

## Językowe i stylistyczne zawilości w prozie Witolda Gombrowicza na przykładzie *Trans-Atlantyku i Ferdynurke*

Wybitna rola Witolda Gombrowicza w literaturze polskiej i światowej polega nade wszystko na śmiałości, z jaką demaskuje on, parodiuje i obnaża, sprawy wstydliwie zatajone. Nie waha się ukazać w świetle dnia aberracji i kompleksów w stanie czystym. Przy tym, w jego utworach miejsce bohatera zajmuje ktoś anonimowy, niedookreślony, nie podlegający jakby w pełni woli autora, a będący w istocie jego bądź to zakamuflowanym, bądź to zuchwałym odbiciem.

Nie ulega więc wątpliwości, że nie tylko mit Gombrowicza, ale i jego twórczość, funkcjonują żywo w naszej kulturze. Pisanie było dla autora walką, jaką prowadzi pisarz z czytelnikiem o własną wybitność. „Nazywał siebie «formą w ruchu», chciał być człowiekiem, który reżyseruje własne „ja”, lepi swą osobowość na oczach wszystkich”.<sup>1</sup> Gombrowicz – jak romantyczni ironiści – żywi przekonanie, że „pisarz nie ma prawa identyfikować się ze swą wypowiedzią, musi być ponad nią”.<sup>2</sup> Krótko mówiąc, Gombrowicz buduje literaturę z literatury. Uprawia swego rodzaju nadliteraturę. „Jest skrajnym przykładem, świadczącym, jak dalece trafny jest utarty zwrot, że styl to człowiek. Tak bardzo, że w jego przypadku należałoby odwrócić pojęcia: człowiek to styl”.<sup>3</sup>

Literatura w ujęciu Gombrowicza jest m.in. również zadawaniem pytań językowi. „W świecie Gombrowicza język nigdy nie jest niewinny, nie jest zjawiskiem naturalnym, nie można mu ufać”.<sup>4</sup>

U Gombrowicza istnieją dwa równorzędne systemy: porządek świata przedstawionego i porządek języka. „W świecie przedstawionym w utworach Gombrowicza słowa posiadają siłę sprawczą, niejako się materializują. (...) Narracja rozwijając się

---

<sup>1</sup>W. Wyskiel, *Witold Gombrowicz. Twórczość literacka*, Kraków 1975, s. 8.

<sup>2</sup>M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O Pornografii Gombrowicza)*, [w:] Tegoż, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 300.

<sup>3</sup>E. González Lanuza, *Witold Gombrowicz i jego dziennik argentyński*, [w:] Tegoż, *Gombrowicz, zebrał, przełożył i wstępem opatrzył R. Kalicki*, Kraków 1984, s. 340.

<sup>4</sup>M. Głowiński, *Parodia konstruktywna...*, s. 302.

w czasie podlega ciśnieniu rodzącej się na poczekaniu formy, stąd jej nagłe zwroty, meandry, chorobliwe wynaturzenia sytuacji”<sup>5</sup>

Język Gombrowicza powiadamia, że „życie wewnętrzne bohaterów jest wytworem międzyludzkiej gry, ujawnia społeczny rodowód ich «duszy»”<sup>6</sup>. Pisarz rozdarty jest sprzecznością między pragnieniem odcisnięcia się w dziele, zaprezentowania czytelnikowi treści swej świadomości a lękiem przed zastygnięciem w formie; obawą, że jego osobowość – wyrażona w literackim kształcie – zostanie przez odbiorców sklasyfikowana i raz na zawsze określona według katalogu stereotypów społecznych. Przed pisarzem stoi więc alternatywa wyboru pomiędzy określonych form literackiej wypowiedzi lub szukania formy własnej, nowej. Pierwszą możliwością pisarz w zasadzie odrzuca, uważając, że istniejące formy literackie przez swą konwencjonalność zatraciły już zdolność przenoszenia jakiegokolwiek informacji o twórcy – a to jest przecież, według Gombrowicza, naczelne zadanie literatury. Druga ewentualność jest wprawdzie kusząca, ale w rzeczywistości grozi twórcy mistyfikacją: wyjście poza konwencje nie wydaje się do końca możliwe, pisarza „oryginalnego” także czeka niewolnicza zależność od własnej formy. Postanawia więc Gombrowicz dokonać „śmiałego eksperymentu: zgodziwszy się na spożytkowanie istniejących konwencji literackich, przydaje im jakby cudzysłów”<sup>7</sup>, umieściwszy je w polu sił pomiędzy obecnymi w utworze autorem i odbiorcą. Zmagania autora o własną autentyczność stają się jawne, ale przenoszą się jakby na wyższy niż fabuła poziom jednostek semantycznych, „ujawniają się mianowicie w zastosowaniu poszczególnych konwencji, w żonglerce stylami wypowiedzi, w uporczywym uchylaniu się od wszelkiej formalnej konsekwencji w budowie dzieła. O ile więc na poziomie fabuły narrator *Ferdydurke* prowadzi skomplikowaną psychomachię w dążeniu do autentyczności, to jednocześnie na poziomie kompozycyjno-stylistycznym podobną psychomachię wie dzie autor ze swym domniemanym czytelnikiem”<sup>8</sup>.

Godząc się na zastosowanie konwencjonalnych form literackich, Gombrowicz traktuje je tylko jako swoiste medium, funkcję informatywną powierzając wszelkim odkształceniom formy, wyborowi wzorców stylistycznych oraz usytuowaniu względem siebie różnorodnych zużytkowanych w utworze schematów stylistycznych. Stylizacja jest więc podstawowym chwytem stosowanym w twórczości Gombrowicza.

Niezwykle ciekawa jest Gombrowiczowska próba uchylenia się Formie na planie narracji. Pisarz jest przeświadczony, że każda wypowiedź ogranicza go i narzuca swą formalną konsekwencję, ale z drugiej strony nie może przestać mówić, będąc żywym człowiekiem i do tego artystą. „Aby przezwyciężyć tę sprzeczność, pisarz mówi, ale jednocześnie kwestionuje każdą swoją wypowiedź, demaskuje ją jako

<sup>5</sup>J. Jarzębski, *Między chaosem a formą – Witold Gombrowicz*, [w:] *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego*, pod red. B. Farena, Warszawa 1972, s. 199–200.

<sup>6</sup>A. Falkiewicz, *Polski kosmos. Dziesięć esejsów o Gombrowiczu*, Kraków 1981, s. 102.

<sup>7</sup>J. Jarzębski, *Między chaosem ...*, s. 188.

<sup>8</sup>Tamże, s. 188–189.

względna, wynikająca z określonej konwencji przyjętej w tym momencie przez mówiącego. Dzięki temu każda wypowiedź Gombrowicza jest wieloplanowa, wyraża się w niej wieczny ruch autorskiego «ja» uchodzącego przed reifikacją w akcie”.<sup>9</sup> Pisarz potrzebuje wielu przedmiotów, które mógłby niejako „podstawić za siebie”, a następnie zaprzeczyć im. Wykorzystuje w tym celu każdą możliwość multiplikacji własnej osoby. Duże szanse po temu daje literatura, ale to Gombrowiczowi nie wystarcza: układa on ogromną piramidę płaszczyzn wypowiedzi, wiodącą od literatury poprzez publicystykę do osobistego *Dziennika*.

*Dziennik* nie stanowi zwykłego komentarza do dzieła, ponieważ narrator literacki Gombrowicza reprezentuje autora: Dziennik jest więc „interpretacją interpretacji”. Otrzymujemy strukturę, w której podmiot najniższy opisuje jedynie jakąś fikcyjną akcję, każdy natomiast wyższy podmiot ma szerszą perspektywę widzenia, bo obejmuje w niej zarówno ową akcję, jak i podmiot mówiący niższego stopnia, ewentualnie sytuację narracyjną. Podmiot wyższy bierze je niejako w cudzysłów, tym samym więc nadbudowuje nad językiem wypowiedzi niższego podmiotu jakby „metajęzyk”. Przykładem takiej piramidy może być struktura nadbudowana nad *Ferdydurke*. Najniższy stopień zajmuje narrator–bohater biorący udział w akcji. Nad opisem akcji nadbudowuje się autokomentarz narratora. Nad tymi dwoma warstwami dochodzi projekcja „obrazu autora”, a następnie autorski autokomentarz w przedmowach do Filidora i Filiberta. Następnie w opublikowanym razem z książką artykule komentującym znajdujemy kolejny poziom wypowiedzi. Jeszcze szerszy horyzont widzenia cechuje wypowiedzi Gombrowicza o *Ferdydurke* zamieszczone w *Dzienniku*.

„Co ciekawe, nawet możliwość komentowania własnej twórczości w *Dzienniku* nie wystarcza pisarzowi. Z czasem wypowiedzi w pierwszej osobie przydaje autokomentarz, w którym własne słowa i czynności opisuje w trzeciej osobie”.<sup>10</sup> Z określoną koncepcją narracji wiąże się specyfika „świata przedstawionego” w prozie Gombrowicza. Łączy się ona z pojęciem formy. Forma jest czynnikiem arbitralnym, czymś co się narzuca rzeczywistości, a nie jej immanentną własnością. Domeną schematyzującej formy jest przede wszystkim język – podstawowy składnik kultury. To język „organizuje nam świadomość”, wprowadza ład i hierarchię w postrzeżeniu, język następnie służy do uzewnętrzniania naszych przeżyć i myśli, przenosi je w czasie i swą frazeologią sprzyja powstawaniu pojęciowych zbitek.

W stylistyce Gombrowicza roi się od zapożyczeń, zdań czasem wprost „odpisanych” od innych autorów. Na przykład cały właściwie *Dziennik* musielibyśmy potraktować jako quasi-cytat z cudzej mowy.

Język w strategii Gombrowicza jest narzędziem przemocy, jaką osoba narzuca drugiej osobie; innym osobom, aby samej uwolnić się od przymusu sobie narzuconego, jest barwnym upierzeniem zdobywczej duszy. Na człowieku – według Gombrowicza – spoczywa straszliwy obowiązek stwarzania świata od podstaw, od najprymitywniejszej biologii aż do Boga i jego kosmicznych planów. „Język jest

<sup>9</sup>Tamże, s. 191.

<sup>10</sup>Tamże, s. 192.

pierwszym zakłębieniem – tajemniczym, boskim bełkotem, jak «Mane – Tekel – Fares».<sup>11</sup> Język Gombrowicza jest świadomie nieprzejrzysty, tzn. nie jest taką szybą, przez którą oglądamy świat, ale sam staje się jakby bohaterem powieści, czasami jest bardzo przemyślnie ukształtowany, podlega kompozycji niejako muzycznej, jest w nim wiele powracających refrenów. Mowa postaci jest zindywidualizowana, ale zarazem, rzecz można, nierealistyczna, tzn. Gombrowicz nie próbuje naśladować realnych sposobów mówienia, ale kondensuje pewne charakterystyczne cechy językowe. Na przykład wypowiedzi Pimki w *Ferdydurke* to nie jakoś tam skopiowane monologi typowego belfra, ale świadomie przez autora skonstruowane zbitki sloganów i wypowiedzi odnoszących się do realnego języka pedagogów na sposób przenośny lub hasłowy. Gombrowicz pokazał, jaką rolę może pełnić język w oglądzie świata; dowiódł, że język nie jest jakimś neutralnym medium, ale służy do kształtowania rzeczywistości i można go wykorzystać do jej fałszowania.

W języku Gombrowicza przeważają wyrażenia konkretne, co może obrazować typ wyobraźni sensualistycznej i wskazywać na przewagę sensualistycznej percepcji świata. Językowym wyznacznikiem ukrytego narratora „wysokiego”, który jest zdolny do intelektualnej refleksji krytycznej, przeciwstawiają się formacje językowe organizujące narratora „niskiego”. Jego percepcja świata dokonuje się poprzez język, który wykazuje silny związek z tradycyjną, zbiorową, wyobraźnią językową: Tekst nasycają tradycyjne przysłowia, skostniałe zwroty, utarte związki frazeologiczne. W *Trans-Atlantyku* formy te mają związek z semantycznym kręgiem wiejskości. Ich stałymi składnikami są słowa nazywające elementy świata wiejskiego. „Wiejskość w języku” to wiejskość szlachecka, choć także przechodząca w wiejskość chłopską.

„Stylizuje Gombrowicz swojego narratora na prymityw, organizując wypowiedź na zasadzie ekstremalnych zestawień wyrazów. Formy deminutywne sąsiadują z formami augmentatywnymi. Trans-Atlantykowy Sarmata opisuje świat wyrażeniami o maksymalnie nasilonym znaczeniu czy zabarwieniu uczuciowym. Myśli czystymi jakościami. Jego „czarno-białe” widzenie świata, wyraźnie rozłamane na jakości opozycyjne, sprawia, że wszystko, co dzieje się w powieści, ma „gruby kontur”, jest rysowane nieporadną krechą”.<sup>12</sup> Gawędowe opowiadanie nawiązywało w składni emotywniej do języka mówionego z jego niepoprawnością logiczną. Emocjonalny tok narracji *Trans-Atlantyku* odsyła do wzorca stylizacyjnego. Nacechowana emocjonalizmem wypowiedź Gombrowicza–Sarmaty tworzy obraz prymitywnego narratora pozbawionego dystansu wobec rzeczywistości. „Ten narrator «naiwny», skoncentrowany na tym, «co się dzieje», głęboko angażujący się w opisywane zdarzenia, wchodzi w opozycję wobec narratora «krytycznego», dokonującego zintelektualizowanej refleksji”.<sup>13</sup>

„Ekstrawertywna” narracja gawędowa, nastawiona na informację o świecie zewnętrznym wobec opowiadającego, miesza się w *Trans-Atlantyku* z narracją „introwertowną”, sytuującą na planie pierwszym osobowość narratora o rozbudowanej

<sup>11</sup>A. Kijowski, *Kategorie Gombrowicza*, „Twórczość” 1971, nr 11, s. 65.

<sup>12</sup>S. Chwin, *Gombrowicz – Sarmata kontestujący*, „Ruch Literacki” 1975, z. 4 (91), s. 219.

<sup>13</sup>Tamże, s. 220.

rzeczywistości psychicznej. Ujawnienie czytelnikowi wewnętrznej autoanalizy podmiotu opowiadania zaprzecza gawędzie. Ten sam narrator jest „sklerotycznym” Sarmatą i „młodym gniewnym” intelektualistą.

Opozycja ta rysuje się szczególnie jaskrawo w języku: gawędowe stylizowanie na język mówiony w *Trans-Atlantyku* jakby posuwało się za daleko. Język mówiony staje się językiem „gadany”. Przechodzi w starczy bełkot. Występujące w opowiadaniu nieuzasadnione logiczne wtręty parodiują gawędową dygresyjność. Temu językowemu „schodzeniu w dół” tekst równocześnie zaprzecza.

Właśnie w języku może być Gombrowicz wielością jednoczesną. Może być i Gombrowiczem – myślicielem, i Gombrowiczem dziecinnej zgrzywy czy potocznego idiotyzmu. Może być krytykiem kultury i chłystkiem lekceważącym wszystko, uzdrowicielem narodu i anarchicznym kosmopolitą. Może być sklerotycznym szlagonem i kontestującym intelektualistą „naiwnym” i „krytycznym”, reformatorem świata i niepoważnym demiurgiem rzeczywistości językowej, którą za moment może unicestwić. Język jest obszarem nieograniczonej potencjalności. W języku jest nieuchwytny dla siebie i dla innych. Panuje nad kulturą, czyli nad sposobami mówienia, myślenia, przeżywania i działania. To znaczy: nad sposobami życia. „Prawdziwe istnienie” jest tylko w języku, i tylko w nim daje się ono pomyśleć jako panowanie nad językiem.

W *Trans-Atlantyku* mamy do czynienia z osobliwie niejednorodną strukturą językową, w której zazwyczaj obecna w tekstach archaizowanych opozycja (wewnątrztekstowa) języka stylizującego wzorca do neutralnego języka autora zostaje zastąpiona opozycją archaicznego kodu do jego parodystycznego obrazu. Archaizacja tekstu nie ogranicza się u Gombrowicza do zagadnień języka i stylu. Przywoływane wzorce i paradygmaty lingwistycznej diachronii nie służą tutaj odtworzeniu kolorytu historycznego, ewokują one co prawda obraz i klimat staropolszczyzny, lecz głównie po to, by metodą swoistej gęstości i kondycji archaicznych elementów (powodującą taką jawność i wizualność stylizacji) doprowadzić do jego zdeformowania.

Podział archaizmów odpowiada ich językoznawczej klasyfikacji, która opiera się na działach tradycyjnej gramatyki: archaizmy fonetyczne, fleksyjne, słowotwórcze. Tworzą one sporą grupę tzw. archaizmów gramatycznych, w których można wyróżnić:

1. gramatyczne (sensu stricto) znaki archaizacyjne, oddające żywotne w danym okresie diachronii procesy językowe;
2. jednostkowe znaki archaizacyjne, występujące okazjonalnie, pozbawione swej pierwotnej funkcji, spetryfikowane formy, tworzące dublety leksykalne.

Obok nich w literaturze językoznawczej dotyczącej stylizacji archaicznej wymienia się archaizmy leksykalne (wyrazowe i frazeologiczne).

Obecność archaicznych z punktu widzenia XX-wiecznej polszczyzny postaci form mianownikowych w wypadku tekstu Gombrowicza tłumaczyć można bezpośrednim lub pośrednim nawiązaniem do języka XVII wieku (dotyczy to formy psi), rzeczowniki: urzędniki, ziomki należy uważać za nacechowane pejoratywnie ele-

menty XIX-wiecznego języka potocznego. Należy tutaj również zauważyć fakt, że brak wycucia ogólnopolskiej normy w mianowniku l. mn. r. m. należy do typowych wileńskich dialektyzmów, gdzie w przypadku tym nierozróżnianie rodzaju osobowego i nieosobowego występuje także w składni zgody z określeniami rzeczowników i oznaczeniem w czasie przeszłym.

Archaizmy słowotwórcze występujące w *Trans-Atlantyku* mają właściwie charakter leksykalny, występują w tekście jako „spetryfikowane formy, stylistyczno-archaiczne warianty innych form”.<sup>14</sup>

Wśród archaizmów wyrazowych możemy wyróżnić:

1. tzw. archaizmy semantyczne puste (archaizując tekst, nie zacierają jego komunikatywności) – spójniki, zaimki, partykuły;
2. *verba dicendi* (czasowniki mówienia) – elementy metajęzykowe ściśle związane z gawędziarskim stylem wypowiedzi – wyrazy semantycznie pełne.

Związki frazeologiczne o barwie archaicznej obecne w *Trans-Atlantyku* można podzielić na:

1. formuły i frazy: *starzeć to furda, nie może być, tyż nie podobna*;
2. zwroty: *dać folgę, dawać pardon, dać pokój, świadczyć honor, być powolnym*;
3. wyrażenia: *że siak, owak*.

Oprócz tego wyróżnić należy archaiczne słownictwo, które w sposób szczególny przywołuje skojarzenia z tradycji szlacheckiej i sarmackiej. Chodzi tu o kręgi znaczeniowe nazywające elementy świata i kultury szlacheckiej wraz z jej mitami i obyczajowością. Odcień archaiczny mają zwłaszcza:

1. słowa zgromadzone wokół jednego z elementów świata szlacheckiego, mianowicie – polowania: *podjazdek, kawalkada, rajtrok, podjezdek, rajsztula*;
2. słownictwo związane z procesami i sporami szlachecko-międzywojennymi: *cesja, dependent, dywidenda, jady, poręka, propinacja, subkasta, wizja, zwady*.

Archaizacja leksykalna obejmuje także wyrazy i zwroty grzecznościowe. Natomiast archaizacja tekstu środkami składniowymi dokonuje się w *Trans-Atlantyku* dwoma nurtami. „Pierwszy z nich, stanowiący główny przedmiot stylizacji składniowej Gombrowiczowskiej gawędy, wprowadza do tekstu charakterystyczne struktury stylistyczne składni XVII-wiecznej: staropolskie układy alinearne wypowiedzenia (antycypacyjny i dygresyjny tok składniowy) i niektóre konstrukcje stylistyczno-składniowe (zespoły struktur niewerbalnych, parentazy). Drugi nurt, mający znacznie niższą frekwencję w tekście, określić należałoby jako gramatyczno-leksykalny. Składają się nań jednostki, nie podlegające modyfikacjom diachronicznym odpowiedniki form współczesnych (stare struktury składniowe ściśle gramatyczne)”.<sup>15</sup>

<sup>14</sup>E. Sławkowa, *Trans-Atlantyki Witolda Gombrowicza. Studia nad językiem i stylem tekstu*, Katowice 1981, s. 46.

<sup>15</sup>Tamże, s. 56.

Archaizmy słotowórcze i fleksyjne reprezentowane są nielicznymi, często izolowanymi przykładami. W większości wypadków formy archaiczne występują bez żadnej motywacji obok swych synchronicznych odpowiedników, w czym dopatrujemy się przejawu chaotyczności i braku jednolitego charakteru stylizacji w *Trans-Atlantyku*.

„Dążąc do uzyskania kwintesencji polskości, odwołuje się Gombrowicz do języka szlacheckiego z tym, że koloryt zdecydowanie staropolski nadaje tylko strukturom składniowym. Umieszcza także archaiczne formacje słotowórcze i formy fleksyjne, lecz – jak wykazały te analizy – są to najczęściej formy o szczególnej żywotności i trwałości tak w systemie języka, jak i tradycji literackiej”.<sup>16</sup>

W ogólnym ujęciu tekst Gombrowiczowskiej gawędy jawi się nam jako utwór pisany staropolszczyzną, równocześnie zabarwiony gwarowo, fragmentarycznie noszący znamiona języka kresów.

W *Trans-Atlantyku* Gombrowicz formuje przekonanie o tym, że zrozumienie alienujących, wyobcowujących zjawisk formalnych pozwoli nam lepiej zadomowić się i urządzić w otaczającym nas świecie. Podobne problemy autor porusza w *Ferdydurke*, powieści, której fundamentalną kwestią jest problematyka Formy – czyli języka, którym się posługujemy. Języka, na którego łaskę liczymy i jesteśmy zdani.

W *Ferdydurke* możemy się doszukać wielu neologizmów i okazjonalizmów, a więc takich struktur leksykalnych, które wyróżniają się zupełną nowością budowy słotowórczej, oraz takich, które stanowią przemodelowanie istniejących już wyrazów (okazjonalizmy): zdrobnienia, zgrubienia, połączenia w jedną formułę kilku słów. Okazjonalizmy mogą też odnosić się do nowych sensów starych wyrazów: przykładowo „fircyk” dawniej oznaczał trzpiota, świszczypałę, a u Gombrowicza może być synonimem pokrętniej i wykrętnej pozycji cielesnej.

Funkcja neologizmów jest u Gombrowicza powiązana ze środkami impresjonistycznymi, autor tworzy nowe wyrazy, by oddać wyjątkowość i niepowtarzalność opiewanego przez siebie momentu. W *Ferdydurke* neologizm wiąże się również z całym szeregiem innych chwytów słotowórczych, które współkierują ten oryginalny kosmos ludzki i „niedoludzki”. Mowa tu o homonimach, kalamburach, ekiwokach, paronomazjach, pleonazmach, anagramach, enumeracjach, inwersjach, soleycymach. Innymi słowy o świecie wszechobejmującej Formy.

Najprzedniejszym kalamburem *Ferdydurke* jest sławna kwestia Zygmunta Hurleckiego do lokaja-parobka: „Starkę podaj!”<sup>17</sup> Żeby zrozumieć dowcip sytuacyjny, należy z fabuły powieści zapamiętać postać starki, „gdowy” Józefki, do której chodził młody arystokrata, a także mieć rozeznanie w „alkoholizmościach” (starka jest wykwinną wódką ze spirytusu żytniego, która leżakuje w beczkach dębowych od dziesięciu do pięćdziesięciu lat). Niektóre kalambury są w *Ferdydurke* sygnalizowane tylko, a ich urzeczywistnienie zależy od pracy skojarzeniowej czytelnika.

Przykład paronomazji, czyli zmyślonej etymologii (tzw. etymologia ludowa), zwraca nas do materii bieliźnianej:

<sup>16</sup>Tamże, s. 63–64.

<sup>17</sup>W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1995, s. 244.

„Ta ciocia znała mnie dzieckiem, w niej przechowywała się pamięć moich majteczek dzieciennych! Widziała mnie, gdym w kolebce nóżkami majtał”.<sup>18</sup> Raczej wątpliwe jest połączenie czasownika ‘majtać’ (‘machać, kiwać, wywijać’) z rzeczownikiem „majtki”, jeśli idzie o etymologię, to prawdopodobny źródłosłów „majtka” odnajdujemy w słownictwie holenderskim, „majtać” ma zaś w swej podstawie określanie dźwiękonaśladowcze.

Ekiwoki (oraz ekwiwokacje) łączą w jednym fragmencie tekstu dość odległe skojarzenia. W opisie mieszkania Młodziaków „ciepelko inteligentkie” polega dla narratora na zderzeniu ze sobą dość zaskakujących przedmiotów: „ciepelko (...) zalatuje PILNIKIEM do paznokci, PALNIKIEM gazowym i pidżamą”.<sup>19</sup>

Pozorną paronomazję widać w pleonastycznym zwrocie „Miętus miętolił się”<sup>20</sup>, gdyż przewisko bohatera wywodzi się od słowa „mięta” (geneza łacińska), gwarowy zaś czasownik „miętolić się” (‘czuć do kogoś miętę – namiętność’) też jest związany z „miętą” (‘namiętnością’). Złudzenie błędnej etymologii zwrotu „Miętus miętolił się” wynika z tego, że początkowo myślimy nie o czasowniku „miętolić się”, lecz „miętosić się”, co bardziej przylega do sytuacji walki wewnętrznej. („Miętus miętolił się niejako w bolesnej prostracji”<sup>21</sup>), tym bardziej, iż koledzy Miętalskiego mają twarze „zmiętoszone”, a następny rozdział powieści nosi tytuł *Przylapanie i dalsze miętoszenie...*

Homonim może ukrywać się w zdaniu „Miny! Miny – ta broń, a zarazem tortura!”<sup>22</sup> Bronią są miny jako ładunki wybuchowe, natomiast wykrzywanie i wykręcanie twarzy prędzej można nazwać torturą niż bronią.

Rzadkim chwytem szaradziarskim powieści Gombrowicza jest anagram. W czytelnej i czystej formie pojawia się on w określeniu: „szepnąłem BOLEŚNIE I OBLEŚNIE”.<sup>23</sup> Innym eufemizmem *Ferdydurke* jest słowo „FLANCA” w napaściwym ataku na Zutę („Co to za Syfon tak cię urządził? Ta flanca pod ścianą?”).<sup>24</sup>

W prozie Gombrowicza jednym z tematów jest kwestia kosmicznej symetrii i asymetrii. Nazywa się to „wyższą racją rymu”. Stąd wszelkiego rodzaju rymowania się rozdziałów, akapitów, zdań i słów. Natomiast epitety, metafory i porównania to retoryczne ozdoby, które bardziej niż rymy pasują do wątków powieściowych, nowelistycznych i publicystycznych utworu Gombrowicza.

Metaforyzacja epitetów w *Ferdydurke* jest bardzo śmiała. Epitety wnoszą też wartości oksymoroniczne, czyli wewnętrznie sprzeczne, np. zdanie „DZIKA SWOJSKA kura dziobała owies”.<sup>25</sup>

<sup>18</sup>Tamże, s. 193–194.

<sup>19</sup>Tamże, s. 144.

<sup>20</sup>Tamże, s. 46.

<sup>21</sup>Tamże.

<sup>22</sup>Tamże, s. 55.

<sup>23</sup>Tamże, s. 136.

<sup>24</sup>Tamże, s. 121.

<sup>25</sup>Tamże, s. 226.



Metafory i porównania w powieści mają te same charakterystyczne i swojskie cechy, co epitety.

W *Ferdydurke*, jak już wspomniałam, dużą rolę odgrywa zasada symetrii. Wi doczne to jest nie tylko w układzie części powieściowych, ale i budowie zdań. Na rozlicznych paralelizmach składniowych odcisnięte jest piętno najwyżej zorganizowanej struktury syntaktycznej – chiazmu. Wyrazy w zdaniach tworzą wzór: ABBA lub ABCBBA, czyli że te same słowa (lub ich przekształcenia gramatyczne) powtarzając się kreują lustrzane odbicia, np.:

1. „CIAŁO moje bało się nieznośnie, UCISKAJĄC strachem mego DUCHA, DUCH UCISKAŁ CIAŁO”.<sup>26</sup>
2. „UTALENTOWANYM być i DUCHEM swym karmić i podnosić szerokie rzesze DUCHÓW NIEUTALENTOWANYCH”.<sup>27</sup>
3. „Nie dlatego NIE MÓGŁ SIĘ ruszyć, że BAŁ SIĘ, lecz BAŁ SIĘ dlatego, że NIE MÓGŁ SIĘ ruszyć”.<sup>28</sup>

W *Ferdydurke* chiazmy pełni ważną i zauważalną funkcję syntaktyczną i kompozycyjną (jako pars pro toto całego tekstu i jego struktury).

Kolejnymi ciekawymi figurami retorycznymi w powieści są zeugma i syllepsis. Dla syllepsis charakterystyczne jest objęcie całej struktury zdaniowej jednym nadrzędnym wyrazem (najczęściej czasownikiem) przy jednoczesnym ożywieniu metaforycznym owego słowa–klucza. W zeugmie natomiast nie musi być napięcia metaforycznego między sprzęgniętymi przez tę konstrukcję składniową członami, ale tak samo jak w syllepsie konieczna jest tu elipsa, czyli pominięcie w kolejnym zdaniu lub jego części wyrazu łączącego dwa przedmioty, a nawiązującego formą do słowa–klucza. Np.: opis Zutki Młodziakówny – „Lat szesnaście, sweater, spódnica, gumiane sportowe półbuciki, wysportowana, swobodna, gładka, gibka i bezczelna! Na jej widok STRUCHLAŁEM w duchu i na twarzy”.<sup>29</sup> Wyraz „struchlałem” łączy dwa wyrażenia przyimkowe – „w duchu” i „na twarzy”.

Figurą retoryczną, kładącą nacisk na powtórzenia tego samego wyrazu (lub jego przekształceń) w różnych przypadkach w obrębie zdania jest poliptoton. Przykładem może być zdanie: „Lecz on SIEDZIAŁ, a SIEDZĄC SIEDZIAŁ i SIEDZIAŁ jakoś tak SIEDZĄC, tak się ZASIEDZIAŁ w SIEDZENIU swoim, tak był absolutny w tym SIEDZENIU, że SIEDZENIE, będąc skończeniem głupim, było jednak zarazem przemożne”.<sup>30</sup>

Najtrudniejszą kwestią syntaktyki *Ferdydurke* jest morze solecyzmów. Najprościej rzecz ujmując, solecyzm jest błędem w budowie zdania. Tak jak nie lubimy w polszczyźnie słów obcych (zwyciężając je barbaryzmami, czyli czymś barbarzyńskim), tak krzywimy się na kogoś, kto gwałci reguły składni zdania. Etymologia słowa „solecyzm” nawiązuje do greckiego określenia „sóloikos” – ’mówiący błędnie, nie-

<sup>26</sup>Tamże, s. 5.

<sup>27</sup>Tamże, s. 13.

<sup>28</sup>Tamże, s. 238.

<sup>29</sup>Tamże, s. 101.

<sup>30</sup>Tamże, s. 19.

obyczajny, dziki, nieokrzesany'. Jeśli solecyzm jest zamierzony przez artystę, wówczas staje się – pozostając stale błędem syntaktycznym – figurą retoryczną. Najbardziej Gombrowiczowską formułą stylu solecystycznego jest konstrukcja zdaniowa z przymikiem „przeciw”. Chodzi o opis wuja Hurleckiego: „Zajadać! – rzekł Konstanty dobierając nieco musztardy i odrobinę chrzanu ( lecz PRZECIW komu dobie- rał): (...) PRZECIW komu jednakże wypluwał? i PRZECIW komu smarował? (...) Proszę o syr. PRZECIW komu to mówił?”<sup>31</sup> To ostatnie zdanie jest poprawne, gdyby chodziło w nim o to, że wuj zwolni – jak zamierza – sześciu fernali. Ale Hurlecki używa archaicznej w dwudziestoleciu międzywojennym wymowy słowa „ser” („syr”), aby zmanifestować swoją dominację we własnym domu, tycząc także reguł wymowy. Tak jak mówimy przeciwko komuś, tak samo możemy gestami (dobierając musztardy, wypluwając kawałki szynki, smarując grzanek) kogoś obrażać, poniżać – samemu się wywyższając. Zachowanie się przy stole – jak i w innych okolicznościach – może tak samo dobrze służyć komunikacji społecznej jak używanie języka polskiego.

Niektóre z solecyzmów stają się – szczególnie wśród „ferdydurkistów” – ulubionymi powiedzonkami, maksymami, sentencjami, gnomami. Do kolekcji *Skrzydlatych słów* Henryka Markiewicza i Andrzeja Romanowskiego trafił m.in. solecyzm: „Jak to: zachwyca, kiedy nie zachwyca?” Solecyzmem popularnym wśród wszystkich Polaków okazuje się wypowiedź byłego prezydenta Lecha Wałęsy, będąca „skrótom” myślowym godnym Gombrowicza: „Jestem za, a nawet przeciw!”

Obok słynnych solecyzmów znajdujemy w *Ferdydurke* bardziej stosowane gramatycznie oznajmienia, które przybierają postać aforyzmów, czyli powiedzonek pretendujących do tego, ‘by stać się’ powszechnie uznanymi zasadami lub regułami życiowymi.

Język *Ferdydurke* różni się od języka powszechnie używanego, posłusznego uniwersalnym prawom, mającego zwykły, regularny rytm. Chodzi o nowy i odmienny sposób traktowania języka, sposób, który w konsekwencji proponuje czytelnikowi nową i odmienną formę lektury. *Ferdydurke* jest bardzo daleka językowemu puryzmowi i akademickiej poprawności.

Gombrowicz nie znosił, gdy ktoś celebrował pisanie. Uważał, że pisanie to nie uroczysta kolacja, gdzie zaproszeni goście mądrzą się jedząc i pijąc. Twierdził, że podmiot jest w języku, że jesteśmy zawsze w tym, co mówimy. A w tym, co mówimy, nic nie jest przypadkowe ani obojętne. Nieistotny, wydawałoby się, ozdobnik odsłania coś, do czego nasz zmysł nie pozwala nam się jawnie przyznać. Między dwa zdania zawsze można wtrącić trzecie, jak pułapkę. Pisarz musi być nieodpowiedzialny, żeby jego pisanie było, przy poszanowaniu norm, skuteczne i rzeczywiste. Literatura nie może obejść się bez ryzyka. Zawsze musi posiadać moc wyboru, wśród „leśnych dróg”, *Holzwege*, o których nie wiadomo, dokąd prowadzą, ani co czeka na ich końcu.

<sup>31</sup>Tamże, s. 200–201.