

MARIAN BIELECKI
(Uniwersytet Wrocławski)

„IWONA, KSIĘŻNICZKA BURGUNDA” I „HISTORIA”, CZYLI O AROGANCJI KULTUROWEGO DYSKURSU

Pozycje *Iwony*, *księżniczki Burgunda* i *Historii* na mapie gombrowiczologii mogą wydawać się niezupełnie oczywiste. Trochę w tym winy samego Gombrowicza, który *Historię* pozostawił niedokończoną i nic o niej nie mówił, a o *Iwonie*, *księżniczce Burgunda* wyrażał się niezbyt dobrze. Autokomentarze z *Testamentu* i ze *Wspomnień polskich* są zdawkowe i jakby wymuszone¹. Dobitniej pisarz wyrażał ten dystans w epistolografii. Po spektaklu Haliny Mikołajskiej z roku 1957 pisał do Józefa Wittlina: „nie wypadło to najgorzej, jak wnoszę z prasy, co mnie w zupełności zadawała, gdyż to chyba najśłabszy mój utwór”². W podobnym tonie często pisywał do brata Janusza:

Iwona to jest komedia, którą drukowałem w „Skamandrze” – niedobrze pamiętam, co tam wypisałem, ale to chyba mniej ważne.

Najgorzej, że zupełnie zapomniałem, co napisałem w *Iwonie*. Nie zdaje mi się, żeby to był jeden z mocniejszych moich utworów.

rozpatrzywszy się w tekście *Iwony*, którego nie oglądałem od lat 20, przekonałem się, iż mocno to jest sfuszerowane i przerobiłem sporo.

Ja nigdy nie byłem wielbicielem tej sztuki [...] ³.

¹ W. Gombrowicz: *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*. Kraków 1996, s. 40–44; *Wspomnienia polskie. – Wędrowki po Argentynie*. Kraków 1999, s. 103–104, 121.

² *Walka o sławę. Korespondencja Witolda Gombrowicza z Józefem Wittlinem, Jarosławem Iwaszkiewiczem, Arturem Sandauerem*. Układ, przedmowy, przypisy J. J a r z ę b s k i. Kraków 1996, s. 98.

³ W. Gombrowicz, *Listy do rodziny*. Oprac. J. M a r g a ń s k i. Kraków 2004, s. 50–51, 102, 107, 130. Ale też ta wysoce krytyczna samoświadomość nie przeszkadzała Gombrowiczowi w powiadamianiu, jak zwykle prawie nachalnie, o wydawniczych i teatralnych szansach sztuki: „Mam propozycje z Berlina, żeby tłumaczyć i lansować *Iwonę*”; „Wydawca włoski Lerici zachwycony *Iwoną* i chce być moim agentem na Włochy”; „W Sztokholmie *Iwona* miała duży sukces, tyleż u publiczności, co u krytyki, podobno jedno z najlepszych przedstawień w historii tego teatru, znane-go w Europie”; „wstrzymałem się z listem, żeby napisać [...] coś bardziej konkretnego o *Iwonie*, która po festiwalu w Chalon i w Wenecji była grana 10 dni w Théâtre de France. Telegramy z premiery, tudzież z premiery prasowej, były nader entuzjastyczne, że »wielki sukces« *etc.*, tymczasem prasa była b. różnaita, od b. pochwalnej do zgoła »druzgoczącej«. W wielkim dzienniku »Figaro« np.: »Il faut le voir pour le croire. Il est difficile de ne pas sursauter d'indignation devant un tel parti pris d'absurdité, d'inéptie, de sottise et de bluff«. Ale w »Figaro Littéraire« był artykuł entuzjastycz-

Egzegeci długo ulegali tym sugestiom⁴. Ostatni czas trochę jakby jednak zmienia tę sytuację. Zwłaszcza przedwojenny dramat zdaje się zyskiwać na znaczeniu. Najważniejszym, być może, czynnikiem uatrakcyjniającym ten tekst jest ofensywa metodologii poststrukturalistycznych, zwłaszcza w feministycznym i genderowym wydaniu⁵. Interesująco wypadają również interpretacje intertekstualne⁶ i filozoficzne⁷. Tylko w teatrze utwór ten radzi sobie niezmiennie dobrze i zdaniem Allena Kuharskiego pozostaje najlepiej znanym tekstem Gombrowicza na świecie⁸. *Z Historią* trochę słabiej, bo po znakomitej egzegezie przeprowadzonej przez Konstantego A. Jeleńskiego na marginesie genetycznej rekonstrukcji trzeba było czekać dopiero na inspirujące, choć w sumie lakoniczne uwagi Germana Ritzza i Allena Kuharskiego⁹.

ny, jak również w »Combat«. W »Le Monde« taki sobie” (*ibidem*, s. 200, 305, 373, 397; zob. też s. 18, 344, 345, 367, 370, 371, 375, 393, 395, 401, 412, 418, 424). Zająknij się o tych awansach i w *Testamencie* (s. 41, 98). To, jak Gombrowicz zmieniał zdanie na temat swojej sztuki, najzabawniej wypada w korespondencji z Jorge Lavellim: „*Iwona* w Dortmundzie nie spodobała się zbyt publiczności. Oceny krytyki, jak mówią, dobre. Nie czytałem jej i nawet nie wiem, czy *Iwona* żyje, czy już umarła. Jeśli żyje, to... kto wie?”; „Nie przypuszczałem, że ta biedna *Iwona* przeistoczy się w taką lwicę!”; „To świetny pomysł, aby wystawić *Iwonę* w Nowym Jorku! Już czuję te dolary!” (*Korespondencja Witolda Gombrowicza i Jorge Lavellego (1963–1969)*. Przeł. J. Krzyżanowski. Oprac. M. Kuraś, G. Janikowski. „Pamiętnik Teatralny” 2004, z. 1/4).

⁴ Z dawniejszych komentarzy wspomnieć warto następujące publikacje: L. Goldmann, *Teatr Gombrowicza*. Przeł. M. Dramińska-Joczowa. W zb.: *Gombrowicz i krytycy*. Wybór i oprac. Z. Łapiński. Kraków–Wrocław 1984, s. 145–162 (pierwodruk oryginału: *Le Théâtre de Gombrowicz*. „Paragone” 1967, nr 32). – F. Bondy, C. Jeleński, *Witold Gombrowicz*. München 1978, s. 43–53. – E. M. Thompson, *Witold Gombrowicz*. Przeł. A. Sierszulska. Katowice 2002, s. 49–53 (wyd. 1: Boston 1979). – M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*. New York 1983, s. 393–394. – H. Schmid, *Struktura semantyczna trzech dramatów Witolda Gombrowicza*. „Ruch Literacki” 1984, z. 4. – J. Margański, *Dramaty Gombrowicza. Problemy poetyki i interpretacji (rekonesans)*. „Ruch Literacki” 1991, z. 6.

⁵ Zob. M. Żółkoś, *Ciało mówiące. „Iwona, księżniczka Burgunda” Witolda Gombrowicza*. Gdańsk 2001. – E. Graczyk: „Inne panienki skaczą”. *O Iwonie i księciu Filipie w Gombrowiczowskiej „Iwonie, księżniczce Burgunda”*. W zb.: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska, L. Sikorska. Warszawa 2000, s. 256–263; *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym*. Gdańsk 2004, s. 129–157. Dowodem tej popularności może być niedawna konferencja młodych (i starszych) gombrowiczologów *Gombrowicz – dzieckiem podszty*, która odbyła się w maju 2009 na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie w taki sposób sporo mówiono o tym dramacie.

⁶ H. Kunstmann, *O „Iwonie, księżniczce Burgunda” Witolda Gombrowicza*. Przeł. M. Graszewicz. W zb.: „*Patagończyk w Berlinie*”. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*. Wybór i oprac. M. Zybur. Przy współpracy I. Surynt. Kraków 2004.

⁷ M. Delaperrière, *Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza*. „Teksty Drugie” 2002, z. 3. Zob. też A. Stawiańska, *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*. Kraków 2001, s. 234–241. – J. Jarzębski: *Podglądanie Gombrowicza*. Kraków 2001, s. 93–100; *Gombrowicz*. Wrocław 2004, s. 64–65. – J. Margański, *Poetyka spojrzenia w „Iwonie, księżniczce Burgunda” Witolda Gombrowicza*. W zb.: *Gombrowicze*. Red. B. Żynis. Słupsk 2006. – A. Kowalczyk, *Rodzina jako źródło cierpienia w twórczości Witolda Gombrowicza*. Kraków 2006, s. 125, 131–133, 169–175, 179–180.

⁸ A. J. Kuharski, *Improwizacja z nieboszczykiem: teatr Witolda Gombrowicza wkracza w XXI wiek*. Przeł. M. Kółakowska. „Pamiętnik Teatralny” 2004, z. 1/4. Na ten temat zob. dwa opasłe tomy (roczniki) „Pamiętnika Teatralnego” (2004, z. 1/4; 2006, z. 1/4).

⁹ Zob. K. A. Jeleński, *Od boskości do nagości (o nieznannej sztuce Gombrowicza)*. W zb.: *Gombrowicz i krytycy* (pierwodruk w: „Kultura” [Paryż] 1975, nr 10). – G. Ritz, *Ni w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. Drąg,

W przypadku tego pierwszego dramatu interpretacje na ogół polegały na rozstrzygnięciu wątpliwości w sprawie tego, że Iwona nie wchodzi w żadną rolę. Odpowiedzi padały różne, ale wszystkie można by sprowadzić do wspólnego mianownika, którym była niezgoda na Formę (taką czy inną). Konkurencyjną wykładnię zaproponował Michał Paweł Markowski, wedle którego Iwona została unicestwiona, ponieważ stanowiła figurę „ponurej niedostępności i groźnej inkluzywności”, „hermetycznej wsobności”, „czystej Nicości, która tożsama jest z czystym Bytem”, a te zjawiska są nie do wytrzymania i podważają porządek społeczny¹⁰. Uzasadnień na rzecz takiej opcji było kilka: m.in. redukowanie przez autora głosu Iwony w kolejnych wersjach utworu czy glosy Luciena Goldmanna, przekonanego, że Iwona jest esencją nie do zniesienia, i Marii Delaperrière, piszącej o – wykluczającej grę społeczną – nierelacyjności bohaterki. Już teraz powiem, że każdy z tych argumentów można podważyć. Gombrowicz nie odebrał bohaterce głosu zupełnie, jej związki z innymi postaciami nie pozwalają mówić o jej absolutnej autonomii, a teksty Goldmanna i Delaperrière dałoby się wykorzystać inaczej. Niemniej jednak swoje wywody badacz podsumuje:

W tych dwóch kwestiach [tj. wycofania się ze społecznej gry i wypowiedzianych przez nią słów: „To tak w kółko. W kółko”, do których jeszcze wrócę – M. B.] Iwona nie jest wcale „odmieńcem” i buntownikiem, lecz całkiem odwrotnie: jest doskonale tożsama ze sobą i miejsce dla siebie znajduje po stronie Tego Samego¹¹.

Autor *Czarnego nurtu* powie też nawet, że Iwona jest kartezjańskim milczącym *cogito* i nowoczesnym podmiotem. Wykładnia Markowskiego brzmi niezłe, rodzi jednak pewne zapytania, a jej konsekwencje nie wydają mi się interesujące. Zanim o tych szczegółowych wątpliwościach, słowo właśnie o konsekwencjach.

Gombrowicz w *Testamencie* rzuca marginesowo (Markowski przywołuje fragment tego autokomentarza, ale mu nie dowierza):

Naprzód, że Iwona bardziej jest rodem z biologii niż z socjologii. Po wtóre, że jest rodem z owego bezdroża mojego, gdzie mnie dopadała nieograniczona dowolność kształtu, ludzkiego kształtu, jego rozwiążłość, jego wyuzdanie. Ciągle więc to we mnie było... i ja byłem w tym...¹²

W słowach tych kryją się przynajmniej trzy istotne sugestie. Po pierwsze, kwestia „biologiczności” Iwony. Po drugie, sprawa osobliwej retoryki użytej w tym autokomentarzu i występującej w utworze, absolutnie niemożliwej do uzgodnienia z wnioskami Markowskiego. Po trzecie, autobiograficzny subtekst tej postaci, bo przecież Gombrowicz mówi to wprost: „Iwona to ja”. Zacznę od tej ostatniej kwestii. Pośród nielicznych odezwań bohaterki dramatu padają takie słowa: „Ja wcale nie jestem obrażona. Proszę mnie zostawić” (I 25)¹³. Markowski w jednym

A. Kopacki, M. Łukasiewicz. Warszawa 2002, s. 198–199. – A. Kuharski, *Witold, Witold i Witold. Odgrywanie Gombrowicza*. W zb.: *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*. Red. E. Płonowska-Ziarek. Przeł. J. Margański. Kraków 2001, s. 320–327. Zob. też Bondy, Jelenski, *op. cit.*, s. 64–82. – Thompson, *op. cit.*, s. 59–62. – J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1983, s. 170. – Kowalczyk, *op. cit.*, s. 84, 125, 138–139, 175.

¹⁰ M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004, s. 166, 170, 173.

¹¹ *Ibidem*, s. 171.

¹² Gombrowicz, *Testament*, s. 42–43.

¹³ Cytując omawiane tu dramaty W. Gombrowicza stosuję skróty: H = *Historia*. W: *Iwo-*

miejsu książki pisze o swoim wzruszeniu obrazem telewizyjnym kryjącego się pod kocem starego, schorowanego Gombrowicza, w którym widzi zgodę na nieuniknioną egzystencjalną samotność¹⁴. To prawda, jest to bardzo przejmujący obraz. Niech i mnie jednak wolno będzie pokusić się o podobne wyznanie. Otóż w przywołanych słowach Iwony zawsze słyszałem udreńczony głos samego Gombrowicza, nie po raz pierwszy i nie ostatni skarżące się na arogancję otaczającego go kulturowego świata. Markowski stawia jednak mocną tezę: problemem Gombrowicza nie ludzie byli – ale nicość¹⁵. Nie lekceważę tego rodzaju ontologicznych powikłań i związanych z nimi egzystencjalnych lęków (za chwilę też będę o nich mówił, w trochę inny jednak sposób), lecz wydaje mi się, że lepiej by było, gdyby dokonujące się w gombrowiczologii mniej więcej od roku 2004 wychodzenie „poza międzyludzkie” (jak głosił tytuł gombrowiczowskiego numeru „Tekstów Drugich”, pisma opiniotwórczego przecież) było wyjściem tymczasowym. Rola egzegezy Markowskiego w tym „zwrocie” była na pewno znacząca. Autor *Czarnego nurtu* chciał mocno odróżnić się od zastanych sposobów komentowania tej twórczości, co znaczyło także odcięcie od dotychczasowych prób czynienia z Gombrowicza pisarza zaangażowanego (inna rzecz, że te próby były prawie bez wyjątku poronione)¹⁶. Myślę jednak, że w ten sposób otrzymujemy obraz wcale nieodległy do tego, który dobrze znamy, a który można sprowadzić do wizerunku Gombrowicza-w-nic-nie-zaangażowanego. Nie jest to, moim zdaniem, wizerunek dobry.

Z zasugerowaną przez Gombrowicza „biologicznością” kłopot jeszcze większy. Najpierw trzeba by zauważyć, że pisarz wcale nie unieważnia swoją wypowiedzią socjologicznego czy po prostu społecznego wymiaru tytułowej postaci dramatu. Warto też pamiętać o – by tak powiedzieć – niepełnej autonomii tego autokomentarza, bo zastrzeżenie to sformułowane zostało jako reakcja na chybiłoby, zdaniem Gombrowicza, interpretacje utworu. Jako się rzekło, Markowski pomija autorską głosę, nie wyjaśnia też poetyki określeń, jakimi szczerze obdarzana jest Iwona. Jest bowiem przekonany, że nie mówią one o niej nic (poza tym, że jest esencją). Chyba nie dlatego, że są banalne, tautologiczne, nazbyt ogólne, ale – dokładnie przeciwnie – raczej z powodu ich idiomatyczności i ekscentryczności. Ja sądzę, że te obelżywe charakterystyki nie są pozbawione znaczenia i tę ekscentryczność mam zamiar sparafrazować w dwóch dyskursach zapożyczonych od Julii Kristevej i Rolanda Barthes’a. Zanim to zrobię, chciałbym skomentować rzecz oczywistą: Iwona zostaje zidentyfikowana jako kobieta – i już choćby z tego powodu słabo nadaje się na kandydatkę na nowoczesny podmiot czy kartezyjański rozum. Dobrze natomiast – jako postać wykluczona z porządku reprezentacji –

na, książeczka *Burgunda*. – *Ślub*. – *Operetka*. – *Historia*. Kraków 1999; I = Iwona, książeczka *Burgunda*. Oprac. J. Margański. Kraków 2008. Posługuję się też skrótami odsyłającymi do tekstów innych autorów: N = R. Barthes, *The Neutral. Lecture Course at the Collège de France (1977–1978)*. Transl. R. E. Krauss, D. Hollier. New York 2005. – P = J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Przeł. M. Falski. Kraków 2007. – U = J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Przeł. K. Krasuska. Wstęp O. Tokarczuk. Warszawa 2008.

¹⁴ Markowski, *op. cit.*, s. 24.

¹⁵ *Ibidem*, s. 171–172.

¹⁶ *Ibidem*, s. 15.

nadaje się na figurę nieobecności (U 86)¹⁷. Nieoczywistości Iwony, dające się we znaki zarówno innym bohaterom dramatu, jak i jego egzegetom, mają też chyba pewien związek z komplikacjami samego Gombrowicza przy konstrukcji tej postaci, która – aby wywołać stosowny efekt – musiała być jak najmniej określona. Miała być czymś w rodzaju surowej, biernej faktyczności, pozbawionej inskrypcji znaczenia czy też posłusznie czekającej na nią. Niedookreślona zupełnie być nie mogła (choć mogłoby się здаwać, że akurat o to chodzi). Ale właśnie z powodu tych komplikacji widać, że Gombrowicz nie poręcza binarnej struktury dyskursu i opozycji, w które badacze chętnie wpisywali postaci dramatu. Nic też dziwnego w tym, że nie wyszedł pomysł z Filipem jako głównym protagonistą utworu¹⁸. W tej roli mogła być obsadzona tylko kobieta.

Wszystko – jak to u Gombrowicza – rozgrywa się na płaszczyźnie relacji między postaciami. Nie są to sprawy proste i Książę powie nawet: „Jest w tym jakaś piekielna kombinacja. Jest w tym jakaś specyficzna, piekielna dialektyka” (I 27). Chciałbym spróbować opisać tę dialektykę. Iwona sprawia problemy tym, że budzi bardzo zasadnicze wątpliwości. Bohaterowie na różne sposoby usiłują ustawić się wobec tej jej niejednoznaczności. Najpierw usiłują taktycznie, żartobliwie albo protekcyjnie oswoić problem, z czasem te ich seksistowskie zachowania stają się coraz bardziej prymitywne i coraz bardziej agresywne, w końcu wybiorą przemoc (nieważne, że językową). Zanim jednak to uczynią, próbują kwestię ująć teoretycznie. Książę zastanawia się dalej:

Dobrze! Ale co było pierwsze? Co rodziło się pierwsze? Przecież od początku tak być nie mogło. [...] No, dobrze, ale czy w pani nie ma czego? Czyż nie ma nic? Przecież pani nie może być złożona z samych tylko ułomności. Musi być w pani coś, jakaś zaleta, jakaś ostoja, jakaś racja – coś, w co pani wierzy, co pani lubi w sobie. [I 27]

Oto grzech pierwszy Iwony, wcale nie najcięższy. Usiłowania Filipa to bowiem jakaś nieporadna próba uchwycenia czegoś poprzedzającego i wiążąco określającego egzystencjalną aktywność Iwony, jakiejś wewnętrznej właściwości, mogącej stanowić podstawę tożsamości, wyborów, doświadczeń i pragnień. Inni bohaterowie wtórują tym próbom, mnożąc dziwaczne (*queer!*) i jednak obelżywe pseudonimy, ślizgające się na pograniczu tego, co kobiece, i tego, co męskie, naturalne i kulturowe, cielesne i intelektualne, wewnętrzne i zewnętrzne, bierne i aktywne, chore i zdrowe, patologiczne i normalne. Te przecucia determinują retorykę obelgi. Poetyka określeń, jakie wymyślają dla Iwony inne postaci dramatu, jest rzeczywiście osobliwa, ale niezupełnie przypadkowa. Iwona wszak to „potwora”, „zmokła kura”, „plaksa”, „masło maślane” (I 12), istota „niezdarzona”, „flądra” (I 13), „dumna Anemia” (I 15), „koczkodan” (I 17), „brzydota” (I 21), „koza ofiarna”, „niedorajda” (I 26), kobieta „bezwstydna”, „glista”, „pesymist-

¹⁷ Do kolekcji pomieszczonych na początku przywołanej już tu książki J. Butler cytatów, mówiących m.in. o kobiecie jako kulturowej figurze nieobecności (J. Kristeva) czy braku (L. Irigaray), można by dodać sąd autora *Iwony* (W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*. Kraków 1986, s. 182): „One jak gdyby nie istniały! Widzę naokoło mnóstwo ludzi w spódnicach, z długimi włosami, o cienkim głosie, a mimo to używam słowa »człowiek«, jak gdyby ono nie było rozłamane na mężczyznę i kobietę, a także w innych słowach nie dostrzegam rozdwojenia, które wprowadza w nie płęć”. Zob. komentarz w mojej książce: *Interpretacja i płęć. Szkice o twórczości Witolda Gombrowicza*. Wałbrzych 2005, s. 65–84.

¹⁸ R. Węgrzyniak, „Filip”, czyli „Iwona”. „Dialog” 1999, nr 11.

ka”, „realistka” (I 30), osoba „pechowa” (I 33), „kocmołuch” (I 34), „klepa” (I 40), „Cimcirymci” (I 45), „łajdaczka” (I 47), „rozłana blondyna” (I 48), „cierpiętница”, „cherlaczka” (I 59), „nędznica” (I 77). Ponadto jest w niej „jakaś niedomoga organiczna” i „leniwa krew” (I 14). W *Testamencie* autor dopowie: „dziewczę niepościągające... odpychające... Iwona jest rozlazła, apatyczna, słabowita, nieśmiała, nudna i trwożliwa”¹⁹. Iwona jawi się jako pozbawiona formy i kształtu, jest więc bezformiem i bezkształtem. Kojarzy się zatem z ontologiczną chwiejnością, nieporządkiem, nieczystością, cielesnością. Nie jest jednak tak, że jest ona jakąś absolutną nicością czy całkowitą nieobecnością podmiotu. Język egzystencjalistyczny zupełnie tu nie wystarcza, bo Iwona nie jest ani podmiotem, ani przedmiotem – jest podmiotem, czyli abiektem. Abiekt – jak to przedstawiała Kristeva – to wszystko to, co nieczyste, plugawe, odrażające, a co w geście ustanawiającym zostaje odrzucone z ciała (kultury), aby określić jego (ciała <kultury>) kształt. W tym sensie i To Samo, i to, co Inne, zostają wytworzone przez akty wykluczenia. Abiekt budzi zażenowanie, wstręt, pogardę, lęk i... fascynację. Skąd ta ambiwalencja? To, co usunięte z obszaru tożsamości, pierwotnie było tego obszaru integralną częścią, a ponadto ściśle łączy się z cielesnością i nieświadomością. Posłuchajmy jeszcze Kristevej:

Wstręt to niewątpliwie granica, lecz przede wszystkim wstręt jest dwuznaczny. Co prawda wyznacza podmiot, lecz nie oddziela go radykalnie od tego, co mu zagraża – przeciwnie, ujawnia, że podmiot jest w ciągłym niebezpieczeństwie. [P 15]

To, co obrzydliwe, stanowi zewnętrzną granicę tożsamości. Przez oddzielenie i repulsję wyznacza, definiuje i konsoliduje podmiotową tożsamość, upewniając przez to w normalności. Działa tu logika nieco osobliwa, bo oto okazuje się, że to, co jest brakiem, wzmacnia pozytywny wymiar tego, co normatywne. Jest koniecznością, a więc i warunkiem, czymś uprzednim względem tego, co miało być absolutnie pierwsze. W ten sposób zachodzi nieuchronna dekonstrukcja tej podmiotowości, różnica czy nie-tożsamość „zawsze j u ż” lokuje się wewnątrz tożsamości, dzieli ją od środka i u podstaw. Filip jest zupełnie świadomy tej logiki i objaśnia ją dość przejrzysto:

ona nas ma w sobie! (*do Izy*) My tam, w niej, jesteśmy. U niej. W jej posiadaniu. [I 58]

My tam jesteśmy w środku.

[...]

W środku niej. Nie słyszysz, jak ona boleśnie śpi? Jak okrutnie oddycha? Jak ciężko pracuje w sobie, jak tam w niej my oboje zapadamy się i jak ona robi z nami, co się jej żywnie podoba – ciekawe, co ona tam wyrabia z nami, jak ona sobie tam używa na nas... [I 75]

Iza coś tam o Księciu musi wiedzieć, bo od razu zapytuje: „Znów jesteś anormalny? Nie możesz przestać być anormalny?” (I 76). Książę jest w stanie wyszeptać tylko: „Jestem normalny, ale nie mogę być normalny, jeśli ktoś inny jest anormalny” (I 76). Wcześniej odsłania resentymentową stronę tej dialektyki: „Widocznie, żeby poznać swą lepszość, trzeba wynaleźć sobie kogoś dużo gorszego” (I 24–25).

Iwona jest więc koniecznością, ale taką, która jest kłopotliwa. Nie pozwala o sobie zapomnieć i dlatego właśnie jej pojawienie się powoduje, że wychodzi na jaw to, co było wstydliwie skrywane: Filipa anormalność, Króla molestowanie (I 47), Królowej rozmamłanie i wiersze, które są tyleż grafomańskie, co abiekta-

¹⁹ Gombrowicz, *Testament*, s. 42.

ne (I 49, 50, 67), dam defekty urody (I 34)²⁰. Przy tej ostatniej okazji dochodzi jeszcze do zakwestionowania tożsamości na płaszczyźnie jedności ciała²¹. Ze swą niepełną i niestabilną tożsamością Iwona przynosi niebezpieczeństwo naruszenia granic, zmażenia klarowności układu. Zgodnie bowiem z tym, co pisała Kristeva:

wnętrze ciała przyczynia się do zatarcia granicy wewnątrz / na zewnątrz. Jak gdyby skóra – ten delikatny zbiornik – nie gwarantowała już integralności „tego, co własne”, ale, przedziurawiona lub przezroczysta, niewidoczna albo napięta, ustępowała przed wyrzuceniem zawartości. [P 54]

I jeszcze komentarz Butler:

Granica ciała, podobnie jak rozróżnienie na wewnątrz i zewnątrz, zostaje ustanowiona poprzez wydalenie i przewartościowanie czegoś, co pierwotnie było częścią tożsamości, a teraz staje się brudzącą innością. [U 241]

Ta „brudząca inność” ma – z uwagi na to, że widzimy dwoje kandydatów do bycia protagonistą dramatu – dwa przymiennie albo przede wszystkim oblicza: kobiecość i homoseksualność. O kobiecości Kristeva pisała tak:

To, co nazywamy „kobiecością”, w żadnym razie nie jest jakąś pierwotną substancją, a okaże się „innym” bez imienia, z którym konfrontuje się podmiotowe doświadczenie, kiedy nie zatrzymuje się na pozorach swej tożsamości. [...] W gruncie rzeczy „imperatyw wykluczenia” symbolicznego konstytuuje istnienie kolektywu, wydaje się jednak, że w tym wypadku nie dysponuje siłą wystarczającą na zatrzymanie wstrętnej i demonicznej mocy kobiecości. Z kolei kobiecość, właśnie z racji swej władzy, nie potrafi zróżnicować się j a k o i n n y, lecz zagraża t e m u, c o c z y s t e, utrzymującemu całą organizację złożoną z wykluczeń i uporządkowań. [P 59, 64]

Z kolei, jak pisze Diana Fuss, pochodnymi zasadniczej matrycy wewnątrz/zewnątrz są binaryzmy tożsamości/inności i właśnie heteroseksualności/homoseksualności:

Aby zabezpieczyć rozpoznanie braku w podmiocie, podmiot wznosi i broni granic przeciwko temu, co inne, które jest stworzone do reprezentowania lub stania się takim właśnie brakiem. Ale granice są notorycznie niestałe i rzadko chronią seksualną tożsamość. Tak jak heteroseksualność nie może nigdy zupełnie zignorować fizycznej bliskości swojego (homo)seksualnego innego, tak homoseksualność nie może całkowicie umknąć uporczywej socjalnej presji (hetero)seksualnego konformizmu. Jedna strona jest nawiedzana przez drugą, ale tutaj znowu jest inny, który jest metonimią nawiedzania i upiornych wizytacji²².

²⁰ Zob. fragment autokomentarza (w: G o m b r o w i c z, *Testament*, s. 42): „Iwona, wprowadzona na dwór królewski, jako narzeczona księcia, staje się czynnikiem rozkładowym. Obecność niema, zastraszona jej rozlicznych defektów sprawia, iż każdemu przychodzą na myśl własne jego tajone braki, brudy, grzeszki... i wkrótce dwór zamienia się w wylegarnię potworności”. Także Cyprian mówi o Iwonie „potwora” i chciałbym zaakcentować znaczenie tych określeń. Inspirująco pisała o tym R. B r a i d o t t i (*Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*. Przeł. A. D e r r a. Warszawa 2009, s. 114–115): „Potwory są istotami ludzkimi, które urodziły się z wrodzonymi deformacjami ciała. Reprezentują także to, co pomiędzy; to, co pomieszane, ambiwalentne, co sugeruje starożytny grecki rdzeń słowa potwory, *teras*, który oznacza zarówno to, co straszne, jak i to, co wspaniałe, odnosi się jednocześnie do przedmiotu aberracji i uwielbienia. [...] Potwór jest wcieleniem różnicy od podstawowej ludzkiej normy; to dewiant, jest on a-nomalią i czymś a-normalnym”.

²¹ To paradoks, ale nieuchronnie wpisany w pokretną logikę heteroseksualności, bo dążenie do jedności tożsamości powoduje dezintegrację ciała. Pisała o tym B u t l e r (U 215).

²² D. F u s s, *Inside/Out*. W zb.: *Inside/Out. Lesbian Theories / Gay Theories*. Ed. D. F u s s. New York and London 1991, s. 3.

Z tych wszystkich powodów Iwona musi ponieść karę. Kulturowy reżim ma niezwykle szeroki repertuar reakcji na zagrażających mu odmieńców: drwinę, szantaż, obelgę, śledztwo, przemoc²³. Najpierw jednak Iwona dostanie szansę w ramach próby przywrócenia jej na łono normalności i tym samym uratowania tego porządku. Mechanizmy egzorcyzmujące jej odszczepieństwo Gombrowicz inscenizuje m.in. w postaci wyrażanych przez bohaterów dramatu oczekiwań wobec Iwony i Filipa. Ciotki narzekają:

Wczoraj znów nie miałaś powodzenia. Dzisiaj znów nie masz powodzenia. Jutro także nie będziesz miała powodzenia. Dlaczego ty jesteś tak mało ponętna, moja kochana? Dlaczego nie masz wcale sex appealu? Nikt na ciebie spojrzeć nie chce. [...]

Dlaczego wczoraj na zabawie nie ruszałaś nogą, dziecko drogie?
[...] Dlaczego nikt się tobą nie zainteresuje? [...] Wszystkie nasze ambicje samicze umieściłyśmy w tobie, a ty nic... Dlaczego nie jeździsz na nartach? [...] Dlaczego nie skaczesz o tycie? Inne panienki skaczą. [I 11–13]

Cyprian w podobnym tonie mówi do Filipa:

Funkcjonować! Funkcjonować! Nic, tylko funkcjonować w błogim rozradowaniu! Jesteśmy młodzi! Jesteśmy mężczyźni! Jesteśmy młodymi mężczyznami! Funkcjonujmy więc jako młodzi mężczyźni! Dostarczajmy roboty klechom, aby i oni mogli funkcjonować! To kwestia podziału pracy. [I 9]

Tak samo Król:

Po cóż to komplikować proste rzeczy? Jeżeli jest ładna panienka, to ci się podoba, a jeżeli ci się podoba, to wówczas, panie, do niej... a jeśli jest brzydka, to do widzenia, nogi za pas. Po cóż to komplikować? To jest prawo natury, któremu sam, mówiąc między nami (*ogląda się na Królową*) z przyjemnością ulegam. [I 18]

Intuicje Gombrowicza są tu wyborcze. Tradycyjny, dobrze opisany przez gombrowiczologów dyskurs interakcyjności i Formy świetnie się odnajduje w roli dyskursu opisującego płciową tożsamość. W *Iwonie, księżniczce Burgunda* płciowa tożsamość jest – mówiąc w stylu Butler i Gombrowicza²⁴ – re-cytowanym performatywem, zestawem atrybutów, ról, postaw, wyraźnie podporządkowanych ekonomii bio-polityki (by użyć kategorii Michela Foucaulta)²⁵. Dla bohaterów płeć zdaje się być czymś oczywistym i dobrze znanym. Gombrowicz na różne sposoby

²³ Iwona mogłaby powiedzieć to słowami Kristevej: „Skoro obrzydliwość to druga strona mojej symbolicznej istoty, »ja« jestem więc niejednorodna, czysta i nieczysta, i jako taka potencjalnie godna potępienia. Jestem od razu poddana prześladowaniu i zemście. Wówczas zostaje wprawiony w ruch nieskończony mechanizm wykluczeń i szykan, obrzydliwych i bezlitosnych oddzieleń oraz zemst. System obrzydliwości uruchamia maszynę prześladowań” (P 105). A słowami M. Douglasa (*Czystość i zmasa*. Przeł. M. Bucholc. Wstęp. J. Tokarska-Bakir. Warszawa 2007, s. 111) mogłaby dodać: „Sankcje są sankcjami społecznymi: pogarda, ostracyzm, plotka, być może nawet interwencja policji”.

²⁴ J. Butler (*Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex”*. New York & London 1993, s. 2. Podkreśl. M. B.): „performatywność musi być rozumiana nie jako pojedynczy czy rozmyślny »akt«, ale raczej jako praktyka powtarzania i cytowania, poprzez którą dyskurs produkuje efekty, które nazywa”. – Gombrowicz (*Dziennik 1957–1961*, s. 9. Podkreśl. M. B.): „być człowiekiem to znaczy być aktorem – być człowiekiem to znaczący udawać człowieka – być człowiekiem to »zachowywać się« jak człowiek, nie będąc nim w samej głębi – być człowiekiem to recytować człowieczeństwo”.

²⁵ Tych diagnoz nie komentuję bardziej szczegółowo, bo i pewnie niełatwo byłoby dodać coś do tego, co napisała M. Żółkoś.

parodiuje jednak pozytywność tego dyskursu. Dokonuje jego dekonstrukcji, wpisując np. weń nierozstrzygalne sprzeczności. Bo oto Ciotki w tych swoich namowach niemal jednocześnie mówią o płci w kategoriach roli („zawód kobiecy”, I 12) i odwołują się do autorytetu natury („ambicje samicze”, I 13). Żywiołowość pokrzykiwań Cypriana też nie jest w stanie przesłonić jego niepewności, maskowanej przez nieudolne sylogizmy i tautologiczną, całkowicie odwracalną dialektykę (jesteśmy mężczyźni = zachowujemy się jak mężczyźni). Gombrowicz wygrywa te sprzeczności, ale na kpinach nie poprzestaje i te fragmenty utworu pozostają przenikliwym rozpoznaniem genderowym.

Gombrowicz odsłania sztuczny, inscenizowany charakter płci, dokonuje paradii tych konstruktów, a to podważanie zachodzi na poziomie zarówno literackim, jak i metaliterackim, ale i to nie wszystko. Iwona i Filip wprost przeciw mówią o swoich „kłopotach z genderem”, używając zresztą tej samej metafory (Filip: „Wciąż tak samo? W kółko? Jeszcze raz?”, I 9; Iwona: „To tak w kółko. W kółko. [...] To tak w kółko każdy zawsze, wszystko zawsze... To tak zawsze”, I 26). Ciekawe są te ich wzajemne relacje. Być może, jest tak dlatego, że to Filip pierwotnie miał być protagonistą utworu. Z Iwoną ma faktycznie niemało wspólnego, przede wszystkim dzieli z nią niechęć wobec rytuału heteroseksualnych zalotów (choć na koniec ulegnie on – by użyć przywoływanego już określenia Fuss – heteroseksualnemu konformizmowi). Filip zwleka, kluczy, jest apatyczny albo roztargniony. Wcześniej zaczytuje się w horoskopie, chyba dlatego, coby upewnić się w swojej niepewnej tożsamości. Jeszcze dziwniejsi są Cyprian i Cyryl. Ewa Graczyk przenikliwie zauważyła, że Cyprian po aktywnych występach w akcie I – jakoś tak osobliwie znika, ale pozostaje po nim drobna blizna²⁶. Tym enigmatycznym znamięm są słowa: „Panowie, to jest nie panowie, ale Cyrylu, czy słyszałeś kiedy o czymś podobnym?” (I 29). Trudno przeoczyć dwuznaczność tego zwrotu i chyba autor z rozmysłem gra na niej (choć badaczka tego nie eksponuje). Idąc za ustaleniami Ritza²⁷, Graczyk sugeruje natomiast, że te komplikacje składu osobowego są tu ekspresją wpisanego w tekst požądania homoerotycznego²⁸.

Właśnie z powodu wszystkich tych niepewności męskim bohaterom dramatu potrzebne jest określenie się wobec Iwony. Butler pisała o tej konieczności tak:

Męski podmiot jedynie wy d a j e s i ę źródłem znaczeń i przez to znaczyć. Jego autonomia, będąca pozornie jego własną podstawą, służy ukryciu wyparcia, które właśnie jest jej podstawą i zarazem stanowi nieprzerwaną możliwość pozbawienia jej owej podstawy. Jednakże proces ustanawiania znaczeń wymaga od kobiet, by odzwierciedlały męską władzę i nieustannie tylko potwierdzały, że ta złudna autonomia ma władzę nad rzeczywistością. [U 115]

Iwona tej funkcji nie spełnia. Nie chce mówić, odmawia więc wejścia w porządek językowej reprezentacji, który określiłby jej tożsamość, miejsce w przestrzeni społecznej i zobowiązania wobec zbiorowości. Nie internalizuje tym samym roli Innego, od którego męscy bohaterowie mogliby się skutecznie odróżnić i dzięki temu upewnić się w swojej męskiej tożsamości. To wszystko bardzo dużo, ale czy tylko tyle? Raczej nie. Należy jednak od razu sformułować zastrzeżenie, że nie można utrzymywać, iż bohaterka jest figurą emancypacji, seksualności przed czy ponad

²⁶ Graczyk, *op. cit.*, s. 136.

²⁷ Ritz, *op. cit.*, s. 177–195.

²⁸ Graczyk, *op. cit.*, s. 298, przypis 7.

prawem, wyzwalającego wyjścia poza granice systemu (system przewiduje możliwość takiej niesubordynacji, przekroczenie jest jego częścią, on się nim żywi). Gombrowicz nie wpisał w dramat marzenia o jakimś absolutnym przekroczeniu norm, o alternatywnej tożsamości czy autokreacji (będzie to próbował zrobić przy innej okazji). Gdy chce się mówić o subwersywności Iwony, postrzeganie jej jako figury transgresji, skutecznego przekroczenia granicy, prostego odwrócenia binaryzmu czy hierarchii – nie wystarcza. Jako się rzekło, jako (dewiacyjne) odstępstwo od normy może tylko potwierdzać binarne struktury wykluczenia, na których opiera się system. A jednak skłonny byłbym upierać się przy przekonaniu, że Iwona nie sie ze sobą coś w rodzaju „pozytywnego” i właśnie wyrotowego przesłania.

Po pierwsze, jest Iwona figurą subwersji, zamieszania w obrębie istniejącego porządku. To znacznie więcej. Iwona przygląda się wszystkiemu „spod oka” (I 29)²⁹. A co widzi? Całkiem sporo. Widzi „obiektywną kruchość porządku symbolicznego” (P 69), obnaża umowność i konwencjonalność kulturowego dyskursu, odkrywa jego strategię i regulatywne mechanizmy stratyfikacji płciowej, ujawnia ambiwalencje czy aporie tego normatywnego dyskursu oraz przygodność związków pomiędzy płcią biologiczną a płcią kulturową. I w ten sposób faktycznie (jak chciał Markowski) powoduje kryzys ontologiczny. Autor *Iwony, księżniczki Burgunda* eksplorując pole relacji między prywatnym a publicznym, pokazuje jednak przede wszystkim arogancję kulturowego dyskursu – i na tym polega jego społeczna interwencja.

Po drugie, chciałbym w Iwonie widzieć figurę tego, co Roland Barthes opisał jako „*neutrum*”. Co to jest *neutrum*? Chcąc być wiernym tej kategorii, należałoby zrezygnować z tak sformułowanego pytania, ale i sam Barthes nie unika podobnie esencjalistycznej kwestii. Pisze więc, że *neutrum* to to, co „rozgrywa paradygmat, albo raczej [...] wszystko to, co zwoździ paradygmat”, lecz i zwrótnie: „paradygmat jest prawem, które *neutrum* rozbija” (N 6, 42). Dlaczego jednak miałyby nam zależeć na przechytrzeniu dyskursu kulturowego? Odpowiedź jest prosta: bo wymaga on od nas zbyt dużo. Powyższa, strukturalna definicja paradygmatu wyraźnie sugeruje, w czym rzecz. Będąc ufundowany na opozycjach, ma on u swych podstaw konfliktową naturę, nieuchronnie nastawiony jest na aranżowanie sytuacji konfrontacyjnych. Całe kulturowe uniwersum Zachodu nieprzerwanie mówi tylko o jednym – o konflikcie właśnie (N 125) – i tworzy „moralną ideologię” woli i gotowości: posiadania, dominacji, życia, narzucania jednej prawdy (N 177). Barthes powiada, że paradygmat to „opozycja dwóch wirtualnych terminów, z których, w komunikacji, [...] aktualizuje się jeden, by stworzyć znaczenie”, a „gdzie jest znaczenie, tam jest paradygmat”, i znowu zwrótnie – „gdzie jest paradygmat (opozycja), tam jest znaczenie” (N 7). Ale Barthes’owi chodzi o konsekwencje tej sytuacji, a są one takie: wybór jednego znaczenia jest wyborem przeciwko innemu znaczeniu. Potrzeba sensu – a jest to potrzeba paradygmatu, a później i jego użytkowników – przekłada się w praktyce na bezwzględny *n a k a z w y b o r u* (N 183), a także na imperatyw „produktowania znaczenia, otwarcia konfliktu, »brania odpowiedzialności«” (N 7)³⁰. Barthes’owi nie chodzi tu o jawną agresję dyskursu,

²⁹ O grze spojrzeń w tym dramacie inspirująco pisał Margański (*Poetyka spojrzenia w „Iwone, księżniczce Burgunda” Witolda Gombrowicza*).

³⁰ Dlatego Barthes często, także w *The Neutral* (N 7), marzy o „zwolnieniu ze znaczenia”. W książce *Roland Barthes by Roland Barthes* (Transl. R. Howard. Berkeley & Los Angeles 1994, s. 98) powie jednak o trwaniu w nieuchronnym a zbawiennym klinczu między solidnym znaczeniem

wyrażającą się np. w obeldze, ale o immanentną przemoc pozornie niewinnych form dyskursywnych. Pod pojęciem „arogancja” kryją się u niego wszystkie lingwistyczne gesty, które „pracują jako dyskursy zastraszenia, podporządkowania, twierdzenia, wyniosłości: które wymagają autorytetu, gwarancji dogmatycznej prawdy lub żądają, żeby nie myśleć, nie pojmować pożądanego innego” (N 152). I dopowiada Barthes, że ta arogancja pojawia się wszędzie tam, gdzie jest wiara, pewność, wola posiadania, dominacja. To dlatego francuski badacz często pisze o „arogancji języka” (N 82) i „faszyszmie języka” (N 42)³¹. W tym sensie *neutrum* to uchYLENIE twierdzenia (N 44), które (to twierdzenie) nieuchronnie „esencjalizuje, substancjalizuje, przekształca produkcję w produkt, wypowiedź w twierdzenie, akt mowy w sentencję” (N 22), co oznacza tu przede wszystkim krytykę pewności i jednoznaczności. W innym miejscu autor *The Neutral* pisze też np. o terroryzmie pytania, które czasem zdarza się mylić z przejawem zainteresowania czy troski, a które (to pytanie), wymagając bezwzględnie jasnej i precyzyjnej odpowiedzi, odbiera możliwość niewiedzy czy nieokreśloności pragnienia (N 107). Barthes niemal od razu kieruje się w stronę seksualności, gdzie te powikłania bywają dla jednostki najbardziej dotkliwe. Jak łatwo się domyślić, tu oczekiwania dyskursu przekładają się na obowiązek wyboru zdecydowanego bardziej niż jakkolwiek inny, obowiązek jednoznacznej identyfikacji tożsamości i posiadania – jednej – płci.

Tyle o *anty-neutrum*. I tak za dużo. O wiele bardziej frapujące wydaje się mówienie o tym, co szczególnie zajmuje Barthes’a, a mianowicie „pokusa zawieszenia, udaremnienia, wymknięcia się paradygmatowi, jego groźnej presji, jego arogancji” (N 7). Podkreślić jednak trzeba najdobitniej, że, marząc o uwolnieniu z dyskursywnego potrzasku, Barthes nie myśli o zniesieniu paradygmatu przez wybór czegoś lepszego (nieopresywnego np.) czy o prostym przekroczeniu uciążliwych granic – bo podstawowym celem jest właśnie wymknięcie się podobnej logice. Potrzeba tu czegoś innego – „odchylenia, które, uchylając lub udaremniając paradygmatyczną, opozycyjną strukturę znaczenia, dąży do odroczenia czy zawieszenia konfliktowych podstaw dyskursu” (N 211) – i Barthes podaje całą kolekcję niedialektycznych figur, spełniających takie wymagania³². Wybieram tu tylko najciekawsze (w kontekście *Iwony, księżniczki Burgunda*). Właściwie trzeba by od razu powiedzieć, że wszystkie opisywane przez Barthes’a figury *neutrum* w ramach oficjalnego dyskursu ideologii Zachodu nie mają najlepszej reputacji. Taki jest los np. życzliwości, taktu czy uprzejmości, w których to gestach kryje się oczekiwanie na bycie przyjaźnie odbieranym przez ludzi i nie ma to nic wspólnego z obojętnością (N 14–15, 47). Taka postawa ma natomiast całkiem sporo wspól-

Doxy a znaczeniem zerowym, które pozostaje dlań mistyką liberalizmu. Wyjściem z tego impasu jest Tekst (według projektu z *Od dzieła do tekstu*), *significance* i właśnie *neutrum*. To, jak sądzę, dobra sugestia interpretacyjna w kontekście *Iwony, księżniczki Burgunda*.

³¹ W inauguracyjnym wykładzie w Collège de France Barthes powie: „Tymczasem system językowy, jako wykwit każdej mowy, nie jest ani reakcyjny, ani postępowy: jest zwyczajnie faszystowski, albowiem faszyzm bynajmniej nie zabrania mówić, on zmusza do mówienia” (R. Barthes, *Wykład*. Przeł. T. K o m e n d a n t. „Teksty” 1979, nr 5, s. 11).

³² I jeszcze jedno zastrzeżenie: *neutrum*, trochę wbrew swojej nazwie, nie ma nic wspólnego z bezbarwnością i niezaangażowaniem; przeciwnie, ogrywanie paradygmatu jest żarliwą aktywnością (N 7). Podobną właściwość ma chyba w sobie *Iwona*, bo Cyryl napomina Księcia: „Uważaj – jej słabowitość jest namiętna, pożądliva jak wszyscy diabli!” (I 30).

nego z opisywaną dalej niechęcią do ingerencji w czyjąś egzystencję, korekcji czyichś wyborów czy działalności (N 82). Albo cisza. Barthes powiada, że prawo do ciszy także jest niezrozumiałe w dzisiejszych czasach (N 22, 24, 26). Podobnie sprawa się ma z apatią, postrzeganą powszechnie jako skandal (N 182). Jeszcze ciekawiej Barthes pisze o – też niedopuszczalnym we współczesnym świecie – znużeniu, będącym zarówno odmową daną imperatywowi aktywności, jak i konkretnym doznaniem podmiotu przytłoczonego przymusem nieustannego określania swojej pozycji (N 16–19). W ogólności – ulubioną taktyką francuskiego uczonego jest unikanie konfliktu, które także jest całkowicie wykluczone przez ideologię Zachodu (N 127). Figurą *neutrum* jest Androgyne, wymykająca się poza sztywne kategorie męskości i kobiecości oraz poza alternatywę aktywności i pasywności (N 73, 186). *Neutrum* nie jest jednak tym, co „likwiduje płci, ale co kombinuje je, utrzymuje obie w podmiocie, w tym samym momencie, po każdej następna *etc.*” (N 191). Ta strategia działa na każdym poziomie każdej tożsamości (nie tylko zatem płciowej), pożądana jest bowiem wieloimienność, pluralizm pseudonimów (N 120). Taką chciałbym widzieć Iwonę. Jako figurę „niebiernej” pasywności, uchylającą aroganckie konieczności kulturowego dyskursu, jako moment nierozstrzygalności, „ślepą plamkę” systemu, przez którą ten, skutecznie rozregulowany, przestaje działać, wpada w konwulsje, zaczyna się trząść, zgrzytać i – agresją bardziej prymitywną niż zwykle – próbując bronić swojej nieodzowności, odkrywa to, czym jest w istocie – przemocą w czystej postaci.

Pora jednak przejść do drugiego dramatu. W *Historię* Gombrowicz wpisał liczne spośród omówionych tu dotąd wątków. Utwór ten blisko jest spowinowacony intertekstualnie także z innymi tekstami pisarza. Punkt wyjścia okazuje się tradycyjny, a określa go poetyka „dramatu rodzinnego”. Ujęcie rodziny jest faktycznie typowe dla tego autora, została ona bowiem przedstawiona jako instytucja, tu na dodatek najpierw jako Komisja Egzaminacyjna, a potem Komisja Poborowa wyjątkowo metodycznie dręcząca protagonistę. Jak wiadomo, Gombrowicz był podejrzliwy wobec procedury egzaminu już w *Ferdydurce*. Nie bez powodów. Sprawę świetnie objaśnia Foucault:

Egzamin łączy w sobie techniki hierarchii, która nadzoruje, i sankcji, która normalizuje. Jest normatywnym spojrzeniem, nadzorem pozwalającym oceniać, klasyfikować i karać. Zapewnia jednostkom widzialność, dzięki której różnicuje się je i sankcjonuje³³.

Cechą najbardziej charakterystyczną egzaminu jest jego rytualność i ceremonialność, a funkcją ekspozycja siły władzy i ustalanie prawdy:

W centralnym punkcie dyscyplinarnych procedur manifestuje u j a rzmiennie tych, których postrzega się jako obiekty, i obiektywizację tych, których się u j a rzmia³⁴.

W tym wypadku jest to prawda o jednostce, jaka w ten właśnie przemyślny sposób – przez dyskursywizację, archiwizację i przede wszystkim normalizację – zostaje niejako stworzona w służbie porządku społecznego. Celem jest bowiem właśnie stworzenie uległego, subordynowanego i po prostu normalnego „ja”. Otwarcie mówi o tym Ojciec:

³³ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Przeł., posłowie T. Komendant. Warszawa 1993, s. 222.

³⁴ *Ibidem*.

Może byś raczył mi wytłumaczyć... Proszę mi odpowiedzieć! Wymagam odpowiedzi! Ja zapytuję i wymagam odpowiedzi... Normalnej i prostej odpowiedzi, bo ja jestem prosty, normalny człowiek... Proszę mi odpowiedzieć, w jaki sposób możesz zdać egzamin dojrzałości – bo przecież jeżeli masz egzamin dojrzałości i ja wymagam, żebyś zdał ten egzamin – pytam się i zapytuję: czy myślisz, że zdasz ten egzamin, jeżeli zaprezentujesz się na bosaka i będziesz się zachowywał jak cudak... [H 384]

Stawką jest więc „dojrzałość”, oznaczająca tu przede wszystkim tożsamość, na którą składają się – jak to wynika z żelaznej procedury egzaminu – precyzyjne dane identyfikujące podmiot („Gombrowicz dwóch imion, / Marian i Witold”, H 386), schematyczne charakterystyki osiągnięć dydaktycznych („nie wykazał nadmiernych postępów, [...] Dość opieszali, mimo iż przechodził / Z klasy do klasy. [...] Matematyki nigdy nie starał się pojąć. / Do Historii z wielkim odnosi się powątpiewaniem / A Filozofia go nudzi... W językach dość zdolny / Lecz nie szanuje języka”, H 384, 386), moralna ocena („W ogóle / Ten młody człowiek zda się pozbawiony / Wszelkiej zdolności do szacunku”, H 386), ideologiczna odpowiedzialność („Czy rozumiesz, co to jest honor? [...] Czy wiesz, co to Bóg i wiara?”, H 388), określenie płciowych dyspozycji („Czy rozumiesz, co to / Mężczyzną być – spełniać / Swe powołanie mężczyzny?”, H 388) i stan ogólnej dyspozycji psycho-fizycznej („Należałoby wyświecić, czy jest normalny?”, H 384).

Pojawiają się jednak kłopoty, bo Marian Witold jest „bosonogiem” i „cudakiem”. A co wyprawia? Naprawdę uroczo ujęła to kuzynka hrabianka Ela, mocno zaciekawiona, „co za idyllę / Nożną uprawia na drumli / Nasz biedny Witold” (H 381). Mówiąc wprost: chodzi boso i zadaje się z „Niemoralnym Józkiem”, synem stróża (H 379). Tym swoim zachowaniem wywołuje prawdziwą historię abiektalną. Zaniepokojona Matka ubolewa:

Przecież zarazki, mikroby. Świat cały
Pełen mikrobów!
[.]
Chyba nie zdajesz sobie sprawy, że mnie i siebie
Wtrącisz w ciężką chorobę! Zarazki! Mikroby!
Pełno mikrobów!
Bosą nogą dotykasz ziemi!
Okropnych brudów,
Rynsztok, błoto,
Śmiecie, zgnilizna,
Jak można – nogą
Dotykać świata!
Ty chyba nie zdajesz sobie sprawy, czym jest świat!!
[. . .]
Zarazki:
Zarazki nie tylko fizyczne, ale i
Przed wszystkim moralne! Z łobuzami! [H 380–381]³⁵

Matka ma rzeczywiście istotne powody do paniki. Chodzenie boso oznacza

³⁵ Ojciec (już jako Profesor) powiada:

[...] jest w nim coś ślepego
I coś ciemnego. Jeżeli jest wzniosły,
To tak jest wzniosły jak pies, co załatwia
Swoje potrzeby naturalne. Jest świadomy,
Ale świadomość jest w nim jak w psie, co szuka kości,
Czysto naturalną potrzebą. Jeżeli jest w nim jakaś
Potrzeba moralności, to ją zaspakaja

kontakt z tym, co nieczyste (z ziemią), a zarazem identyfikację z niższością społeczną i erotyczną (bo Józek jest niemoralny)³⁶. Zagrożeniem nie jest jednak tylko infekcja czy rewolucja. Marian Witold nie jest tylko i po prostu brudasem. Jak pisała Mary Douglas:

Nasze unikanie brudu nie wynika ze strachu czy bezmyślności – to twórcza aktywność, wysiłek mający na celu dostosowanie formy do funkcji i ujednoczenie doświadczenia³⁷.

Precyzyjniej o zagrożeniach, jakie przynosi protagonista, mówiła Kristeva:

wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane. [P 10]

[...] Brud nie jest jakością samą w sobie, lecz odnosi się wyłącznie do tego, co ma związek z granicą, zwłaszcza zaś przedstawia przedmiot upadły z tej granicy, drugą jej stronę, margines. [...] Ekskrementy i ich odpowiedniki (zgnilizna, zakażenie, choroba, trup itd.) przedstawiają niebezpieczeństwo nadchodzące z zewnątrz tożsamości: „ja” zagrożone przez „nie-ja”, społeczeństwo zagrożone przez to, co poza nim, życie przez śmierć. [P 68, 70]

Nieczystość jest niebezpieczna, bo nie tyle czy nie tylko zanieczyszcza pożądaną formę, ale pokazuje, jak krucha jest jego struktura, jak wątki są granice stabilizujące ten sterylny i krzepki porządek i odsuwające na bezpieczną odległość to, co skalane i patologiczne. Jako prawdziwie groźna jawi się bowiem relatywizacja pewności, przede wszystkim pewności tego kim i gdzie się jest, a także tego, co wolno, a co jest zakazane. Dla Mariana Witolda ta uporczywa względność, jaką przynosi kontakt z tym, co niskie i nieczyste, jest jakby oczywista – i tak oto określa on swoją pozycję:

Od dawna już postanowiłem
Brać na serio to, z czego wy się śmiejecie,
I śmiać się z tego, co dla was jest poważne.
Żyć odpadkami waszej kuchni. W śmieciach waszych
I na podwórku waszym,
Tam miejsce moje... [H 392]

Gdybym ja nie był bosi, gdybym nie był bez butów,
gdybym był jak inni przyzwoici chłopcy – czyż pozwolilibyście sobie na takie igraszki? Ale jest we mnie
jakiś rozluźnienie.
I wskutek tego wszystko staje się jakieś
Ciężko i strasznie rozluźnione. Wszystko staje się dowolne.

Podobnie jak inne potrzeby... Zawsze na uboczu
Oddaje się pokątnym spiskom, może i nałogom
Niedozwolonym, może myślom, może
I innym machinacjom [...] [H 386–387]

Nie ulega kwestii, że jest to tyleż charakterystyka protagonisty, co i Gombrowiczowska definicja pisania. Abiektalną retorykę Gombrowicz wykorzystywał wielokrotnie, m.in. w *Trans-Atlantyku* i w *Testamencie*. Poruszam ten temat w dwóch tekstach: *Cudaczne nieprzyjemności i przyjemności* (ukazuje się na portalu: www.unigender.org/) i *Auto-biografie. Nietzsche – Gombrowicz – Barthes* (drukami ukazuje się w „Ruchu Literackim”).

³⁶ Jeleński (*op. cit.*, s. 298) pisał: „Błoński proponuje [...] szereg następujący: nagość – piękność – młodość – niższość – chaos – energia – natura. Bosość należy oczywiście do tego szeregu, z tym że wzmacnia w nim akcent seksualny i społeczny”.

³⁷ Douglas, *op. cit.*, s. 46.

Wszystko staje się możliwe... Wszystko, wszystko jest dopuszczalne... [H 395–396]³⁸

Powrót tego, co odrzucone, jest jednak nieuchronny. Zaczyna działać ten sam mechanizm, który Gombrowicz zainscenizował w *Iwonie, księżniczce Burgunda*. Rodzina ulega niewidzialnej presji abiektalnej bosości, zdejmując buty i w tym momencie obnażone zostaje to, co miało być ukryte: lękliwość Matki, niewiara Reny, powierzchowność Jerzego, konwencjonalność Ojca, brutalność Janusza... (H 389–390). Ale to nie koniec komplikacji. Bosość jest figurą antypolityczną czy antyideologiczną³⁹. Wedle Kuharskiego:

Bosa stopa Witolda i jego wieczna młodość symbolizują jego niezawisłość od historii – zarówno od upływu czasu, jak i przymusowego piętnowania zmilitaryzowanego męskiego ciała (noszenie wojskowych butów i narażanie się na rany czy na śmierć podczas bitwy)⁴⁰.

Pacyfistycznie usposobiony Marian Witold szans na uniknięcie militarnego konfliktu upatruje w propozycji, aby każda z głównych postaci politycznej sceny – Cesarz Wilhelm II, Car Mikołaj II, Piłsudski (pojawić się mieli jeszcze Hitler i Stalin) – dokonała ucieczki z „samego siebie” (H 417). Jak to rozumieć? Chyba jako rejteradę z tożsamości, co oznaczałoby – zdaniem Kuharskiego – również „odrzuć *machismo*, militarystkę i narodowe mitotwórstwo”⁴¹. A także heteroseksualizmu, bo Krysia na dziwność (*queer*) Mariana Witolda widzi takie oto proste *remedium*:

Dlaczego nie jesteś normalny
Tak jak inni chłopcy obuci!
Przydałoby ci się wojsko!
Tam by ci dali szkołę!
O, ja nieszczęśliwa. [H 393]⁴²

Sporo wyjaśnia intertekstualna zbieżność z *Trans-Atlantykem* (chodzi, oczywiście, o „cudaka”). To argument dość mocny, bo – jak wiadomo – fragmenty *Historii* powstawały prawie równoległe z powieścią. Tropów homoerotycznych jest tu więcej, choćby pojawiający się na scenie Xiążę von Eulenburg, bohater

³⁸ Gombrowicz (*Dziennik 1953–1956*, s. 60) bardzo podobnie pisał w dziariuszu: „Śmietnik. W tym sęk, że ja wywodzę się z waszego śmietnika. We mnie odzywa się to, co wy w ciągu wieków wyrzucaliście jako odpadki. Jeśli moja forma jest parodią formy, to mój duch jest parodią ducha, a moja osoba parodią osoby. [...] Wyrzuciliście na śmietnik to wszystko, co w nas było teatrem i aktorstwem, i usiłowaliście o tym zapomnieć – dziś przez okno widzicie, że na śmietniku wyrosło drzewo, będące parodią drzewa”. Komentując przywołany tu dziariuszowy *passus*, E. Płonowska-Ziarek (*Blizna cudzoziemca i barokowa fałda. Przynależność narodowa a homoseksualizm w „Trans-Atlantyku” Witolda Gombrowicza*. W zb.: *Grymasy Gombrowicza*, s. 256) stwierdziła: „W tym ustępie uderza właśnie to, że »wyrzucanie« odpadów zostaje skojarzone z graniem i teatrem – tropami, które Gombrowicz tak często rozwija figuratywnie prezentując swoją homoseksualność”.

³⁹ Co znaczące: Jeleński (*op. cit.*, s. 299) zestawia bosość z milczeniem Iwony.

⁴⁰ Kuharski, *Witold, Witold i Witold*, s. 324.

⁴¹ *Ibidem*, s. 321.

⁴² Już dawno rozpoznano pierwowzór rezolutnej Krysi. Chodzi o Krystynę Konarską (z domu Janowską), w której zakochany był ponoć Gombrowicz (i za tę legendę w dużej mierze odpowiada on sam). Zob. Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, s. 80–81. – J. Siedlecka, *Jaśnie pańicz*. Warszawa 1997, s. 132–143.

skandalu homoseksualnego na cesarskim dworze (H 405–406)⁴³. Ten wątek jest tu wprowadzony bardzo konsekwentnie. Butler podpowiada, że homoseksualność z reguły uznawana jest za groźną nieczystość, i – cały czas idąc za Mary Douglas – tak oto rekonstruuje genealogię podobnych przeświadczeń:

Jeśli ciało jest synekdochą systemu społecznego jako takiego bądź miejscem przecięcia otwartych systemów, to każda nieuregulowana przepuszczalność stanowi moment nieczysty i niebezpieczny. Ponieważ seks analny i oralny między mężczyznami w jasny sposób ustalają pewne rodzaje cielesnej przepuszczalności, niedopuszczalne w porządku hegemonicznym, męska homoseksualność – z takiego hegemonicznego punktu widzenia – musiała stanowić miejsce niebezpieczne i nieczyste, jeszcze zanim AIDS pojawiło się w polu kultury i niezależnie od niego. [U 240]

Sądowy trybunał pod przewodnictwem Ojca za uchylanie się od służby i „bosą psychikę rewolucyjną” (H 394) skazuje Mariana Witolda na katorgę, dyby oraz – przede wszystkim – na „pozbawienie głosu”. Skazany próbuje się bronić:

Proszę pozwolić!
Co to znaczy? Kto mi nie pozwala – Czym jestem
Abyście mieli mi nie pozwalać – kto mnie głos mój
Może odebrać? Głos mój!
Głos mój tu się rozlega!
Ho, ho, ho, hola – głos mój,
Głos mój!
Głos mój! [H 395]

Kategoria „głosu” jest niejasna, ale, rzecz oczywista, przez to zaprasza do interpretacji. Pewne jest chyba to tylko, że stanowi część dyskursu o charakterze emancypacyjnym – choć można i trzeba spierać się o znaki na sztandarach tej rebelii. Jeśli głos to kategoria idiomatyczna⁴⁴, to Marian Witold, domagając się głosu, chce mówić w sposób wyłącznie dla siebie właściwy, w swoim wyłącznie imieniu, chce stworzyć „małą narrację” (by powiedzieć to po lyotardowsku), bez uniwersalistycznych roszczeń, bez skłonności do mówienia za kogoś i o kimś, chce formułować radykalne wątpliwości i nie lękać się cenzury. A mówi to wszystko z pozycji: odmienca, wykluczonego, obcego. Oto – jak je widzę – przesłanie „bosonoga”.

Dlaczego *Historia* pozostała dziełem niedokończonym? Zaryzykowałbym odpowiedź następującą. Razem z *Trans-Atlantykem* tekst ten stanowi domknięcie pewnego etapu w twórczości Witolda Gombrowicza. Określiłbym go jako fazę krytyczną, bo dobrze wpisuje się w klimat tego, co nazywa się „hermeneutyką podejrzeń”. Od *Pamiętnika z okresu dojrzewania*, poprzez *Ferdydurkę*, *Iwonę*, *księżniczkę Burgunda*, po *Trans-Atlantyk* i *Historię* właśnie, Gombrowicz stosuje de-

⁴³ Podkreślają znaczenie tej postaci J e l e Ń s k i (*op. cit.*, s. 306), K u h a r s k i (*Witold, Witold i Witold*, s. 321) i R i t z (*op. cit.*, s. 198).

⁴⁴ Tak przynajmniej chciał B a r t h e s (*Muzyka, głos, język*. Przeł. K. K ł o s i ń s k i. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 6): „Głos ludzki jest rzeczywiście uprzywilejowanym (ejdetycznym) miejscem różnicy: miejscem, które wymyka się wszelkiej nauce, nie ma bowiem takiej nauki (jak fizjologia, historia, estetyka, psychoanaliza), która wyczerpywałaby problematykę głosu: sklasyfikujcie, skomentujcie muzykę pod względem historycznym, socjologicznym, estetycznym, technicznym, a zawsze pozostanie jakaś reszta, jakiś suplement, jakieś opuszczenie, niedopowiedzenie, które samo siebie wskazuje: to głos”.

konstrukcyjną taktykę bardzo przypominającą genealogiczno-archeologiczną strategię, jaką uprawiali Friedrich Nietzsche i Michel Foucault⁴⁵. Metoda ta polega na skrupulatnej analizie kategorii kulturowego dyskursu, odsłaniającej jego umowność i uroszczenia. W tym krytycznym nurcie *Historia* mieści się bardzo dobrze i, być może, jest nawet radykalniejsza niż inne teksty. I pewnie z powodu tego właśnie radykalizmu pozostała brulionem. Jeleński zwrócił uwagę na to, że w „żadnym innym utworze (nawet w *Trans-Atlantyku*) nie poszedł Gombrowicz tak daleko na drodze intymnej spowiedzi”⁴⁶. Faktycznie, Gombrowicz przyznał się do wielu rzeczy, choćby do imienia Marian, które było przecież jego pierwszym imieniem. Ciekawe, czy wiedział o tym Gize?

Abstract

MARIAN BIELECKI
(University of Wrocław)

“IVONA PRINCESS OF BURGUNDIA” AND “HISTORY” OR CULTURAL DISCOURSE ARROGANCE

The author uses the methodological tools as gender studies, queer theory, psychoanalysis, and post-structuralism (J. Butler, J. Kristeva, R. Barthes) to interpret Witold Gombrowicz's two dramas. In this view, *Ivona Princess of Burgundia* and *History* prove to be the cultural distance analysis presented in the dramatic form which reveals its plight, normativeness, and identity claims. The dramatist puts on the social processes of identity creation which stem from a series of exclusions of what is regarded as standing out of norm. Gombrowicz nonetheless is not confined to show that the sex, generally seen as something primal, innate and invariable, is a mere cultural construct and discursive form. Rather, he suggests a possibility of subversive conversion of identity forms and alternative forms of self-creation and experience.

⁴⁵ Oczywiście, jest jeszcze *Dziennik*, gdzie Gombrowicz ze strategii tej korzysta nieprzerwanie. Piszę o tym w przywoływanej już tu książce *Interpretacja i pleć* (s. 65–114).

⁴⁶ J e l e ń s k i, *op. cit.*, s. 296.