

Żywotność formy językowej Witolda Gombrowicza w literaturze ostatnich dekad

EWA SŁAWKOWA
(Katowice)

Witold Gombrowicz, mistrz autokreacji i autopromocji, w swojej twórczości przenikliwie diagnozujący stan ludzkiej egzystencji, ekscentryczny twórca przenicowujący polskiego ducha i polską tożsamość, należy do nielicznego grona pisarzy idiomatycznych, którzy nadając swojej twórczości unikatowy charakter, odcisnęli równocześnie wyraziste piętno w dziełach swoich następców.

Indywidualny, niepowtarzalny charakter twórczości autora *Ferdydurke* jest bez wątpienia sprawą określonej FORMY językowej, jaką pisarz powołał do życia w swojej prozatorskiej i dramaturgicznej twórczości. To właśnie owa FORMA, równoznaczna z Gombrowiczowskim językiem nadaje jego dziełu swoiste piętno.

W bogatym i zróżnicowanym stylowo pejzażu literatury ostatnich lat, która stanowi pole tradycyjnych i nowatorskich form przekazu, a zarazem przestrzeń wyrazistych oraz zatartych swoistości stylistycznych, Gombrowiczowski język stanowi bez wątpienia nie tylko zauważalną „wiązkę dominant”, których krystalizację uznaje się w stylistyce za zjawisko odpowiadające za daną postać stylu artystycznego (Skubalanka 1984). Fenomen „mówienia” Gombrowiczem staje się w jakimś stopniu normą oznaczającą nie tyle opowiadanie się poszczególnych autorów za sposobem widzenia świata i narodowej tradycji przez autora *Trans-Atlantyku*, co dokumentującą żywotność¹ tego sposobu twórczej ekspresji.

¹ Termin żywotność stosuję tu w znaczeniu, w jakim występuje on w językoznawstwie, gdzie mówi się np. o żywotności danej końcówki fleksyjnej czy przyrostka lub przedrostka słowotwórczego.

* * *

Ale FORMA – przypomnijmy – jest równocześnie kluczowym pojęciem wyróżniającym twórczość tego pisarza, jej emblematycznym znakiem, będącym ważnym składnikiem systemu antropologiczno-filozoficznego autora. Człowiek w twórczości Gombrowicza jest bowiem określony przez formę, która rodzi się między ludźmi, formę, której ideę gombrowiczolodzy wyprowadzają dziś chętnie z gimnazjalnych lat pisarza, kiedy to ich zdaniem miał on wypracować zręby eksponowanej następnie w sposób doskonały w powieściach i dramatach sztuki „podawania się” w komunikowaniu się z innymi ludźmi. Owo „podawanie się” w określonym sposobie bycia, ubierania się i mówienia było rodzajem teatralnej maski (jak wiadomo Gombrowicz teatru nie lubił, ale miał wrażliwość teatralności), w której miało się wyrażać przeświadczenie o niemożności wypowiedzenia prawdy o naszym indywidualnym, podmiotowym *ja*, nie tyle z potrzeby jego ukrywania, ile z przekonania, że jest ono czymś nieokreślonym, praktycznie niemożliwym do bezpośredniego wyrażenia (Milatti 2013). Dla Gombrowicza forma stanowi zatem figurę ludzkiej egzystencji; jesteśmy na nią skazani, ona nas tworzy i zarazem nas określa.

* * *

Forma językowa oraz forma jako istota ludzkiego bycia nie stanowią całkowicie odrębnych światów. A przeciwnie. W wydanej w Polsce przed laty pracy niemieckiego slawisty Olafa Kühla pt. *Gęba Erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza* (1995) przekonanie to znalazło wyrazistą wykładnię. W tej bez wątpienia znaczącej dla gombrowiczologii rozprawie jej autor, znajdując inspiracje dla swojej koncepcji stylu Gombrowicza w psychoanalizie postfreudowskiej Jacques’a Lacana, stworzył rodzaj stylistyki antropologicznej. W sposób typowy dla metodologii badawczych swojego czasu skomplikowane zabiegi stylistyczne i retoryczne pisarza uznał za rodzaj maski ukrywającej jego homoseksualne urazy i stłumienia.

Pozostawiając poza kręgiem zainteresowania koncepcję Kühla łączącą zjawiska z płaszczyzny języka pisarza z jego ukrywaną hipotetyczną nieokreślonością seksualną, nie możemy nie uznać tezy autora *Gęby Erosa*, iż dla języka Gombrowicza charakterystyczne są dwie zasadnicze cechy: **nieokreśloność** i **niejednoznaczność**. W świetle takiego stwierdzenia nie może dziwić fakt, iż cechy te odnajdujemy z łatwością w utworach kilku ostatnich dziesięcioleci. Literatura postmodernistyczna bowiem, do której paradygmatu przynależą, ze

swojej natury eksponuje na wszystkich poziomach swojej formalnej i treściowej organizacji ową niejednoznaczność i niedookreśloność. Dla kolejnych pisarzy unikatowy styl, jaki stworzył Gombrowicz, okazuje się modelem do naśladowania, pewną matrycą, z której będą korzystał i do której będą się stale odwoływać, na swój sposób ją przetwarzając i modyfikując. Jeśli jednak w dziele Gombrowicza unikatowy język jest w proponowanej przez nas lekturze wykładnikiem idei dotyczących – najogólniej mówiąc – losu człowieka i kultury nowoczesnej, to w nowej prozie elementy tego języka stają się już tylko elementem gry językowej, metatekstowym nawiązaniem czy wręcz zabawą w literaturę.

* * *

Dla zilustrowania powyższej tezy przyjrzyjmy się najpierw kilku kanonicznym przykładom z twórczości autora *Ferdydurke*, w których nieokreśloność jego stylu, wyrażająca się w obsesyjnie stosowanej polisemii, ujawnia się w szczególnie spektakularny sposób. W *Trans-Atlantyku*, powieści będącej parodią szlacheckiej gawędy, zwracająca uwagę czytelnika aliteracja służy wzmocnieniu i doprecyzowaniu znaczenia słowa *pusto* w jego najrozmaitszych przymiotnikowych i przysłówkowych realizacjach. I tak: *puste słowa* ‘bez istotnej treści, nie mające pokrycia w rzeczywistości’ przynoszą inne znaczenie niż *idę tedy*, a *Pusto*, *bezludnie*, *cicho*; to z kolei odbiega od znaczenia *pusta* ‘niewypełniona’ *butelka* czy *pusty* ‘nienabity’ *pistolet*. Znajdujemy się więc wśród wieloznaczności nieuwarunkowanej względami gramatycznymi (morfologicznymi czy syntaktycznymi), lecz semantycznymi. Możemy powiedzieć, że cytowany fragment ma charakter polisemiczny, a ekstremalną postać tej polisemii zawiera wyrażenie *Pusto*. Odbiorca nie jest tu w stanie rozpoznać znaczenia tej frazy, jako że może ona obejmować równie dobrze stwierdzenie odnoszące się do stanu rzeczywistości zewnętrznej, jak i duchowego stanu bohatera: bycie *pustym wewnątrznie* – to bowiem ‘bycie lekkomyślnym, beztroskim, bezmyślnym’.

Zjawisko aliteracji, polisemia i niecodzienne figury retoryczne – wszystko to wywodzi się z kultury baroku uprawiającego metafizyczne zabawy językowe. Gombrowicz zostaje tu jednak ograniczony polską tradycją sarmackiej gawędowości, która uwypukla raczej żywioł mowy niż pisma. Żywioł ten bardziej sprzyja meandrycznemu opowiadaniu, które niestabilnością znaczeniową i niejednoznacznością swej formy usiłuje uchwycić pewien stan świata.

Litera „p” w *Trans-Atlantyku* występuje w wielu wyrazach, których główny przebieg da się ułożyć w następujący ciąg: Polonia – Polska – Poselstwo – Pań-

stwo – Poseł – Pojedynek – Polowanie – Polak. Ów zestaw wywołuje określone skojarzenia semantyczne, wszystkie oscylujące wokół tradycyjnego wyobrażenia polskości:

Ale **Pusto**. I na ulicy tyż **Pusto**. Wietrzyk mnie lekki i wilgotny owiał, ale nie wiem dokąd mam iść, co robić; i, gdy do kawiarni zaszedłem, tam Pusta Herbata. Dopieroż pomyślałem, że już koniec Ojczyźnie starej... ale myśl owa **Pusta, Pusta...** Więc przystanąłem. I otóż sucho i **pusto**, jak wióry, jak **pieprz** lub **pusta Beczka**.

Dopieroż pistolet Tomaszowi wręczyłem, ale **Pusty**, drugi zaś takież **Pusty pistolet Pyckal** Gonzalowi wręczył... krzyk jego **Pusty**, bo i lufy puste...

Ale **Puknął**. I **Pukiem** pustym chyba sam siebie zabija. Powiał Puto czarnym kapeluszem.

Tomasz „**Pistolet, pistolet**” zawołał i mnie z ręki **pistolet** wyrwał strzela do Psów; ale pusta lufa.

[...] bo **Poselstwo**, ja **Poseł, Poseł**, i rząd i **Państwo** na Berlin, na Berlin, do Berlina, do Berlina. (Gombrowicz 1982)

Cecha niejednoznaczności charakteryzująca styl Gombrowicza dobrze widoczna jest w kolejnym fragmencie, w którym eksponowane jest napięcie semantyczne między znaczeniem dosłownym a metaforycznym: *pić do kogoś* – ‘robić aluzje, przytyki, krytykować kogoś’:

Zapomniał chyba, że właśnie o to **Picie** zwada była! Jakoż Starego dało się słyszeć zapytanie:

– Do kogo pan **pijesz**?

Ale do kogo on tam **pił**? Do nikogo nie **pił**. **Pił** ze strachu i od ust kubka nie odejmuje... **Pije** tedy **Pije**, żeby **Zapić...** **Pije** i **Przepija!**... Ze strachu jeszcze bardziej **Pije** i tym **Piciem** na Gniew Tomasza się wydaje... a Gniewu coraz bardziej się lękając **Pije** i **Pije**. Wykrzyknął Tomasz:

– A, do mnie pan **pijesz**!

A przecie nie do niego **Pił** tylko do Syna. (Gombrowicz 1982)

Ta sama Gombrowiczowska maniera stylistyczna ujawni się pod piórem Michała Witkowskiego w jego utworze Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej. Spójrzmy na następujący fragment eksploatujący niejednoznaczność czasownika kręcić się / kręcić – ‘być w ciągłym ruchu’, ale także ‘poruszać się bez celu po jakimś terenie’:

Owszem, dużo się tego **kręci**. Luźnych, bezańskich. Psychłopców. Koło pizzerii dużo się tego **kręci**. Na rogu ulicy Kabłowej, tuż przy samej stacji się **kręcą...** Bo jak się urwis już raz tu **kręci**, to już się **kręci** i zawsze można go tu spotkać, w tej części miasta, z samej natury **kręcenia** to wynika. Chyba żeby była poważniejsza jakaś draka z policją, to on się może przemieścić z tym swoim **kręcieniem** na bezpieczną odległość dwie ulice dalej i już się tam odtąd bę-

dzie zawsze płała. Ale normalnie to wrócisz, patrzysz i nie ma go, znaczy, że tylko po coś poleciał... (ale wróci zziąjany i dalej będzie się **kręcił**). (Witkowski 2008)

Pojawienie się tu wspomnianej manieri stylistycznej jest akurat łatwo wytłumaczalne. Maria Janion we fragmencie recenzji zamieszczonej na obwołanie Barbary Radziwiłłówny uznała tę powieść traktującą o Polsce po transformacji za udaną trawestację, między innymi, gawędy szlacheckiej, gatunku przecież szczególnie bliskiego Gombrowiczowi, zaś recenzent niemieckiej gazety „Der Tagesspiegel” w tym samym miejscu napisał, że autor swym „stylem, skłaniającym się grotesce, parodii i maskaradzie, dorównuje Witoldowi Gombrowiczowi”.

Tę samą metodę stylistycznej organizacji tekstu, ilustrowaną przytoczonymi wyżej przykładami, dokumentuje fragment pochodzący z innej współczesnej powieści, z *Gnoju* Wojciecha Kuczoka z 2003 roku:

Ślina. Plwociny, charki, griny, glutu. Szkoła była ich przytułkiem. **Śliną** znaczone w niej terytoria, **śliną** się porozumiewano, **śliną** wyznawano miłość i pogardę.

Pluto, pluliśmy. Nauczono mnie **pluć**. Zanim po raz pierwszy napluto na mnie, jednego z pierwszych dni szkolnych w ogóle, zobaczyłem jak się rozmawia, **plując**...

Jeden **pluł** na drugiego, drugi **pluł** na pierwszego. Najpierw na zmianę, jakby wymieniali poglądy, potem już zajadle, jednocześnie seryjnie już nie czekając, tylko **plując** na wiat, za wszelką cenę coraz wåtłejzszymi bryzgami **plując** sobie w twarz; rozmawiali ze sobą, **plując** sobie wzajemnie w twarz. (Kuczok 2003)

Obecność matrycy stylistycznej stworzonej przez Gombrowicza narzuca się uważnemu czytelnikowi już przy pierwszej lekturze. Kuczok konstruuje swój tekst na podobieństwo pojedynku na miny sportretowanego w mistrzowski sposób w *Ferdydurke*, używając dla celów fabularnych różnych form gramatycznych tego samego czasownika, który z różną częstotliwością pojawia się w całej twórczości pisarza (u Gombrowicza czasownik *pluć* występuje w formie dokonanej *plunąć*).

Jakoż tam Chłopak czarniawy, dość duży leżał, na którego ja, nie chcąc **naplułem** i jemu po uchu plwocina ściekała. On nic nie mówi tylko na mnie spogląda. Zapałka mnie zgasa. W gniew wpadłem i myślę: co ty się będziesz we mnie wlepiął, gdy na ciebie **pluję**... i drugi raz na niego **naplułem**. (Gombrowicz 1982)

Mógłbym wziąć ją pod brodę i zajrzeć w oczy, bo ja wiem, bo ja wiem... I **plunąć** w usta... (Gombrowicz 1970)

Żeby ja mógł jemu **plunąć** w mordę... (Gombrowicz 1970)

Autor *Gęby Erosa*, interpretujący styl pisarza w kontekście psychoanalizy Lacana, wskazuje w tekście Gombrowicza na dwuznaczność słowa *plunąć* (*plunąć komuś w twarz* – ‘obrazić kogoś’), podkreślając jednak przede wszystkim znaczenie aktu plunięcia jako gestu seksualnego. W prozie Wojciecha Kuczoka, która manifestacyjnie przywłaszcza sobie ten motyw, stylistycznie wykorzystany został natomiast przede wszystkim system fonologiczny. Jeśli Czytelnikowi fragmentu *Gnoju* narzuca się ta właśnie opozycja, to nie obejmuje ona planu semantycznego. Irytujące i naganne zachowanie uczniów zostaje tu oddane za pomocą dźwięków stwarzających efekt akustyczny towarzyszący czynności plucia. Natomiast całej portretowanej scenie nadaje Kuczok, w duchu antyestetycznych tendencji w sztuce współczesnej, negatywny charakter, chcąc wywołać u odbiorcy uczucie odrazy i obrzydzenia. Doświadczenie estetyczne łączy tu pisarz z doświadczeniem moralnym.

* * *

Przedstawiając najważniejsze cechy stylu Gombrowicza, należy wskazać także na tak ważne zjawisko, jakim jest tendencja do nominalizacji. Ukażmy, w jaki sposób działa, przywołując fragment z *Trans-Atlantyku* z charakterystycznym motywem *chodzenia*, pojawiającym się w wielu miejscach utworu. W zakończeniu utworu czytamy:

Chodzę tedy i **Chodzę**. Ale gdy tak **Chodzę**, **chód** mój jakby dokądś iść zaczął i dokądś mnie wiódł (choć sam nie wiem dokąd)... tam zaś Ignac gdzieś, uśpiony, leży... owóż **Chód** mój **chodzi** i **chodzi** i **chodzi**, a tam Ignac... i **Chodzę**, a tam Ignac gdzieś w pokoju, który jemu Gonzalo wyznaczył... więc myślę co tak **Chodził** będę, do Ignaca pójdę, do Ignaca... i, gdy ta myśl mnie nawiedziła, **Chód** mój na korytarz skierowałem, który do Ignacowego wiódł mieszkania, tam zaś ciemno. (Gombrowicz 1982)

Zmieniający się kontekst aktualizuje różne znaczenia nazywającego tę czynność czasownika. Raz rozumiany jest jako ruch skierowany przeciwko staniu, ucieczka przed ośmieszeniem: „Już na nic nie bacząc [...], od hańby mojej, wstydu uciekając, ja do drzwi przez całą salę iść zacząłem i Uchodzę”, innym razem z chodu powstaje iteratywne chodzenie tam i z powrotem i chód rozchodzi się w chodzeniu. W przytoczonym wyżej fragmencie bezcelowe chodzenie nabiera określonego celu. Brzmi to niemalże tak, jakby Chód – usamodzielniony za sprawą gramatycznej nominalizacji – pchał swojego „chodziarza” tam, dokąd on sam by się nigdy pójść nie odważył.

Podobna sytuacja ma miejsce w odniesieniu do czasownika *siedzieć*. Formy osobowe tego czasownika poprzedzają formy nominalizowane, które z kolei ujawniają swoją dwuznaczność – ambiwalencję znaczenia konkretnego i abstrakcyjnego: *siedzenie* jako nazwa czynności i *siedzenie* jako część ciała.

Nie mogłem rzucić się na niego, bo **siedziałem**, a **siedziałem** dlatego, że **siedział**. Ni z tego, ni z owego **siedzenie** wybiło się na pierwszy plan i stało się największą przeszkodą. Wierciłem się przeto na **siedzeniu**, nie wiedząc, co zrobić i jak się zachować [...], a przez ten czas on konsekwentnie i logicznie **siedział**, mając siedzenie zorganizowane i wypełnione czytającym bel-frem...

Po co **siedział**, po co ja **siedziałem**? On **siedział** z sensem (bo czytał), a ja bez sensu **siedziałem**... On **siedział**, spoglądając oraz czytając skrypt mój na wieki wieków amen – **siedział**...

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. (Gombrowicz 1957)

Gombrowiczowską skłonność do posługiwania się formami dewerbalnymi odnajdujemy także w *Kosmosie*, gdzie służą opisowi chaotycznej i nieuporządkowanej rzeczywistości:

Nagromadzenie, odmęt, zamęt, odmęt, zamęt... za dużo, za dużo, za dużo, tłok, ruch, spiętrzanie, wyzwalanie, pchanie, rozgardiasz generalny, wielkie mastodonty wypełniające, które w mgnieniu oka rozpadały się na tysiące szczegółów, zespołów, brył, awantur, w niezgrabnym chaosie i nagle te szczegóły wszystkie znów skupiały się w przemożnym kształcie. (Gombrowicz 1970)

W literaturze ostatnich dekad obecność tej Gombrowiczowskiej tendencji do posługiwania się formami znominalizowanymi możemy zauważyć w jednym z opowiadań Wojciecha Kuczoka zamieszczonym w zbiorze pt. *Widmokrąg*. Zostaje tu ona ciekawie sfunkcjonalizowana: znominalizowane formy powtarzającego się w całym fragmencie czasownika *szczekać* zostały użyte jako wyrażenie sygnału ramy tekstowej, pełniąc rolę formuły początku i końca tekstu.

Szczekanie. Uporczywe, jednostajne, monotonne.

To musi być jamnik. Mimo upału zamknąłem okno i dalej go słyszę, spod podłogi, a więc to jamnik sąsiadów z parteru [...]. On właśnie stoi w przedpokoju nad gumowym świńskim uchem i **szczeka** [...].

Będzie tak **szczekał** przez tych pięć godzin [...]. Wróci do zabawki stanie nad nią i **zaszczeka**, bo w swoim pierogo-mózgowiu zakonotował, że od **szczekania** zabawki latają, będzie więc **szczekał** pięć godzin.

Pies szczeka. Coraz wyraźniej. Jakby już biegał po suficie, jakby mordę przyłożył do mojej **podłogi** od spodu, jakby krok w krok za mną się posuwał i szczekał stamtąd, prosto na mnie [...].

Strzał, dobrze słyszałem strzał z pistoletu [...].

Szczekanie ucichło. (Kuczok 2004)

Także w języku *Morfiny* Szczepana Twardocha, powieści z 2013 roku, powinowactwo z Gombrowiczowską formą narzuca się uwadze czytelnika:

A więc **obudził się? Obudził się? Nie obudził się.** Jeszcze spać? Sen, zniknie cierpienie we śnie. Nie zniknie.

A więc **budzi się. Budzę się. Obudziłem się.** [...]

Trzeba **wstać, wstać**, uwolnić kiszki. Nie chce się **wstawać**, nie chce. **Poleżałby, poleżałbym.** Gdzie? Nie u siebie. Trzeba **wstać**.

Wstaje. Wstałem. [...] **Siada** na łóżku.

Siedzi, siedzę, zawrót głowy [...]. (Twardoch 2013)

W prozie Jerzego Pilcha również dostrzegamy powinowactwo ze stylem Gombrowicza. Przytoczony poniżej fragment ilustruje tak typową dla autora *Ferdydurke* niejednoznaczność form językowych ujawniającą się w znaczeniu czasownika *ślabnąć* ‘tracić siły’ – zarówno fizyczne, jak i psychiczne oraz duchowe.

Z biegiem lat kolejne generacje wiślańskich muzykantów **ślabły**. (Rosnąca **ślabość** jest – jak powszechnie wiadomo – kanoniczną cechą kolejnych generacji). **Ślabły** im ręce, ledwo podtrzymujące złociste konchy instrumentów, **ślabły** im oddechy, ledwo dmące w biblijne puźony, **ślabły** im głowy. **Ślabły** im też nogi i idąca w ordynku i wedle ściśle przyjętego planu kapela starego Nogowczyka z wolna przeistaczała się w gromadę zabłąkanych w ciemnościach grajków. (Pilch 1998)

* * *

Przywołajmy jeszcze inne przykłady uwarunkowanej syntaktycznie niejednoznaczności Gombrowiczowskiego języka. Na niejednoznaczność tę składa się u Gombrowicza obecność szeregu zjawisk z obszaru składni, zróżnicowanych jednak mocno zarówno pod względem formy, jak i funkcji. Niektóre z nich Kühnl traktuje – nie zawsze słusznie – jako przejawy dostrzeżonej przez Stanisława Jodłowskiego (1932) tzw. składni retardacyjnej (czyli obecności w tekście zdań przerwanych lub niezakończonych, graficznie uwidocznionych przez wielokropki), widząc w nich symptomy zahamowań i przemilczeń emocjonalnych narratora (Kühnl 1995). Natomiast w interpretacji Doroty Korwin-Piotrowskiej, autorki monografii poświęconej milczeniu w utworach narracyjnych, zda-

nia tego typu otrzymują szerszą wykładnię, która wydaje się bardziej pomocna w interpretacji stylu autora *Trans-Atlantyku*. Badaczka łączy je z tzw. „białymi znakami” tekstu, czyli tymi momentami w jego strukturze i znaczeniu, które ze względu na swoją skrótową, niedopowiedzianą, zbyt lakoniczną lub nie dość przejrzystą znaczeniowo formę domagają się szczególnej uwagi ze strony odbiorcy (Korwin-Piotrowska 2015: 207). „Białe znaki” przyjmują w utworach literackich różną postać; w utworach Gombrowicza, zwłaszcza w *Kosmosie* ujawniają się (w tym zdania) poprzez często występującą figurę apozjopezy (apozjopeza to „zdanie urwane, najczęściej zakończone wielokropkiem, rzadziej myślnikiem czy wielomyślnikiem... – językowo-graficzne odzwierciedlenie urwania wypowiedzi/myśli; Korwin-Piotrowska 2015: 143), np.:

to... no, ciemność uważa pan... ciemność jest czymś... wytrącającym z... (Gombrowicz 1960)

Tak skazić sobie... Po co mnie było wtedy, pierwszej nocy, na korytarzu... zaczynać... (Gombrowicz 1970)

A gdyby... a jeśli fuks mi wypłatał psikus, bo ja wiem, z nudów... ale nie gdzieżby tam fuks... tyle wysiłku wkładać w głupi figiel... nie to też nie trzymało się kupy. (Gombrowicz 1970)

W prozie ostatnich dekad z łatwością da się odnaleźć przykłady tego tak charakterystycznego dla stylu Gombrowicza zjawiska, np.:

Po pół roku zorientowałem się, że prowadzę zakład permanentnej denominacji, inflacji. Zakład sprawiający, że odkurzacz zamienia się na grosze, grosze na krople [...] i wszystko to razem zmierza do nicości. Zamienił stryjek siekierkę na kijek, a kijek na słomkę, a słomkę... porwał wiatr. (Witkowski 2008)

No, jak ci to wytłumaczyć: sprzeczność, że coś się ze sobą wyklucza, na przykład... oksymoron... na przykład... o! smaczny... smaczny wrzód. (Witkowski 2008)

No, nie wiem interesy mi źle idą, może Saszkę poślę, Saszka to chłopak u mnie na posyłki... (Witkowski 2008)

- Ale ja nie palę, proszę pana, a to trzeba podłączyć pod zapalniczkę...
- Ha, ha ha! Samochodową, rybko! (Witkowski 2009)

* * *

Podsumowując: starałam się pokazać, że wymyślny, ekscentryczny język Gombrowicza ma swój udział w kształtowaniu współczesnej postaci języka artystycznego. Dziś już nie można bowiem opisywać tej odmiany funkcjonalnej polszczyzny, nie uwzględniając oddziaływania FORMY językowej autora *Ferdynanduski*. Żywotność Gombrowiczowskiego stylu w prozie ostatnich dekad do-

wodzi, że współczesny język artystyczny kształtuje się nie tylko pod wpływem mowy potocznej, żargonów i socjolektów, lecz – co najważniejsze – że nie stracił zdolności, jak często się sądzi, asymilowania elementów języka wybitnych twórców.

Dla literatury (po)postmodernistycznej Gombrowiczowska FORMA – co zrozumiałe – jest atrakcyjna, natomiast pozbawiona kontekstu dzieła swojego twórcy staje się:

- 1) jak u Witkowskiego – składnikiem mowy narratora stylizowanej na gawędę szlachecką;
 - 2) jednym z języków hybrydycznej i cudzożywnej powieściowej narracji;
- D. Korwin-Piotrowska pisze:

Na obecnym etapie po-ponowoczesności – czy raczej po prostu przesytu spowodowanego wyścigiem wszelakich awangard [...] myślenie w kategoriach przeciwieństw w opozycji do tradycyjnego sposobu prowadzenia opowieści też już się zdezaktualizowało. Pozostaje więc nie tyle antyopowiadanie, antyopis, antydialog i antymonolog, co **indywidualizacja narracji** [wyróż. – E.S.] z wykorzystaniem zarówno form tradycyjnych i tych „antyform”, jak i form „apofatycznych”. (Korwin-Piotrowska 2015: 171);

- 3) sposobem mówienia, jak w *Morfynie* Twardocha.

U żadnego z cytowanych wyżej pisarzy język Gombrowicza nie uzyskuje nigdy kunsztu oryginału. Wszędzie tam mamy do czynienia z jakąś postacią przypomnienia czy pamięci kanonicznego wzorca stylistycznego.

Literatura podmiotowa

- Gombrowicz W., 1957, *Ferdydurke*, Warszawa.
- Gombrowicz W., 1960, *Pornografia*, Paryż.
- Gombrowicz W., 1970, *Kosmos*, Paryż.
- Gombrowicz W., 1982, *Trans-Atlantyk*, Paryż.
- Kuczok W., 2003, *Gnój*, Warszawa.
- Kuczok W., 2004, *Doktor Faust*. – Tenże, *Widmokrąg*, Warszawa.
- Pilch J., 1998, *Marsz wiosenny*. – Tenże, *Bezpowrotnie utracona leworęczność*, Kraków.
- Twardoch Sz., 2013, *Morfina*, Warszawa.
- Witkowski M., 2008, *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej*, Warszawa.
- Witkowski M., 2009, *Margot*, Warszawa.

Literatura przedmiotowa

- Jodłowski S., 1932, *O nowej metodzie literackiej w interpunkcji*, „Język Polski”.
- Korwin-Piotrowska D., 2015, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych (Na przykładach z polskiej prozy współczesnej)*, Kraków.
- Kühl O., 1995, *Gęba Erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*, przeł. K. Niewrzęda, M. Tarnogórska, Kraków.
- Millati P., 2013, *Tratwa meduzy. Szkice o literaturze*, Gdańsk.
- Skubalanka T., 1984, *Historyczna stylistyka języka polskiego*, Wrocław.

The impact of Witold Gombrowicz's linguistic form upon recent Polish literature

Starting with the thesis that Gombrowicz's unique “linguistic form”, which is a stylistic equivalent of form as an anthropological-philosophical category, we claim that it has become an important point of reference, a kind of stylistic stamp or matrix, used and modified by contemporary Polish authors. Following Olaf Kühl's suggestions in his *Stilistik einer Verdrängung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz*, we assume that indeterminacy and ambiguity are most characteristic features of Gombrowicz's style clearly manifested upon the level of semantics (polysemy) and syntax (nominalised construction, retardation syntax). Reading texts by Wojciech Kuczok, Jerzy Pilch, Michał Witkowski, and Szczepan Twardoch, we find variously functionalized features of this style on all formal and thematic levels.

Keywords: *polysemy, alliteration, nominalized structures, retardation syntax.*