

Część trzecia

I. Iwona w trzech odsłonach (w poszukiwaniu podmiotu nieandrogynicznego)

1. Ospały performance Iwony

Gombrowicz wypowiedział wojnę trzem „płciowościom”¹. Tradycyjna kobiecość i męskość, a także pierwotna boska andrygynia poległy w walce o miano niszy dla „człowieka o określonej płci”, o którego boje toczy pisarz. Nie można jednak przedwcześnie imputować mu chęci kapitulacji. Rzeczona już świadomość sztuczności skłoniła go do poszukiwań podmiotu wolnego, pomimo że określonego płcią. Wolność ta dostępna jest, jak się za moment przekonamy, dzięki samoświadomości.

Iwona, pierwsza² „dramatyczna”³ kobieta u Gombrowicza, naznaczona została piętnem szczególnym (choć oczywistym), mianowicie piętnem materialności. Musiała być ciałem, aby stać się jednostką widoczną w przestrzeni fizycznej⁴. Jednak to nie jedyny poziom, w którym człowiek musi się pojawić, aby zyskać dla siebie i innych pewność bytu ontologicznego. Podążając za myślą Lacana, trzeba dostrzec fakt, że aby narodził się podmiot, konieczne jest wejście w porządek symboliczny (innymi słowy, konieczne jest zdobycie języka i zaistnienie w nim⁵).

W *Iwonie* poszukiwany będzie przez nas podmiot „nieandrogyniczny”. Monika Żółkoś – monografistka dramatu – mówi wprost, że takiego podmiotu nie zidentyfikujemy w osobie

¹ „Płciowość” traktuję jako rodzaj abstrakcyjnej kategorii umożliwiającej dookreślenie tożsamości człowieka.

² *Iwona, księżniczka Burgunda* to pierwszy dramat Witolda Gombrowicza. Opublikowany został w czasopiśmie „Skamander” w 1938 roku.

³ Zwrócić pragnę uwagę na podwójne znaczenie słowa: Iwona jest bohaterką dramatu (jako sztuki teatralnej), ale nie jest też pozbawiona cech tragicznych.

⁴ Jerzy Jarzębski zastanawia się nad realnością/cielesnością Iwony tymi słowy: *Kim ona właściwie jest? Czy tylko abstrakcją, białą plamą, „problemem do rozwiązania”? (...) Jestże tylko projekcją niejasnych rojeń Filipa, czy może dziewczęciem psychicznie zablokowanym, zduszonym przez kompleksy?* [J. Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Kraków 2000, s. 93].

⁵ Lena Magnone, *Rewolucja psychotyków, czyli co zostało z Lacana w Queer Theory*, w: *Lektury inności*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007, s. 53-59.



tytułowej bohaterki. Według niej Iwona, która odmawia zaistnienia w języku, to istota negująca konieczność wejścia w płęć⁶.

Taką subwersywność w dziełach Gombrowicza badała także Kazimiera Szczuka, która pod wątpliwość poddała sąd, jakoby autor *Iwony* musiał być zawsze postrzegany jako zwolennik binarnego ujmowania kwestii płci. Próbowwała ona odnaleźć w bohaterkach z jego dzieł reprezentantki nietradycyjnej kobiecości – podmioty korporalne przekraczające stereotypowo ujętą kobiecość.⁷

Powracając do myśli Lacana można stwierdzić, że *symboliczne to norma, która instaluje podmiot w języku (w schematach zrozumiałości kulturowej)*⁸. Iwona odrzucając symboliczne czyni siebie wojowniczką o prawo do nie bycia tylko kobietą. Jednak tym samym zabija siebie uniemożliwiając sobie „istnienie w ogóle” (podważa swój status ontologiczny).

Lena Magnone w *Rewolucja psychotyków, czyli: Co zostało z Lacana w Queer Theory*, rozważając teorię Judith Butler, wskazuje na znaczący moment krzyżowania się dwóch toków myślowych, które zbiegają się na obszarze tak pojętej podmiotowości Iwony. Porównując słowa Lacana z myślą Althussera dochodzi do wniosku, że:

(...) jednostki są podmiotami jeszcze przed narodzinami, gdyż już wtedy umiejscowione są w danym porządku symbolicznym: dziecko zanim się narodzi, nosi Imię swojego Ojca, jest już także wpisane w strukturę rodzinną, już się o nim mówi. W tej strukturze symbolicznej przyszły podmiot musi odnaleźć swoje miejsce, „stać się” podmiotem, którym jest już z góry.⁹

Wynika z tego, że Iwona nie może, jak twierdzi Monika Żółkoś, negować swojej kobiecości i nadal istnieć niezależnie. Nie może zrywać maski płci i żyć, odrzucając konieczność posiadania twarzy. Autorka *Ciała mówiącego*, powołując się na Lucy Irigaray, przywołuje głoszony przez nią sąd, jakoby zanim przyjdziemy na świat mamy już przygotowane miejsce w języku i zawsze jest ono zdeterminowane płcią dziecka¹⁰. Lacań w swych późniejszych tekstach zaznacza jednak, że miejsce to jest już zawczasu (jeszcze przed pierwszym oddechem, potem słowem) wypełnione projektem jednostki, jaką mamy się stać.

⁶ M. Żółkoś, *Ciało mówiące. Iwona, księżniczka Burgunda Witolda Gombrowicza*, Gdańsk 2001, s. 37.

⁷ K. Szczuka, Gombrowicz subwersywny, „Teksty Drugie” 1999, s. 178.

⁸ Lena Magnone, op. cit., s. 59.

⁹ Ibidem, s. 59.

¹⁰ M. Żółkoś, op. cit., s. 37.



Uzupełnieniem tego sądu stają się słowa Judith Butler, autorki performatywnej teorii płci, która stwierdziła, że elementem integralnym owej projekcji jest określenie płci.

Iwona uczyniona¹¹ została kobietą w momencie, gdy została wprowadzona w rodzaju żeńskim w dyskurs przez bliźniaczą parę Cyprian – Cyryl.

CYPRIAN (oglądając się)

Oo, niczego blondyna. Wcale...wcale...

KSIAŻE

Blondyna? Gdybyś powiedział brunetka, byłoby zupełnie to samo. (rozgląda się, zgnębiony) Drzewa i drzewa...Chciałbym, żeby coś się stało.

CYRYL

Oo, tu znowu idzie jakaś.

[I, 11 podkreślenie M.B.]

Iwona buntowniczo milcząca, jak pisze Żółkoś, *stosuje wyrefinowaną, niemal okrutną formę oporu*¹² – negując tradycyjnie pojmowaną konieczność bycia wobec drugiego człowieka w interakcji werbalnej – *podważa dialogiczny charakter ludzkiego istnienia*¹³.

Posłużmy się na moment twierdzeniami z dyskursu feministycznego. Przywołana już Judith Butler radykalnie odwraca sposób pojmowania kategorii sex/gender¹⁴ funkcjonujący w świadomości społecznej od czasów Simone de Beauvoir. W filozofii Butler płeć kulturowa nie ma mocy określania stałej tożsamości jako miejsca działania, z którego wypływają różne akty. Gender to tożsamość płynna, która konstytuuje się w czasie, w powolnym procesie stylizacyjnego cytowania aktów znajdujących się w płciowym rezerwuarze gestów, zachowań magazynowanych przez społeczeństwo. W *Iwonie* odnaleźć możemy cały zbiór owych gestów:

(WCHODZĄ: IWONA i dwie ciotki)

(...)

¹¹ Strona bierna czasownika ma za zadanie uwydatnić brak aktywności samej Iwony.

¹² M. Żółkoś, op. cit. s. 15.

¹³ Ibidem, s. 15.

¹⁴ Sex to płeć biologiczna, gender natomiast to kulturowa interpretacja różnicy płci, to konstrukcja nadbudowana na biologii. *Płeć jest nacechowana właśnie przez gender* [K. Szczuka, op. cit., s. 174].



I CIOTKA

Usiądźmy tu na ławce. Czy widzisz moje dziecko tych młodzieńców?

IWONA (milczy)

I CIOTKA

Ależ uśmiechnij się, uśmiechnij, moje dziecko.

IWONA (milczy)

II CIOTKA

Dlaczego tak niemrawo? Dlaczego ty, moje dziecko, tak się niemrawo uśmiechasz?

IWONA (milczy)

[I, 11]

Widzimy jak ciotki sugerują pożądane zachowanie dziewczynie, jednak Iwona uparcie milczy. Żółkoś twierdzi, że *milczenie Iwony nie jest symptomem afazji, czy zwykłym brakiem elokwencji, ale odmową wejścia w dyskurs*.¹⁵ Tyle tylko, że ta negacja wcale jej nie pozbawia statusu podmiotu. Bohaterka nie godzi się na wejście w symboliczne, ale to nie bunt, a tylko bierność. Iwona jest i to jest w coraz dobitniejszy sposób. Najpierw „narzuca” swoją niepełną, bo niechcianą, kobiecość Księżciu:

Pani denerwuje, rozumie pani, pani jest jak czerwona płachta, pani prowokuje.

(...)

Ach, jak pani milczy. (...)

Pani będzie moją!

[I, 15]

Jej bierność stanowi przyzwolenie do działania. Iwona nie chce pojawić się w języku, bo nie chce zintegrować się z płcią kulturową, która uwierać ją będzie jak przyciasne pantofle na obcasie. Iwona chciałby ostentacyjnie chadzać boso.¹⁶

Bunt jednak (jeśli przyjąć, że w tej kategorii można „nie - mówę” rozpatrywać) jest całkowicie nieskuteczny, bo milczenie obnaża Iwonę. Pozbawiając ją zewnętrznego pancerzyka płci kulturowej, ukazuje nagą prawdę, czyli brak esencji płci.

¹⁵ M. Żółkoś, op. cit., s. 36.

¹⁶ Tak, jak boi się *tak jakoś na goło* [I, 48], tak nie potrzebuje pantofelków. Chce być istotna, więc nie dość, że butów nie zakłada, to jeszcze – jak wypomina jej Ciotka – *wczoraj na zabawie nie ruszyłaś nogą* [I, 13].



Iwona czyni siebie potencjalną ofiarą użycia przez władców dyskursu. Butler w szkicu *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej* stwierdziła:

Ciało samo w sobie nie stanowi tożsamości, nie jest też po prostu materią. (...) Ciało nie sprowadza się wyłącznie do materii, lecz istnieje jako ciągły i nieprzerwany ruch urzeczywistniania się możliwości.¹⁷

Zanegowała tutaj odrębny od psychicznego byt somatyczny. Ciało stanowi wg niej niezbędny składnik podmiotu, ale nie jest to opakowanie esencjonalistycznie pojmowanej tożsamości. Zamiast tego jest iluzją, złudzeniem esencji uzyskanej na drodze performatywnego konstruowania. Jest więc niczym więcej, jak:

(...) codziennym dokonaniem, w które społeczeństwo jako widzowie i sami aktorzy wierzą, odgrywając w wiarygodny sposób.¹⁸

W przytoczonej definicji pojawił się element wiary, od którego już tylko krok od niebezpiecznego wyniesienia płci kulturowej na ołtarze i podporządkowania się słowom Szambelana:

Proszę uklęknąć.

[I, 84].

Zanim jednak kolana swe zegniemy, trzeba nam zatrzymać się nad słowem iluzja. Judith Butler używa go w stwierdzeniu: *iluzja istnienia określonej tożsamości płciowej.*¹⁹ Na podstawie definicji słownikowej przywołać można trzy znaczenia tego słowa:

1. *doznawanie wrażenia, że się widzi coś, czego w istocie nie ma; złuda, złudzenie, urojenie;*
2. *wiara w coś, kogoś, przekonanie o czymś, nie mające pokrycia w rzeczywistości;*
3. *zniekształcone widzenie lub błędna interpretacja czegoś pod wpływem silnych emocji np.: strachu, oczekiwania.²⁰*

¹⁷ J. Butler, *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej*, w: *Lektury inności*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007, s. 27.

¹⁸ Ibidem, s. 26.

¹⁹ Ibidem, s. 25.

²⁰ *Słownik Wyrazów Obcych*, red. E. Sobol, Warszawa 2003, s. 461.



Dodatkowo etymologia poszerza jeszcze możliwość interpretacji tego słowa, bo łacińskie *illusio* to szyderstwo, ironia, czy złudzenie.

Na podstawie przywołanych definicji wywnioskować możemy, że sugestia stabilnej tożsamości płciowej to wg Butler złudzenie utrzymywane przez gender.²¹ Odnajdujemy więc bez przeszkód analogię z pierwszym przywołanym znaczeniem słowa iluzja. Płeć zaczyna nam się jawić jako rodzaj sfalsyfikowanego wrażenia, które rości sobie prawo do bycia rzeczywistym. Ostatnia z przytoczonych definicji wnosi nowy pierwiastek, mianowicie konieczność pojawienia się silnych emocji. Aby płęć mogła się urzeczywistnić, by materia ciała poddać się mogła ruchom różdżki iluzjonisty, musi zaistnieć stan napięcia psychicznego. Przywołany już strach lub oczekiwanie.²²

Pojawia się w tym miejscu istotne pytanie, bo kto właściwie jest tutaj iluzjonistą? Czy jest nim sam zainteresowany określeniem swojej tożsamości podmiot? Według Judith Butler, która stwierdziła, że naznaczone płcią „ja” nie jest wcześniejsze od aktu je konstytuującego, takie rozwiązanie jest niemożliwe do zaakceptowania. Więc magia po prostu? Zgodzić się należy z taką kolejnością: najpierw pojawia się sam akt czarowania, który powołuje do życia jednostkę nazwaną iluzjonistą. Czary były przed pojawieniem się magika na scenie. Publiczność przecież dobrze wiedziała, na jaki pokaz (performance) kupiła bilety.

Judith Butler stwierdziła, że:

*(...) jeśli atrybuty i działania płci kulturowej, różne sposoby, dzięki którym ciało pokazuje lub produkuje swoje kulturowe znaczenie, są performatywne, to znaczy, że nie ma żadnej pretożsamości wytwarzającej miary działań, czy atrybutów.*²³

²¹ *Jeśli płęć kulturowa powstaje w wyniku aktów nieciągłych wewnątrznie, wówczas złudzenie esencji jest niczym innym niż skonstruowaną tożsamością, performatywnym codziennym dokonaniem.* [J. Butler, op. cit., s. 25 podkreślenie M.B.].

²² Powróćmy jeszcze na moment do *Niesamowitego* Freuda [Z. Freud, op. cit., s. 255]. Godny podkreślenia jest fakt, że z *oddziaływaniem niesamowitym mamy do czynienia szczególnie często, szczególnie łatwe jest to wtedy, gdy dochodzi do rozmycia granicy pomiędzy fantazją a rzeczywistością, gdy całkiem realnie przystępuje do nas coś, co dotąd uważaliśmy za fantastyczne.* To wszystko w aurze strachu spowijającej *das Unheimliche*. *Niesamowite* pojawia się więc wraz z iluzją. Zwłaszcza z iluzją esencjonalnie pojmowanej tożsamości płciowej, która wytwarzana jest przez stylizowane powtarzania aktów konstytuujących płęć. Płęć jako esencja to złuda. Określona płciowo tożsamość to efekt widzenia zniekształconego przez strach. Silna emocja – napięcie, strach to miejsce, w którym krzyżuje się teoria Freuda i iluzyjna tożsamość płciowa wytworzona przez akty performatywne.

²³ J. Butler, *Zapis na ciele, performatywna wywrotność*, w: *Lektury inności*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007, s. 45.



Tak jak w przywołanym przeze mnie przykładzie, magik staje się magikiem w momencie dokonywania sztuczki, tak kobieta będzie kobietą dopiero w momencie przyswojenia atrybutów płci zaczerpniętych z kulturowego (społecznego) zbioru gestów, zachowań. Już de Beauvoir wygłosiła tezę:

(...) „kobieta”, a tym samym każda płć kulturowa, stanowi raczej sytuację historyczną, niż fakt naturalny.²⁴

Stosując terminologię Foucaulta mówić można o *stylistyce egzystencji*, która odtwarza się permanentnie na tle historii. Kobieta objawi się na scenie kobietą w momencie, gdy wejdzie w rolę, a raczej zacytuje jakiś akt konstytuujący tę rolę, którą przygotowało dla niej społeczeństwo.

Judith Butler podkreśla omawianą kwestię tymi słowami:

(...) gdy zmusi ciało do zgodności z historyczną ideą kobiety; (...) nakłoni ciało do tego, by stało się znakiem kulturowym.²⁵

Moment *ureczywistnienia siebie z historycznie ustalonym zakresem możliwości jako uznanym, powtarzającym cielesnym planem²⁶*, jest pożądanym i wymaganym momentem w konstytucji każdej jednostki. Właśnie takiej chwili określenia siebie żądają od Iwony dworzanie.

Najpierw:

I CIOTKA

Ależ uśmiechnij się, uśmiechnij, moje dziecko.

[I, 11]

Potem:

SZAMBELAN

Ukłon, ukłon ...

[I, 21]

²⁴ Cytuję za J. Butler, *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej*, w: *Ibidem*, s. 26.

²⁵ *Ibidem*, s. 28.

²⁶ *Ibidem*, s. 27.



Przywołać w tym miejscu należy wypominane już przez ciotki potańcówki, wyprawy na narty, czy sukienkę w kwiaty. Kosz możliwości jest pełen, Iwona ma z czego wybierać, problem tylko w tym, że ani myśli sięgnąć po cokolwiek, by uczynić siebie przez wybrany rekwizyt.²⁷ Postawa nihilistyczna nie uratuje jednak bohaterki przed koniecznością zakwalifikowania. W płciowo dualnej historii i świadomości dworu nie ma miejsca na niedookreślenia.

Iwona, niewątpliwie będąca ciałem (*milczy*) [I, 11], a to zmienia ją w bierny obiekt gotowy do przerobienia w stereotypowo ujętą kobiecość. Ciało, stanowiące *ruch urzeczywistniających się możliwości*²⁸, niekoniecznie wiąże się z wymogiem działania ze strony podmiotu. Wystarczyć może brak oporu. Iwona niedziałając stwarza siebie i innym pozwala na to samo – na ciągłe kreowanie jej osoby. Odgradza się w sposób zdecydowany od gender, bo nie chce przywdziać nic z szafy kobiecości stojącej w patriarchalnej garderobie. Monika Żółkoś ostatecznie doszła do wniosku, że Iwona odmawia wejścia w płęć aż do końca – do momentu śmierci.²⁹

Jednak według mnie Iwona znajduje się na przegranej pozycji od zawsze – od początku historii ludzkości postrzeganej jako złożonej z dwóch, przeciwstawnych płci. Nic nie daje jej fakt, że nie chce wejść w dyskurs, bo on i tak już ją określił, co znajduje odzwierciedlenie w słowach innych dworzan.

O Iwonie mówi się:

jakaś

CYRYL

Oo, tu znowu idzie jakaś.

²⁷ Por. Monika Żółkoś stwierdza – *otoczona rekwizytami płci Iwona ma rozbłysnąć niczym kopciuszek na balu* [M. Żółkoś, op. cit., s. 25].

²⁸ J. Butler, *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej*, w: *Ibidem*, s. 27.

²⁹ Po śmierci następuje zaś kwalifikacja – *Martwą materię łatwo zawłaszczyć, określić, naznaczyć zinstytucjonalizowaną żałobą <zwłoki zawsze należą do żywych>* [M. Żółkoś, op. cit., s. 43]. Interpretatorka ta nie wzięła jednak pod uwagę słów, które padają z ust Szambelana: *Najlepiej nie pamiętać umarłych kobiet. Umarła kobieta nie jest kobietą* [I, 49].



[I, 11 podkreślenie M.B.]

ona jest

CYRYL

Zmokła kura! – Ona jest – niezadowolona!

[I, 12 podkreślenie M.B.]

w zaimkach rodzaju żeńskiego **jej/ją**

CYPRIAN

Płaksa! Masło maślane! Chodźmy, okażmy jej naszą pogardę.

(...)

IZA

Zostawcie ją – to nie ma sensu.

[I, 12]

Bohaterka dramatu w dyskursie funkcjonuje w określonym rodzaju, tym samym w świadomości dworu funkcjonować musi w określonej płci. Gdy wreszcie (choć *cicho*, z *przymusem* [I, 25]) pojawia się w języku, nie stwarza problemu odczytanie, z jakim rodzajem się identyfikuje.

IWONA

Ja wcale nie jestem obrażona. Proszę mnie zostawić.

[I, 25 podkreślenie M.B.]

Zasługa za fortunność aktu identyfikacji znajdować się może po stronie Księcia, który obierając sobie Iwonę za obiekt adoracji czyni ją w obrębie dyskursu kobietą:

Ach, jak pani milczy! Jak pani milczy! A przy tym pani wygląda na obrażoną!

[I, 15 podkreślenie M.B.]



Filip określa ją wielokrotnie:

CYRYL I CYPRIAN (podchodzą)

Pozwólcie, że was przedstawię tej obrażonej królowej! Tej dumnej Anemii!

[I, 15]

Takim powielanym zachowaniem sprawia, że Iwona zaczyna mimowolnie zajmować miejsce w języku, które jej wskazuje.

Iwona milcząca jest jak płód, który jeszcze się nie narodził. Księżę natomiast to akuszerka czuwająca nad procesem przyjścia na świat określony konwencją językową. To przecież on nazwał ją kobietą, zanim sama zainteresowana zdecydowała się wydać „pierwszy krzyk”.

Przywołana już Lena Magnone stwierdziła, że *jednostki są już - zawsze podmiotami*³⁰. Iwona była „już-zawsze” kobietą (bo tylko taka możliwość podsunięta jej została z dualnej opozycji kobieta/ mężczyzna). Księżę czyni więc sobie Iwonę-kobietę. Zresztą wcale nie kryje się z tym działaniem, mówi przecież wprost:

Bo wie pani, jak się panią widzi, to aż korci, żeby panią do czegoś użyć.

[I, 15]

Iwona została dookreślona w kobiecości złożonej z atrybutów płci kulturowej. *A jeśli ciało płciowe jest performatywne, to znaczy, że nie ma ono innego ontologicznego statutu niż tylko ten, który nadają mu różne działania ustanawiające jego realność.*³¹ Skoro Księżniczka z Burgunda została zakwalifikowana przez społeczeństwo jako „ona”, to nie liczy się fakt, że działa niemrawo, a istotne staje się, że działa jako kobieta i dlatego nie jest już w stanie zanegować przypisanej jej tożsamości.

³⁰ Przypomnijmy, że dla Lacana, jednostki są podmiotami jeszcze przed narodzinami, gdyż już wtedy umiejscowione są w danym porządku symbolicznym: dziecko, zanim się narodzi, nosi Imię swego Ojca, jest już wpisane w strukturę rodzinną, już się o nim mówi [Lena Magnone, op. cit., s. 59].

³¹ J. Butler, *Zapis na ciele, performatywna wywrotność*, w: Ibidem, s. 42.



Księżę „podsunął” kobiecość Iwonie – umieścić ją w dyskursie; ta potem nieostrożnie weszła w język w rodzaju żeńskim³² i tym samym uzyskała ontologiczny statut kobiety.

Osadzenie Iwony na osi płci przypieczętowane zostaje czymś, co Butler określa jako *kontrakt heteroseksualny*.³³ Stwierdza ona, że *płeć biologiczna, kulturowa i heteroseksualność to wytwory historyczne, które w przeszłości zostały połączone i urzeczowione jako naturalne*³⁴. Ta *matryca heteroseksualna*³⁵ służyć ma wzajemnemu poświadczaniu o swej naturalności przez płeć i seksualność. *Orientacja heteroseksualna ma potwierdzać jedność między biologią i kulturą*³⁶, między sex a gender.

Poprzez zainteresowanie mężczyzny Iwona uczyniona została obiektem pożądania. Wpisana więc została, znów mimo swego milczącego buntu, w kolejny porządek będący kamieniem węgielnym gmachu historii seksualności – w porządek normy heteroseksualnej. Sama nie wykazuje zainteresowania płcią przeciwną (sama nie potwierdza jednoznacznie w ten sposób swej kobiecości), jednak brak zwerbalizowanego sprzeciwu daje przyzwolenie na wiktanie jej osoby w romans, a raczej relację damsko – męską. Pierwszy deklaruje Księżę:

I ja się z nią ożenię!

[I, 16]

– niedługo potem wkracza Innocenty ze swym wyznaniem:

Cała rzecz w tym, że ja kocham ją.

[I, 36]

Iwona staje się integralnym elementem heteroseksualnego układu – biernym, milczącym, pasywnym, ale niezbędnym. Podkreślmy raz jeszcze: dla Księcia deklaracja Innocentego ma moc Butlerowskiego *kontraktu heteroseksualnego* potwierdzającego płeć kulturową Iwony. Mówi przecież:

³² Podstawą teorii Butler są właśnie takie performatywne atrybuty/rekwizyty płci, które skutecznie konstytuują tożsamość, którą jakoby miały tylko wyrażać.

³³ J. Butler, *Akty performatywne a konstrukcja płci kulturowej*, w: *Ibidem*, s. 30.

³⁴ J. Butler, *Zapis na ciele, performatywna wywrotność*, w: *Ibidem*, s. 48.

³⁵ *Ibidem*, s. 48.

³⁶ *Ibidem*, s. 48.



KSIĄŻĘ

Iwono, wybac mi. Chwała Bogu, więc i w tobie można – jednak można...A więc można...I ty masz kogoś, kto...Co za ulga!

[I, 36]

Skoro Innocenty – mężczyzna kocha Iwonę, to Iwona musi być/stać się kobietą.

Trafnym komentarzem dla matrycy heteroseksualnej imputującej logiczną ciągłość między płcią, a orientacją seksualną, ciągłość która przybiera figurę kota, są słowa Księcia:

Jest w tym jakaś piekielna kombinacja. Jest w tym jakaś specyficzna, piekielna dialektyka. Zobacz, nie można powiedzieć, ona wniknęła w te sprawy dosyć głęboko. Widać to po niej, choć milczy jak grób. Wiesz, to jest jakby jakiś układ, jakieś perpetuum mobile – to jest tak, jakbyś przywiązał do pala psa i kota: pies goni i straszy kota, a kot goni i straszy psa, i wszystko bez końca pędzi i szaleje w kółko; a na zewnątrz – martwota.

[I, 27]

Nie tylko sama Iwona jest *wsobną* [I, 27] i zarazem uporządkowaną *piekielną dialektyką* [I, 27], także stosunki społeczne panujące i ustanawiające reguły życia dworu są lustrzanym odbiciem mikrokosmosu psychicznego tytułowej bohaterki. *Międzyludzkie* (ujmowane w kategoriach tworzenia i funkcjonowania gender) to *układ zamknięty i hermetyczny* [I, 27], na który składać się musi: po pierwsze osadzenie w płci, po drugie identyfikacja z nią, po trzecie pełna jej realizacja. To, jak mówi Cyprian, *kwestia podziału pracy*³⁷ [I, 9]. W tym samowystarczalnym, bo samokreującym się układzie płci, jednostce pozostaje tylko *Funkcjonować!* [I, 9].

Jak jednak ma się w nim odnaleźć Iwona, która nie dość, że integralnego elementu rzeczywistości nie chce stanowić, to jeszcze sama jawi się jako oddzielny wszechświat?³⁸ A raczej czarna dziura, która grozi unicestwieniem wszystkiego, co egzystuje obok, realizując siatkę gotowych układów.

³⁷ O płci jako zawodzie pisze Monika Żółkoś: *Płeć jawi się tu jako obowiązek wieku, jak coś, co bywa realizowane ze zmienną intensywnością. Należy ją odgrywać jako aktorską rolę. Pole znaczeń, w jakie uwikłana jest tożsamość płciowa w „Iwonie, księżniczce Burgunda” układają się jednolicie: zawód, funkcja, rola [M. Żółkoś, op. cit., s. 32].*

³⁸ Pisze o tym Michał Paweł Markowski: *Książę, który „cały czas” myślał, że jest „tu, sobą w sobie”, nagle znalazł się „w niej, jak w potrzasku” [M. P. Markowski, op. cit., s. 174].*



Iwona odrzuca świat wykluczając relacje. Czyni to niejako tylko we własnym imieniu, nie chce zmieniać, reformować; nie nawołuje do rewolucji, czy przewrotu. Jest *ospała* [I, 29], sama dla siebie, bo nie działa aktywnie. Ale przecież wystarczy, że zejdzie z huśtawki, jaką jest binarny układ płci, bo gdy zabraknie przeciwwagi, nawet usilne odbijanie się własnymi nogami od ziemi nie pomoże – zabawa będzie skończona, a zawiedziony Książę odejść będzie musiał z grymasem niezadowolenia. Dlatego dwór usilnie stara się Iwonę zatrzymać na placu zabaw kultury – Król, Królowa, Szambelan³⁹ sadzają ją na powrót na tej huśtawce, gdzie po drugiej stronie czeka już Filip. Posuwają się więc do pewnego fortelu:

KRÓLOWA

To doskonała myśl. Trzeba ją troszkę oswoić – najpierw na boczkach i w cztery oczy, a potem przyzwyczaić się do nas i w ten sposób położymy kres temu jej nieznośnemu zahukaniu i zatrwożeniu. Ignacy, nie bądź dzieckiem. Zaraz ją tu przyślę pod jakimkolwiek pozorem. Filip jest teraz na konferencji z lekarzem. Przyślę ją niby po włóczkę, a ty bądź dla niej ojcem.

[I, 46]

Aby zmusić Iwonę do wejścia w atmosferę życia towarzyskiego, w ustalony i pielęgnowany układ relacji, posługują się znamienym rekwizytem – włóczką.⁴⁰ Ma ona znaczące konotacje: to symbol kobiecego zajęcia, zawodu⁴¹. Iwona z włóczką w dłoni, to Iwona, której podsunęto kolejny sposób na odnalezienie siebie w stereotypowej roli kobiety. Pamiętajmy jednak, że włóczka ma też inną, przydatną właściwość – można nią spętać, opleść, obwiązać. Tego przecież pragnie Książę:

Ciągle się boję, żeby nie uciekła. Może przywiązać ją do nogi od stołu?

[I, 23]

³⁹ Por. „sadzanie” Iwony przez Szambelana podczas uczy.

⁴⁰ Rekwizyt, wg Słownika Wyrazów Obcych [op. cit., s. 954] posiada dwa znaczenia:

1. *przedmiot potrzebny w przedstawieniu teatralnym lub na planie w czasie kręcenia filmu, związany z akcją sztuki.* (To znaczenie łączy się z pojawieniem się włóczki jako elementu niezbędnego dla ciągłości kompozycyjno-fabularnej w dramacie. Iwona musi po coś przyjść, przychodzi więc po włóczkę.)
2. *przedmiot niezbędny do wykonania określonej czynności, służący do jakiegoś określonego celu.* (A celem tym jest kolejna próba „osadzenia Iwony w kobiecie”).

⁴¹ W sferze tekstyliów pozostając – To Freud opisał tkactwo, jako jedyny wkład kobiet w cywilizację [Por. Z. Freud, *Wykłady do wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, przeł. P. Dybel, oprac. R. Reszke, Warszawa 1995, s. 151].



Rodzice i swat (Szambelan z pewnością może za takowego uchodzić) przychodzą synowi z pomocą. Iwona jednak, bierze włóczkę i cofa się z lekka. Nie udaje im się usidłać tej *Cimcirymci* [I, 46] w tradycyjnie pojętą kobietę. Ostatecznie:

(Iwona wycofuje się – wychodzi.)

[I, 48]

Znaczenie i symbolikę włóczki można rozszerzyć sięgając do tradycji baśni. W *Śpiącej królownie*⁴² podczas darów wręczanych nowo narodzonej księżniczce (darów, które *nota bene*, są wyznacznikiem konwencjonalnego, tradycyjnego kreowania przyszłej kobiety⁴³) pojawiła się klątwa rzucona przez starą wróżkę – księżniczka ukłuje się wrzecionem i umrze/zaśnie.

Wrzeciono, prymitywne narzędzie do ręcznego przędzenia (skręcania włókien), element utożsamiany z codzienną pracą kobiet, staje się przyczyną snu społecznego. Usypiana jest samoświadomość – kobieta pracująca tylko przy przędzeniu włókien, realizująca zawód przydzielony przez tradycję, to śpiąca królowa, która czeka na męskiego wybawcę. Z zasad wprowadzonych przez patriariat wynika, że wybudzenie jest możliwe tylko dzięki heteroseksualnej relacji. Nie dziwi więc Iwona, która chodzi ospała. Ona nie chce przyjąć „swojego księcia z (innej) bajki”. Wręczono jej symboliczną włóczkę – wzięta do ręki, ale nie przyjęła jednoznacznie roli, która łączy się z tym rekwizytem.

Bruno Bettelheim, psychoanalityk i autor publikacji na temat oddziaływania baśni, pisze o pochodzeniu tego gatunku ze starodawnych rytuałów inicjacji i przejścia. *Śpiąca Królowa* pokazuje, że *rezultatem pomyślnego przejścia przez kolejne próby jest życie szczęśliwe, ale najzwyczajsze w świecie*.⁴⁴ W dramacie Gombrowicza rytuał inicjacji nie powiódł się. Iwona nie jest jedną z tych, które przędą kądziel na kołowrotku sfabrykowanym

⁴² Ch. Perrault, *Bajki*, oprac. H. Januszewska, Warszawa 1971, s. 7-26.

⁴³ Przypomnijmy:

Wróżka 1 – dar urody,

Wróżka 2 – dar roztropności,

Wróżka 3 – dar zwinności,

Wróżka 4 – dar słowiczego głosu,

Wróżka 5 – dar wdzięku,

Wróżka 6 – dar sprytu,

Wróżka 7 – dar dowcipu.

⁴⁴ B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa 1985, s. 41.



przez patriarchat – włóczka to dla niej pusty, sztuczny symbol kobiecości, z którym się nie utożsamia.

Powróćmy jeszcze na moment do zagadnienia performatywu i jego obecności w dramacie Gombrowicza. Michał Paweł Markowski zwrócił uwagę na akt zabójstwa Iwony dokonany za pomocą mowy, która nabrała cech performatywnych⁴⁵. To Król dławi Iwonę, a ta umiera z powodu jego słów:

Ość jej w gardle!! Ość mówię! Noo!

[I, 85].

To dowód koronny, że w umyśle autora dramatu panowała świadomość mocy mowy, która potrafi tworzyć rzeczywistość. Kwestie ustanawiane, więc i hierarchizowane, co więcej powoływane do życia i przywoływane do porządku za pomocą słów, dotyczą także płci.

Osadzenie Iwony w kobiecie przy użyciu zdań performatywnych odbywa się w kilku etapach, które *nota bene* są kolejnymi krokami na drodze tradycyjnie formowanego małżeństwa.

Najpierw Księżę głośno orzeka:

Dość! I ja się z nią ożenię! Ha, ona mnie tak denerwuje, że ożenię się z nią! (do ciotek) Panie pozwolą, prawda?

[I, 16]

Proces oświadczyn (które, podkreślmy to, prowadzi do utożsamienia Iwony z tradycyjną, konwencjonalną narzeczoną) został rozpoczęty. Najpierw Księżę prosi o wyrażenie zgody przez opiekunki Iwony, następnie zwraca się już bezpośrednio do samej zainteresowanej:

Pani, pani! Pani, czy mogę prosić o twoją rękę?

[I, 16]

⁴⁵ M. P. Markowski, op. cit., s. 179.



Słowa te pieczętuje gestem:

(bierze ją za rękę)

[I, 17]

Ostateczna moc performatywu objawia się w pełni, gdy Księżę przedstawia swemu ojcu wybrankę:

Pozwól, Najjaśniejszy Panie, to jest moja narzeczoną.

[I, 17]

Iwona zostaje więc po raz pierwszy w dramacie dookreślona – z niewyraźnej *niedomogi organicznej, dumnej Anemii* [I, 14] na oczach zebranej gawiedzi przemieniona została w narzeczoną. Gwarantem znów staje się język:

KSIĄŻĘ

To są moje zaręczyny!

[I, 18]

Kwestie te wypowiedane są na modłę najpowszechniejszego performatywu „ogłaszam (was mężem) i żoną”. Iwona ogłoszona zostaje przyszłą (jak się potem okaże niedoszłą) żoną. Istotny jest również fakt, że performatywnym wypowiedziom Księcia z czasem zaczynają wtórować rodzice:

KRÓLOWA

Dziecino, będziemy Ci ojcem i matką.

[I, 21]

Tradycja musi bowiem zostać podtrzymana. Księżę czyni więc sobie⁴⁶ swoją wybrankę serca. A rodzice pieczętują związek zgodą (bo w końcu ją wyrazili, gdy innego wyjścia z sytuacji z taktem⁴⁷ nie znaleźli).

⁴⁶ Po raz kolejny widać bierność Iwony wobec działań Filipa/języka. To, że Iwona została „zrobiona narzeczoną” potwierdzić mogą słowa Królowej *Filipie, w jakiej ją stawiasz sytuacji* [I, 18 podkreślenie M.B.].

⁴⁷ Te słowa Królowej kończą akt pierwszy [I, 22].

