

Witold Gombrowicz: sceny w przestrzeni nieeuklidesowej.

Maria Zadencka

Maria ZADENCKA

Witold Gombrowicz: sceny w przestrzeni nieeuklidesowej

Świat przedstawiony utworów Witolda Gombrowicza jest światem odkształceń, reakcji łańcuchowych (efektu domina), odwróconych perspektyw, spiralnych „zakręceń”. Niech mi wolno będzie przyjąć założenie, że wyobrażenia Gombrowicza jest wyobrażnią przestrzenną, geometryczną, a jego pisarstwo, w dużej mierze, opisywaniem matematyczno-krystalograficznych intuicji.

Oprzeć się chcę na dwóch konceptach: po pierwsze, na podstawowych założeniach anonsowanej w tytule tzw. geometrii nieeuklidesowej oraz, po drugie, na idei zwanej w geometrii tesselacją lub regularnym podziałem powierzchni (*a regular division of the plane*). O idei tej powiedziano raz:

[Matematycy i krystalografowie] dali nam definicję tego konceptu, przestudiowali mechanizmy i metody regularnego podziału przestrzeni i obliczyli ich możliwą ilość. Otworzyli w ten sposób bramę prowadzącą do wnętrza nieznannej domeny, ale nigdy nie przekroczyli jej sami. Zwykle interesują ich bardziej sposoby otwierania drzwi aniżeli rozciągający się za nimi ogród.¹

Obydwa te koncepty: podstaw geometrii nieeuklidesowej i regularnego podziału przestrzeni używane były i rozwinięte przez artystę, który stosował sposoby wizualizacji przypominające działanie wyobraźni Gombrowicza. Holenderski grafik Mauritz Cornelius Escher w swoich znanych grafikach wykorzystywał i rozwijał odkrycia matematycznej krystalografii oraz geometrii wyzwolonej z zasad euklidesowych reguł. Współpracował i dyskutował z matematykami, inspirował ich i sam

¹ M.C. Escher *Escher on Escher Exploring the Infinite*, with contribution of J.W. Vermeulen, trans. by K. Ford, Abrams, New York 1989, s. 93.

Szkice

tworzył nowe rozwiązania (ryc. 1). Za pomocą jego grafik pragnę opisać pewne cechy utworów Gombrowicza, ponieważ uważam, że obaj mają podobne poczucie przestrzeni, jej cech i możliwości oraz problemów związanych z jej kształtem. Opis ten będzie siłą rzeczy uproszczony, generalizujący i czasem metaforyczny – ze względu na stopień komplikacji, jaki niosą dokładne matematyczne rozwiązania.

Przestrzeń nieeuklidesowa

Rzeczą podstawową i najprostsza, jaką można powiedzieć o przestrzeni nieeuklidesowej, jest to, że przeczy ona podstawowym intuicjom, czy – jeśli ktoś chce tak to ująć – wyznawanym przez nas na temat przestrzeni stereotypom.

Geometria nieeuklidesowa jest zbudowana całkowicie na *dedukcji*. Powstała przez ominięcie jednego z podstawowych aksjomatów euklidesowych tzw. aksjomatu równoległości, który mówi, że przez punkt położony poza linią prostą może przechodzić tylko jedna linia równoległa do tej prostej. W geometrii hiperbolicznej, eliptycznej i sferycznej rozwinięto szereg teorii, które pozwalają na zastąpienie tego aksjomatu. I tak na przykład w geometrii hiperbolicznej istnieje nieskończona ilość linii równoległych przechodzących przez punkt położony poza daną prostą. W geometrii eliptycznej nie ma takiego punktu. W hiperbolicznej i eliptycznej geometrii definiuje się prostą jako łuk (ryc. 2).

Geometria nieeuklidesowa wyciąga wnioski na temat przestrzeni na podstawie konstruowanych modeli przestrzeni. Modele te są przydatne przede wszystkim do opisania nieskończonych odległości, uniwersum. W klasycznym „modelu Poincaré” (ryc. 3) przestrzeń przedstawiona jest jako koło, które jednak pozbawione jest obwodu, a nieobecność obwodu symbolizuje nieskończoność. Ważną właściwością tego modelu jest to, że wszystkie trójkąty, które w geometrii klasycznej są wpisane w koło, i których wszystkie wierzchołki leżą na obwodzie, tutaj mają tę samą powierzchnię, ponieważ ich wierzchołki leżą na obwodzie przesuniętym w nieskończoność. Te elementy powierzchni zatem, które zbliżają się do obwodu i są minimalne w naszych oczach, w rzeczywistości są ogromne, nieskończone. Do budowy bardziej zaawansowanych modeli używana jest zarówno tradycyjna geometria projekcyjna (wywodząca się z renesansowej nauki o perspektywie), jak i nowe rozwiązania omijające euklidesowy aksjomat (na przykład model Arthura Cayleya). Mówiąc krótko, ponieważ linie proste stają się łukami, a kąty proste są proste na inny sposób, równoległość linii, a tym samym perspektywa, przedstawiona jest w modelach tych w odmienny od tradycyjnego sposób.

Grafiki Eschera pokazują różne typy iluzji zbudowanych za pomocą koncepcji rozwijanych w ramach tego typu modeli. Znana litografia *Względność* (ryc.1) oparta jest na zmienionej perspektywie, gdzie drobne, konsekwentne przesunięcia zamieniają tradycyjną równoległość na łukową.

Podobny, wyraźniej uformowany łuk jako podstawa konstrukcji perspektywy rozbudowuje tak zwany „efekt Drosta” w *Galerii obrazów* (ryc. 4) w wyraźny spiralny zakręt. Postać oglądającego obrazy chłopca znajduje się zarówno wewnątrz,

jak i zewnątrz przedstawionej przestrzeni: patrzący podmiot jest tu jednocześnie obserwowanym obiektem.

W takim wirtualnym świecie wiele może się zdarzyć. U Gombrowicza spotykamy sceny, które rozgrywają się w podobnej rzeczywistości:

Roztapiam się i rozplywam, ale wszystko też się rozplywa, gdzie północ, gdzie południe, nic nie wiem, może ujmuję krajobraz do góry nogami, ale krajobrazu nie widać, tylko muszki, łądźki, smużki, drżenie atmosfery, brzęczenie tonące w blasku. Natomiast Sergio zaczyna mnie zastanawiać. Dziś przy śniadaniu znów nieco nas zdziwił, gdyż tak jakoś zakręcił, że, wszedłszy do stołowego, jeszcze raz jakby wszedł do stołowego, to jest niejako od wewnątrz, tak to było jakby z wewnątrz wszedł do wewnątrz, co mu pozwoliło potem z wewnątrz wyjść do wewnątrz i dopiero z wewnątrz na zewnątrz... Mówię „jakby”, „niejako”, bo wszystko to było tylko do pewnego stopnia, ale niewątpliwie chłopiec ten coraz bardziej oddala się od szablonu. Rodzice zwrócili mu uwagę, ale tylko do pewnego stopnia, bo zresztą niepodobna skupić uwagi i pot zalewa, a wszystko rozmazuje się...²

„Zakręcenie” – centralne w tej scenie – które umożliwia to, co niemożliwe w zachowaniu się Sergia oraz przestrzeń, gdzie wejście jest wyjściem i wyjściem równocześnie, przypominają o podstawach nieeuklidesowego rozumienia możliwości przestrzeni.

Cytat ten pochodzi z *Dziennika wiejskiego* – jednego z dwu fragmentów poetyckiej prozy włączonych do pierwszej części *Dziennika*. Te dwa długo niedostrzegane przez krytyków fragmenty zostały przypomniane stosunkowo niedawno przez Michała Pawła Markowskiego i odczytane jako wyraz podszywającej świat gombrowiczowski niesamowitości³. Myślę jednak, że można tu pójść o krok dalej i że „dziwność, rozkład, rozproszenie”, o których mówi Markowski, są tylko elementem tego obrazu, czy może wstępem do odnowionego, transfigurującego spojrzenia na rzeczywistość. „Rozkład i rozproszenie” są niesamowite, bo są wyrazem niewyraźnego odczucia nieskończoności, natomiast dziwne zachowanie Sergia, formowane niemal według geometrycznego wzoru, jest odnalezieniem symbolicznego wyrazu dla tego odczucia, właśnie przez takie formowanie przestrzeni, jakie odpowiada odkryciom geometrii zafascynowanej problemami nieskończoności.

Charakterystyczne, że rozproszenie i rozprężenie zwykłych widoków spowodowane jest przez ciepło i wibracje, coś, co będzie powracać w innych fragmentach wprowadzających podobną transfiguracyjną perspektywę. Są to warunki fizyczne, które obiektywnie wprowadzić mogą kogoś w stan zakłóconej percepcji wykrzywającej obraz świata. Ale towarzyszy im także inny element: mentalny wysiłek (zachęta, by oddalić się od szablonu). Cała scena przywodzi na myśl starą tradycję, w podobny sposób łączącą fenomeny fizyczne z mentalnymi, przywodzi na myśl alchemika, który nie uznał dualizmu ducha i materii, a problemy psychiczne i wyzwania metafizyczne próbuje rozwiązać, pracując nad przemianami

² W. Gombrowicz *Dziennik (1953-1956)*, Instytut Literacki, Paryż 1971, s. 139.

³ M.P. Markowski *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Szkice

materii lub poddając siebie i innych doświadczeniom fizycznym według dokładnej wcześniej obliczonych matematycznych czy geometrycznych wzorów.

Wydaje się więc, że w absurdalnym na pozór klimacie sceny z *Dziennika wiejskiego* ukryty jest ścisły, racjonalny kod będący kluczem do wielu scen, zachowań, wydarzeń ze świata Gombrowicza. Jeśli zestawimy opis lokalizacji i ruchów Sergia z *Galerią obrazów* Eschera, to wyraźna staje się autoreferencyjność tego opisu. Jest to uchwycony może najbardziej precyzyjnie przestrzenny model wszelkich działań, które wskazują same na siebie. Jest ich u Gombrowicza tak wiele – opisując rozpadający się świat i przeżycie, jednocześnie go symbolicznie i przestrzennie scalają, zawsze podobnie absurdalne i niesamowite, zabawne na gombrowiczowski sposób – i prawie zawsze nacechowane geometrycznie.

Taka jest na przykład scena z opowiadania *Biesiada u hrabiny Kottubaj* ze zbioru *Bakakaj*, gdzie szyba okienna oddziela umierającego z zimna i głodu chłopca o nazwisku Kalafior od gości przyjęcia, na którym jako jedno z głównych dań goście spożywają kalafior właśnie. „Kalafior” jest na zewnątrz i wewnątrz jednocześnie – fakt ten nakreśla spiralę budowanego w tym opowiadaniu napięcia, sprawiając, że przekształca się ono z pastiszu salonowego pokazu dobrych manier w pastisz kanibalistycznego rytuału⁴. Takie są sceny z *Ferdydurke*: podpatrywanie przez dziurkę od klucza, żebrak za oknem trzymający gałązkę w zębach, który jest zarazem symbolem tego podpatrywania i nadaje mu „wyższy” sens. Pole widzenia wszystkich tych trzech postaci, formowane z geometryczną pieczołowitością, gra kluczową rolę w intrydze.

Wiejski incydent z Sergiem z *Dziennika* wskazuje także na sposób, w jaki budowana jest przestrzeń w *Kosmosie* (1965). *Kosmos* jest powieścią, która z jednej strony wydaje się prezentacją rozprzegania się struktur sensu – i tak jest najczęściej ostatnio interpretowana. Z drugiej strony jednak, sugeruje możliwość istnienia innego porządku niż ten rozpadający się na oczach czytelnika, a to przez rozmieszczenie wszystkich działań w charakterystycznie kształtowanej przestrzeni opisaną dokładnie, niekiedy pedantycznie.

Historia, którą opowiada *Kosmos*, to parodia powieści detektywistycznej, gatunku wnoszącego matematyczny porządek w chaos życiowych wydarzeń. Dwaj studenci przyjeżdżają do Zakopanego, zamieszkują w pensjonacie prowadzonym przez pewną rodzinę i zostają wciągnięci w rytm jej codziennego życia. Okazuje się jednak, że rytm ten znaczący jest przez pewne dziwne, dla ich odkrywców niesamowite detale. Ptak powieszony na gałęzi krzaka staje się zagadką kryminalną, która wyzwala strumień obserwacji narratora i jego kolegi. Świat wokół zamienia się w ogromny zbiór nieskończonej ilości detali, które narrator stara się zorganizować w „hipotezy sensowności”, jak je nazywa Leonard Neuger⁵, coraz bar-

⁴ W. Gombrowicz *Bakakaj*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

⁵ L. Neuger *Kosmos Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez*, w: *Genologia dzisiaj. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej LXXXII*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001, s. 160.

dziei dziwne i niesamowite, także dla czytelnika. Praca detektywistyczna ma na celu zarówno rozwiązanie kryminalnej zagadki, jak i znalezienie scalającej formuły dla rozpadającego się świata.

Sam Gombrowicz deklarował, że *Kosmos* jest próbą zorganizowania chaosu i opowiada o powstawaniu rzeczywistości⁶. Krytycy, specjalnie w ostatnim czasie, skłonni są raczej twierdzić, że jest odwrotnie, że, tak jak pisał Neuger⁷, wprowadzie „powieść traktuje właściwie wszystko w niej obecne jako podległe hipotezie sensowności”, ale dowodzi jednocześnie konieczności i niemożliwości działań nadających sens. Michał Paweł Markowski zwracał uwagę, że rzeczy w *Kosmosie*, ich „nieskończona gęstwa”, są „niełączliwe i nieczytelne”, „niesamowite” (*unheimlich*) – zatem

trzeba je z powrotem wmontować, wkombinować w rzeczywistość, by znów nabrały sensu. Problem polega jedynie na tym, że odkąd zacznie się kombinować, czyli przywracać wszystkiemu sens przez ustanowienie odniesienia, w ostateczności wpada się w pułapkę wszechsensowności, która niweczy wszelki sens... albowiem wszystko odsyła do wszystkiego.⁸

Nie jest to jednak takie pewne, ponieważ, po pierwsze, w *Kosmosie* wzajemne odniesienia rzeczy okazują się wprawdzie nieskończenie gęste, ale konstruowane są według ograniczonej ilości sposobów (stąd rytmiczność i zauważana przez krytyków „refrenowość” tej prozy). Po drugie, wszystkie kombinatoryczne działania rozgrywają się w *Kosmosie* w dokładnie opisanej przestrzeni – tak formowane, że wynosi je ona, by tak rzec, na inny poziom. Asocjacje i konstelacje znaczeń są w *Kosmosie* bezpośrednio uzależnione od p r z e s t r z e n n y c h r e l a c j i i cały rozwój sensotwórczej akcji bohaterów kształtowany wydaje się być przede wszystkim przez pewien p r z e s t r z e n n y s c h e m a t. Jego linia główna przebiega od jednego do następnego punktu kryminalnej zagadki, od jednego wiszącego obiektu do drugiego: ptaka, patyka, kota, i w końcu Ludwika. Te wiszące obiekty zostają odnalezione zawsze dzięki jakiejś mniej lub bardziej dziwnej asocjacji, ale ta wyzwolona zostaje zawsze przez pewien kierunkowskaz (strzałka, trójkąt). Opisywana przestrzeń, w której rozgrywają się poszczególne epizody, jest w stanie przeobrażać się niepostrzeżenie w rzeczywistość na pozór surrealistyczną, która faktycznie odpowiada regułom przestrzeni nieeuklidesowej. Na przykład w opisie nocnej wędrówki w ogrodzie:

dotychczasowy pochód pod spojrzeniem szyb był względnie łatwy – kilkadziesiąt metrów p o r ó w n i n i e – ale i trudny jakąś utajoną trudnością, która czyniła zeń wspinaczkę prawie – a oto teraz trudność, wywołana wspinaczką c o r a z b a r d z i e j p i o n o w ą i zawrotną, wzmogła się dotkliwie, było to jakbyśmy dochodzili do szczytu. Co

⁶ Por.: W. Gombrowicz *Dziennik (1961-1966)*, w: tegoż *Dzieła*, t. IX, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 203.

⁷ L. Neuger *Kosmos...*, s. 161.

⁸ M.P. Markowski *Czarny nurt*, s. 152.

Szkice

za wysokość! Kucnął udając, że się przygląda robaczkowi, i tak w kucki, niby za robakiem, dobił do muru; ja z b o c z y ł e m i p o k r ę c i ł e m s i ę na boku, aby połączyć się z nim o k ó l n ą drogą. Byliśmy przy murze, n a s a m y m k o ń c u, w k ą c i e wytworzonym przez budkę. Gorąco.⁹

Prosta pozornie linia wędrówki po „równinie” zagina się zatem tajemniczo w łuk, zakręt, prosta powierzchnia dookoła domu przetransformowana zostaje w powierzchnię wklęsłą, po której trzeba się wspinać (por. ryc. 5). To są te drobne, ale ważne szczegóły, które wskazują, że powieść rozgrywa się w przestrzeni formowanej poza standardowymi wyobrażeniami, za pomocą odkształceń sugerujących figury geometrii hiperbolicznej oraz budowanych na jej podstawie modeli rzeczywistości: modeli dopasowanych do badań problematyki nieskończonych odległości (por. „lukowe” trójkąty wpisane w koło bez obwodu, jak w modelu Poincaré, ryc. 3).

Ważny w tym kontekście element narracji to obecność obcego/innego spojrzenia, które narrator stale czuje na sobie (w nocnej wędrówce jest to „spojrzenie szyb”). Obok wszystkich innych możliwych interpretacji, uprawniona wydaje się tutaj także i taka, która potwierdzałaby geometryczną logikę: narrator porusza się w rzeczywistości, która musi mieć zewnętrzny punkt odniesienia, ponieważ owa rzeczywistość, w której linie proste gotowe są w każdej chwili przekształcić się w łuki, a płaszczyzny w wypukłości j e s t geometrycznym modelem, skonstruowanym obiektem, symbolem. Spojrzenie szyb okiennych nie jest niczym innym, jak spojrzeniem samego narratora. Jest to moment autoreferencji – tak jak w *Galerii obrazów* Eschera, gdzie spojrzenie, obserwujące oko, zarówno stanowi element świata przedstawionego, jak i znajduje się poza nim.

Przestrzeń powieści jest zbudowana koncentrycznie. W centrum stoi dom i jego pokój jadalny – wszystkie osoby krążą wokół tego centrum po korytarzach domu i dalej – po drózkach ogrodu. Ta bliska (i ciasna) przestrzeń wypełniona jest maksymalnie zagęszczoną siecią skojarzeń. Zagęszczenie jest tak duże, że dla pojęcia takiej rzeczywistości nie wystarczają już, jak mówi jeden z bohaterów (Leon), zwykle reguły kombinatoryki.

Ta mała koncentryczna przestrzeń zwiększa się w czasie wycieczki w Tatry. Kiedy osiąga horyzont widziany ze szczytów górskich, szeroko opisany największy z obwodów fizycznej przestrzeni – w powieści następuje pewna znacząca zmiana. Zmniejsza się bowiem wyraźnie znaczeniowótwa, sensotwórcza aktywność bohaterów. Gęsta sieć znaczeń przerzedza się, jej struktura staje się widoczna, namiętności cichną, zwiększa się dystans między rzeczami. Nawet bezpośrednia obraza dzieje się „w oddaleniu... prawie przez teleskop”. Zmniejsza się energia wkładana w rozwiązanie zagadki, jej „rzutowane” w tę szeroką przestrzeń elementy, rzeczy i osoby, olbrzymieją „powiększone symbolicznie”. Witold/narrator czuje „przykre osłabienie, wywodzące się z oddalenia” – „nie byliśmy – mówi o sobie i o Leonie – dość tutaj, ja i ona, ona i ja, byliśmy jak rzutowani skądś, stamtąd, stamtąd,

⁹ W. Gombrowicz *Kosmos*, Instytut Literacki, Paryż 1970, s. 33 (podkr. moje – M.Z.).

chorzy, nie dość będący, jak we śnie owe zjawy niepatrzące, związane z czymś innym”. Sprawdza: faktycznie, związani są stale z centralnym punktem, czyli domem, który ukazuje się w oddaleniu (dzięki czemu wiadomo, że pozostajemy w koncentrycznej przestrzeni), i Kasią, która w nim została. Jej usta i usta Leny są „względem” siebie, związane „jak dwa miasta na mapie, jak dwie gwiazdy w konstelacji”¹⁰. „[Byliśmy] stokroć donioślejsi jakbyśmy byli symbolami nas samych... Wiedziałem, że w s k u t e k o d d a l e n i a waga dzisiejszego tutaj staje się olbrzymia. i decydująca”¹¹.

Odległości rzeczy są „olbrzymie” („olbrzymiość” powtórzona jest rytmicznie kilka razy), teleskopowe, gwiazdne, nieskończone; przestrzeń w okolicach „najszerszego obwodu” (horyzontu górskiego krajobrazu) staje się bezgraniczna – jak w modelu Poincaré opartym na kole bez obwodu.

Sceny w Tatrach mówią o ważnej możliwości: że także opisana wcześniej niezwykle zagęszczona konstelacja znaczeń „wpisana jest” w tego typu przestrzenny model. Znaczyłyby to, że powieść zbudowana została na paradoksie: że sieć asocjacji, która odbiera narratorowi poczucie sensu i w jakiejś mierze wolność jest jednocześnie znakiem czy sposobem przejawiania się nieskończoności, ujednoliconego sensu i wolności. Pewne kompozycje Eschera, na przykład *Mniejsze i mniejsze* (ryc. 6) mogą być dobrą ilustracją tego typu paradoksu.

Tesselacje

W *Kosmosie* szczególnie widać skłonność Gombrowicza do ujmowania rzeczywistości przez detale i ułamki rzeczy, a także namiętność łączenia słabo pasujących do siebie szczegółów w sieci regularnych struktur. Tę samą właściwość posiada wyobraźnia Eschera – mówi o niej „emblematyczna” litografia *Porządek i chaos* (ryc. 7), a praktycznie realizują szeregi jego „krystalograficznych” graficznych konstrukcji opartych na tesselacjach, czyli „regularnym podziale płaszczyzny”.

Nauka o regularnym podziale płaszczyzny to dział matematyki, dokładniej – krystalografii. Escher definiował ją w sposób następujący:

Wyobraźmy sobie płaszczyznę bez granic, która rozciąga się we wszystkich kierunkach: można ją dzielić w nieskończoność, posługując się ograniczoną liczbą sposobów, wypełniając jednolitymi figurami geometrycznymi, które przylegają do siebie tak, że nie pozostawiają między sobą miejsc pustych.¹²

Te podziały właśnie nazywa się tesselacjami. Przez szereg przekształceń: rzutów, rotacji, odbić Escher rozwinął swoje tesselacje z geometrycznych figur w szeregi postaci: ptaków, zwierząt, ryb, owadów i nawet ludzi (ryc. 8, 9, 10).

¹⁰ Tamże, s.109.

¹¹ Tamże, s.110, podkr. w oryginale.

¹² M.C. Escher *Escher on Escher*, s. 93.

Szkice

Figury te mają wspólne granice i dlatego dają jedne drugim formę, wzajemnie określają swój wygląd w najmniejszym szczególe. Linia graniczna stwarza idealny kontrast między figurami: tam, gdzie po jednej stronie jest wypukłość, po drugiej musi powstać wklęsłość i odwrotnie. W fantazji Eschera mogą one w ten właśnie sposób ustalać nawet wzajemne zachowanie lub opowiadać o podświadomości – jak biała i czarna figura w litografii *Spotkanie* (ryc. 11). Płaszczyzna „podzielona w sposób regularny” to świat, gdzie panuje matematycznie obliczona równowaga, gdzie najmniejsze przesunięcie powoduje zmiany w całym systemie.

Obraz świata regulowany gombrowiczowską „walką na formy” nie znosi również miejsc pustych między figurami. Syntetyk musi uzupełnić Analityka, chłop – pana, niedojrzały – dojrzałego. Są połączeni ze sobą i reagują na każdy wzajemny ruch, jak oksymoroniczne figury Eschera. Kiedy tworzy się taka para czy grupa form, całe otoczenie nabiera podobnych cech i „podział płaszczyzny” rozszerza się przez powtarzanie takiego samego wzoru.

Taki typ obrazowania występuje przede wszystkim we wczesnych utworach Gombrowicza, w *Ferdynurce* czy *Iwonie, księżniczce Burgunda*.

U Gombrowicza niektóre z jego regularnych podziałów czy wypełnień płaszczyzny dokonują się na zasadzie pojawienia się drobnej zmiany, pewnej inności, czasem błędu lub uszkodzenia. Taki typ zestawień występuje także u Eschera, u którego wprowadzenie jakiejś prostej zmiany, odmienności, jest zasadą kompozycji w całym szeregu tesselacji. Wprowadzona drobna różnica formy powoduje przesunięcia coraz większe, co doprowadza do tego, że formy zmieniają w końcu radykalnie swój kształt.

Podobnym przekształceniom ulegają formy w *Iwonie, księżniczce Burgunda* czy w *Kosmosie*. W *Iwonie*... brzydka i głupia kobieta przeobraża w końcu cały dwór jedynie przez swoją obecność i swoją inność: brzydota i głupota wywołuje brzydotę i głupotę u wszystkich obecnych, najpierw w mniejszych, potem większych dawkach, by wreszcie zagrozić całej instytucji. Cały proces jest jak proces krystalizacji: aby go zahamować, trzeba usunąć ośrodek tej krystalizacji: towarzystwo morderuje asocjalną, odmienną, „inną” istotę. W *Kosmosie* uszkodzona warga Katasi pozostaje w relacji do zdrowej wargi Leny i uwidocznił w ten sposób błąd, inność, powoduje cały szereg transformacji form. Wywołuje z jednej strony obrazy innych warg, które kojarzą się coraz silniej z rzeczami obscenicznymi i wstrętnymi, z drugiej – obrazy żab i płazów, które z kolei skojarzone zostają z obrazem wiszącego ptaka itd.

Znaczenie tych łańcuchów skojarzeń znów odczytywać można z pomocą prac Eschera. W niektórych jego obrazach tesselacje zbudowane na podobnych odchyleniach/uchyleniach stają się metaforami „ewolucyjnego” rozwoju, pokazują jakby fragmenty „ewolucyjnego” łańcucha (ryc. 12, 13). Takie obrazowe metafory mogą też być wpisane w bardziej skomplikowany schemat – jak w nawiązującym do biblijnego opowiadania o stworzeniu świata *Verbum*.

Istnieje spora pokusa, żeby zobaczyć podobne znaczenia w asocjacyjnych przekształceniach form w *Kosmosie*. Ukazują się tu te same, poruszające fantazję ga-

tunki z łańcucha ewolucyjnego (płazy, gady i dodatkowo mastodonty). Samo imię Kasia odnosi się z dużym prawdopodobieństwem do ewolucyjnej nauki. *Kata* znaczy po grecku „pod” i obecnie pojawia się tylko w pewnej ograniczonej liczbie zestawień, m.in. *katagenesis*, co oznacza negatywną ewolucję, cofnięcie się do wcześniejszych etapów ewolucyjnego rozwoju.

Być może są to przesłanki, by czytać *Kosmos* Gombrowicza na sposób jungowski, jako historię o procesie indywiduacji – czyli sposobie odkrywania siebie i swojej historii przez obrazy o początku świata oraz przez symboliczne zstąpienie do pierwotnych instynktów, w żywą i martwą materię, sferę biologicznych sił i krystalicznych struktur.

Albo inaczej: opowieść Gombrowicza mówi jednocześnie o egzystencjalnym eksperymencie i o abstrakcyjnej podróży myśli. Jeśli tak jest, można widzieć w niej być może alegorię tego samego specjalnego typu, jakim była stara alchemistyczna parabola, gdzie często niezwykle, czasem okrutne, brutalne czy obsceniczne wyobrażenia prezentowały figury myśli, transformacje przyrodniczych czy matematycznych konceptów. Być może tak rozumiał twórczość Gombrowicza Zbigniew Herbert, skoro autor *Ferdydurke* pojawia się niespodziewanie w jednym z epizodów *Martwej natury z wędzidłem*, przewrotnego eseju o podwójnym dnie, którego głównym bohaterem jest uprawiający nauki alchemiczne malarz holenderski Torrentius.

Uzupełnieniem maksymalnie złożonego obrazu narastania znaczeń w *Kosmosie*, „kosmosu graniczącego z chaosem”, mógłby być wcześniejszy fragment. U Gombrowicza, w jego obrazie przestrzeni, odpowiadałby on doświadczeniu graniczącemu z ową sferą „ujednoliconego sensu”, w kierunku której rozwija się przestrzeń *Kosmosu*, a w jego „historii stworzenia” odpowiadałby pierwszemu podziałowi – pierwszej dyferencjacji, pierwszemu wyłonieniu się znaczenia, ciemnemu początkowi. To tam „ciemność zaczyna wdrażać się w ciemność”, w chwilę, w której to, co proste, jednorodne, zaczyna przekształcać się w złożone i zróżnicowane, w której zaczyna się ta specjalna ewolucyjna wędrówka, jak z tesselacji Eschera (ryc. 12). Obraz pochodzi, podobnie jak cytowany na samym początku tego artykułu fragment, z pierwszej części *Dziennika*, z drugiego zamieszczonego tam fragmentu prozy poetyckiej. Tak jak w pierwszym, świat wprowadzony zostaje najpierw w „wibracje”:

Wibracje zwiastowały, że płyniemy, ale... gdzie płyniemy, jak płyniemy?... A zatem, ubrawszy się pośpiesznie, wyszedłem na pokład. Działo się – deszcz. Szelest deszczu i jego krople zniecała zacinające w policzki, oraz mokre deski, ociekające daszki, poręcze i liny. Ale płyniliśmy. Ani jednego światła na statku, którego ciemność wdrażała się w ciemność, ale te dwie ciemności nie łączyły się z sobą, każda była osobno i wody nie widać, w ogóle nic wokół nie widać, jakby ktoś skonfiskował wszystko – i tylko deszcz wypełniający płynięcie w podwójnej ciemności. Płyniliśmy na północny zachód a w skutek wszechobjmującej nocy płynięcie nasze stało się, wraz z deszczem jedyną najwyższą ideą, zenitem wszechrzeczy. [...] Płyniliśmy.¹³

¹³ W. Gombrowicz *Dziennik (1953-1956)*, s. 259.

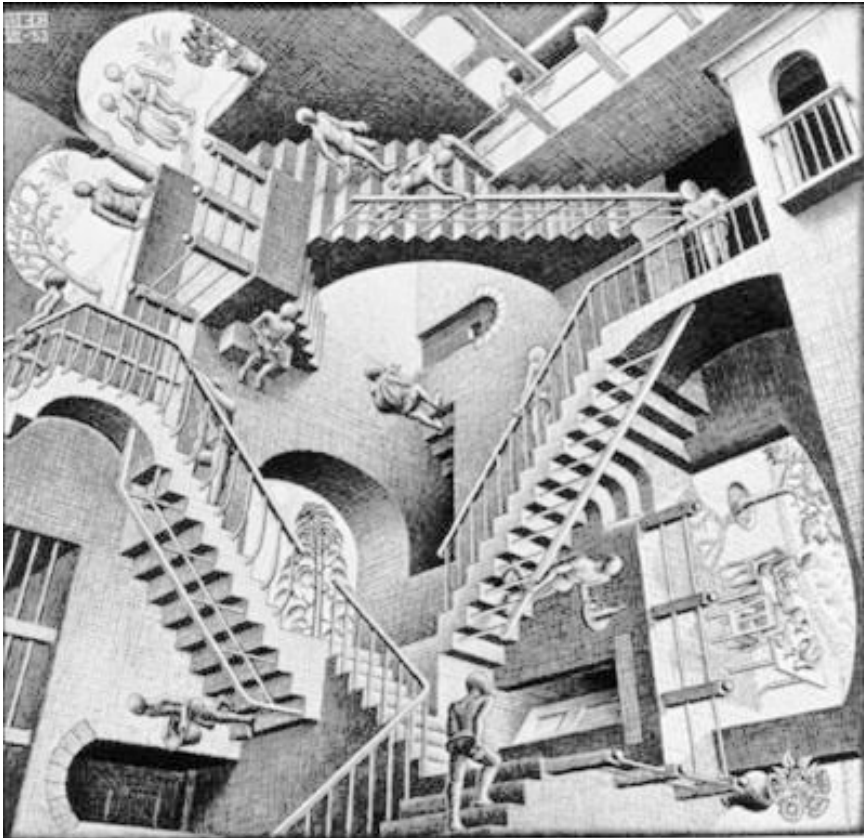
Szkice

Abstract

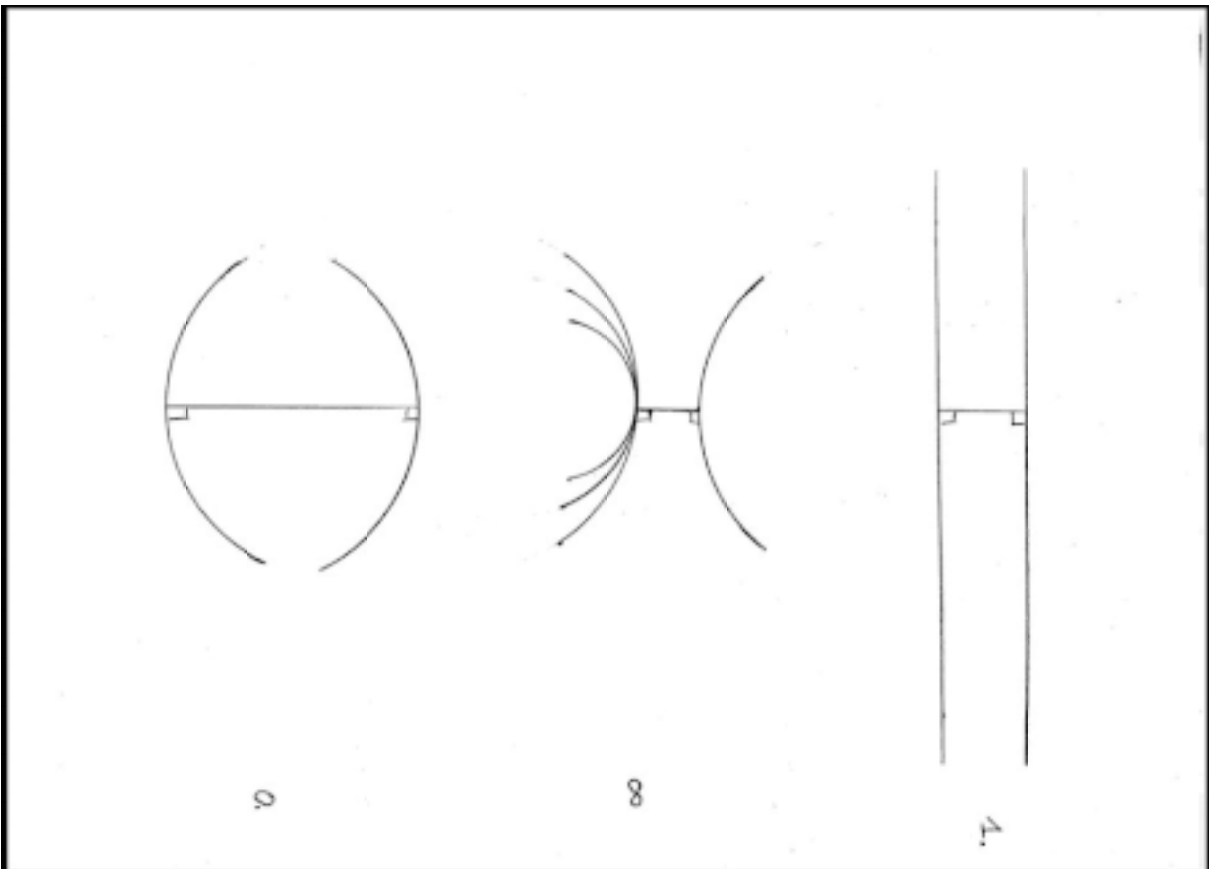
Maria ZADENCKA
Stockholm University

Witold Gombrowicz: Scenes in a Non-Euclidean Space

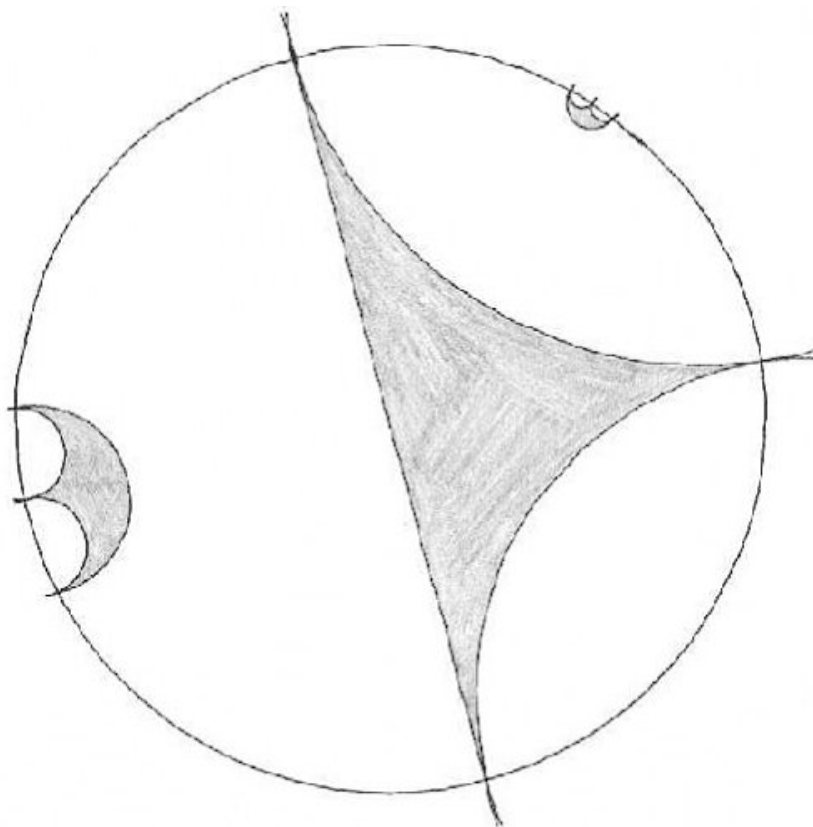
The author proposes a statement that Gombrowicz's imagination was 'geometric'. Two contemporary mathematical theories seem to be particularly useful for a reading of his early works, fragments of poetic prose of his *Diary* and the novel *Kosmos*. These include the crystallographic theory of 'tesselation', that is, regular division of the space, and the assumptions of non-Euclidean geometry, which, contradicting the primary intuitions on space, are devised for constructing models of infinity. The author compares Gombrowicz's prose against 'geometrical' prints of M.C. Escher, the artist who made use of, and developed, mathematical intuitions. Fragments of poetic prose and *Kosmos* were recently described as testimonies to eeriness, illegibility and decomposition of the world (Markowski, Neuger). The present article complements these characteristics by adding a paradoxical 'holistic' aspect derived from analysis of the way space is being built in those works.



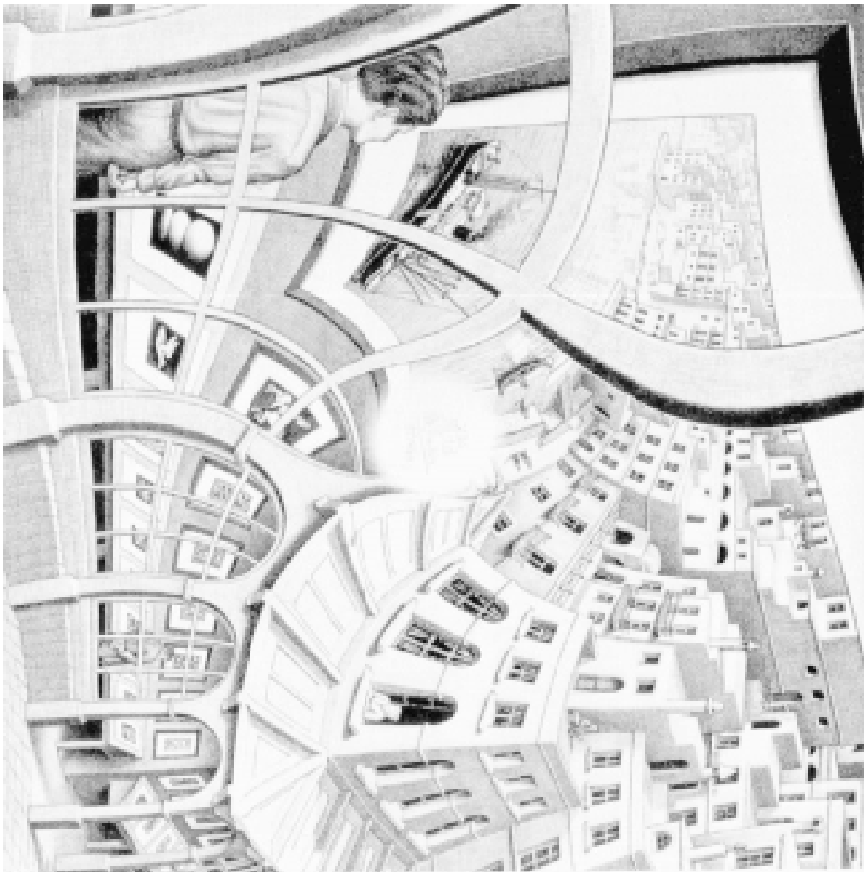
Ryc 1.
M.C. Escher *Względność (Relativity)*, 1953.
Litografia (277 x 292 mm)

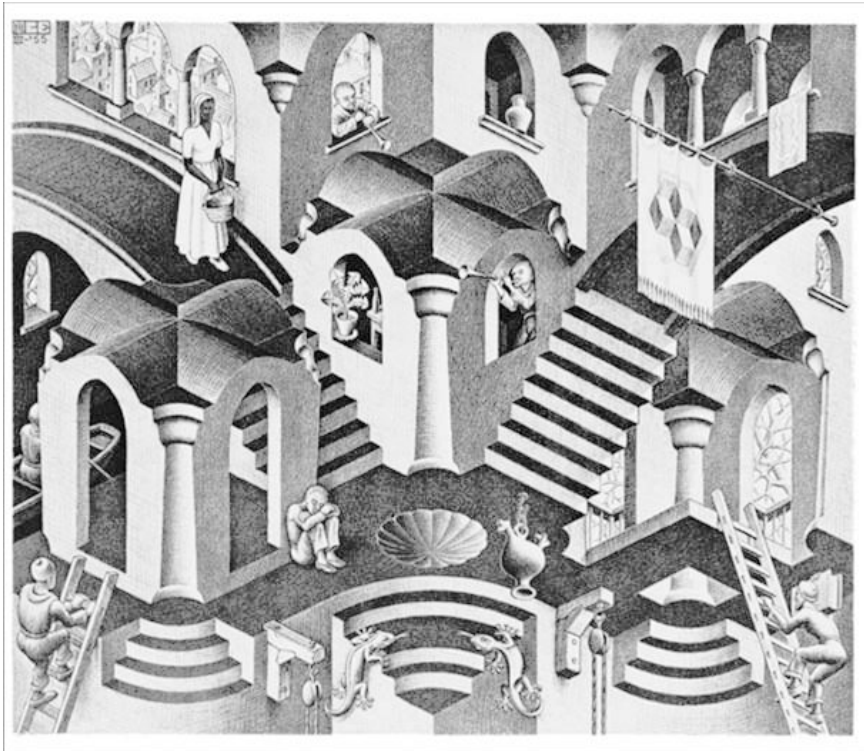


Zadencka Witold Gombrowicz: sceny w przestrzeni...

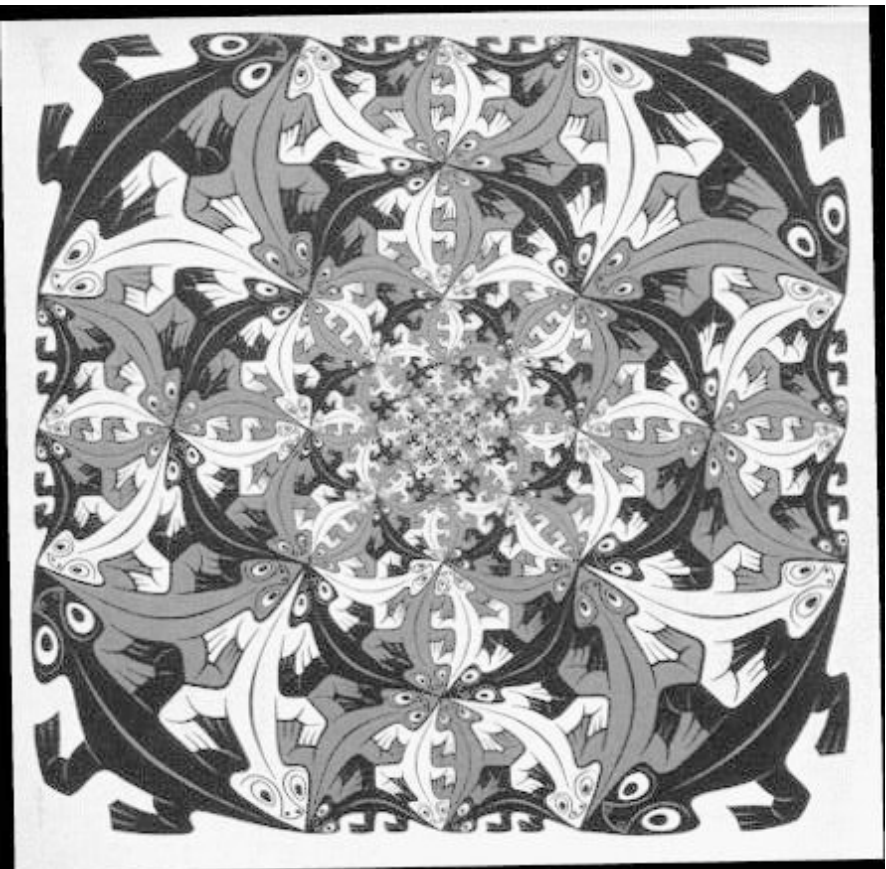


Ryc 3.
Model Poincaré (Niclas Palmberg *Poincarés Modell För Den Hyperboliska Geometrin*, Åbo 2001).
Wszystkie trójkąty wpisane w koło mają tę samą powierzchnię





Ryc 5.
M.C. Escher *Wklęsły i wypukły (Convex & Concave)*, 1955.
Litografia (275 x 335 mm)





Ryc 7.
M.C. Escher *Porządek i chaos (Order and Chaos)* 1950.
Litografia (280 x 280 mm)



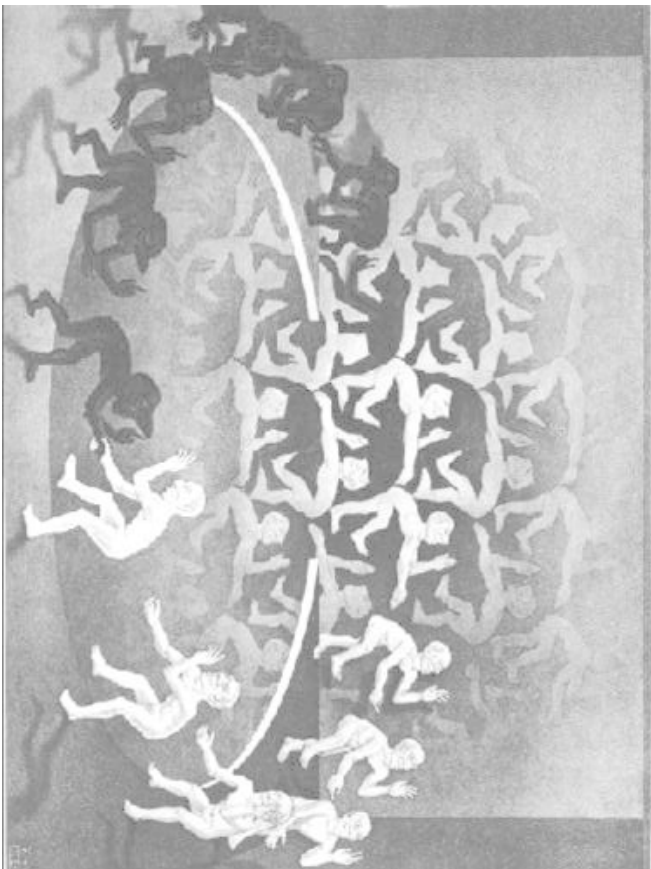
Ryc. 8.
M.C. Escher Regularly Divided Plane with Birds, 1949.
Ptaki (Regular Division of The Plane with Birds), 1949.
Dziworyt

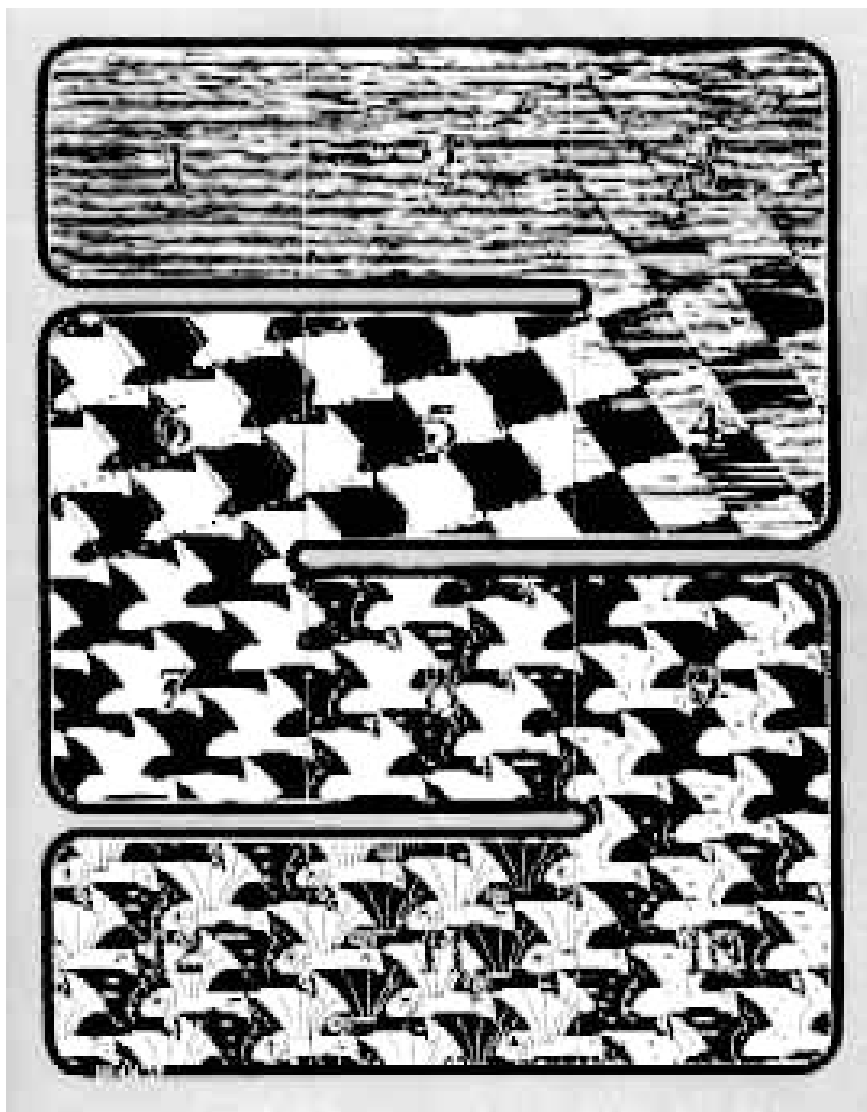


Ryc. 9.
M.C. Escher Metamorphosis II (Metamorphosis II), 1939-1940 (fragment).
Dziworyt (192 x 3895 mm)

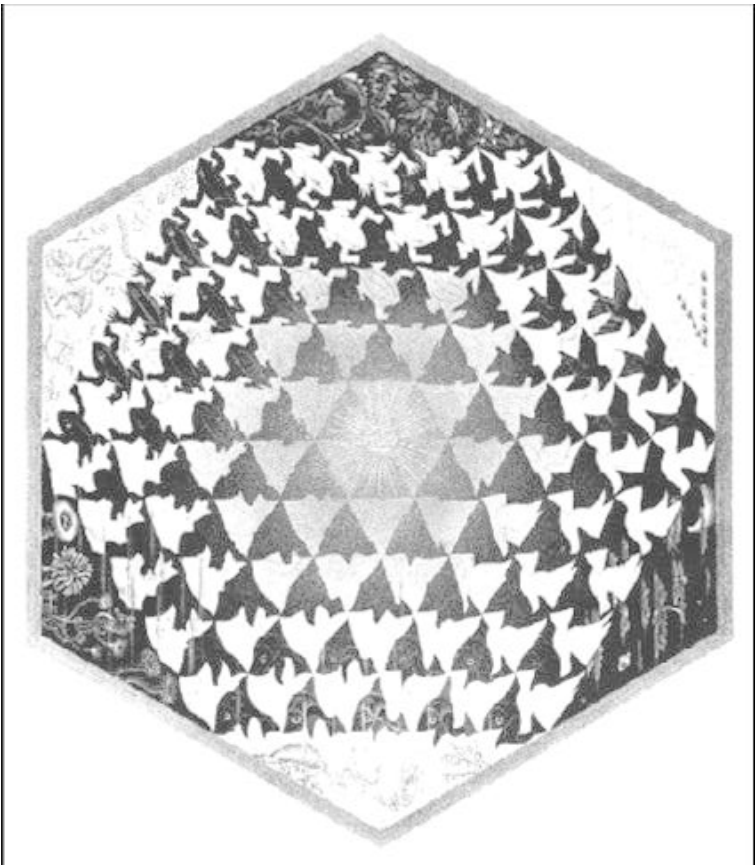


Ryc 10.
M.C. Escher *Osiem głów* (*Eight Heads*), 1922.
Drzeworyt (325 x 340 mm)





Ryc 12.
M.C. Escher *Regularny podział płaszczyzny I* (*Regular Division of the Plane I*), 1957.
Drzeworyt (240 x 180 mm)



<http://rcin.org.pl>