

Włodzimierz Bolecki

„Corpus” Iwony Witolda Gombrowicza

Tematem tego cyklu wykładów jest motyw ciała, dlatego za temat mojej pogadanki wybrałem hasło *corpus*. A dlaczego Iwona, księżniczka Burgunda? Ponieważ Iwona, bohaterka dramatu Gombrowicza, w tekście sztuki jest postacią niemal idealnie bezcielesną.

Jaki więc jest ten *corpus* Iwony, bohaterki, oraz całej sztuki - Iwony, księżniczki Burgunda?

Słowniki wymieniają co najmniej kilkanaście znaczeń łacińskiego słowa „*corpus*”. Spróbujemy wyliczyć znaczenia najważniejsze. „*Corpus*” to przede wszystkim: (1) ciało ludzkie lub zwierzęce, organizm, także siła rozrodcza, moc, ale również ciało martwe, zwłoki, trup. (2) *corpus* to zarówno cechy powierzchowne, jak cera, płęć, czy skóra, ale też charakter tej powierzchowności – ciało pulchne, zażywne. (3) *corpus* to także masa, organizm, a w sensie formalnym to także struktura, układ elementów. (4) Mówimy także o „*corpucie*” jako o tej części, która jest bez głowy, jest tylko kadrubem, pniem. (5) Ale „*corpus*” to także zbiorowość, ludzie, liczne osoby - *corpora* – czyli, jak mówimy, korporacja. (6) Jest też „*corpus*” oznaczeniem materii, jakichś treści, a wreszcie jest też sumą, całokształtem inaczej mówiąc kompendium wiedzy czegoś. Do tych wszystkich znaczeń „*corpusu*” spróbuję – choćby metaforycznie – nawiązać w tym wykładzie.

Co zatem może oznaczać druga część tytułu: *corpus Iwony*?

Zacznijmy od sprawy podstawowej, od tego, co można by określić jako tekst utworu, zatem od naszej dotychczasowej wiedzy na temat dramatu Gombrowicza. Problem, jak niemal z każdym tekstem Gombrowicza, polega na tym, że bardzo trudno określić, kiedy ten utwór powstał. Gombrowicz nie pozostawił nam bowiem precyzyjnych informacji o pracach nad poszczególnymi utworami, Dziś więc ten wymiar *corpusu* tekstów Gombrowicza edytorzy muszą rekonstruować z różnych źródeł – przede wszystkim ze wspomnień autobiograficznych pisarza.

Tak samo jest z Iwoną, księżniczką Burgunda. Wiadomo, że Gombrowicz pisał Iwonę pomiędzy publikacją *Pamiętnika z okresu dojrzewania* (1933) a *Ferdydurke* (1937), ale tekst sztuki opublikował dość późno, bo dopiero roku 1938 w „Skamandrze”.¹ Notabene sam Gombrowicz o tej dacie zapomniał i podawał zawsze datę wcześniejszą – rok 1935. Ale o tym za chwile. Pytanie, które zadają sobie historycy literatury dotyczy więc konkretnej daty napisania tego dramatu. Mamy na ten temat dwa wspomnienia Gombrowicza.

*Po śmierci ojca [1933- przyp. W.B.] ośmiopokojowe mieszkanie na Służewskiej stało się za duże dla mojej matki i siostry. Przeprowadziły się do mniejszego, bardzo przyjemnego mieszkania na ulicy Chocimskiej, skąd widać było Wilanów, ja zaś zamieszkałem obok, w tym samym domu. Mogłem więc stołować się u matki, co miało swoje dobre strony. Pracowałem wtedy nad moim opus numer 2 - komedią Iwona, księżniczka Burgunda. Nie wiem, czy zainteresuje moich przyszłych biografów, że spory procent Iwony napisałem, leżąc na dywanie, w salonie, na Służewskiej. Ta dziwna pozycja tłumaczy się tym, że musiałem mieć na oku ojca, który leżał w sąsiednim pokoju już półprzytomny i cierpiąc na wielkie podniecenie nerwowe.*²

¹ „Skamander”, Warszawa 1938 z. XCIII-XCV, s.70-91; z. XCVI-XCVIII, s. 154-179.

² W.Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*. Dzieła, t. XV, Kraków 1996, s. 103.

A oto drugi fragment z list do tłumaczki *Iwony* na język francuski, Geneviève Serreau:

*Żeby napisać Iwonę, musiałem napisać dziesięć Iwon, które poszły do kosza. Zajęło mi to chyba rok.*³

We wspomnieniach, które Gombrowicz po sobie zostawił, są różne wzmianki o *Iwonie*, także kilka anegdot. Jedna z nich przytoczę (za *Wspomnieniami polskimi*):

*W końcu Iwona była gotowa. Radziłem się Adasia Mauersbergera, co począć z tym fantem. - Pokaż to mi że – powiedział. – To jest najinteligentniejsza aktorka, jaka znam, i rozumie się na teatrze. Ona ci powie, czy to nadaje się do grania i komu to dać [chodziło o Mirę Zimińską]. Mira Zimińska rzeczywiście była inteligentna i dowcipna. Ja jednak miałem swoje powody do obaw, gdyż z aktorami, a zwłaszcza z aktorkami byłem na stopie wojennej. Czy dla tego, że - jak zwykłem się wyrażać w kołach teatralnych – ktoś robiący publicznie miny nie jest kimś w dobrym tonie. Nie, właściwy powód był głębszy i bardziej ukryty. Nie lubiłem odtwórców. Uważałem ich za niższy gatunek artysty i gniewało mnie, iż ciszą się większą sława i poklaskiem niż prawdziwi twórcy. Prawdopodobnie był to jeden więcej objaw mojego protestu przeciwko drugorzędności w sztuce, która irytowała mnie tym bardziej, iż kojarzyła mi się z naszą, polską drugorzędnością w kulturze światowej. Ale aktorki gnębiłem bardziej jeszcze niż aktorów i miałem zwyczaj udawać, że ich nie poznaję. Przedstawiłem się uroczyście każdej za każdym spotkaniem. Gdy po raz piąty z szarmanckim ukłonem przedstawiłem się grzecznie pewnej divie, złapała za szklanę z wodą i, nie wiele myśląc, wylała mi na głowę. Mira na szczęście nie była cięta na mnie, ale jej horyzonty teatralne nie były dostateczne, aby docenić sztukę nowatorską, jak Iwona. Powiedziała, że początek niezły, a reszta do niczego.*⁴

Jeden z pierwszych problemów, na jaki natrafiamy, czytając *Iwonę*, to tytuł dramatu. Dlaczego „księżniczka Burgunda”? Gdyby to była księżniczka francuska, to Gombrowicz powinien – tak jak w tradycji dramatycznej, szekspirowskiej – zapisać „księżniczka Burgundii”. Tymczasem Burgund występuje tu jako nazwa wina. Nie bardzo wiadomo, jaki jest w tym sens. A może jest w tym jakaś aluzja?

W liście do Konstantego Jeleńskiego Gombrowicz pisał: „Przychodzi mi do głowy, czy tytuł *La princesse Anemie* nie byłby lepszy? Zauważ, że po francusku trzeba by przetłumaczyć *Yvonne princesse DU Bougogne*, bo po polsku nie jest ks. Burgundii, tylko Burgunda (taki tytuł udziela jej król w ostatnim akcie)”.⁵

Oczywiście z tej uwagi też niewiele jeszcze wynika.

Mamy też informację biograficzną odnalezioną przez Joannę Siedlecką i zapisaną w jej książce *Jaśniepanicz*. Siedlecka informuje, że „przed wojną w domu Gombrowiczów na muzycznych wizytkach bywała panna Iwona B. Ładna, lecz nudna, nieciekawa i nijaka”.⁶ Według Siedleckiej mogłaby być ona pierwowzorem bohaterki *Iwony*. Ale to też tylko kolejny domysł.

³ List z 12 XI 1967 do Geneviève Serreau, przeł. I. Kania w: *W Gombrowicz. Walka o sławę. Korespondencja Witolda Gombrowicza z Konstantym A. Jeleńskim, Francois Bondyrm, Dominikiem de Roux*. Opr. J. Jarzębski. Kraków 1998, s. 162.

⁴ *Wspomnienia polskie*, op.cit., s. 84-85.

⁵ 17 VIII 1962 cyt. za: *Gombrowicz. Walka o sławę. Korespondencja Witolda Gombrowicza z Konstantym A. Jeleńskim, Francois Bondym, Dominikiem de Roux*. Opr. J. Jarzębski. Kraków 1998, s. 92.

⁶ J. Siedlecka, *Jaśnie Panicz*, Gdańsk 1992, s. 142.

Zastanawiające jest to, że Gombrowicz publikację w „Skamandrze” poprzedził dość szczegółowym opisem, jak należy grać i reżyserować *Iwonę*.⁷ Kilka sformułowań z tych uwag warto tu przypomnieć. Gombrowicz powiada, że należy „jak najsilniej uwydatnić co następuje: wszystkie elementy groteski i humoru neutralizujące przykrą ośnowę sztuki”. „Nonszalancja i swoboda tekstu: sztuka nie powinna być grana z nadto na serio”. Dalej jednak mamy trochę inne sformułowania. Gombrowicz zwraca uwagę na „pełną świadomość osób działających” i pisze, że „najbardziej dziwaczne sceny powinny być odegrane trzeźwo. Bohaterzy sztuki są ludźmi zupełnie normalnymi, a tylko znajdującymi się w anormalnej sytuacji. Ich zdumienie, niepewność, nieporadność, zawstydzenie wobec tych sytuacji musi być uwydatnione zgodnie z tekstem”.

Bardzo ciekawym elementem tego znaczenia „corpusu” *Iwony* są Gombrowiczowskie streszczenia fabuły utworu. Przytoczę je teraz:

„Akt I. Księżę Filip zaręcza się z nieapetyczną Iwoną, ponieważ godność jego jest obrażona jej nieszczęśliwym wyglądem i nie chce jako wolny duch poddać się naturalnej niechęci, jaką wzbudza ta przykra panienska. Król i królowa przyjmują do wiadomości zaręczyny syna, aby nie wywoływać skandalu”.

„Akt II. Jednakże okazuje się, że Iwona zakochała się w księciu. Księżę zaskoczony jej miłością czuje się zobowiązany do uczucia, do rewanzu jako człowiek i mężczyzna. Chce ją pokochać”.

- *„Akt III. Akt III. Tymczasem obecność Iwony na dworze królewskim wywołuje dziwne komplikacje. Sam fakt zaręczyn księcia jest przyczyną śmieszków i komeraży. Milczenie, dzikość, nieśmiałość, nieporadność Iwony stawia rodzinę królewską w trudnym położeniu. Jej biologiczna dekompozycja rodzi niebezpieczne skojarzenia, nasuwa każdemu na myśl własne lub cudze braki i defekty. Strachliwość jej prowokuje do gwałtu.*

- *Dwór popada w niezdrowe, szydercze chichoty. Król przypomina sobie swoje zadawnione grzechy. Królowa, która w tajemnicy hołduje grafomaństwu i w głębi ducha czuje potworność swych wierszy, zaczyna widzieć jakieś podobieństwo między Iwoną a tą poezją.*

- *Powstają bezsensowne podejrzenia, piętrzy się głupstwo i niedorzeczność, z której wszyscy właściwie zdają sobie sprawę. Księżę, który także to widzi, nie może się przeciwstawić, gdyż sam czuje się niedorzeczny wobec Iwony (nie może pokochać jej), i to odbiera mu zdolność oporu.*

- *Dopiero kiedy w zupełnej dowolności całuje Izę, damę dworu —naraż wraca do poprzedniej swojej, normalnej rzeczywistości, zrywa z Iwoną i zaręcza się z Izą. Jednakże zupełne zerwanie z Iwoną jest już niemożliwe — księżę wie, że ona zawsze będzie myślała o nim i wyobrażała sobie po swojemu jego szczęście z Izą. Postanawia zabić Iwonę.*

- *„Akt IV. Król, szambelan, królowa i księżę — każde na własną rękę, usiłują zabić Iwonę. Nie mogą jednakże uczynić tego*

- *wprost — rzecz wydaje się zbyt głupia, zbyt niedorzeczna, brak po temu formalnych podstaw, konwenans nie pozwala. Rozbestwienie, dzikość, głupota, nonsens wzrastają.*

⁷ Autokomentarz pisarz usunął z wydania *Iwony* w 1958 i dlatego nie ma go w wydaniach popularnych. Jest przedrukowany w *Dzielnach*, t. VI Kraków 1986, s. 324-326.

- *Dopiero gdy za radą szambelana organizują morderstwo przy zachowaniu wszelkich pozorów majestatu, świetności, elegancji, wyższości, morderstwo »z góry«, nie »z dołu« — zabieg udaje się, i rodzina królewska wraca do normy”.*⁸

I jeszcze jeden autokomentarz:

*„Iwonę pisałem – powiada Gombrowicz – z trudem i niechętnie. Postanowiłem wykorzystać dla teatru technikę, którą sobie wyrobiłem przy opowiadaniach – tę zdolność snucia oderwanego i nieraz absurdalnego tematu, trochę tak jak tematu muzycznego. Rodził mi się absurd zjadliwy i niepodobny do sztuk, które wówczas napisano. Walczyłem zjadle z formą. Te godziny okropne, spędzane nieruchomo nad papierem, gdy pióro jest beczynne, gdy wyobraźnia szuka rozpaczliwie rozwiązań, a cały wznoszący się budynek trzeszczy i grozi zawaleniem”.*⁹

Gombrowicz podkreślał wielokrotnie, że dramat ten przerasta możliwości zrozumienia współczesnych mu reżyserów, czy nawet czytelników – choć niewątpliwie jest to najprostszy z jego utworów. Później, po latach, te akcenty, które przed wojną Gombrowicz skupiał na słowach „komedia”, „groteska”, nabrały ciemniejszej tonacji. W rozmowach z Dominikiem de Roux Gombrowicz mówił: *„Tragikomiczną historię Iwony ująć można w paru słowach. Księżę Filip, następca tronu, spotyka na spacerze to dziewczę niepociągające, odpychające. Iwona jest rozlazła, apatyczna, słabowita, nieśmiała, nuda, trwożliwa. Księżę od pierwszej chwili nie może jej znieść. (...) Iwona wprowadzona na dwór królewski jako narzeczona księcia, staje się czynnikiem rozkładowym”.*¹⁰

Gombrowicz streszcza tu *Iwonę* i powtarza dokładnie to, co napisał w autokomentarzu i co opublikował w „Skamandrze”. Ciekawa jest też puenta dopisana do tego autokomentarza po latach. *„Oto historia Iwony. Czy aż tak trudna do zrozumienia? Ale skłonny jestem przypuścić, że mam jakiegoś pecha, dzięki któremu to, co najprostsze, najwyraźniejsze w moich utworach jest odbierane w sposób najbardziej fantastyczny. I dzisiaj jeszcze zdarza mi się czytać recenzje z Iwony, w których mowa, że to satyra polityczna na reżim komunistyczny w Polsce. Że Iwona jest Polską, czy wolnością, że to satyra na monarchię. Uff, mniejsza z tym. Co innego wydaje mi się godne podkreślenia. Naprzód, że Iwona bardziej jest rodem z biologii niż socjologii. Po wtóre, że jest rodem z owego bezrozdroża mojego, gdzie mnie dopadała nieograniczona dowolność ludzkiego kształtu, jego rozwiązłość, jego wyuzdanie. Ciągle więc to we mnie było. Ja byłem w tym.”*¹¹

Ale w tych wszystkich autokomentarzach Gombrowicz nie tłumaczy jednej rzeczy. A mianowicie: skąd wziął się temat utworu? Skąd nagle w jego zainteresowaniach – a właśnie wtedy pisał dużo o literaturze współczesnej – temat dworu królewskiego? W cytowanym już autokomentarzu pojawia się znamieny akcent – *Iwona* to dramat, którego akcja rozgrywa się co prawda w rodzinie królewskiej, ale który faktycznie jest utworem osobistym. Jak to zatem możliwe, że Gombrowicz przedstawia w swoim autokomentarzu historię *Iwony* jako problem osobisty, jako coś, co w nim tkwi, a nie jako historię, w której chciał zaprezentować główną kategorię swojej filozofii artystycznej, czyli formę.

⁸ Wszystkie cytaty z *Iwony* za: W. Gombrowicz, *Iwona, księżniczka Burgunda*, w tegoż *Dzieła tom VI*, Kraków 198, op.cit. s.325-326.

⁹ *Wspomnienia polskie*, op.cit. s. 84.

¹⁰ W. Gombrowicz, *Testament*, Warszawa 1990, s. 22.

¹¹ Tamże.

Spośród wielu komentarzy do *Iwony* najtrafniejszy wydaje mi się nadal artykuł Konstantego Jeleńskiego pt. *Od boskości do nagości*, w którym porównał on dramaty Gombrowicza oraz jego *Testament*.¹² Otóż Jeleński twierdzi, że, postaci literackie Gombrowicza, choć wyglądają na „kukły” z tradycji literackiej, to faktycznie wzorowane są na rodzicach i na rodzeństwie pisarza. Jeleński dostrzegł więc analogię pomiędzy postacią królowej Małgorzaty a opisem matki Gombrowicza w *Testamencie* oraz związek pomiędzy królem Ignacym a ojcem pisarza, oraz między Henrykiem w *Ślubie* a samym Witoldem Gombrowiczem.

Jeleński interpretując sytuację, która znajduje się w pierwszej wersji *Operetki*, opublikowanej przez niego pt. *Historia* napisał tak: „Gombrowicz zamierzał w jednym z projektów *Historii*, przemienić swą rodzinę n a s c e n i e w cesarską rodzinę rosyjską, potwierdzając jakby w toku samej akcji i na oczach widza autobiograficzne źródła swych królewskich dramatów. Wybór postaci, w które mieli się przemienić jego bliscy, nie był przypadkowy. Matka, zawsze drżąca o jego zdrowie, staje się Cesarzową, obsesyjnie przejętą hemofilią syna. Ojciec, drobiazgowy administrator, przemienia się w Mikołaja II, o którym mówiono, że był stworzony do dowodzenia pułkiem, a nie rządzenia cesarstwem. Brat Janusz, uosobienie „męskości”, miał stać się Rasputinem. Jerzy, uroczy i towarzyski – Szambelanem. Rena zaś Wielką Księżną Anną, idealną pielęgniarką, bohaterką, ofiarą”.¹³

Jeleński wskazuje tu na Gombrowiczowski mechanizm transformacji doświadczenia osobistego w literaturę, to znaczy transformacji własnego życia traktowanego jako podstawowa inspiracja literacka. Inaczej mówiąc, Jeleński sformułował hipotezę, że bardzo ważnym kluczem do zrozumienia utworów Gombrowicza jest transformacja własnego życia dokonywana przez pisarza, a nie transformacja lektur, książek literackich czy filozoficznych, na co dziś kładą nacisk jego egzegeci. Jednym słowem, Jeleński wskazał na możliwość przeczytania *Iwony*, *księżniczka Burgunda* w zupełnie innej perspektywie: to znaczy, powtarzam, nie poprzez konwencje literackie i teatralne (jest wszak oczywiste, że *Iwona* to wzorowy pastisz szekspirowskiego dramatu „królewskiego”), ale jako literackiej reprezentacji najbardziej osobistego doświadczenia. Można by nawet powiedzieć – rodzinnego dramatu.¹⁴

Czy taka lektura, a zarazem hipoteza interpretacyjna ma jakieś uzasadnienie? I czy warto nią się zajmować? Na początek zróbmy proste porównanie. Jeżeli zastąpilibyśmy rodzinę cesarską z *Historii* (czyli z pierwszej wersji *Operetki*), rodziną z królewską z *Iwony*, to okazałoby się, że mechanizm relacji rodzinnych ... pozostanie w zasadzie taki sam. Czy są więc inne ślady, które pozwalają przypuszczać, że fabuła i motywy *Iwony* – czyli ten ukryty „corpus” tekstu dramatu – mają coś wspólnego z innym „corpusem”, to znaczy z „corpusem” rodziny Gombrowicza?

W dramacie Książę Filip mówi do *Iwony*:

„Bo wie pani, jak się panią widzi, to aż korci, żeby panią do czegoś użyć. Na przykład, żeby panią wziąć na linkę i pędzić albo żeby panią użyć do rozwożenia mleka, albo żeby panią kłuć szpilką, albo żeby panią przedrzeźniać. Pani denerwuje, rozumie pani, pani jest jak czerwona płachta, pani prowokuje. Ha! Istnieją osoby jak stworzone na to, żeby wytrącać z równowagi, drażnić, pobudzać i doprowadzać do szaleństwa.

¹² Zob. Jeleński, *Szkice*, Znak, Kraków 1990, s. 29 – 57.

¹³ Cyt. za: *Gombrowicz i krytycy*, opr. Z. Łapiński, s. 295.

¹⁴ Z prac późniejszych w podobnych duchu pisała A. Stawiarska (zob. *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001), a najwnikliwiej rozwinęła interpretacje Jeleńskiego Agnieszka Kowalczyk w artykule pt. „Rodzina jako źródło cierpień”, *Pamiętnik Literacki* 2004 nr 4 oraz w książce pod tym samym tytułem, Universitas, Kraków 2007.

Istnieją takie osoby i każdy ma swoją. Ha! Jak pani tu siedzi, jak pani przebiera tymi palcami, jak pani macha tą nóżką! To jest niesłychane! To jest wspaniałe! To jest rewelacyjne! Jak pani to robi?- Iwona milczy”

We *Wspomnieniach polskich* Gombrowicz opisuje swojego przyjaciela z młodości, Tadeusza Brezę: „*takiego, jakim go ujrzałem wówczas, w młodości, gdy mi się pojawił w pensjonacie Haliny Szczuka, w Zakopanem. Rozwalony na tapczanie pośród tych panien, które mi pozostały w pamięci — Krysia Skarbek, Lizia Krasicka, panny Tabęckie, kanoniczka, która też była młodziutka, Chodkiewiczówny — z aureolą bywalca w kołach literackich, ocierającego się o Skamandrytów, przyjaciel Iwaszkiewicza, koncentrował na sobie rozmowę, która wprędce stawała się obłądnym tańcem nonsensów. — Właściwie ty do niczego się nie nadajesz — tłumaczył Tadeusz jednej z nich — nie wiadomo, do czego cię użyć, można by cię użyć ostatecznie do dźwigania ciężarów, ale lepiej by już byłoby użyć cię wprost jako ciężar, to jest jako balast, tak, można by cię uwięzić u końca liny kiedy się winduje meble z ulicy na górne piętra, chociaż, bo ja wiem, jesteś wiejska, właściwie nadawałabyś się lepiej do sadzenia... na przykład rzodkiewki... ale właściwie może lepiej by było użyć cię jako grunt do sadzenia, zasadzić ci rzodkiewki w uszach... Tak rosto stopniowo to bredzenie, obejmując coraz szersze dziedziny, najbardziej niespodziewane... mnie ten rodzaj humoru zachwycał”¹⁵*

I jeszcze jeden autokomentarz. W przedmowie do *Transatlantyku* Gombrowicz napisała zdanie następujące: „Ależ ja nigdy nie napisałem jednego słowa o czymś innym jak tylko o sobie”. Potraktujmy to wyznanie dosłownie. W jakim więc sensie można je odnieść do *Iwony, księżniczki Burgunda*?

Przyjrzyjmy się teraz kilku scenkom z tego dramatu. Iwona jest prowadzona na scenę przez swoje ciotki:

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*)

II CIOTKA

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. Prawdziwe skaranie boże!”.

I następna scena:

KSIAŻĘ

Najjaśniejszy Panie! Przedstawiam ci moją narzeczoną!

SZAMBELAN (*półgłosem*)

Uklonić się — ukłoń się pani... Uklonić się...

IWONA (*nic*)

SZAMBELAN

Uklon, uklon...

KSIAŻĘ (*szeptem*)

Uklon!

¹⁵ *Wspomnienia polskie*, op.cit. s.70.

KRÓLOWA (*półgłosem*)

No, no... (*klania się z lekka, chcąc dać do zrozumienia Iwonie*) No, no...

(*Król klania się z lekka, jak Królowa*)

IWONA (*nic*)

KSIAŻĘ (*który się trochę stropił, do Iwony*)

To król, ojciec, to Najjaśniejszy Pan, a to matka, Najjaśniejsza Pani... Ukłon, ukłon!

IWONA (*nic*)

KRÓLOWA (*pośpiesznie*)

Filipie, jesteśmy wzruszeni... Jakie to słodkie stworzenie. (*całuje ją*) Dziecino, będziemy ci ojcem i matką, uradował nas ewangeliczny duch naszego syna, uszanujemy jego wybór. Filipie, trzeba zawsze wzwyż, a nigdy w dół!

Następny cytat:

CYRYL Lekarstwa! Lekarstwa! Pigułki i odpowiednia kuracja wyleczyłyby tę mądrość. Higiena — rano spacerek — sporty — bułeczki z masłem.

KSIAŻĘ O, przepraszam, zapominasz, że jej organizm nie asymiluje lekarstw. Nie asymiluje, bo jest zbyt ospały. Znamy to już. Nie asymiluje lekarstw na ospałość, bo jest zbyt ospały. Zapominasz o mistycznym kółku. Spacery ranne i sporty oczywiście dobrze by zrobiły jej na osłabienie, ale nie może chodzić na spacery, bo jest zbyt słaba. Panowie, to jest nie panowie, ale Cyrylu, czy słyszałeś kiedy o czymś podobnym? To budzi współczucie, tak, ale to współczucie... gatunek tego współczucia...

CYRYL Zapewne to kara za grzechy. Pani musiała potężnie nagrzeszyć w dzieciństwie. Filipie, na dnie tego musi być jakiś grzech, tu bez grzechu nie można się obyć. Musiała pani nagrzeszyć.

IWONA (*milczy*)

W innej scenie książę rozmawia z ciotkami i pyta:

„KSIAŻĘ: Cóż ona taka apatyczna?”

I CIOTKA Nieszczęście! Jest w niej jakaś niedomoga organiczna. Krew jest w niej za leniwa.

II CIOTKA To w zimie powoduje obrzęk, a w lecie znowu stęchliznę. Na jesieni jest zakatarzona, a wiosną za to ból głowy. (...)

I CIOTKA Lekarze orzekli, że gdyby się trochę ożywiła, gdyby była weselsza, krew zaczęłaby żywiej płynąć i znikłyby te przypadłości.

KSIAŻĘ: A dlaczego w takim razie nie wpadnie w lepszy humor?

I CIOTKA: Bo krew jest w niej za leniwa.

KSIAŻĘ Gdyby się ożywiła, krew zaczęłaby żywiej płynąć, a gdyby krew zaczęła żywiej płynąć, toby się ożywiła. Bardzo szczególne. Prawdziwy *circulus vitiosus*. Hm... owszem... wie pani...”.

Wszystkie te sceny łączy jeden motyw: strofowanie, strofowanie i jeszcze raz strofowanie Iwony, a zatem edukacja przez przymus, za pomocą wymówek i komentarzy mających uświadomić Iwonie, że nie dorasta do poziomu zachowania obowiązującego w rodzinie królewskiej. Cała ta słowna presja na Iwonę jest o tyle charakterystyczna, że strofowanie i pouczanie są, z jednej strony, wyrazem nadopiekuńczości ciotek i dworu, a z drugiej natomiast, są formą nieustannego przymuszania Iwony do dworskich zachowań, działań, wyobrażeń, relacji, etc. Przez cały czas sztuki Iwona znajduje się w pod naciskiem coraz bardziej gwałtownego strumienia wypowiedzi sugerujących, że sama nie wie, kim jest naprawdę, że nie jest osobą, jaką powinna być zgodnie z oczekiwaniami

innych. Iwona, jednym słowem, znajduje się w centrum operacji rodzinnej polegającej na pozbawianiu jej własnej tożsamości, a zarazem na narzucaniu jej tożsamości zgodnej z etykietą dworu.

W tej potężnej presji, jaką dwór wywiera na Iwonę i w jej milczeniu wobec prób włączenia jej w dworski system zachowań (w system nakazów: „tak trzeba”, „tak wypada”, „co inni powiedzą”, etc.) można rozpoznać charakterystyczny dla Gombrowicza motyw jego dyskursów autobiograficznych. A mianowicie: we *Wspomnieniach polskich*, a także w *Testamencie* wyraźny jest bardzo wyraźny dystans Gombrowicza wobec wszystkich pouczeń i rad, jakich udzielała mu rodzina zarówno w sprawach codziennego życia, jak i twórczości literackiej. Jeszcze powrócę do tej kwestii.

Kilka scen w *Iwonie* związanych jest z kolei z motywem lęku, niepewności, a nawet ze strachem Iwony. Charakterystyczna jest jej reakcja, gdy Cyryl imputuje jej, że jest na coś obrażona i nasrożona. („Mnie się zdaje, że może nie tyle obrażona, ile raczej cokolwiek zestrachana, cokolwiek onieśmielona”). Na co Iwona – dotąd cały czas milcząca! – nagle replikuje: „Ja wcale nie jestem obrażona. Proszę mnie zostawić”.

I wreszcie trzeci zbiór scen rodzinnego obsztorcowywania Iwony to wypowiedzi, które są nieskrywaną agresją, groźbami, wyzwiskami i jej permanentnym poniżaniem. Księżę mówi: „Ona jest bezwstydną. To bezwstyd, specyficzny bezwstyd. Jak śmiesz się czepiać, ty glisto. Przypieczemy ją, weź pogrzebacz i rozżarz do białości, dopiero będzie skakać. Puścimy ją w taniec”. I dalej: „W niej jest coś nie do przełknięcia, coś, czego nie można znieść. Pani mnie obraża, pani mnie obraża do głębi”. W jednej ze scen księżę Filip mówi o Iwonie, że „z nią można wszystko zrobić”. „Jej każdy może dotknąć. Wierzcie mi, możecie z nią wyrabiać, co się wam żywnie zechce”. Do Cyryla: „Niesympatyczna jest. Możesz z nią być idiotyczny, obskurny, głupi, straszny, cyniczny, jak chcesz, jak ci się podoba, jak wola”. W innym miejscu Iwona jest określana jako „zmokła kura”, „dęta żalobnica”, którą „trzeba rozdeptać”.

Oto dwa bieguny stosunku dworu (i ciotek!) do Iwony: z jednej strony nadopiekuńczość, infantylizacja, z drugiej natomiast - nieskrywana groźba fizycznej przemocy, unicestwienia, po prostu mord. Podobnych określeń jest w tekście więcej.

Charakterystycznym wątkiem dramatu są rozmowy ciotek, w których pojawia się motyw przejęty potem przez Filipa i rodzinę królewską – że Iwona swoim zachowaniem, swoim wyglądem naraża rodzinę na śmieszność, że rodzina musi się jej wstydić. („Naraża nas tylko na śmieszność! Skaranie boże! Myślałam, że choć na stare lata, gdy już ukończyłam swój zawód kobiecy, uniknę śmieszności. Zestarzałam się, a wciąż muszę cierpieć szyderstwo przez ciebie. (...) Znów się z nas śmieją. Nie można odejść, bo wtedy będą się śmieli za plecami... A zostać — śmieją się w nos!”).

Dlaczego tak się dzieje? Dlatego, ponieważ Iwona jest inna: brzydsza, gorzej ubrana, milcząca, ponieważ nie odnosi żadnych sukcesów, ale przede wszystkim nie funkcjonuje w ramach etykiety dworu - jednym słowem, Iwona nie pasuje do niczego, co w rodzinie Filipa uznane jest za normę, za wyznacznik tożsamości człowieka.

Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której osoba znajdująca się w środowisku osób najbliższych (ciotki, narzeczony, jego rodzice) jest pod stałą presją, formułowane są wobec niej nieustanne wymagania, a przede wszystkim oskarżenia, że nie tylko spełnia oczekiwań czy że do nich nie dorasta, ale że swoim zachowaniem wszystkich kompromituje. I dlatego Iwona ze strony swych najbliższych jest obiektem permanentnej słownej represji.

Znamienne, że przyczyną agresji i odrzucenia Iwony przez dwór nie są jej działania i wypowiedzi, lecz ich brak. Iwona jest inna nie dlatego, że podejmuje jakąś akcję, czy głosi poglądy, które mogłyby dwór irytować, lecz że nie robi i nie mówi

niczego. Jest to – by tak rzec – inność w stanie czystym, jej wzorzec dla wszystkich sytuacji odrzucenia.

Spójrzmy teraz na dramat Gombrowicza inaczej - jako na tekst, który powstaje pomiędzy tomem opowiadań (*Pamiętnik z okresu dojrzewania*) a powieścią *Ferdydurke*. Łatwo zauważyć, że jakkolwiek poetyka *Iwony* nie ma z tymi utworami wiele wspólnego, to jednak w obu odnajdziemy identyczny motyw. Otóż w jednym z najważniejszych opowiadań z tomu *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, w *Pamiętniku Stefan Czarneckiego*, znajduje się motyw tresury bohatera (przez szkołę). A w *Ferdydurke* motyw ten przewija się przez cały utwór. Gombrowicz pisał we „Wspomnieniach”: „Już w szkole wycierpiałem się niemało wskutek tego, iż będąc płochliwy, byłem także nieznośnie prowokujący”. Gdyby zastosować to autookreślenie Gombrowicza do sytuacji *Iwony* na dworze królewskim, to odkrylibyśmy dokładną analogię. Mówiąc inaczej: Gombrowicz cierpi, bo był dla innych prowokatorem. *Iwona* cierpi, ponieważ prowokuje swoją innością.

Przyjaciel Gombrowicza, Tadeusz Kępiński (*Witold Gombrowicz i świat jego młodości*), wspomina o Gombrowiczu w szkole: "Itek miał specjalne szczęście, jakby się umyślnie >podkładał<" - wspominał Kępiński - "Na swoje utrapienie wytwarzał jakby magiczne pole przyciągania [żartów]. Jego wygląd, sposób bycia i mówienia wyzwalały zmysł humoru, dawały asumpt do zabawy jego kosztem".¹⁶

Przechodzę do kolejnego motywu związanego w *Iwonie* z biografią Gombrowicza - do motywu twórczości literackiej. Pamiętamy, że w *Iwonie* królowa Małgorzata pisze wiersze. Już wcześniej jednak Filip zwraca się do *Iwony*: „Więc może wiersze piszesz, co, jakieś żale, jakieś elegie. Choćby były najgorsze, zaręczam ci, że będę deklamował z zapałem. Daj mi po prostu punkt oparcia, daj mi punkt oparcia. Więc piszesz wiersze, co? *Iwona milczy*”.

W *Pamiętniku z okresu dojrzewania* są dwie postacie, które piszą wiersze. Hrabina Kotłubaj i baron Apfelbaum. Ich wiersze są tak pokraczne, że świadczą o jakiejś zemście Gombrowicza na uprawianiu poezji. Hrabina Kotłubaj rymuje: „Niech głębsze myśli pociekną, powiedzcież mi, w czym jest piękno”, a baron Apfelbaum „Piękna róża, piękna burza”, „Patrzenie biada, na dworze deszcz wciąż pada”.

Królowa Małgorzata w *Iwonie* pisze wiersze o dokładnie tej samej wartości poetyckiej.. „Dla was ludzie ja siedzę na tronie w koronie, nie wiecie, co płonie w mym łonie. Wy myślicie, że jestem dumna, wspaniała i rozumna, a ja tylko giętka być chcę...” itd., itd.

Królowa Małgorzata jest rozmiłowana w swoich „działaniach” artystycznych, ale te „działania” dają nie tylko, mówiąc eufemistycznie, skromne efekty, ale są równocześnie nieświadomymi autoparodiami. Pojawia się tu najważniejsza postać w życiu i twórczości Gombrowicza - jego matka. Jak napisał we *Wspomnieniach*: matka „brała udział w życiu społecznym, była czas jakiś przewodniczącą Stowarzyszenia Ziemianek, instytucji nader świątobliwej, ale nacechowanej nieuleczalną górnolotnością stylu. My naturalnie z dziką rozkoszą sprowadzaliśmy te wzloty z nieba na ziemię, a ja nawet podsłuchiwałem pod drzwiami te sesje, aby zdobyć materiał do satyry”.¹⁷

Postać matki, na co pierwszy zwrócił uwagę Jeleński,¹⁸ powtarza się w figurach wszystkich ważniejszych postaci kobiecych w twórczości Gombrowicza. Jedną z figur matki są, oczywiście, postaci ciotek. Rodzina *Iwony* w dramacie to dwie ciotki. Nie ma tu matki i nie ma ojca. Dwie ciotki, to rzecz jasna jedna, ale podwojona postać. Z kolei w *Ferdydurke* o zdrowie rodziny dba z groteskową przesadą ciotka Hurlecka, która ma

¹⁶ Por. Stawiarska, op. cit. s. 235.

¹⁷ Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 24.

¹⁸ Rozwija ten motyw Kowalczyk, op.cit.

„dziwną umiejętność roztopiania ludzi w dobroci, pławienia jej w chorobach, mieszania z częściami ciała innych ludzi. Jej nadopiekuńczość jest, w zasadzie, można tak powiedzieć, nieuświadomioną chęcią dominowania nad innymi”. Kiedy więc Józio, bohater *Ferdydurke*, udaje się do Bolimowa i przez przypadek spotyka ciotkę, ta natychmiast okrywa go szalem i zmusza do ssania cukierków. W ten sposób zostaje całkowicie ubezwłasnowolniony i podporządkowany tej ciotczynej „dobroci”.

Według wszystkich relacji pamiętnikarskich matka, Pani Antonina Gombrowiczowa otaczała swego syna Witolda wyjątkową opieką. Strzegła go przed chorobami, zabraniała mu wysiłku fizycznego, uprawiania sportów, podczas gdy koledzy naśmiewali się z Itki, że nie jest on tak wysportowany jak oni.¹⁹

Jeleński zauważył, że skłonność do rozpieszczania i dokarmiania osób, które znajdują się pod opieką matki, cechuje przede wszystkim królową Małgorzatę, która swoją matczyną troskliwość przelewa na Iwonę. W relacjach między królową a Iwoną można odnaleźć literackie przedstawienie stosunków panujących w rodzinie Gombrowicza. „*Królowa: Smakowało? Co – smakowało? Prawda? Najadła się dziecina? (uśmiecha się całując Iwonę) A może jeszcze gruszczkę? Gruszczkę osmażoną w cukrze. W cukrze? Słodko?*

Iwona (milczy). Królowa: Gruszcзка wzmacnia. (śmieje się) Zdrowo! Zdrowo! (...) A może trochę śmietanki? Śmietanka wzmacnia. To zdrowo. Śmietanki może? Mleczka? Mleczka z cukrem?”.

W twórczości Gombrowicza występują różne matki – często pod maską innych ról rodzinnych jak np. ciotka Hurlecka, ponadto Amelia w *Pornografii*, Młodziakowa w *Ferdydurke*, dwie królowe (jedna w *Iwonie*, druga w *Ślubie*). Model matki w utworach Gombrowicza w zasadzie jest stały – matki są w jego utworach zamknięte w swojej roli, utożsamiają się bez reszty z pełnioną przez nie matczyną funkcją. „Matkowość” to jej esencja. Matki przepełnione wyłącznie „matkowością” nie mają świadomości swojej roli, a zatem – jakby powiedział Gombrowicz – swojej formy. Są więc tej formy niewolnicami.

Inny wątek związany z dzieciństwem Gombrowicza dotyczy zabaw. Królowa w *Iwonie* mówi: „Czyżby znudziły ci się twoje gry i zabawy dziecięce? Czy masz dosyć gry w tenisa? Czyżbyś znudził się grą w brydża i grą w polo? Ależ w takim razie masz jeszcze grę w football i grę w domino”.

Sam Gombrowicz wspominał o matce wielokrotnie, najobszerniej o jej nadopiekuńczości pisał w *Testamencie*, ale nie wprost, lecz aluzyjnie. Czytamy w tych wspomnieniach, że matkę cechowała niemożność rozpoznania własnego charakteru. Z kolei w relacjach pamiętnikarskich ta problematyka została bardzo trafnie zauważona. Tadeusz Kępiński pisał o matce Gombrowicza: „Pewnego ciepłego dnia, było to pod koniec roku szkolnego (...) staliśmy we trzech w pierwszym punkcie naszego rozdroża na placu Trzech Krzyży u wylotu Alei Ujazdowskich. Rozmowa się przedłużała i Kazio nie zdążył jeszcze zakrzyknąć swego zwykłego „nie zobaczymy się dzisiaj” i przebiec na stronę Gimnazjum Królowej Jadwigi, kiedy od Alei ukazała się pani Gombrowiczowa. Zatrzymała się i kiedy ucałowaliśmy jej rękę, opatrzyła na nas, po czym zwróciła Itkowi uwagę na nieporządek koło szyi. „Popatrz, jak Kazio nosi kołnierzyk”. Istotnie Kazio miał ten szczegół garderoby bez zarzutu. Itek zrobił lekki grymas i nic nie odpowiedział. Uwagi matki zawsze go niecierpliwiły”.²⁰

Zdarzenie, które zapamiętał Kępiński, ma wiele odpowiedników w różnych utworach Gombrowicza. W *Kosmosie* pani Wojtysowa „ciągle poprawia kołnierzyk Leonowi”. Kulka poprawia mu coś w okolicy ucha albo na kołnierzu. Kulka mówi do

¹⁹ Zob. A. Stawiarska, s. 28-39; Kowalczyk.

²⁰ T. Kępiński, *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, s. 138.

Wojtysa: „Kołnierz masz zawinięty. Poprawiła mu rąbek chusteczki wystającej z kieszonki”. Mamy tu ten sam przetworzony gest, na który zwrócił uwagę Kępiński.

Jest też w dramacie motyw ojca. Król zwraca się do Filipa: „Czyżby ci obrzydły, Filipie, twoje fachowe studia na wydziale budowy kotłów i twoja praca ideologiczna na niwie społeczno-obywatelskiej”. Można w tym znaleźć parodystyczne echo sytuacji rodzinnej: w latach 1886 – 1890 ojciec Witolda, Jan Gombrowicz, studiował na politechnice w Rydze, na wydziale agronomiczno – inżynierskim.

„Krew nie woda – powiada król w dramacie – po mnie to odziedziczył. (...) Cóż to za duma, tobie się przewróciło w głowie, mój synu, 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 zapas. Po cóż to komplikować. To jest prawo natury, któremu sam – mówiąc między nami – z przyjemnością ulegam”. Ten motyw należał do tabu w rodzinie Gombrowicza. Wiadomo, że ojciec Jan Gombrowicz miał liczne romanse, które były źródłem konfliktów w rodzinie. Niewątpliwie ten autobiograficzny motyw pojawia się wyraźnie w trzech utworach” w *Iwonie*, *Ferdydurke* i w *Pamiętniku Stefana Czarneckiego*.

Jeleński pisał wprost, że w *Iwonie* „Ignacy ze swoją powierzchowną dobroduszością, przyziemnym banałem, poczuciem wyższości z góry i Małgorzata ukryta grafomanka, sentymentalna, okrutna i tchórzliwa zarazem, to karykatury bez odrobiny litości rodziców Witolda. (...) *Historia* potwierdza chyba moje przypuszczenia. Witold i jego rodzina pojawiają się to w prawdzie w karykaturze ale bez przebrania”.²¹

Według Jeleńskiego Gombrowiczowi nie chodziło w *Iwonie* o sportretowanie rodziny, lecz o ukazanie relacji, które powstają w takim mikro środowisku, jakim jest rodzina. Pokazał więc ukryty i otwarty konflikt między małżonkami, walkę o dominację w rodzinie, pokazał miejsce bohatera w obszarze tej rodzinnej, stwarzającej się i konwulsyjnej formy. Witold, który w ten sposób przedstawia rodzinę, pisze to z perspektywy najmłodszego dziecka w rodzinie. Witold – o czym wiadomo ze wspomnień i innych relacji – nie mógł znaleźć porozumienia z ojcem, bo dla ojca był wyłącznie dziwakiem i oryginałem, czuł się całkowicie zdominowany przez swoją matkę. W oczach całej rodziny był po prostu osobą nieprzystosowaną. A dla kolegów był maminsynkiem, poddającym się matczynym działaniom. Natomiast sam siebie widział jako ofiarę rodzinnej formy, której równocześnie był złośliwym lub ironicznym demaskatorem, destruującym ją swoimi prowokacjami. Motyw prowokacji i prowokatora jest stale obecny w autobiograficznych dyskursach *Wspomnień polskich*, *Testamentu*, a także *Iwony*.

François Bondy, jeden z wybitnych i zasłużonych dla Gombrowicza krytyków, analizując typy kobiet w twórczości Gombrowicza, zauważył: „Myślę, że trzeba wierzyć Witoldowi, odwołując się do *Historii*, do *Wspomnień polskich*, do *Rozmów z Dominikiem de Roux*, czy też do wspomnień pisanych przez jego brata: większość postaci kobiecych została zainspirowana osobą jego matki. W *Królowej z Iwony*, *księżniczki Burgunda* nakłada się postać matki na Szekspirowskie monologu lady Makbet. Powstał z tego zadziwiający i wybuchowy melanz”.²²

W różnych wypowiedziach biograficznych Gombrowicz mówił wielokrotnie, że ta sytuacja rodzinna ukształtowała zarówno jego twórczość, jak i jego samego.

²¹ Jeleński, op.cit.

²² F. Bondy, *Postacie kobiece*, cyt. za: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie 1963 – 1969*, Wydawnictwo Literackie 1993, s. 75.

Charakterystyczne, że Gombrowicz w swoich relacjach autobiograficznych i wspomnieniach nigdy nikogo nie oskarżył. Natomiast w utworach literackich rodzinę potraktował z całą bezwzględnością - zastosował kamuflaż, w którym można dziś odkryć dramat jego własnego dzieciństwa i młodości.

Jest w *Testamencie* jeszcze jeden przejmujący fragment: „Zdarzyło mi się wtedy, gdy pisałem w *Ślubie*: « Władzio nic, Henryk nic Ojciec przeinaczony, Matka wykrecona, Władzio zrujnowany, Henryk wypaczony», że rozplakałem się nagle jak dziecko. Jedyny to raz zdarzyło mi się coś podobnego. Nerwy, oczywiście. Gorzko łkałem i łzy kapały na papier. Nie sama poufna, dotycząca moich prywatnych katastrof zawartość słów wypełniła mnie taką rozpaczą, a to, że one tak gładko padały. Rytm i rym poczułem jak kolec nie znający litości”.²³

Także miłosne refleksje w *Iwonie* można zestawić z innymi utworami Gombrowicza i z dyskursami autobiograficznymi pisarza. Książę Filip mówi: „Jeżeli ona mnie kocha, to ja jestem przez nią kochany. A jeśli jestem przez nią kochany, to jestem jej ukochanym, jest w niej. Ona mnie... ma.. w sobie. Nie mogę gardzić nią, jeśli mnie kocha. Nie mogę być tutaj gardzącym, gdy tam, w niej, jestem ukochanym. Ach, ja właściwie cały czas myślałem, że ja jestem tu sobą, w sobie, a tu naraz pach, złapała mnie i znalazłem się jak w potrzasku”. Ten fragment tekstu prawie dosłownie powtórzony znajdzie się w *Ferdydurke*, w jednej z końcowych scen, gdy Józio opowiada o swojej ucieczce z Zosią.

Co zatem jest tym ukrytym wątkiem, tematem, motywem *Iwony*, a także „corpusem” innych tekstów Gombrowicza? Niewątpliwie jest nim dramat rodzinny, na który możemy spojrzeć trojako: (1) jako na parodię konwencji literackich (postaci i fabuły dramatu królewskiego), (2) jako na dramat samego Gombrowicza, dramat dojrzewania, rozpoznawania siebie w świecie, w świecie konkretnych ludzi oraz (3) jako dramat uniwersalny – w tej perspektywie *Iwona* jest Gombrowiczowską refleksją nad sposobem istnienia człowieka wśród ludzi.

Problem ten Gombrowicz sformułował w sposób następujący: drugi człowiek deformuje i niszczy naszą podmiotowość, ogranicza naszą tożsamość, a przeto uniemożliwia nasz rozwój. Tak właśnie Gombrowicz rozpoznawał swoje miejsce w rodzinie, ale również w szkole. Po drugie – powiada Gombrowicz – człowiek nie ma innego Boga prócz drugiego człowieka. I po trzecie – rodzina okazuje się w tej literackiej mistyfikacji jakby sennym koszmarem, tą częścią pamięci, od której bohater(ka) chce po prostu uciec. Rodzina bowiem nie pozwala mu zaistnieć, unicestwia jego autentyczność, tłumi i tłamsi jego poczucie tożsamości. I w tej groteskowej komedii jaką jest *Iwona*, Filip nie może zaistnieć tak, jakby chciał, bo dwór, otoczenie mu na to nie pozwala. To samo dzieje się z Józkiem w *Ferdydurke*, Witoldem w *Historii*, Henrykiem w *Ślubie*. Wszyscy bohaterowie Gombrowicza buntują się przeciwko tej sytuacji, a na koniec okazują się – jak Filip w zakończeniu *Iwony* – pokornymi dziećmi, które niczym synowie marnotrawni wracają do rodzinnej Canossy.

Kim jest więc tytułowa postać *Iwony*? *Iwona* demaskuje innych i niszczy porządek dworu. Nie jest tolerowana, jest natomiast odepchnięta, niechciana, nieakceptowana - dokładnie tak jak Witold w *Historii* czy Józio w *Ferdydurke*. Mówiąc w skrócie, we wszystkich utworach Gombrowicza mamy do czynienia z problemem braku akceptacji bohatera przez jego środowisko. Sam Gombrowicz w liście do brata Janusza napisał: „Z dala od rodziny odnajdywałem siebie, zdobywałem się na swobodę,

²³ Testament, op.cit., s.61-62.

łatwość, radość, żart, tudzież wiele innych rzeczy, które jak gdyby przechowywały się we mnie, tytułem rekompensaty”.²⁴

Kamuflaż Gombrowiczowski oglądany od strony jego biografii ukazuje nam sposób transformacji traumatycznego, osobistego doświadczenia w struktury tekstu literackiego, w utwory, w których źródło kamuflażu znika i dla czytelnika jest trudne do rozpoznania. W lekturze tekstu, czy w jego teatralnej inscenizacji, widzimy bowiem jedynie efekt tego kamuflażu, to znaczy uniwersalne sytuacje, przypowieści, literackie opowieści filozoficzne o losie człowieka.

W jednej ze scen *Iwony* Książę pyta: *Czy wierzysz w Boga, modlisz się, klęczysz, wierzysz, że Chrystus Pan umarł za ciebie na krzyżu.*

IWONA z pogardą Owszem.

KSIAŻĘ: Cud, nareszcie, chwala ci Boże na wysokościach. A dlaczego ona to mówi tonem, tonem, tonem, z taką pogardą. O Bogu z pogardą, o tym, że wierzy w Boga z pogardą. Cyrylu, ja ci coś powiem, ona wierzy w Boga z powodu swoich defektów i wie o tym. Gdyby nie miała defektów, to by nie wierzyła. Ona wierzy w Boga, ale jednocześnie wie o tym że Bóg to jedynie plaster na jej psychofizyczne defekty. Czyż nie tak? (do Iwony). Iwona milczy.

Pod koniec *Iwony* pojawia się najstraszniejsza groźba słowna – przygotowana zresztą przez wcześniejsze sformułowania: król daje do zrozumienia, że Iwonę można zabić.

W scenie, która się rozgrywa w trakcie biesiady, Król mówi o Iwonie, że *„jest to skromna, lecz elegancka wieczerza na pohybel, to jest raczej na cześć naszej przyszłej synowej, którą w dniu dzisiejszym postanowiliśmy obdarzyć tytułem księżniczki Burgunda in partibus infidelium. Ona więc jest bohaterką dzisiejszej uczy. Spójrzcie, jak się przyjemnie uśmiecha”*.

Motyw tej biesiady pojawił się wcześniej w *Biesiadzie u hrabiny Kottubaj*. Narrator tego opowiadania przyglądając się zachowaniu hrabiny i barona mówi: *„Ależ Bóg, Bóg istnieje – wyjąkałem w końcu ostatkiem sił, szukając na gwałt jakiejś ostoi. – Bóg istnieje – dodałem ciszej, gdyż imię boskie rozległo się tak nie à propos, że nastąpiło milczenie i na twarzach ukazały się wszelkie złowróżebne oznaki, zwiastujące popełniony nietakt. – No tak – odparł po chwili baron de Apfelbaum, druzgocąc mnie w proch nieporównanym taktem. – Bóg? Bóg istnieje. I wpada do Wisły. Kto by się zdobył na replikę. Kto nie zapomniatby, jak to mówią, języka w gębie. (...) Lecz ja już wiedziałem, ja wiedziałem, co to jest. Przemocą wtłoczyli mi w duszę taniec kanibalów, taniec kanibalów, ze smakiem, z gustem i z elegancją”*.²⁵

A jak jest w Iwonie?

„Król wstaje groźnie, wskazując na Iwonę. Udławiła się, udławiła się, ością, ość jej w gardle, ość mówię, no. Iwona dławi się”.

Streśćmy jeszcze raz fabułę, ten fabularny „corpus” dramatu. Iwona przybywa znikąd. Jest obca, inna, jest uboga, drażni, wyzwala agresję, słabsza od swojego otoczenia, milczy, swoją obecnością destrukcyjnie wpływa na porządek społeczny, choć przez chwilę pozytywnie wpływa na Filipa, a także pozytywnie zmienia Małgorzatę, wyzwalając w niej czułość. Mimo to jest traktowana jak zagrożenie dla dworu, dla jego struktury - trzeba ją więc zabić. A Iwona godzi się na własną śmierć. Ostatecznie nie wiadomo, czy Iwona popełnia samobójstwo, czy jest to zabójstwo dokonane na polecenie króla. Po jej

²⁴ List [nr 130] do Stanisławy i Janusza z 3 XII 1962, cyt. za: W. Gombrowicz, *Listy do rodzimy*, opr. J. Margański, Kraków 2004 s. 311.

²⁵ Gombrowicz, *Biesiada u hrabiny Kottubaj* w: *Bakakaj i inne opowiadania*. Dzieła zebrane, t.1 opr. Z. Łapiński, Kraków 2002, s. 83.

śmierci świat wraca do normy, co widzimy w scenie, kiedy Filip – posłuszny syn marnotrawny - na polecenie Króla klęka przed nim.

Otóż w tak streszczonej fabule *Iwony* można rozpoznać podstawowe, symboliczne składniki męczeńskiej ofiary rytualnie mordowanej przez wspólnotę ludzką. Można ten motyw odczytywać jako antropologiczną wersję niekończącego się rytuału zabijania kozła ofiarnego („Dlaczego pani jest kozłem, a raczej kozą ofiarną. Czy to się tak utarło? IWONA (*cicho*) To tak w kółko. W kółko).

Można także odnaleźć w *Iwonie* symbolikę ofiary, ukrzyżowania Chrystusa. Mamy bowiem w dramacie Gombrowicza wszystkie składniki ewangelicznej fabuły: oto (1) Iwona przybywa znikąd do zrutynizowanego, sformalizowanego świata, (2) swoją obecnością i innością zagraża panującemu porządkowi, (3) po stacjach słownego biczowania i jej ośmieszania na dworze królewskim odbywa się nad nią sąd, (4) jej ostatnią stacją męki na dworze królewskim okazuje się ostatnia wieczerza.

Gombrowicz wpisał w *Iwonę* wiele aluzji do symboliki liturgii chrześcijańskiej, wśród których bez wątpienia najważniejszym jest właśnie motyw ostatniej wieczerzy. Ma on też liczne analogie w scenach jedzenia w innych utworach Gombrowicza – niekiedy także z podtekstami religijnymi (np. w *mecenas w Tancerzu mecenas Kraykowskiego*: „jadł bez miłosierdzia, popijając winem, aż w końcu stało się to dla mnie prawdziwą męczarnią”).

Docieramy tu zatem do ostatniego, nie wymienianego wcześniej znaczenia terminu „corpus”. To „*corpus Christi mysticum*” jak pisano w filozofii średniowiecznej. Była to teologiczna nazwa chrześcijaństwa z Chrystusem jako jego niewidzialną głową. W dziejach kultury termin ten miał bardzo wiele znaczeń, ale w potocznym znaczeniu był próbą określenia, czym jest chrześcijaństwo? Co to znaczy być chrześcijaninem? A poprzez to, co to znaczy być człowiekiem? Kim są ludzie dla innych ludzi? Rodziną czy kanibalami?...

Transformując swoje doświadczenie osobiste w fabułę dramatu, wpisując rodzinne zranienia Witolda w los *Iwony*, a postać tej ostatniej opalizując symboliką chrystologiczną, Gombrowicz dokonał takiej kondensacji i uniwersalizacji jednostkowego doświadczenia, jakiego literatura polska przed nim nie знаła. W *corpus Iwony* oraz *Iwony, księżniczki Burgunda* wpisał *corpus* Itka - samego siebie.