 6) zwroty skierowane do odbiorców: *Czujniej, Towarzysze, czujniej*; 7) militarne słownictwo (*walka, atak, szturm, ofensywa*); 8) liczne epitety i pejoratywne synonimy określające wrogów, np. *swołocz, kulak (przeważnie spasiony jak wieprz)*.

Majakowszczyzna stanowiła forpocztę socrealizmu, jego najbardziej skrajne i prymitywne wcielenie, mające m.in. na celu atakowanie „mieszczańskich” gustów odbiorcy, „apolitycznych subtelności” poetów umiarkowanych. Niektórzy poeci gloryfikowali służbę bezpieczeństwa i stosowali prowokacyjne wobec polskiego odbiorcy napaści na tradycję religijną i narodową;

2) styl pseudoludowy. Stanowił on wtórną stylizację na poezję ludową lub pozycję dziewiętnastowiecznych stylizatorów, takich jak Lenartowicz, Pol, Konopnicka. Charakterystyczną cechą jest stosunkowo wierna stylizacja na ludowe formy poetyckie (wersyfikację, składnię, formuły i słownictwo), połączona ze zmianą tradycyjnych motywów ludowych. Dokonuje się ona nierzadko poprzez podstawienie w miejsce realiów wsi dawnej sygnałów wsi socjalistycznej, tak np. dawnego *koni-sia* zastąpił *traktor*, a chłopskie ugory — *jasne łany* spółdzielczych pól. Nastąpiła zarazem redukcja ludowych wyobrażeń, mitów, archetypów i niektórych tropów związanych z motywami erotycznymi. Niektórzy poeci (np. J. Ficowski, P. Hertz, S. Skoneczny) wprowadzają stylizację ludowo-historyczną (poematy o Kolibengu, Lenartowiczu, Kostce-Napierskim), która wiązała się z wyraźną estetyzacją języka i unikaniem współczesnego żargonu ideologicznego. Podobnie jak „pseudoklasycyzm socrealistyczny” ludowość stanowiła pewną ucieczkę przed agresywną majakowszczyzną i była z tego tytułu ostro atakowana;

3) styl pseudoklasycystyczny socrealistyczny. Stanowił on kontynuację powojennego „klasycyzmu”, ale połączoną już z wyborem konwencji najbardziej tradycyjnych i przeciętnych (formy epickie i retoryczno-dydaktyczne) oraz z niemal pełną konwencjonalizacją tematów i motywów, nawet czysto lirycznych (jak opisy przyrody, miłość, dom rodzinny). Dominuje w tym nurcie temat społeczny, polityczny, produkcyjny, a w sferze motywów „filozoficznych” poetyczna wykładnia marksistowskiej koncepcji historii i postępu (por. wiersz M. Jastruna). W przeciwieństwie do

poetów z kręgu majakowszczyzny w nurcie tym dominuje raczej perswazja niż walka, połączona z próbą „przemycania” idei humanistycznych i akcentowania wartości tradycji (por. liczne wiersze i poematy o Wicie Stwoszu, Chopinie, Kochanowskim, Mickiewiczu). Często i chętnie podejmuje się tu motyw pokoju. Jest to głównie poezja kreująca wizję socjalistycznego szczęścia, wizję panegiryczno-sielankową, wyraźnie dystansującą się od motywów walki klasowej i motywów nienawiści do wszystkiego, co obce i niesocjalistyczne. Styl ten dominuje wyraźnie w poezji lat 1949—1955, zwycięsko konkurując z majakowszczyzną. Spełniał on bowiem stalinowski postulat poezji „narodowej w formie”. W zakresie języka przeważa polszczyzna literacka (łącznie z jej utrwalonymi poetyzmami), bardzo staranna pod względem norm poprawnościowych i kulturowych. Do niej dokodowuje się elementy języka oficjalnego oraz języka „budowy i produkcji”. Wielu poetów (np. A. Międzyrzecki, J. Zagórski, M. Piechał, S. Rymkiewicz, J. B. Ożóg, J. A. Frasił), eliminując „drobnomieszczańskie rekwizyty” spod znaku K. I. Gałczyńskiego, dąży do estetyzacji (czasem nawet są to stylizacje rokokowe!) socrealistycznych prozaizmów, takich jak *cegła*, *kielnia*, *traktor*, *huta*, *piec*, *komin...* W otocze „blasków i pastelowych kolorów” (np. błyszczących srebrem kielni) powstają jakby nowe poetyzmy, będące zarazem słowami-symbolami i znakami przemian (np. motyw radośnie dymiących kominów). Sporo poetów tego nurtu sięga po formy staropolskiego panegiryku (np. A. Słonimski, J. Iwaszkiewicz, J. Tuwim, S. R. Dobrowolski, W. Broniewski), w tym panegiryku personalnego, przynoszącego podniosłe laudacje Stalina czy Bieruta. Niektórzy poeci, jak S. R. Dobrowolski czy A. Ważyk, wprowadzali (idąc jakby śladem wierszy napoleońskich Koźmiana) deifikację Stalina.

Styl ten przypomina styl pseudoklasyków, z tą jednak różnicą, że ideał czystości gatunków został zastąpiony czystością w sferze treści, ideologiczną jednoznacznością przekazu związaną zarazem z programowym optymizmem, redukcją tematów „smutnych” i „dramatycznych”.

Poświęciliśmy tu nieco więcej miejsca stylowi socrealistycznemu, gdyż objął niemal całą poezję, aby po 1955 r. stać się czymś w rodzaju antywzorca (modelu negatywnego) dla późniejszej poezji.

**6. Styl turpistyczny.** Wyraz *turpizm* wprowadził J. Przyboś w wierszu *Oda do turpistów* (1962). Przyboś wywołał żywą dyskusję, w której efekcie wyraz ten upowszechnił się, tracąc swoją wyraźnie pejoratywną barwę. Polemizując z Przybośiem, S. Grochowiak pisał o „upartej dążności do odmitologizowania poezji, do nasycenia jej rzeczywistym życiem i troskami społeczeństwa polskiego [...] Nie okłamujmy się.

Żyjemy w Polsce, która z wielu uzasadnionych przyczyn jest krajem ludzi biednych i w tym sensie »chorych«, »brzydkich«, »kalekich.«<sup>9</sup>

Ale w grę wchodziły także i inne motywacje, o których ze względu na cenzurę Stanisław Grochowiak i inni turpiści nie pisali: bunt przeciw systemowi, stan frustracji i alienacji środowisk artystycznych. Turpizm odbił się w języku poezji szczególną częstotliwością słownictwa dotyczącego następujących bloków semantycznych<sup>10</sup>: 1) motyw ciała jako „mięsa”; 2) choroby fizyczne i stany fizjologiczne, 3) obscenia i deprecjacja dawnej liryki miłosnej; 4) ból i cierpienie; 5) brzydota przedmiotów codziennych, miast, ulic, szczególnie znamienna dla brudnej i szarej rzeczywistości komunistycznej, 6) brutalność życia, stosunków międzyludzkich; 7) zniewolenie człowieka przez świat rzeczy codziennych i codziennych czynności (pranie, zakupy); 8) motywy śmierci. Niektóre z podanych motywów nie były obce wcześniejszej powojennej poezji (np. T. Różewicza), ale poeci tej grupy, obracając się w kręgu przedmiotów i zjawisk „brzydkich”, nie odrzucali estetyzmu, dążąc wyraźnie do ukształtowania estetyki brzydoty, m.in. poprzez wyszukane tropy i figury, liczne metafory, klasyczne formy wiersza (np. sonet), barokowy nadmiar tropów i kontrastowe łączenie dawnych kodów poetyckich z brzydotą codziennej, niepoetyckiej mowy. Turpiści nie poszli więc śladem Różewicza: można powiedzieć, iż poetyczność zwalczali (niekiedy wyrafinowanymi) środkami poetyckimi (por. np. *Ogrody Luizy* Bursy, sonety Grochowiaka, niektóre wiersze Brylla, Wojaczka). Niekiedy w grę wchodziły teksty drastyczne, np. traktowanie ustępu jako świątyni dumania. Dominują w tym nurcie wiersze klasyczne pod względem formy. Spełniały one podwójną funkcję: jako sygnał mowy poetyckiej i jako składnik kontrastu, stylistycznego „zgrzytu”.

**7. Styl lingwistyczny.** Termin ten nawiązuje do wyrażeń „poezja lingwistyczna”, „nurt lingwistyczny”. Styl ten występuje w dwu wariantach:

1) wariant reistyczny (poezja rzeczy M. Białoszewskiego i T. Karpowicza, także Z. Herberta, J. Czachorowskiego);

2) wariant demaskatorski (poezja „pokolenia 1968”, „Nowej Fali”, „Nowej Liryki”: S. Barańczak, J. Kornhauser, A. Zagajewski, E. Lipska).

Wspólną cechą jest daleko idące nowatorstwo językowe, a zwłaszcza: 1) deleksykalizacja zwrotów językowych; 2) kontaminacja dwu lub wię-

<sup>9</sup> S. Grochowiak: *Turpizm — realizm — mistycyzm*. „Współczesność” 1963, nr 2.

<sup>10</sup> Szerzej na ten temat w książce E. Balcerzana: *Poezja polska w latach 1939—1965*. Cz. I. Warszawa 1984.

cej wyrażen frazeologicznych; 3) dekompozycje syntaktyczne; 4) dekompozycje wyrazowe; 5) neologizmy leksykalne, tworzone środkami niesystemowymi; 6) odrzucenie konwencji literackich; 7) zainteresowanie folklorem, sztuką jarmarczną, językiem potocznym; 8) pozorna bylejakość języka i formy wersyfikacyjnej.

W przypadku nurtu demaskatorskiego w grę wchodził specyficzny rozbiór nowo-mowy, kompromitacja języka oficjalnego, prasowego, propagandowego. Nierzadko punktem wyjścia (zamysłu) wiersza staje się jakiś zwrot językowy, klisza, formuła bądź wyraz mający kilka znaczeń, wywołujący ciąg perseweracyjny. Choć punktem wyjścia była demystyfikacja języka, potem tego nurtu szło przede wszystkim o odfałszowanie rzeczywistości i obnażenia totalitarnego systemu pojęć. W pierwszej fazie poeci, licząc się z cenzurą, stosowali poetykę aluzji, parodii, ironii, szczególnie w odniesieniu do paraliterackich gatunków wypowiedzi (takich jak komunikat oficjalny, podanie, ankieta, anons prasowy). W fazie drugiej — gdy poezja zesłała do podziemia (po 1976 r.) — przeważa język faktów, realiów, ostry dyskurs polityczny i publicystyczny. Nurt ten, ze względu na odrzucenie oportunistów i unikania tematów apolitycznych, odegrał wielką rolę w kształtowaniu się poezji kontestacji i buntu bezpośredniego (w latach 1980—1989). W zasadzie w nurcie lingwistycznym dominują formy wiersza wolnego, z licznymi eksperymentami w zakresie struktur wersyfikacyjno-syntaktycznych i graficznych, np. próby zapisu polifonicznego, przełamującego linearność mowy, tworzenia tzw. inwariantów graficznych zdania itp.

**8. Styl neobarokowy.** Styl ten powstał w latach sześćdziesiątych (poezja J. M. Rymkiewicza, J. Sity, M. Bordowicza) i zarysował, jeśli idzie o nawiązania do tradycji literackiej, najbardziej wyrazisty styl neohistoryczny, działający jako nowość nie tylko na tle poetyk postawangardowych, ale i tradycyjnych modeli „klasycznych”. Jego powstanie wiąże się z odkryciem baroku, traktowanego dotąd w podręcznikach szkolnych jako okres „zepsucia”. U niektórych poetów nawiązania do poezji barokowej (Sępa-Szarzyńskiego, obu Morsztynów, D. Naborowskiego) sięgają daleko, łącznie z przywołaniem różnych archaizmów językowych.

Styl ten wprowadzał: 1) wyrafinowane struktury wersyfikacyjne i syntaktyczne, inwersje, przerzutnie, anafory; 2) wyszukane tropy i figury; 3) redundację w zakresie epitetów, przenośni, synekdoch, antytez, kontrastów; 4) wprowadzenie problematyki metafizycznej (przede wszystkim w aspekcie: tradycja — ciągłość — przemijanie); 5) dysharmonijne łączenie motywów przyrody, kultury, historii i filozoficznej myśli nurtu metafizyczno-egzystencjalnego; 6) stylizacje na niektóre gatunki wypowiedzi (liryka dworska, sylwy, paradoksy, żart poetycki).

W intencji niektórych poetów tego nurtu poezja staje się ponownie sztuką pięknego mówienia. Zaslugą poetów tego nurtu jest dokonanie bardzo szerokiego otwarcia poezji współczesnej na tradycję literacką, określaną terminem „klasycyzm”. W tym szerokim pojęciu znalazły się różne formy i style przeszłości (niekiedy antycznej i renesansowo-oświeceniowej), w tym — obok baroku — poezja średniowieczna i synkretyczna poezja romantyczna, a także wizyjna poezja Baczyńskiego. Nurt barokowy był jednak najbardziej wyrazisty.

**9. Styl intelektualno-dyskursywny, dialogiczny.** Związany jest z poezją takich autorów, jak Z. Herbert, W. Szymborska, J. Twardowski. Jest to styl wysoce zindywidualizowany.

Wspólne cechy to: 1) wewnętrzna dialogiczność wypowiedzi, związana z wyrażaniem różnych punktów widzenia podmiotu mówiącego; 2) dystans i powściągliwość w sferze ekspresji; 3) posługiwanie się poetyką roli (postaci podstawionej); 4) afirmatywny, ale i wysoce selektywny stosunek do tradycji, do jej wybranych wartości i motywów; 5) możliwość nawiązań stylizacyjnych, ale bez kopiowania poetyk i stylów tradycji, głównie poprzez rozwijanie cytatu, aluzję, erudycyjną wiedzę i głęboką refleksję; 6) otwartość w zakresie stosowania takich czy innych form wersyfikacyjnych (u Z. Herberta dominują struktury wiersza różewiczowskiego).

W stylu tym, mającym często charakter dyskursywno-retoryczny i refleksyjny pisze wielu poetów starszych i średnich generacji po dokonaniu przełomu po 1955 r., np. M. Jastrun, A. Kamińska, A. Słucki.

**10. Styl synkretyczny.** Jest on bodaj najczęstszym zjawiskiem współczesnej poezji, występującym w wielu wariantach ze względu na znaczne możliwości wyboru i kombinacji różnych form klasycznych i stylów tradycji ze współczesnymi formami wiersza wolnego.

Można tu wyodrębnić, upraszczając, dwa jego główne warianty:

1) syntetyczny, harmonizujący styl, który przekształca wielość form i środków w pewną nadrzędną całość, funkcjonalnie podporządkowaną zamysłowi i tematyce wiersza. Nierzadko w grę wchodzi próba dokonania reinterpretacji tradycji, ale i zarazem nowych tendencji właściwych poezji nowoczesnej, z odrzuceniem tego, co jest w niej ekstremalne. Jest to styl otwarty wobec różnych rodzajów stylizacji poetyckiej i konwencji wersyfikacyjno-stylistycznych. Wielość środków poetyckich i bogactwo językowe (stroniące jednak od barokowego nadmiaru lub posługiwania się kodami potocznymi) podporządkowana jest intelektualnemu dyskursowi, dialogiczności, sferze sensów i obrazów, które nie są grą przypadkowych kojarzeń i popisów wyobraźni nadrealistycznej. Stylowi temu, pojawiającemu się w wielu utworach poetów różnych generacji, patronuje poezja Czesława Miłosza;

2) ekspresywny, dysharmonijny styl, polegający głównie na krzyżowaniu i zestawianiu tendencji sprzecznych, operujący kolażem, sylwiczną strukturą tekstu, oddającą jakby stan rozpadu i chaosu konwencji poetyckich.

Cechą znamieną, wspólną poezji polskiej po 1955 r. jest poszukiwanie własnych form wyrazu, nawrót do przerwanych przez socrealizm nurtów poetyckich i nawiązania do tendencji właściwych poezji zachodniej XX w. Aż do lat osiemdziesiątych poezja polska jest uwikłana bezpośrednio lub pośrednio w polemikę z systemem pojęć i rzeczywistością PRL (szerzej: ustroju komunistycznego). Zrazu była to reakcja na socrealizm i jego schematy, pociągająca jednak za sobą w przypadku twórców czynnie uczestniczących w kształtowaniu socrealizmu uzależnienie się od zanegowanych wzorców (przykładem *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka), później w grę wchodzi nasilające się lub słabnące w danych okresach tendencje kontestacyjne, przybierające różne formy, obliczone jednak na działanie cenzury i całej maszyny propagandowo-administracyjnej. Niektórzy poeci próbują budować swój świat poetycki z pominięciem problematyki polityczno-ideologicznej (np. M. Białoszewski), inni (a jest to zjawisko powszechne) kształtują typ poezji „nie wprost”, posługującej się aluzją, kostiumem historycznym, językiem podtekstów lub uogólnień, wieloznacznych symboli lub dyskursu filozoficznego, poezją odrzucającą oficjalny system wartości i poglądów oraz nowomowę (np. Z. Herbert). Z niewielkimi wyjątkami po 1956 r. kończy się typ poezji ideologicznej, werbalizującej oficjalny system poglądów i wartości.

Александр Вильконь

## ТИПОЛОГИЯ СОВРЕМЕННЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СТИЛЕЙ Ч. I. ПОЭТИЧЕСКИЕ СТИЛИ

### Резюме

Автор делает попытку классификации неиндивидуальных поэтических стилей, доминирующих в польской поэзии в 1945—1990 годах. В типологии учитываются также некоторые индивидуальные стили (например стиль поэзии Тадеуша Ружевича), если они приобрели статус коллективной конвенции (стали образцом для других писателей).

Автор выделил и обсудил пять видов стиля:

1) стиль, являющийся непосредственным продолжением довоенных и военных стилей (например классицизирующие стили, поставангардские, сюрреалистические),



2) неисторические стили, составляющие воспроизведение стилей традиции (например необарочный стиль),

3) новые стили, оригинальные в момент возникновения (например стиль поэзии Тадеуша Ружеви́ча, лингвистический),

4) синкретические стили, образовавшиеся в результате диффузии застанных стилей,

5) соцреалистический стиль (стиль Маяковского, псевдонародный стиль, соцреалистический псевдоклассический стиль).

Aleksander WilkoŃ

## TYPOLOGICAL CLASSIFICATION OF CONTEMPORARY LITERARY STYLES PART 1: POETIC STYLES

### Summary

The author attempts here a classification of supraindividual poetic styles dominating in Polish poetry of the years 1945—1990. Taken into account are also certain individual styles (e.g. the style of the poetry of Tadeusz Rózewicz) if they have achieved the status of collective convention (they have become the model for other writers). In the detailed division the author has distinguished and discussed five types of styles:

1) those which constitute a direct continuation of prewar and wartime styles (e.g. classicising styles, post-avantgarde, super-realistic),

2) neohistorical styles, being an evocation of traditional styles (e.g. the neobaroque style),

3) new styles, original at the moment of their appearance (e.g. the style of the poetry of Tadeusz Rózewicz, turpistic, linguistic),

4) syncretised styles, formed as the result of diffusion of existing styles,

5) socrealism styl (a la Mayakovsky, pseudofolk style, pseudoclassical socrealist style).