

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Klaudia Sitek

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Gdański

e-mail: klaudiasitek2000@gmail.com

ORCID: 0009-0000-6795-1351

Sońka – ciało mistyczne i ciało opowiadane

Cielesność wydaje się jedną z najbardziej elastycznych kategorii w historii literatury. Zainteresowanie nią i nadawanie jej znaczeń jest płynne i aktualizuje się wraz z pojawianiem się nowych koncepcji w kulturze i sztuce. W *Somatopoetyce* Anny Lebkowskiej, tekście podważającym binarny podział na to, co cielesne i to, co rozumowe/duchowe, możemy przeczytać, że obecne badania nad kategorią ciała wskazują na „coraz większą jej ekspansywność”¹. Efektem tego procesu jest jej wszechstronność i aktualność – „włącza ona w swój obręb terminy takie jak władza, polityka, gender, etnos, także pamięć czy tożsamość”². Tym samym cielesność doskonale wpisuje się w koncepcje sztuki współczesnej, stając się „główną bohaterką i niezbędnym elementem doświadczania świata, siebie i innego człowieka”³. Proza Ignacego Karpowicza jest na to przykładem. Cielesność odgrywa w niej ważną rolę w kreacji bohaterów, „przejmuje” dużą część narracji i przyjmuje różne funkcje; staje się niezależna od umysłu, niejako wyzwalając się spod jego kontroli. Autor oddaje ciału głos i pozwala być aktywnym uczestnikiem w procesach związanych z pamięcią i odzyskiwaniem/poszukiwaniem/zakłamywaniem tożsamości.

¹ A. Lebkowska, *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków 2019, s. 111.

² Tamże, s. 113.

³ Tamże.

W 2014 roku Ignacy Karpowicz wydaje *Sońkę*, która staje się jego najpopularniejszą i najlepiej przyjętą przez czytelników powieścią. Możemy odnaleźć w niej nowy i świeży pomysł, jakim jest, dominujące nad całą narracją, problematyzowanie opowieści o doświadczaniu własnej i cudzej fizyczności. Pisarz pokazuje, jak ciało i jego doświadczenie może być „używane” przez artystę i poddawane przez niego różnym zabiegom estetyzującym. W interpretacji *Sońki* ważne są także inne zagadnienia, które w różny sposób łączą się z dominującym tematem ciała. Oprócz, wspominanych w *Somatopoetyce*, seksualności, tożsamości, pamięci i postpamięci, autor wyraźnie zarysowuje, poprzez mistykę i sakralizację, kontekst postsekularny.

Już na piętnastej stronie powieści dochodzi do pewnego „pęknięcia” w budowanej historii. Zaburzone zostają przyjęte wcześniej zasady referencji. Założeniem autora wydaje się dezorientowanie odbiorcy, wprowadzenie go w pułapkę narracyjną. Zamyśl ten wcześniej zdradzać może jedynie język, o którym w ciekawy sposób pisze, poniekąd streszczając jednocześnie początek książki, Ryszard Koziołek w swoim tekście *Esesman, mój bliźni*:

Zaczyna się irytująco, wręcz nieudolnie [...]. Zgrzyta ta narracja jak stara fis-harmonia, z której wysypują się zużyte części [...]. Otwierające „Dawno, dawno temu...” podsuwa nam pochopną pewność, że to kolejna żonglerka literackimi prefabrykatami. A do tego wieś na końcu świata, pastereczka uboga, książę w karocy, dziura w moście, mówiące zwierzęta. Wszystko, co znamy od dziecka z książki i z telewizora, tylko prześmiewczo poprawione, bo pastereczka ma dziewięćdziesiątkę na karku, a książę to czterdziestoletni „miastowy królewicz” Igor Grycowski, kabotyński reżyser z Warszawy, któremu się mercedes eskłasy zepsuł w okolicy Królowego Stojła [...]. Ani ona nie czeka na męża, ani on panny nie wygląda, a jednak zostaną parą połączoną jej opowieścią. Po to właśnie „przybył z niewidzialnej dali, żeby wysłuchać, zrozumieć i pożegnać Sonię”⁴.

Nagle ktoś „macha różdżką”⁵:

słońce wygasło, na widowni ucichły szmery, zaraz premiera, punktowy reflektor wydobywa z mroku zgarbioną postać. – Dawno, dawno temu – mówi Sonia, a zgromadzeni poddają się jej głosowi, wpatrują się w jej twarz, historia Soni wyrzuca ich poza nawias czasu, a potem owacja na stojąco (Igor trusio staje obok aktorki staruszki, głowę pochyla ku czubkom swoich butów ze skromnością nieco zbyt fotogeniczną); przynajmniej kwadrans trwają oklaski, damy mdleją, kawalerowie nie wstydzą się leż w oku i na policzku wypielęgowanym. Sukces [S, s. 15].

⁴ R. Koziołek, *Esesman, mój bliźni*, w: tegoż, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2016, s. 127.

⁵ I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014, s. 15 [dalej w tekście głównym S i numer strony].

I powoli wszystko staje się jasne. Historia Sońki okazuje się konstruktem narratora zbudowanym na podstawie relacji ze spektaklu wyreżyserowanego na bazie jej opowieści. Od tego momentu już wiemy, że do końca lektury musimy zachować czujność. Oczywiście możemy „chłonąć” całą historię, angażować się w nią emocjonalnie, ale pamiętając o tym, że funkcjonuje ona „w zniekształconej postaci”⁶. Ułatwia nam to sam narrator, ponieważ wplata fragmenty, które obnażają zaplecze teatralne. Cała reszta, czyli bohaterowie, dialogi, ujęcia, również pozostają jedynie „składnikami maszynierii teatralnej”⁷.

W tym kontekście tym bardziej intrygujące i wymowne wydają się zabiegi, które stosuje Karpowicz, by osiągnąć efekt autentyczności postaci Sońki. Jednym z nich jest używanie białoruskich wyrazów/całych zwrotów w niektórych jej wypowiedziach. Zwraca na nie uwagę, usiłując rozwikłać kwestię autentyczności w tekście Karpowicza, Katarzyna Sawicka-Mierzyńska. W artykule *Strategie autentyczności w prozie Ignacego Karpowicza („Sońka” i „Miłość”)* autorka stawia bardzo ważne pytanie „o prawo artysty do cudzej opowieści, a zwłaszcza do czyjegoś cierpienia, poddawanego estetyzacji w obszarze sztuki”⁸, co w dużej mierze dotyczy właśnie doświadczeń krzywdzonego, wykorzystywanego, ale także doznającego rozkoszy ciała Sońki. Bohaterka jest niepiśmienną, biedną chłopką z pogranicza Polski, którą „możemy usłyszeć, tyle że w zniekształconej postaci, przełożoną bowiem nie tylko na język polski, ale także na uniwersalizowane konwencje opowiadania o wojnie i miłości, z zastosowaniem narzędzi mających na celu poruszenie odbiorcy”⁹. Dariusz Nowacki nazywa te „uniwersalizowane konwencje opowiadania” trochę ostrzej – „językiem teatru dla warszawskich snobów”¹⁰. Nie dziwi to, skoro wszystkim tym zawiaduje Igor – „najgłośniejszy i najzdolniejszy (tak chcieli jedni), ewentualnie najbardziej pretensjonalny i pozbawiony wyczucia sceny (tak chcieli drudzy) reżyser teatralny młodszego niż starsze pokolenia, a także literat od powieści bez uchwytniej fabuły” [S, s. 12]. Opowieść Sońki „w jego rękach” może mieć więc niewiele wspólnego z tym, co kobieta rzeczywiście mówiła podczas ich

⁶ K. Sawicka-Mierzyńska, *Strategie autentyczności w prozie Ignacego Karpowicza („Sońka” i „Miłość”)*, „Wielogłos” 2020, nr 4, s. 50.

⁷ R. Koziołek, *Esesman, mój bliźni*, s. 131.

⁸ K. Sawicka-Mierzyńska, *Strategie autentyczności w prozie Ignacego Karpowicza („Sońka” i „Miłość”)*, s. 50.

⁹ Tamże.

¹⁰ D. Nowacki, *Nike 2015: ogłaszamy finalistów. Dziś Ignacy Karpowicz*, „Gazeta Wyborcza”, 7.09.2015, <https://wyborcza.pl/7,75410,18720080,nike-2015-oglaszamy-finalistow-dzis-ignacy-karpowicz.html> [dostęp 8.05.2022].

spotkania. Gdyby Karpowicz nie zdecydował się na odsłonięcie narracyjnego „zaplecza”, moglibyśmy trwać w przekonaniu, że mamy do czynienia z oryginalną historią Soni, albo w przeświadczeniu, iż dysponujemy wyłącznie relacją Igora. Dzięki rozbudowanej warstwie metatekstowej Karpowicz buduje napięcie między poszczególnymi warstwami prowadzonej w książce narracji, niczego jednak nie wyjaśniając do końca. Nie jesteśmy nawet w stanie rozwikłać, czy inspiracja bohatera reżyserującego spektakl nie jest podobna do tej, do której przyznaje się sam autor powieści: „mój wuj Leon Tarasewicz rzucił kiedyś mimochodem, że w sąsiedniej wsi żyje kobieta, która za II wojny miała Niemca”¹¹. Karpowiczowi wystarczyło więc jedno zdanie, aby powstała książka. Nie wiemy, co mogłoby wystarczyć Igorowi.

Efekt jest jednak wyraźny: dostajemy przetłumaczoną, choć oddającą, przede wszystkim dzięki białoruskim wtrąceniom, podlaski klimat, historię, która w innych warunkach byłaby dla większości niezrozumiała. Mówimy jedynie o klimacie, ponieważ „i tak nie rozstrzygniemy, czy to autentyczność skonstruowana dla efektu autentyczności, czy oddany uczciwie przez Igora sposób mówienia Sońki”¹². Narrator dodatkowo „psuje czystą iluzję, wzniosły nastrój i styl”¹³, nad którymi pracuje warszawski reżyser i dzięki temu możemy rozpoznać wprowadzane przez niego zabiegi. W tym wszystkim jednak wciąż tkwi problem autentyczności, szczególnie ze względu na to, że *Sońka* „wzrusza naprawdę”¹⁴. Przemysław Czapliński zauważa, że Karpowicz „niszczy wzniosłość nie dlatego, że Sonia zasługuje na coś lepszego, lecz dlatego, że Igor produkuje kicz”¹⁵. Autentyczność przeplata się tu więc ze szmirą, ale nie znika. Karpowicz pokazuje, pod iloma warstwami możemy się jej doszukiwać – jest ich wiele, a niektóre mają za zadanie gorszyć:

Teraz dajemy dokumenty o zagładzie gródeckich Żydów.

W spektaklu filmik z ocalałymi zdjęciami, nie dłuższy niż 3–4 minuty.

W wydaniu papierowym z 10 zdjęć, w tym KONIECZNIE! przynajmniej jedno z dzieckiem [S, s. 56].

¹¹ D. Wodecka, *Jezus jako paralizator*, „Gazeta Wyborcza”, 23.05.2014, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,16022015,jezus-jako-paralizator.html> [dostęp 10.05.2022].

¹² R. Koziółek, *Esesman, mój bliźni*, s. 182.

¹³ P. Czapliński, *Nowa powieść Ignacego Karpowicza. Jak wyjść z kopalni trupów*, „Gazeta Wyborcza”, 20.05.2014, <https://wyborcza.pl/7,75410,15992693,nowa-powieść-ignacego-karpowicza-jak-wyjść-z-kopalni-trupów.html> [dostęp 10.05.2022].

¹⁴ K. Sawicka-Mierzyńska, *Strategie autentyczności w prozie Ignacego Karpowicza („Sońka” i „Miłość”)*, s. 55.

¹⁵ P. Czapliński, *Nowa powieść Ignacego Karpowicza. Jak wyjść z kopalni trupów*.

W brutalny, choć skuteczny, sposób autor zderza czytelników z tym, jak nieetyczna bywa sztuka, która „wykorzystuje zwłoki i rany w estetycznej fabryce wzruszeń”¹⁶. Według Katarzyny Sawickiej-Mierzyńskiej: „efekt autentyczności zostaje osiągnięty dzięki zmaksymalizowaniu dystansu odbiorców wobec świata przedstawionego i bohaterów oraz wytworzeniu tym samym ich swoistej «komitywy» z autorem”¹⁷. Komentuje to również sam Karpowicz w wywiadzie przeprowadzonym przez Dorotę Wodecką:

To odarcie czytelnika z iluzji prawdy nie przeszkadza mi nic a nic. Przecież zdajemy sobie sprawę z tego, że każdy film, książka, obraz, piosenka zostały przez kogoś zrobione, powołane do życia. Pokazywanie szwów wydaje mi się dowodem na uczciwość twórcy. Moim zdaniem pokazanie tego, jak się produkuje poruszającą historię, nie odbiera takiej historii mocy, lecz przeciwnie – wzmacnia ją. Czytelnik, widz uzyskuje nadświadomość¹⁸.

Mimo całej tej „otoczki teatralnej”, pośrednio docieramy do doświadczenia samej Sońki, bez którego cała powieść nie mogłaby powstać. To właśnie kobieta, „która za II wojny miała Niemca”, porusza autora najbardziej i to wokół jej postaci postanawia skoncentrować resztę wątków. Z perspektywy moich rozważań kluczowy wydaje się sposób, w jaki w tej historii uobecniana jest cała bohaterów, zwłaszcza samej Soni, choć nie tylko – w całej opowieści towarzyszą jej też inne ciała: pożądające, opresyjne, kochające, czułe i okrutne.

– *Dzicia lubi jak duszu, a trasi jak hruszu* – mówili, zanim zaczynali bić, wołałam jednak, żeby mnie bili, niż kochali, w końcu bicie znieść łatwiej od kochania ze strony własnego ojca, zwłaszcza gdy kocha, odkąd tylko zakwitłam. Ojciec czaili się na mnie od małego. Zabiłś moją żonkę, teraz odpokutuj, mówili [S, s. 23].

Na kobietę spada obowiązek zajmowania się gospodarstwem. Jej życie opiera się na ciężkiej pracy. Ojciec świadomie izoluje ją od innych mężczyzn, poza starszymi braćmi, ponieważ jest mu „potrzebna za matkę” [S, s.25], która zmarła podczas porodu. Mimo to Sońka nie sprawia wrażenia załamanej czy złamanej przez okrutny los. Jest w jej wypowiedziach sporo, dziecięcej wręcz naiwności i nadziei, wydaje się, że przywykła do takiego sposobu życia, choć jednocześnie jego inną, wymarzoną wersję, snuje we własnej

¹⁶ P. Czapliński, *Nowa powieść Ignacego Karpowicza. Jak wyjść z kopalni trupów*.

¹⁷ K. Sawicka-Mierzyńska, *Strategie autentyczności w prozie Ignacego Karpowicza („Sońka” i „Miłość”)*, s. 55.

¹⁸ D. Wodecka, *Jezus jako paralizator*.

głowie. Pocięgę znajduje w młodości. Jest świadoma tego, że ma przed sobą całe życie, w swojej smutnej codzienności odnajduje miejsce na namiastkę „małych radości, skrytych uczuć” [S, s. 23], choćby miały one przyjmować formę opieki nad zwierzętami czy zaplatania włosów w warkocz. Najprawdopodobniej właśnie po to, aby nieco umilić sobie jeden z ciężkich dni, postanawia ubrać się w „najlepszą, tę od chodzenia do cerkwi” [S, s. 24] sukienkę w niezapominajki i odpocząć na ławce pod domem. I taką decyzją odmienia całe swoje życie. Popołudnie okazuje się nadzwyczajnie nie tylko ze względu na odświętną sukienkę. Przez jej wieś przejeżdża niemieckie wojsko, a ona zwraca uwagę jednego z żołnierzy – młodego, „jasnego Joachima” [S, s. 54]. Karpowicz sceną rodem z błahych romansów łączy Sonię i Joachima jednym spojrzeniem:

Pozwoliłam obcej, nagej skórze, ujmującej mnie pod brodą, skierować moją twarz do słońca. Wtedy moje oczy zapadły się w innych: najbardziej błękitnych, głębokich i wesołych, ogromnych, błyszczących i przeraźliwie smutnych. Pomyślałam, że tak musi wyglądać morze, o którym słyszałam kiedyś od Żydów w Gródku. Tak właśnie pomyślałam, woda bez końca, nie da się jej przepłynąć, trzeba utonąć, a chwilę później zaczęłam szlochać, zrozumiałam bowiem, że jestem zaczarowana, zniewolona i zakochana, na dobre i złe. Zrozumiałam, że Haspodź przystawił właśnie pieczęć, wachałam wosk pieczęci. Pan połączył nasze losy, jego w czarnej skórze i mój w kwiecistej sukience [S, s. 27].

Moment ten zapowiada także, że para do końca pozostanie połączona miłością. Pierwsze spojrzenie wyprzedza pierwszy dotyk, który Sońce od początku wydaje się wyjątkowy ze względu na jego delikatność. Ten gest kojarzy z matką, która, przez swoją nieobecność, pozostaje dla niej symbolem wymarzonej czułości, jakiej, na co dzień, w domu, u boku agresywnych bądź obojętnych na jej los mężczyzn, doświadczać nie może.

Czysta cielesność, jaka staje się jedyną formą kontaktu Sońki i Joachima, nie jest więc oparta wyłącznie na erotycznej przyjemności. Kobieta dzięki żołnierzowi czuje się w końcu zauważona, obdarzona szacunkiem i kochana. Ta relacja sprawia, że poznaje także samą siebie, własne ciało z zupełnie innej perspektywy: „ich miłość obywa się bowiem bez słów i bez jakichkolwiek akceptowalnych społecznie kontekstów, a przy tym staje się narzędziem upodmiotowienia Soni”¹⁹. Píše o tym także Aleksandra Derra w swoim tekście *CIAŁO – KOBIETA – RÓŻNICA w nomadycznej teorii podmiotu Rosi Braidotti*, w którym wyjaśnia, za feministyczną filozofką i badaczką Rosi

¹⁹ K. Sawicka-Mierzyńska, *Strategie autentyczności w prozie Ignacego Karpowicza („Sońka” i „Miłość”)*, s. 57.

Braidotti, teorię „cielesnego materializmu”: „ciało łączy to, co materialne, z tym, co symboliczne, tworząc nierozzerwalną całość, niezwykle kluczową dla budowania podmiotowości”²⁰. Sonia relacjonuje Igorowi swoje doświadczenia z młodości, szczególnie chwile spędzone z Joachimem, wypełnione wzajemnym pragnieniem, gdy „każda wspólnie spędzona minuta była małą wiecznością, idealnym światem” [S, s. 43] i „nie wydaje się, żeby w którymś momencie swojej historii była «bardziej sobą», a zarazem bliższa osiągnięcia «pełni» swojej tożsamości”²¹.

W momencie, gdy Sońka poznaje Joachima, zauważa, że oprócz bólu i zmęczenia, może doświadczać rozkoszy. Ciało niemal „karmi się” uniesieniem, do tego stopnia, że dziewczyna przestaje odczuwać prawdziwy głód. Jej rzeczywistość na chwilę nabiera kolorów, choć pierwsze dźwięki nadjeżdżającego wojska opisuje zupełnie inaczej:

Wydawało się, że znikły kolory, że wszystko posypano popiołem. Spojrzałam na materiał mojej najlepszej sukienki – już nie odświętny, w drobne niezapominajki, tylko zabrudzony, zwyczajny: kwiatki zwiędły, rabatkę posypano popiołem. Rozpłakałam się i chyba te łzy zmyły ze świata szarość i popiół, bo odważyłam się spojrzeć na twarze mężczyzn siedzących na pace ciężarówek, w szoferkach, na transporterach [S, s. 25].

Od tej chwili Sońka liczy czas w spotkaniach z ukochanym i planuje ich wspólną przyszłość. Dla Joachima jest to równie ważny okres: „wtulony w jej piersi i głaskany po włosach, może dać werbalny upust dręczącym go wyrzutom sumienia. Mówi o bestialstwach, w których uczestniczy, będąc i zarazem nie będąc wysłuchanym”²². Nie rozumieją się wzajemnie, lecz nie stanowi to dla nich problemu, zarówno Sonia, jak i Joachim, poprzez czułość, okazują sobie miłość i wsparcie. Emocje nie są zwerbalizowane, wszystko odbywa się w ciele i poprzez ciało, tym samym staje się ono swoistym medium.

Tak idealnie dopełniająca się z obu stron relacja nie może jednak trwać długo. Przemysław Czapliński w recenzji *Nowa powieść Ignacego Karpowicza. Jak wyjść z kopalni trupów* zwraca uwagę na to, że w powieści Karpowicza mamy do czynienia z „czarnym romansem historycznym”²³:

²⁰ A. Derra, *CIAŁO – KOBIETA – RÓŻNICA w nomadycznej teorii podmiotu Rosi Braidotti*, w: *Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*, red. A. Kiepas, E. Struzik, Katowice 2010, s. 457.

²¹ G. Zawojka, „Sońka” Ignacego Karpowicza w kontekście wybranych koncepcji feminizmu postmodernistycznego, *„Białostockie Studia Literaturoznawcze”* 2019, nr 14, s. 226.

²² D. Nowacki, *Nike 2015: ogłaszamy finalistów. Dziś Ignacy Karpowicz*.

²³ P. Czapliński, *Nowa powieść Ignacego Karpowicza. Jak wyjść z kopalni trupów*.

Razem z miłością opowiadaną przez Sonię wkraczamy na ścieżkę czarnego romansu historycznego [...]. W czarnym romansie współbieżność zamienia się w rozbieżność: każdy rozwój dziejów przynosi kochankom klęskę. Ich miłość jest zakazana, niespełnialna i grzeszna. Kwestionuje sens historii i wymaga przekroczenia granic pilnie strzeżonych przez społeczność. Kto popchnięty miłością owe granice naruszy, stanie się zdrajcą rodziny, ojczyzny bądź wiary. I najczęściej straci zarówno ojczyznę, jak i obiekt miłości²⁴.

Dalsza część historii udowadnia, że miłość Sołki i Joachima niestety nie stanowi wyjątku, choć sam fakt, że mimo wszystko się wydarza, sprawia, iż mamy wrażenie „jakby Sonia na moment rozepchnęła masy powietrza i znalazła swoje nie-miejsce. W tym dziwnym niemiejscu, poza historią”²⁵. To „niemiejsce” z historią ma jednak wiele wspólnego – naznaczone jest wojną, jego istnienie jest bez niej niemożliwe. To wraz z nią do wsi przybywa Joachim, a moment ten okazuje się dla Soni na tyle niezwykły, że gdy na starość o nim wspomina, wykrzykuje: „jak ja tęsknię do wojny!” [S, s. 59].

Wszyscy wokół mają jednak na ten temat inne zdanie. Za romans z Niemcem dziewczyna zostaje poniżona i zgwałcona, „wiejska społeczność piętnuje ją jako zdrażczynię, dziwkę i wiedźmę”²⁶. Kiedy Sonia dowiaduje się, że jest w ciąży, odwracają się od niej wszyscy, włącznie z rodziną, a Joachim zostaje wysłany na wschodni front.

Ciąża na wsi, a do tego bez męża. Bez ślubu. Bez posagu. Ojciec prawie w ogóle ze mną nie rozmawiali. Nawet nie wydawali poleceń. Nie bili ani nie popychali. Jak gdyby się mną brzydzili. Stałam się krowim plackiem: trzeba przestąpić, nie wdepnąć [S, s. 77].

Na chwilę jednak sytuacja Sołki ulega polepszeniu. Dzieje się tak, ponieważ kobieta okłamuje wszystkich, że ojcem dziecka jest Misza – „najmłodszy i najprzystojniejszy, ukochane dziecko sędziwego Wańki” [S, s. 79–80]. Dochodzi do spotkania obu rodzin, podczas którego mężczyzna potwierdza wersję Soni, ratując ją i jednocześnie łamiąc jej serce. Na świat przychodzi syn Mikołaj, a bohaterka powoli przyzwyczaja się do nowego życia. Jednak pewnego dnia do wsi wraca Joachim, odwiedza kobietę i na nowo wprowadza w jej głowie (i ciele) zamęt. Dochodzi do konfrontacji żołnierza z mężem i resztą rodziny Sołki, która kończy się tragicznie. Ukochany dziewczyny ginie przeбит widłami, a Mikołaj, Misza i młodszy z atakujących braci – od strażników wojska niemieckiego. Moment, w którym umiera Joachim, staje

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ D. Nowacki, *Nike 2015: ogłaszamy finalistów. Dziś Ignacy Karłowicz*.

się okazją, by pokazać, że z perspektywy Sońki ich wzajemna miłość miała wręcz sakralny wymiar. Zakochani zostają pokazani tak, jakby byli postaciami świętych sportretowanymi na ikonie:

Leżeliśmy obok siebie jak na desce obrazu. Nieruchomo. On i ja. Pomiędzy nami Mikołaj, teraz cichy i uśpiony. W tle ziemia z kępkami trawy. Mój bury kaftan i jego czarny mundur. Borbus i Wasyl. Srebrne litery i podwójna błyskawica [S, s. 118].

Katarzyna Sawicka-Mierzyńska w swojej książce *Poruszyć miejsce* bada związek twórczości Ignacego Karpowicza z doktryną prawosławną, pokazując, że czytanie niektórych wątków powieści właśnie w kontekście wschodniej religijności może znacząco wzbogacić analizę, a nawet stać się alternatywnym kluczem do ich zrozumienia. Związki pisarza z prawosławiem sprawiają, że w jego głowie „piętrzą się ikony”²⁷ i znajdują swoje miejsce w tekstach. Badaczka wyłania kolejne z nich, przybliżając oryginalne wersje inspiracji:

W *Sońce* pojawia się też Ikona Świętej Rodziny – w wersji oryginalnej przedstawia Józefa i Marię z Jezusem trzymanym wspólnie na rękach. To przepiękny obraz rodzinnej miłości i tkliwości (Józef czule obejmuje Marię, która opiera głowę o jego ramię), mający symbolizować więzi rodzinne i «komunię osób». Napisana przez Karpowicza portretuje Sonię, Joachima, ich syna Mikołaja oraz nieodłącznych towarzyszy – psa i kota²⁸.

Miłość do ukochanego i jego śmierć są dla Soni tak wyjątkowym doświadczeniem, że automatycznie wpisuje je w wymiar mistyczny. Dzięki temu, choć, jak zauważa również Sawicka-Mierzyńska, „podwójna błyskawica” w opisie sceny śmierci wprost wywołuje skojarzenie z symboliką nazistowską, a poprzez to z postacią Joachima jako esesmana, to wpisanie tego znaku w Ikonę Świętej Rodziny sprawia, że komplikuje się jego bezpośrednie znaczenie:

perspektywa Soni, której głównym wyznacznikiem, kontekstem i determinantą jest miłość, okazuje się nadrzędna, a więc niejako wchłania, przenosi w inny wymiar doraźne sensory. Na tej zasadzie srebrne błyskawice nie są już symbolem SS, tylko świetlistym znakiem idealnej miłości. Wracamy zatem do podstawowej funkcji ikony, jaką jest właśnie otwieranie na inny wymiar, aktywizowanie specyficznego systemu semiotycznego²⁹.

²⁷ K. Sawicka-Mierzyńska, *Białystok w twórczości Ignacego Karpowicza*, w: tejże, *Poruszyć miejsce. Obraz Białegostoku w twórczości Sokrata Janowicza i Ignacego Karpowicza*, Białystok 2018, s. 328.

²⁸ Tamże, s. 224.

²⁹ Tamże.

Wojna się kończy – do tego momentu Sońka „nażyła się i naczula tyle, że potem ani żyła, ani czuła” [S, s. 6]. Kobieta do końca zostaje sama ze swoimi zwierzętami, a jedyną okazją do tego, aby znów na chwilę „odżyć”, jest dla niej spotkanie z Igorem, które na swój sposób również zawiera w sobie „odpryski ikon”³⁰:

Gdy Igor przekraczał próg kuchni, Sonia zerknęła na niespodziewanego gościa i zrozumiała w błękitnym, jaskrawym jak czerwień gila olśnieniu, że tego gościa wypatrywała od wielu lat, od bardzo dawna, od końca wojny, który okazał się końcem jej życia. Wojna ją zniszczyła, lecz jej nie złamała. Zrozumiała, że patrzy nie na królewicza, tylko na anioła śmierci; że będzie mogła opowiedzieć swoją historię, wystawić swoje uczynki na zważenie. Zrozumiała, że z ostatnim słowem zgaśnie w niej słabe, pełgające światełko – i rozmawiali długo w noc, a potem nie żyli długo, długo i nareszcie szczęśliwie; poza pamięcią. Sonia zrozumiała, że dlatego tak bardzo się ucieszyła; dlatego że zstąpił w jej progi anioł najprawdziwszy, a nie wyżebrany w cerkwi, sam źródłosłów anioła, posłaniec, malak, wieść kończąca [S, s. 180].

Gabriela Zawojcka w artykule zatytułowanym „Sońka” Ignacego Karpowicza w kontekście wybranych koncepcji feminizmu postmodernistycznego wyodrębnia w powieści dwie płaszczyzny: pierwszą z nich nazywa „wewnętrzna”³¹, dotyczącą autobiografii bohaterki, natomiast druga to „zewnątrzna”³² – rama tekstu, czyli przebieg spotkania staruszki z Igorem. Ważną kwestią w kontekście ciała i tożsamości jest to, że obie te płaszczyzny się przenikają, a „obcowanie z przeszłością i opowieścią skutkuje przemianami zachodzącymi w ciele Sońki”³³. Kobieta młodnieje:

Ciało Soni, wręcz przeciwnie, nabierało jędrności, nawet piersi napięły materiał sukienki, nawet włosy wymknęły się spod kwiecistej chustki w błysku złota – nie rtęci czy srebra – pszenica tak świeci, sama z siebie prosto kole w oko [S, s. 58].

To właśnie dzięki temu, że opowieść Sońki może wybrzmieć, jej ciało reaguje w tak szczególny sposób. Starzejące się, strauatyzowane i wykluczane w końcu odzyskuje głos, na nowo budzą się w nim dawne emocje i doznania: „staruszka poniekąd cofa się do poszczególnych punktów własnej historii, tak jakby wcielając się na powrót w rolę (a może raczej rolę?)

³⁰ Tamże, s. 223.

³¹ G. Zawojcka, „Sońka” Ignacego Karpowicza w kontekście wybranych koncepcji feminizmu postmodernistycznego, s. 225.

³² Tamże.

³³ Tamże.

samej siebie sprzed lat”³⁴. Jej pamięć wyostrza się wręcz nienaturalnie, gdy wspomina Joachima i spędzone z nim chwile. Dokładnie odtwarza każdą zmarszczkę, zamknięcie powiek i ruch warg, podczas gdy inne, kluczowe momenty jej życia, wydają się istnieć jakby za mgłą, opowiada je krótko i od niechcenia. Sama to właściwie zauważa i podkreśla:

W ogóle jeśli coś nie dotyczyło Joachima, niezbyt pamiętam. To on był żrenicą mego oka. Pępkiem mego ciała. Językiem moich ust. Linią papilarną każdej opuszki. Krawędzią kobiecości. Mój Joachim, mój światłonośny [S, s. 84].

Dzięki „jasnemu” Joachimowi Sońka odnajduje kontakt ze sobą samą, ale wykracza on już poza byt jednostkowy. Ponownie odnosimy wrażenie, jakby urastało to do rangi mistycznego doświadczenia, zakorzeniającego ją w bycie jako takim. W przywołanym fragmencie ciało Sońki jest wręcz sakralizowane. Pisząc o „światłonośnym” ukochanym, który staje się „żrenicą oka” Soni, Ignacy Karpowicz odwołuje się do religijnego paradygmatu. Można powiedzieć, że ciało, choć nie werbalizuje doznań mistycznych, staje się czymś w rodzaju „naczynia” na tego typu doświadczenia. To do niego „spływa” szczęście i spełnienie. Autor *Sońki* zapożycza język i obrazowanie biblijne, za pomocą których buduje świętość na wzór postsekularny – takie działanie pozwala mu wskazać na sens, wykraczający poza przyziemną doraźność (w końcu sensem i sacrum w jego prozie okazuje się właśnie miłość). Dzięki spełniającej się w ciele miłości Sonia doświadcza pewnego rodzaju błogosławieństwa, pełni bytu i egzystencjalnego poczucia jedności ze światem.

Ale opowieść Soni nie wpływa tylko na nią samą. W procesie inicjowanej przez nią przemiany aktywnie uczestniczy Igor i początkowo najprawdopodobniej nie jest świadomy, że jego zaangażowanie nie pojawia się jedynie na potrzeby scenariusza teatralnego.

Gdy Igorowi Grycowskiemu psuje się samochód i zostaje poniekąd zmuszony do tego, aby zatrzymać się na drodze pomiędzy Królowym Stojłem a Słuczanką, spotyka Sonię. Już pierwsza reakcja na widok starej kobiety sugeruje, że nie będzie to zwykłe spotkanie:

i spojrzał w twarz Soni. I aż oniemiał, a wargi, ta górna i bardziej okazała dolna, ułożyły się w „o”, twarz Soni bowiem to jest twarz naprawdę, takich twarzy życie już nie lepi, takich twarzy się nie widuje. Bo twarz Soni zstąpiła z ikony: brązowa, czerstwa, popękana, bez znaczenia i kłamstwa, ale też mocna, z jaśniejszymi liniami zmarszczek [...]. [P]ojął w ułamku sekundy, iż stoi przed

³⁴ Tamże, s. 226.

nim istota, na którą czekał całe życie [...] nie do końca idzie nam nawet o Sonię, a bynajmniej nie o taką Sonię, jaką Sońka na co dzień była. Idzie o Sonię nową, nieodkrytą i zapomnianą, Sonię ekscytującą, której obecność wyczuł i wypatrywał Igor Grycowski [S, s. 13].

Twarz Soni staje się największą inspiracją Igora. Jej niepowtarzalność i głębokie zmarszczki – swoisty zapis dotychczasowych doświadczeń, są dowodem na to, że ciało kobiety skrywa wyjątkową historię. Reżyser wyczuwa w staruszce „materiał” na bohaterkę wzruszającego spektaklu, dzięki któremu mógłby na nowo zabłysnąć w warszawskim teatrze. Decyduje się przyjąć jej zaproszenie na kubek mleka i tym samym „na próbę, najpierw we własnym umyśle – odmienić los gospodyni” [S, s. 15]. Sonia zaczyna swoją opowieść, a Igor czuje, że jego wizyta staje się pewnego rodzaju zobowiązaniem.

Kluczowym momentem w powieści jest pokazanie przez Sonię Igorowi skrawka sukienki, na którym znajduje się plama po krwi Joachima. Karpowicz często umieszcza w swoim tekście „rekwizyty z przeszłości”, powracające co jakiś czas w narracji i urastające do rangi symbolu. Tym razem mamy do czynienia z przedmiotem nazwanym przez Gabrielę Zawojską „wyzwalaczem pamięci”³⁵, który jest dowodem na to, że „historia bierze nową daninę; historia jest jak pijawka” [S, s. 35]. Badaczka zwraca uwagę również na fakt, że jest to kawałek sukienki, w której Sońka przeżywa najważniejsze momenty swojego życia: „motyw sukienki powraca nie tylko w chwilach największego napięcia fabularnego, ale i wówczas, gdy równolegle z opowieścią Sońki własną narrację zaczyna prowadzić jej ciało”³⁶. Na szczególną uwagę zasługuje także wzór materiału: „Karpowicz nie wybrał tulipanów czy stokrotek, zdecydował się na niezapominajkę, czyli kwiat z pamięcią, a raczej z antonimem podtrzymywania, utrwalania pamięci w źródłosłowie”³⁷. Igor zauważa, że na podarowanym mu skrawku pojawia się świeża krew. Okazuje się, że jest ona jego własną, wyciekającą z nosa:

Chwila, w której krew Igora wypełnia miejsce krwi Joachima, plamiąc materiał sukienki Soni, to moment, gdy mężczyzna staje się integralną częścią opowieści staruszki, jej wręcz nieodłącznym elementem, i również dlatego to na nim spoczywa ciężar przekazania tej historii dalej³⁸.

³⁵ Tamże, s. 228.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

Opowiadająca Sońka zyskuje słuchacza, a Igor oprócz inspiracji otrzymuje coś jeszcze cenniejszego. Dopiero po czasie zauważa, że wizyta u kobiety ma dla niego szczególne znaczenie, o czym pisze Katarzyna Sawicka-Mierzyńska:

Igor jest tu istotny ze względu na rolę, jaką odgrywa wobec Sońki, niemniej jednak równie ważna w tej powieści jest historia rekonstrukcji jego tożsamości, a ściślej wypartego chłopsko-białoruskiego pochodzenia. Widowym znakiem jego reaktywacji jest ujawnienie dawnego imienia i nazwiska: w miarę rozwoju opowieści dowiadujemy się, że Igor Grycowski był wcześniej Ignacym Gryką³⁹.

Proces „rekonstrukcji tożsamości” objawia się także w ciele Igora. W miarę młodnienia Sońki, mężczyźnie przybywa zmarszczek i zaczyna się starzeć:

Rzeczywiście, Igor w nieostrym świetle dostrzegł na własnych rękach drobnutki plamki wątrobiane, dostrzegł suchą skórę na przedramieniu, dostrzegł pojedyncze siwe włoski na łydkach, żdźbła szronu, dostrzegł tego innego w sobie, z przeszłości, z początku [...] nie przestraszył się, że zachorował na starość, pomyślał tylko, iż kontakt z baśnią lub mitem wyniszcza ciało [S, s. 58].

Ten odwrócony proces uświadamia mu, że znalazł się w Słuczance nie tylko dla Soni i nie tylko dla kariery reżyserskiej, ale w dużej mierze dla samego siebie. To, że jego ciało reaguje w taki sposób, ma symboliczne znaczenie: „doświadczenie starzenia się jest obrazem dojrzewania wewnętrznego, procesu wyzbywania się wstydu, uprzedzeń, kompleksów, przywrócenia więzi z miejscem własnego pochodzenia”⁴⁰.

Przemysław Czapliński formułuje tezę, że *Sońka* Ignacego Karpowicza to przede wszystkim powieść o przemianie⁴¹ i rzeczywiście – w tekście można znaleźć przykłady wskazujące na słuszność takiego stwierdzenia. Zachodzi ona w wielu bohaterach, relacjach czy świecie jako takim. Jedno wydaje się pewne: wszystkie najważniejsze przemiany nie tylko znajdują swoje odzwierciedlenie w ciałach bohaterów, ale też te ciała są ich materiałem i śladem, obiektem i wyrazem. Jeszcze inaczej rzecz ujmując: przemiany te w ciałach się dokonują i poprzez ciała przejawiają. To ciała są również najbardziej podatne na opowiadaną historię. Reagują tak szybko, że sprawiają wrażenie,

³⁹ K. Sawicka-Mierzyńska, *Strategie autentyczności w prozie Ignacego Karpowicza („Sońka” i „Miłość”)*, s. 50.

⁴⁰ G. Zawojka, „*Sońka*” Ignacego Karpowicza w kontekście wybranych koncepcji feminizmu postmodernistycznego, s. 227.

⁴¹ P. Czapliński, *Nowa powieść Ignacego Karpowicza. Jak wyjść z kopalni trupów*.

jakby miały własną opowieść do przekazania – na przykładzie miłości, która wydarzyła się między Sońką a Joachimem, wiemy, że wiele można wyrazić „bez słów”, dysponując jedynie gestami. Jedną z najbardziej symbolicznych przemian w powieści Karpowicza jest ta dotycząca Igora, który z „Królewicza” zmienia się w Ignacego – „chłopca, który przybył z niewidzianej dali, żeby wysłuchać, zrozumieć i pożegnać Sonię” [S, s. 34], a przede wszystkim zrozumieć i zaakceptować samego siebie.

Choć jako czytelnicy tkwimy gdzieś w zawieszeniu między spektaklem, powieścią, a „autentycznym” doświadczeniem bohaterów *Sońki*, wzbudzają oni prawdziwe emocje, przywiązanie i sympatię. Karpowicz sprawia, że z czułością patrzymy nawet na umierającego niemieckiego żołnierza SS i jest to najprawdopodobniej celowy zabieg: „pisarz chce, żebyśmy zaufali jego dziełu i jednocześnie odnieśli się do tej propozycji podejrzliwie. Mamy czytać sercem, nie wyrzekając się rozumu”⁴².

Bibliografia

- Czapliński Przemysław (2014), *Nowa powieść Ignacego Karpowicza. Jak wyjść z kopalni trupów*, „Gazeta Wyborcza”, 20.05.2014, <https://wyborcza.pl/7,75410,15992693,nowa-powiesc-ignacego-karpowicza-jak-wyjsc-z-kopalni-trupow.html> [dostęp 31.05.2022].
- Derra Aleksandra (2010), *CIAŁO – KOBIETA – RÓŻNICA w nomadycznej teorii podmiotu Rosi Braidotti*, w: *Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*, red. A. Kiepas, E. Struzik, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Karpowicz Ignacy (2014), *Sońka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Koziółek Ryszard (2016), *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Lebkowska Anna (2019), *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Nowacki Dariusz (2015), *Nike 2015: ogłaszamy finalistów. Dziś Ignacy Karpowicz*, „Gazeta Wyborcza”, 7.09.2015, <https://wyborcza.pl/7,75410,18720080,nike-2015-oglaszamy-finalistow-dzis-ignacy-karpowicz.html> [dostęp 31.05.2022].
- Sawicka-Mierzyńska Katarzyna (2018), *Poruszyć miejsce. Obraz Białegostoku w twórczości Sokrata Janowicza i Ignacego Karpowicza*, Białystok: Uniwersytet w Białymstoku.
- Sawicka-Mierzyńska Katarzyna (2020), *Strategie autentyczności w prozie Ignacego Karpowicza („Sońka” i „Miłość”)*, „Wielogłos”, nr 4, s. 49–68.

⁴² D. Nowacki, *Nike 2015: ogłaszamy finalistów. Dziś Ignacy Karpowicz*.

- Wodecka Dorota (2014), *Jezus jako paralizator*, „Gazeta Wyborcza”, 23.05.2014, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,16022015,jezus-jako-paralizator.html> [dostęp 31.05.2022].
- Zawojka Gabriela (2019), „*Sońka*” Ignacego Karłowicza w kontekście wybranych koncepcji feminizmu postmodernistycznego, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 14, s. 219–233.

Sońka – the Mystical Body and the Narrated Body

Abstract

The author of the article addresses the topic of bodily experience in Ignacy Karłowicz's prose, interpreting in this context his most popular and best-received novel, *Sońka*. Based on an analysis of the bodily experiences of the characters and the body-subject relationship, the author discusses the influence of the body on identity processes, highlighting issues such as memory, sexuality and corporeal epiphanies. Importantly she also reflects on the aestheticisation of suffering in art. According to the author, the writer's way of depicting and utilising the body aligns with the discourse on corporeality developed within contemporary humanities.

Keywords: corporeality, identity, sexuality, memory, contemporary Polish prose, Podlasie