

Krystyna Jakowska

emerytowany profesor Uniwersytetu w Białymstoku

Uwięzienie w zamkniętej przestrzeni. O metaforze przestrzennej w prozie Gombrowicza

Przestrzeń – jakkolwiek skonfigurowana, ale w całości obciążona znaczeniem metaforycznym, pojawia się niemal w całym dziele Gombrowicza. Nie w całej prozie, bo w *Dzienniku* jej nie ma – przynajmniej w partiach czysto dyskursywnych. Wszędzie jednak tam, gdzie Gombrowicz posługuje się fabułami, metafora przestrzenna nie tylko pojawia się często, ale też sporo znaczy, a jej znaczenia, jak metaforze przystało, z reguły nie są werbalizowane.

Wczesna proza.

Uwięzienie w przestrzeniach *quasi*-realnych

Wydaje się, że u początków pisarskich Gombrowicza metafora przestrzenna miała znaczenie szczególne. Opanowała jego wyobraźnię na tyle, że w dwóch opowiadaniach debiutanckiego cyklu – *Pamiętnika z okresu dojrzewania* (1933), mianowicie w *Przygodach* i *Zdarzeniach na brygu Banbury* – zdominowała i fabułę, i sens całego tekstu. Było to o tyle łatwe, że obok wszystkich in-

nych również te opowiadania naśladowują w swej uroczej absurdalności poetykę snu. Wszystko w tym świecie zdarzyć się może – toteż prześladowany przez kapitana statku pasażer-narrator *Przygód* zostaje wrzucony do morza w szklanej kuli, a gdy stamtąd się wydobywa i żyje na lądzie spokojnie, kapitan – „biały murzyn” – znów go dopada i tym razem pakuje do stalowego pojemnika o kształcie stożka, wpuszczając do wody jeszcze głębiej. Bohater miał umrzeć na siedemnastym kilometrze głębokości, ale zgodnie z poetyką snu, stosunkowo łatwo i z tego ostatecznego zamknięcia się uwolnił. Ciekawa jest ambiwalencja w doznawaniu tych przygód przez bohatera. W zamierzeniu będące torturą są też tak odczuwane – niemożność ruchu, obawa przed oczywistą śmiercią zostały w opowiadaniu szczegółowo oddane. Groza jest jednak przedziwnie zmieszana ze szczególną przyjemnością, czemu przyjrzymy się trochę dokładniej, bo sposób odbierania owej przestrzeni zamkniętej wokół narratora pozwoli nam lepiej zrozumieć tę metaforę, a przynajmniej zbliżyć się do jej sensu. (Mógłby się ktoś spytać, skąd założenie, że to metafora – po prostu w opowiadaniu tym nie ma niczego, co by się dało czytać inaczej niż metaforycznie). Otóż okazuje się, iż pierwsza z przygód była fabularną projekcją wczesnych, dziecinnych marzeń bohatera, toteż zamknięty w kuli „oprócz strachu doznał uczuć tęsknoty, żalu, wdzięczności”¹, zaś powtórnie zamknięty zareagował podobnie, paradoksalnie łącząc strach i rozpacz z jakąś fascynacją: „choć przerażenie uczułem w karku i samych koniuszkach palców, przecież uśmiechnąłem się tajemnie kącikami warg, witając z dawna wiadome, z dawna znane, moje od dawna”². Opowiadanie, z którego pochodzą cytaty, nie daje nam odpowiedzi na pytania o charakter tak oddanej sytuacji egzystencjalnej. Czym jest to zamknięcie, jeśli mielibyśmy je rozumieć jako przeżycie egzystencjalne, jako fragment ludzkiej duchowej biografii? Nie wiemy.

¹ W. Gombrowicz, *Przygody*, w: *Bakakaj*, Kraków 1997, s. 97.

² Tamże, s. 108 [podkr. – W.G.].

Jest to „ciemność, martwota i beznadzieja”, ale i cierpienie jakoś pożądane – „tortura doszła do tego napięcia, że jałem się obawiać, by nie uniemożliwiła cierpienia” – w dodatku doskonale znane, „własne”³.

Bardzo podobne i równie złożone jest jednak przeżywanie uwięzienia w zamkniętej i ciasnej przestrzeni w drugim opowiadaniu, mianowicie w *Zdarzeniach na brygu Banbury*, toteż i na nie rozciągniemy pytanie o jej egzystencjalny sens. Nie jest bez znaczenia dla wagi tego opowiadania, że w pierwszym, przedwojennym wydaniu zbioru, zatytułowanego wówczas jeszcze *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, opowiadanie to zamyka tom, akcentując tym samym wagę swoich znaczeń. I tu mamy do czynienia z przygodą na statku – tu jednak bohater sam się w swojej kajucie zamyka w obawie przed dziwnymi marynarzami, niebezpiecznym kapitanem i licznymi obcymi sobie zjawiskami. Robi to coraz częściej, w końcu pozostaje w niej na stałe, całkowicie zabarykadowany, chroniąc się przed napierającą przez szpary jaskrawą egzotyczną zewnętrżnością. Inaczej niż niezmiennie szklana kula czy metalowy stożek, ściany kajuty są jakby antropomorfizowane. Oto „popękały się i powykrzywiały”, tworząc niepokojące rysy. „Rysy te niepotrzebnie miały charakter mędrkowaty, mózgowy i niepotrzebnie wszystkie były skrzycone i kończyły się śpiczasto. Bardzo mózgowe i śpiczaste rysy!”⁴. Również i tu uwięzienie, jakkolwiek dobrowolne, bynajmniej nie jest jednoznacznie przez bohatera akceptowane. Także ono jest ambiwalentne. Do kajuty się ucieka, ale ona sama staje się groźna – tak jak nadal groźna pozostaje wdzierająca się szparami zewnętrżność tropików. Tu Gombrowicz nie poskąpił jednak autointerpretacji, wkładając w usta bohatera monolog następujący:

³ Tamże.

⁴ W. Gombrowicz, *Zdarzenia na brygu Banbury*, w: *Bakakaj*, s. 150.

Nie, nie chcę wiedzieć. I wolę nie wychodzić na pokład z obawy, by nie ujrzeć czegoś... czegoś, co dotychczas było mętne, osłonięte i niedomówione [...] Gdyż od początku wszystko było moje, a ja, ja byłem taki właśnie jak wszystko – zewnętrzność jest zwierciadłem, w którym przegląda się wnętrze⁵.

A zatem kajuta, w której zamknął się Zantberg, jest w tym opowiadaniu figurą tezy antropologicznej – o niebezpieczeństwach w kształtowaniu się „ja”, poddanego tyleż presjom zewnętrznym, co niebezpieczeństwu „wsobności”? O pozorności tego, co wyrasta z wnętrza i udaje zewnętrzne? Właściwe Gombrowiczowi w całej jego twórczości i widoczne od samego jej początku zainteresowanie nieuchronną niesamodzielnością i fałszowaniem „ja” w opowiadaniu *Zdarzenia na brygu Banbury* przybrało postać metafory przestrzennej.

Pora wrócić do dwóch figur zamknięcia – w szklanej kuli i w metalowym stożku – z opowiadania poprzedniego. Słowa: „wszystko było moje” ze *Zdarzeń na brygu...* są echem słów „z dawna wiadome, moje od dawna” z *Przygód*. Użyty w obu opowiadaniach zaimek „moje” dotyczy owego zamknięcia – spotkania się w tej zamkniętej, ambiwalentnej przestrzeni z sobą samym. W *Przygodach* bohater we wsobności, skądinąd pożądanej, jest uwięziony, w *Zdarzeniach na brygu...* sam się w niej – bezowocnie – chroni. Drugie opowiadanie wyjaśnia, że w tej ucieczce w – nieznośną przecież – wsobność chodzi o trudne zachowanie tożsamości.

W *Pamiętniku z okresu dojrzewania* natrafiamy na inną metaforę przestrzenną – obejmującą wprawdzie tylko jedno zdanie, nierozbudowaną w żadne wydarzenie, niebudującą fabuły, a więc – wydawałoby się – marginalną, gdyby nie jej związek z podstawowym znaczeniem tekstu. W znakomitym opowiadaniu *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego* napotykamy następującą frazę:

⁵ Tamże, s. 150–151.

Wałęsam się po świecie, żegluję po tej otchłani niezrozumiałych idiosynkrazji i gdziekolwiek zobaczę jakieś tajemnicze uczucie, czy to będzie cnota, czy rodzina, wiara czy ojczyzna, tam zawsze muszę popełnić jakieś łajdactwo⁶.

Interesująca nas metafora pojawia się jako ekwiwalent tego, co ogólne, co, jako społeczne, przerasta podmiot i czemu chce się on przeciwstawić. Figura ta, bliska utartemu frazeologizmowi (otchłań czegoś), niekoniecznie jest estetycznie interesująca, mimo iż została wzbogacona o czynność żeglowania. Dla nas okazuje się ciekawa, bo wskazuje na drugie, obok egzystencjalno-antropologicznego, pole znaczeń gombrowiczowskiej metafory przestrzennej, mianowicie obszar tego, co społeczne. Na razie zaledwie uchwytny, w dalszej twórczości, jak zobaczymy, owo pole zacznie jednak wyraźnie dominować.

W latach poprzedzających wydanie *Ferdydurke* podstawowej wagi metafora zamknięcia bohatera w ciasnej przestrzeni ożyła w pierwszej części powieści: w obrazie szkolnego podwórza. Poddani manipulacjom Pimki uczniowie szkoły Piórkowskiego krążą po obszarze otoczonym płotem. To wewnątrz tej zamkniętej przestrzeni mają stać się takimi, jakimi chce ich widzieć wyobraźnia belfra ewokująca dodatkowo obraz zamkniętego pudełka. Oto słowa Pimki: „zainsynuuję im zaraz niewinność, zamknę ich w tym dobrodusznym pojęciu jak w pudełku i zobaczycie, jacy staną się niewinni!”⁷. Występuje tu też – jak w przypadku poprzednich „metafor zamknięcia” – motyw przenikania między tym, co zamknięte, a zewnętrżnością. Zantman wyglądał przez szpary kajuty, w *Ferdydurke* zaś, jak chyba wszyscy pamiętają: „W płocie [...] były szparki, a przez te szparki zaglądały matki i ciotki”⁸. W obu przypadkach chodzi o fluktuację „ja”: Zantman broni się (nieskutecznie) przed

⁶ W. Gombrowicz, *Pamiętnik Stefana Czarnieckiego*, w: *Bakakaj*.

⁷ W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 2007, s. 24.

⁸ Tamże, s. 23.

staniem się takim, jaka jest zewnętrzność, widząc, jak silnie ona na niego wpływa. Pimko zaś komentuje wprost:

matki ich podglądają – bardzo dobrze. Nie ma nic lepszego od matki za płotem na chłopca w wieku szkolnym. Nikt nie wydobędzie z nich bardziej świeżej i dziecięcej pupy niż matka dobrze umieszczona za płotem⁹.

Tu – na odwrót niż w przypadku Zantmana – spogląda się przez szpary nie na zewnątrz, ale do wewnątrz zamknięcia, a więc nie podmiot to robi, lecz zainteresowani widzowie – manipulato-rzy. Tak czy owak jednak znaczenie metafory zamknięcia w ograniczonej przestrzeni pozostaje to samo – nieszczelność zamknięcia grozi cudzym wpływem na rodzące się i zmieniające pod cudzym, ale i własnym wzrokiem „ja”. Samo zaś zamknięcie w ciasnej lub przynajmniej ograniczonej przestrzeni jest obrazem najboleśniejszej i najbardziej trwałej fascynacji Gombrowicza – bycia między sobą a innymi; zachowania lub utraty tożsamości.

Po latach, po wojnie, już na emigracji Gombrowicz wydaje *Trans-Atlantyk*. Natrafiamy i tu na metaforę uwięzienia w ciasnej przestrzeni, czemu innemu jednak ona już służy i inaczej, bardziej wyrafinowanie, wygląda. Oto bohaterowie: narrator, baron, Pyckiel i wielu innych, lądują w piwnicy. Jest ona ciasna, ale nie dlatego nie można z niej wyjść. Nie można z niej wyjść dlatego, że bohaterowie są ze sobą ściśle splątani i z każdym ruchem wbijają sobie przyczepione do butów ostrogi. Trudno o lepszą metaforę emigracyjnych relacji! Trudno ją zacytować, bo zajmuje dwie stro-nice powieści. W tej przygodzie (bo znów przez narratora to prze-rażające doświadczenie nazwane jest „przygodą”) zwracają uwagę przyczyny zamknięcia, którymi są wzajemne pretensje, jego trwa-łość („a my tu i tysiąc lat siedzieć mogliśmy, sami nie wiedząc po co, na co”¹⁰) i rodzaj wyjścia. Dopiero bowiem pomysł zamordowania

⁹ Tamże, s. 24.

¹⁰ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1986, s. 106.

Ministra, jego dziątek i żony – ich „zameczenia” – pozwala kupie wczepionych w siebie Polaków wytoczyć się z piwnicy. „Jeżeli więc kupą wyjdziemy, a z Ostrogami przy butach, to jeden drugiemu się nie wymknie... nie ma strachu!”¹¹. Metafora uwięzienia w ciasnej przestrzeni jest więc kapitalną figurą stanu psychicznego i intelektualnego emigracji; stała się zatem w *Trans-Atlantyku* wyrazem społecznych już treści – i zapoczątkowuje serię metafor przestrzennych służących do wyrażania społecznej diagnozy. Ale jest to już ostatnia z metafor, w których przestrzeń, będąc kulą, stożkiem czy piwnicą, ma tak realny, przedmiotowy charakter.

Późna proza. Uwięzienie w przestrzeni relacyjnej

W obu powieściach późnych, pochodzących z lat sześćdziesiątych, w *Pornografii* i w *Kosmosie*, metafora przestrzenna ma, jak zobaczymy, charakter zupełnie inny niż poprzednio. Nie jest to przestrzeń dosłowna, zamknięta ścianami czy płotem. Jest to raczej sama esencja przestrzeni. Jeżeli przestrzeń zawsze wyznaczają relacje między punktami, to powstające płaszczyzny, budulec przyszłej bryły, niekoniecznie muszą być zabudowane. Wystarczy wyznaczyć punkty, a powstanie wirtualna bryła, w której człowiek równie dobrze może być uwięziony, jak w szklanej kuli, stożku czy piwnicy. Otóż w późnej prozie wyobraźnię pisarza zdominowała właśnie taka przestrzeń, którą można by nazwać relacyjną. Jej wygląd w *Pornografii* i w *Kosmosie* jest podobny. W obu powieściach występuje bohater, którego pracę można porównać do pracy pająka, zaczepiającego niewidzialne nici swojej sieci na wybranych przedmiotach. Porównanie o tyle niedoskonałe, że sieć pajęczna jest dwuwymiarowa – bohaterowie-narratorzy powieści kształtują swoje sieci co najmniej trójwymiarowo. Powstaje wokół nich przestrzeń, oni zaś zajmują miejsce w jej środku.

¹¹ Tamże, s. 107.

Na marginesie warto zapytać, skąd się taka przestrzeń w wyobraźni Gombrowicza wzięła? Jest to późny produkt stałej u Gombrowicza fascynacji symetrią i powtórzeniami. Fascynacji, którą można odnaleźć już we wczesnych opowiadaniach (choćby przeświatne, groteskowe obrazy symetrycznych zachowań ludzi i zwierząt morskich w *Zdarzeniach na brygu Banbury*), ale która zdominowała po części problematykę, a w całości budowę *Ferdydurke*.

Ta pokrótce opisana metafora przejawia się w obu powieściach nierównomiernie. W *Pornografii* ledwie uchwytna, w *Kosmosie* zdominowała całą powieść, tak, że stała się jedną wielką przestrzenną metaforą.

W *Pornografii* przestrzeń taka jest rezultatem świadomych działań jednej z postaci. Fryderyk wykorzystuje do jej tworzenia wszelkie symetrie: najpierw mniej widoczne, oparte na absurdalnych, drobnych działaniach, później – drastycznie wyraźne, obejmujące sferę życia i śmierci innych postaci. Obok drobnych zdarzeń również śmierć ma się powtarzać, tworząc siatkę relacji między postaciami:

„Bo jeśli młody zabije starszego, to tu starszy zabije młodego – chwyta pan?” – mówi Fryderyk – „To stwarza całość. To ich łączy, we troje. Nóż. Już dawno wiedziałem, że to, co ich łączy, to nóż i krew. [...] Gdy Karol wbije swój nóż w Siemiana, ja wbiję mój w Józia, aaa!”¹².

Potrzebny okazał się tu komentarz narratora, jego interpretacja: „ten wariat miał rację, to by ich zespoliło, «złączyło w całość»... Im krwawsza i straszniejsza była niedorzeczność, tym bardziej łączyła”¹³. Próba tworzenia relacyjnej przestrzeni przez Fryderyka jest jednak na tyle wątpliwa, że zaobserwować ją można jedynie na tle późniejszego *Kosmosu*; pozbawiona jest poza tym jaśniejszego znaczenia – można ją traktować zatem jako grę, którą sobie stwarza domorosły kreator.

¹² W. Gombrowicz, *Pornografia*, Kraków 1986, s. 146.

¹³ Tamże.

Inaczej w *Kosmosie*. Tu od pierwszej do ostatniej strony mamy do czynienia z tworzeniem i z próbami zrozumienia istoty relacyjnej przestrzeni. Narrator występuje tu w podwójnej roli: twórcy (odtwórcy?) tej przestrzeni i jej interpretatora. Przestrzeń tę wyznaczają punkty wybierane przez narratora i jego kolegę jako budzące zdziwienie, ekscentryczne, w dodatku zaś – powtarzające się. Zawieszony na sznurku wróbel staje się początkiem szeregu innych przedmiotów, zwierząt czy w końcu i ludzi powieszonych czy zawieszonych. Szczególnie zdeformowane usta służącej zaczynają tworzyć serię z usteczkami jej młodej pani. Siatka metalowa łóżka znajduje swój odpowiednik w siatce metalowej popielniczki itp. Te „próby szukania figur, układów”, również badanie „położenia siebie względem okien i drzwi”, owocują powstaniem mapy. Tworzenie tej mapy, z początku dwuwymiarowej, staje się celem czynności bohaterów. „Usta [Leny] łączą się z tamtymi [Katasi] jak dwa miasta na mapie, jak dwie gwiazdy w konstelacji”¹⁴. Szczególnego wysiłku, w razie powodzenia opłaconego radością poszukiwaczy, wymaga związanie ze sobą odrębnych szeregów: „Wróbel odsyłał mnie do ust, usta do wróbla [...] a najprzykrzejsze, że wróbel nie dawał się umieścić z ustami na wspólnej mapie” [K, s. 15]. W wyniku tych wysiłków powstaje mapa ciągłych wzajemnych odniesień, wzbogacona o trzeci wymiar przez szeregi, które się tylko przecinają – a zatem powstaje relacyjna przestrzeń trójwymiarowa. Fabułę *Kosmosu* tworzą opisane wyżej wysiłki bohaterów, którym towarzyszy z początku zaskoczenie tymi uporządkowaniami, potem pytanie o autorstwo tego porządku, wreszcie próby włączenia się w ten porządek – jakby nowy wariant uwięzienia w przestrzeni.

Przyjrzyjmy się tym etapom, bo jak zawsze u Gombrowicza żelazna logika idei, myśli i postępowania bohaterów owocuje rozkosznymi banialukami fabularnymi. Pierwszy etap – zdziwienie powtórzeniami – zajmuje początek powieści i owocuje zdumiewa-

¹⁴ W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1986, s. 101. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. W dalszej części tekstu stosuję skrót K oraz odpowiedni numer strony.

jącymi działaniami bohaterów poszukujących swojej mapy w domu dyrektorostwa Wojtysów. Drugi etap jest przejmujący: powstaje kwestia autorstwa odkrywanego porządku. Bohaterowie zaczynają się zastanawiać, kto daje im znaki: „jakby ktoś chciał im zwrócić uwagę na dyszel” [K, s. 44] – „tu może roi się od znaków”, „ten ktoś, kto nas za nos wodził – przypuścmy, że nas ktoś wodzi za nos” [K, s. 50]. Ale powstaje też podejrzenie, że autora porządku nie ma – „nie mogłem nigdy wiedzieć, w jakim stopniu jestem sam sprawcą kombinujących się wokół mnie kombinacji” [K, s. 46]. Zawrotne pytanie o autorstwo mapy jest w istocie pytaniem o epistemologiczne i ontologiczne konsekwencje istnienia odkrywanej właśnie relacyjnej przestrzeni, porządkującej chaos rzeczywistości. A może – jeszcze bardziej – pytaniem o podstawy ludzkiej wiary w Sprawcę. Odpowiedzi na razie w powieści nie ma. Etap trzeci to włączenie się narratora w niezrozumiały, ale tak widoczny porządek. Wróbel wisiał, patyczek wisiał, narrator wieszka kota. Towarzyszy temu posunięciu uspokojenie: „Jak dobrze, że złączyłeś swoje powieszenie kota z powieszeniem wróbla, teraz to zupełnie co innego” [K, s. 77]. Jest to bardzo ciekawa ilustracja powodów, dla których człowiek uczestniczy w porządku prawnym czy religijnym, wzmocniona późniejszą decyzją powieszenia Leny: „Jeżeli kota zadusiłem, to i ją trzeba będzie zadusić – powiesić. Sobie” [K, s. 102].

„Sobie”. Wracamy do psychologii, a raczej do antropologii; do dawnej tezy o „wsobności”, tu przeciwstawionej obiektywnym (?) porządkom. To ona w postaci „bergowania” Leona zwycięża w powieści, to ona zaczyna mieć przewagę nad wykreowaną czy odkrytą zasadą jakkolwiek uporządkowanej przestrzeni. „Ujrzałem przez moment wróbla, patyk, kota, wraz z ustami, jak śmiecie we wrącym kotle wodospadu – ginące” [K, s. 134]. Nie darmo jedną z ostatnich scen powieści jest obraz zwycięskiego chaosu, zajmujący całą stronicę [K, s. 128]. Towarzyszy temu obrazowi przerażenie i rozpacz narratora. Jak widać z dopisanej po długim czasie końcowej partii powieści, ów nieistniejący porządek rzeczy jest jednak człowiekowi potrzebny. Tak potrzebny, że zmusza do działań

irracjonalnych, bo podejmowanych w jego imię: tak jak radość z odnalezienia powieszonoego Ludwika, decyzja wetknięcia palca w jego usta oraz „Zadowolenie głębokie, że na koniec «usta» połączyły się z «wieszaniem». Ja je połączyłem! Nareszcie. Jakbym spełnił swój obowiązek. I teraz będzie trzeba powiesić Lenę” [K, s. 143].

W *Kosmosie* zatem relacyjna przestrzeń, w której, jak w sieci, zawieszony jest człowiek, okazuje się być w końcu jego własnym wytworem, porządkiem, w którym on jednak wbrew logice, z własnej potrzeby uczestniczy. *Kosmos* okazuje się być wariantem *Zdarzenia na brygu Banbury*. Powieść i opowiadanie, tworząc ramę pisarstwa Gombrowicza od początku do końca, ujmują w dwóch wariantach fabularnych ten sam sens antropologiczny.

Kiedy w warszawskim Muzeum Literatury Zdzisław Łapiński, autor najlepszej chyba z istniejących, niewielkiej książeczki o *Ferdynandurce*, aranżował wystawę o Gombrowiczu, u wejścia umieścił gęstą sieć z krzyżujących się sznurków; ta przezroczysta bryła miała ilustrować centralną dla Gombrowicza, według badacza, ideę współzależności. Tym samym ukazał metaforę przestrzeni, którą nazwalimy relacyjną. Jak widzieliśmy, zarówno wspomniana metafora przestrzenna, jak i wielkie połącze świata przedstawionego są podporządkowane antropologicznym wyobrażeniom pisarza. Dzieje się tak głównie w latach 20. i 60., na początku i na końcu twórczości pisarza. Figura przestrzeni u Gombrowicza najpierw wygląda realistycznie, później podobna do niewidzialnej sieci, zawsze zamyka w sobie podmiot i zawsze, od początku do końca, pozostaje ambiwalentna. Figura ta jest uniwersalną metaforą tego, co człowieka pociąga, i zarazem tego, co stanowi dla jego osoby niebezpieczeństwo w najistotniejszych dziedzinach myśli i doświadczenia: w sytuacji egzystencjalnej i społecznej.

Zdaje się, że w stosunku do innych Gombrowiczowskich metafor – np. części ciała, jedzenia czy wymiotowania, ubiorów wreszcie – konfiguracje przestrzenne, owe wielowariantowe uwięzienia, grają większą rolę. Są w stanie zobrazować całość antropologicznej wyobraźni pisarza i pozostają bliżej całości problemu.

Entrapment in a Confined Space.
On Spatial Metaphor in Gombrowicz's Prose

Summary

The article discusses methods of functioning of spatial metaphors in Gombrowicz's prose. In the author's opinion space is, in Gombrowicz's works, a universal metaphor of what attracts human and, simultaneously, what makes a danger in the most important domains of thought and experience: in an existential and social situation. In comparison with other metaphors, spatial configurations, demonstrating multivariant forms of entrapment, play a more important role, since they are able to render the whole anthropological imagination of the writer.