

Julia Kuzyka

Szkoła Doktorska

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: juliakuzyka@gmail.com

ORCID: 0009-0007-6986-5052

„Sońka” jako miejsce pamięci – relokacje i „przeredagowania”

Pamięci kulturowe obszarów pogranicza są trudne. Pełno w nich tzw. „zapalnych punktów lokalnej historii”¹, których podlaskim przykładem jest chociażby tzw. „zbrodnia Burego” (Romualda Rajsa, jednego z Żołnierzy Wyklętych), związana z akcjami repatriacyjnymi ludności prawosławnej zamieszkującej obszar polsko-białoruskiego pogranicza². Specyfika podlaskiej pamięci kulturowej opiera się przede wszystkim na tutejszej dwuetniczności, życiu obok siebie dwóch głównych nacji – Polaków i Białorusinów, a co za tym idzie – równoczesnym istnieniu dwóch różnych pamięci. O tym pisze

¹ K. Sawicka-Mierzyńska, *Opowiedzieć Białystok, opowiedzieć Podlasie. Szkice o literaturze polsko-białoruskiego pogranicza*, Białystok 2024, s. 10.

² W 1946 roku doszło do zbrodni w Zaleszanach, w wyniku której zginęło 16 osób. 1 października 1949 Romuald Rajs ps. „Bury” został skazany na karę śmierci za zbrodnie popełnione na ludności cywilnej, a prawie 50 lat później, pośmiertnie, niewinny, co wskazuje na dynamikę podlaskiej pamięci. Do dzisiaj tak naprawdę opowieści o powojennej działalności Żołnierzy Wyklętych są tematem kontrowersyjnym, trwają spory między innymi o to, czy powinno mówić się głośno o zbrodni z 1946 roku. Pisała o tym między innymi Katarzyna Sawicka-Mierzyńska: „Reakcją Polaków na opowieści o powojennej działalności «Żołnierzy Wyklętych», zwłaszcza Romualda Rajsa «Burego», bywa też postulat, żeby dla wspólnego dobra nie podsycać ufundowanych na przeszłości antagonizmów i «nie rozdrapywać starych ran». Można ten apel podsumować refleksją, że rany odnoszone przez reprezentantów grupy większościowej zasługują na sakralizację i uwznioślenie (martyrologia), zaś te mniejszościowe lepiej zatuszować” – zob. K. Sawicka-Mierzyńska, *Opowiedzieć Białystok, opowiedzieć Podlasie*, s. 14.

między innymi Aneta Prymaka-Oniszk w swojej najnowszej książce *Kamienie musiały polecieć. Wymazywana przeszłość Podlasia*, podejmującej temat mechanizmów pamięci, wypierania i zapomniania. Autorka, odtwarzając historię morderstwa swojego dziadka, Aleksandra Kuryły, przez tzw. „bandy”, wysnuwa wnioski na temat podlaskiej społeczności, wskazując, że w ich (naszej) świadomości żadne dokumenty czy fakty nie mogą wygrać z „mitami”, „opowieściami”³, które porządkują pamięć i tworzą tożsamość zbiorową. Autorka reportażu stwierdza, powołując się na Pierre’a Bourdieu, że „niewygodne elementy rzeczywistości, między innymi niezbyt chwalebne i wstydlive momenty historii, znikają z pola widzenia, a wszystko, co wzmacnia dominację, zostaje wyolbrzymione lub wręcz zmyślane”⁴. Wydaje się, że tak właśnie działo się na przykład w przypadku morderstwa w Zaleszanach, przez wiele lat pomijanego w historii Podlasia, inaczej postrzeganego przez Polaków i Białorusinów, a przez to będącego źródłem konfliktów pamięci⁵. Jak zauważa Irena Irwin-Zarecka, wybuchają one „kiedy jakaś kwestia trafi w społecznie czułe miejsce”⁶, a jednym z ich głównych „wywoływaczy” jest „współzamieszkiwanie na danym terytorium”⁷. Prymaka-Oniszk dodaje: „Częścią współistnienia było napięcie”⁸. Każda pamięć zatem, idąc za Astrid Erll, wchodzi w reakcje z innymi pamięciami, miesza się z nimi, „wędruje”, jest dynamiczna:

Takie podróże tylko częściowo polegają na przekraczaniu terytorialnych i społecznych granic lub wznoszeniu się ponad nie. Na bardziej podstawowym poziomie następuje po prostu ciągła wymiana informacji między jednostkami oraz ruch między umysłami a środkami przekazu, które w istotnej mierze przyczyniają się do tworzenia tego, co Halbwachs nazywał pamięcią zbiorową⁹.

³ A. Prymaka-Oniszk, *Kamienie musiały polecieć. Wymazywana przeszłość Podlasia*, Wołowiec 2024, s. 36. „Mity” i „opowieści” to określenia autorki. Jednym z takich mitów było przeświadczenie, że Białorusini zostali sprowadzeni na Podlasie (do Łosośny) przez cara [tamże, s. 62]. Na marginesie warto dodać, że już niezwykle sugestywna w kontekście zagadnień pamięci zbiorowej i konfliktów pamięci jest dedykacja, brzmiąca: „Pamięci tych, o których czasem wygodniej bywa zapomnieć” [tamże, s. 5].

⁴ A. Prymaka-Oniszk, *Kamienie musiały polecieć*, s. 36.

⁵ O „zbrodni Burego” jako konflikcie pamięci pisała między innymi Anna Moroz – zob. A. Moroz, *Konflikt pamięci na pograniczu polsko-białoruskim na przykładzie działalności Romualda Rajsa ps. „Bury”*, „Studia z Geografii Politycznej i Historycznej” 2016, t. 5, s. 61–91.

⁶ I. Irwin-Zarecka, *Konflikty pamięci*, przeł. P. Dobrosielski, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Warszawa 2018, s. 434.

⁷ Tamże, s. 437.

⁸ A. Prymaka-Oniszk, *Kamienie musiały polecieć*, s. 17.

⁹ A. Erll, *Wędrująca pamięć*, przeł. T. Kunz, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, Warszawa 2016, <https://books.openedition.org/iblp/11333> [dostęp 29.11.2025].

W formie powieści opowiada o Podlasiu Ignacy Karpowicz, pokazując w swojej twórczości współlistnienie, niewspółmierność i wędrowanie różnych pamięci. Ta specyficzna podlaska pamięć kulturowa rezonuje w biografiach ludzi z Podlasia – autor chce wydobywać przede wszystkim głosy niesłyszalne, nieprzystające do narracji narodowej. Między innymi dlatego akcja jego powieści *Sońka* (2014) rozgrywa się „w dziurze, i to dziurze stukrotnie, bo żaden operator tego kawałeczka ziemi nie pokrywał, żaden socjolog mieszkańców w statystykach nie uwzględnił”¹⁰, czyli „na końcu niczego, w Królowym Stojle nieopodal metropolitalnej Słuczanki”, gdzie „stały tylko cztery chałupy” [s. 13]. W najmniejszym z tych domków mieszkała tytułowa bohaterka, niepiśmienna białoruska chłopka.

Miejsce w *Sońce* przemawia różnymi głosami – chłopów, okupantów, zwierząt (Borbus Dwunastej czy kota Jozika Pasterza Myszy), Sońki, Ignacego/Igora. Królowe Stojło, małą podlaską wieś, określić możemy miejscem pamięci¹¹ – to ono wyzwala w Igorze, warszawskim reżyserze pochodzenia chłopskiego, myślenie o podlaskiej przeszłości, którą wyparł, której nie chciał pamiętać. Z kolei ważnym medium pamięci i synekdochą tego miejsca jest tytułowa bohaterka, Sońka. Kiedy Igor pytał mieszkańców – już po śmierci kobiety – o to, jaka była, padają istotne słowa: „Sońka to była nasza kara za paskudztwa wojny. Nasza pamięć, mówili ci najbardziej pijani” [s. 70]. Starsza kobieta, jej biografia zdaje się reprezentować wieś, wszystkich mieszkańców, ich pamięć – a więc niejako uobecniać miejsce. Nigdy go nie opuściła: całe życie chłopki to Królowe Stojło, Słuczanka i pobliskie łąki, drogi, most. Sońka zatem jawić się będzie jako swoisty „węzeł pamięci”¹², spletający owe nie-

¹⁰ I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014, s. 13. Wszystkie następne cytaty, jeśli nie oznaczono inaczej, pochodzą z tego wydania, a ich lokalizacja podana będzie w tekście głównym, w nawiasie – np. [s. 13].

¹¹ Termin „miejsce pamięci”, idąc za Pierre’em Norą i Marią Delaperrière, rozumiem jako nie tylko konkretny topograficzny punkt zaczepienia, ale także w głównej mierze „wszystkie materialne i niematerialne znaki i ślady przywołujące przeszłość w pamięci zbiorowej” [zob. M. Delaperrière, *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, „Ruch Literacki” 2013, nr 1(316), s. 49]. Kluczowe zatem jest metaforyczne rozumienie tego terminu, ponieważ – jak zauważa Elżbieta Rybicka – „wtedy miejscem pamięci stają się wszelkiego rodzaju praktyki symboliczne obecne w pamięci zbiorowej, kształtujące tożsamość grupy i jej wizerunek” [zob. E. Rybicka, *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 25].

¹² „Węzeł pamięci” to jedno z określeń *lieux de mémoire* według Pierre’a Nory, zaczerpnięte z niemieckiego tłumaczenia francuskiego polityka, które przybliżał w swoim tekście między innymi Pim den Boer – zob. P. den Boer, *Loci memoriae – Lieux de mémoire*, przeł. P. Majewski, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, Warszawa 2018, s. 223–230.

współmierne i napięciotwórcze pamięci, wchodzące ze sobą w konflikty. Jej wspomnienia (jednostkowe) wpisane będą w pamięć społeczną, czego przykładem stanie się chociażby spektakl tworzony przez jednego z bohaterów powieści, Igora.

Jeśli natomiast chodzi o relokacje¹³ obecne w utworze, związane z nimi przemianowania, zaznaczone przeze mnie w tytule, chciałabym wyróżnić ich sześć: relokacja Igora z Warszawy do Królowego Stojła, relokacja Sońki z Królowego Stojła do Warszawy, relokacje Sońki w czasoprzestrzeni (powrót do przeszłości), relokacja metafizyczna (śmierć bohaterki), relokacje językowe (dosłowne przemianowania) oraz relokacje *Sońki* w inne utwory.

Królowe Stojło jako miejsce przemianowane

Królewicz, wylądowawszy niezupełnie tam, gdzie zamierzył, i niezupełnie z tym, z kim zamierzył, wpadł najwyraźniej w jakiś miejski zachwyt nad widokami. Coś mu się boleśnie przypomniało. Krajobraz wyglądał jak krajobraz, wszystko wyglądało, jak wyglądało, łąka i drzewa, mimo to cała ta przyroda, rzeka i niebo, droga i bociany, cała ta przyroda zawierała w sobie jakąś groźbę. Usiłował rozstrzygnąć, czy to groźba z przeszłości, czy może na przyszłość [s. 15–16].

Igor Grycowski – warszawski reżyser – jedzie podlaskimi, wiejskimi drogami i nagle, pośrodku niczego, psuje mu się samochód. Niby przypadkiem – bo jednak na Podlasiu bohater w jakimś celu przyjechał – znajduje się niedaleko Królowego Stojła. Nie wiemy, dlaczego zdecydował się wyruszyć na peryferie (on tych intencji nie ujawnia). Igor, nazwany przez narratora „królewiczem”, zostaje przeniesiony do miejsca swojego dzieciństwa i tożsamości, którą wyparł. Tu spotyka Sonię – samotną białoruską chłopkę.

Mężczyzna staje się swoistym medium relokacji Sońki na kilku poziomach, jej czynnym uczestnikiem. Przede wszystkim przenosi historię kobiety na scenę warszawskiego teatru, tworząc spektakl *Królowe Stojło*, opowiadający o losach białoruskiej chłopki i pośrednio o pochodzącym z Podlasia Warszawiaku. W tym miejscu warto na chwilę zatrzymać się i podkreślić, że przestrzenią, w której częściowo rozgrywa się akcja powieści Karpowicza, jest teatr. Jest to o tyle znamienne, o ile przypomnimy sobie źródłowe znaczenie słowa „teatr”: „Termin teatr ma tę samą etymologię, co termin teoria: oba pochodzą od greckiego słowa *thea*, oznaczającego miejsce, z którego

¹³ Terminu „relokacja” używam w kontekście przesunięcia znaczenia.

patrzy się lub obserwuje”¹⁴. Karpowicz nadaje zatem znaczenie miejscu podwójnie. Po pierwsze przedstawia historię z perspektywy widza teatralnego (o tym, że jesteśmy w teatrze, narrator nie daje zapomnieć, co jakiś czas czyniąc wtrącenia do tego nawiązujące¹⁵), czyli z miejsca, z którego czytelnik może ponownie i świadomie obserwować niezwykle spotkanie bohaterów. Po drugie, biografię kobiety silnie wiąże z miejscem – Królowym Stojłem, przemianowując tytuł utworu z *Sońki* (jako tytułu powieści) na *Królowe Stojło* (jako tytuł sztuki pisanej przez bohatera). Dzięki temu zabiegowi Sonia staje się jeszcze wyraźniej medium pamięci Królowego Stojła i jego mieszkańców, w tym Ignacego – z jednej strony, ale z drugiej – Karpowicz dzięki temu przemianowaniu robi miejsce w opowieści swojego bohatera dla Igora/Ignacego.

Relokacja odbywająca się na poziomie Królowe Stojło–Warszawa związana jest z przeniesieniem przez reżysera postaci podlaskiej chłopki na scenę warszawskiego Teatru Narodowego. Jednakże warto podkreślić, że „Niekiedy przekładanie myśli Soni sprawiało mu wielką trudność” [s. 108], bo:

Nieraz czuł, że opowieści Soni odbiera coś cennego. Czuł się jak kustosz w muzeum cudzych wspomnień, jak horolog przy rozłożonym mechanizmie. Dopiero gdy się przełożyło te wspomnienia na własne doświadczenie, wyłaniało się coś zrozumiałego, równocześnie jednak jasne stawało się to, że po drodze coś umykało [s. 108].

Jako Igor zastanawiał się: „Jestem w bajce, pomyślał, w bajce o życiu. W innej konwencji życie jest nie do zniesienia. Może jednak zostaną uratowani, albo choć solidnie przeredagowani?” [s. 21]. Należy zatrzymać się na chwilę przy „przeredagowaniu” Igora na Ignacego (przemianowaniu wtórnym). Bohater, najpierw jako Ignacy Gryka, wyjechał do Warszawy, stolicy, gdzie stworzył zupełnie nową postać, nowego siebie – reżysera Igora Grycowskiego, niemającego nic wspólnego z zacofaną podlaską wsią, będącą powodem wstydu i kompleksów (pierwsze przemianowanie):

Gdy wyjechał do stolicy na studia, odciął się od siebie, nabył imię Igor, nowe i ładniejsze, w dokumentach akuratnie potwierdzone. I nazwisko sobie wydłużył. Zamiast Gryki został Grycowskim, tak bardziej światowo. I czasem żałował, przed nasenną pastylką, że nie przewidział, iż kiedyś mniejszości będą w cenie. Pocięczał się jednak, że w końcu wyjdą z mody: świat nigdy nie sprzyjał mniejszym i słabszym [s. 73].

¹⁴ S. Weber, *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2009, s. XV.

¹⁵ Np. „Próbował wyobrazić sobie Początek przedstawienia” [s. 101], „(Aktorka grająca Sonię milknie. Na scenę wpada gromada podchmielonych weselników)” [s. 110], „Na pustych deskach sceny wyrastają sosnowe pnie z rzutnika, choć brzozy też są w porządku, gdyby sosny okazały się niedostępne, trzeba by tylko przegasić biel pni” [s. 177].

Widz Teatru Narodowego (i czytelnik *Sońki*) poznaje bohatera jako Igora, dopiero wraz z rozwojem opowieści dowiaduje się o jego innej – pierwszej – tożsamości: „Igor bowiem skrzętnie ukrywał swoje dzieciństwo, zamalował je, konsekwentnie się go wstydził, skrupulatnie zapomniał, wyparł i pogrzebał” [s. 24]. Tu jednak, na Podlasiu, na ziemiach pogranicza polsko-białoruskiego, z założenia możliwe jest spotkanie dwóch kultur, dwóch języków, dwóch tożsamości. Wkrótce, gdy bohater poznaje Sonię i słucha jej opowieści, dokonuje się w nim relokacja dotycząca jego tożsamości: Igor, warszawski reżyser, staje się na powrót Ignacym ze wschodniej prowincji, ale „wyskrobanym już ze wstydu, z wyparcia, z gorszości” [s. 71], przyznaje się do swojej przeszłości, niejako ją aktywuje i w pewnej mierze akceptuje, że jest to część jego tożsamości. Staje się zatem jasne, że mężczyzna, emigrując do Warszawy, dokonał przemianowania samego siebie, a celem tego zabiegu było porzucenie dawnego życia, wykreowanie poprzez nowe imię zupełnie odmiennego człowieka. Jako reżyser sztuki przyznaje się do swojego prawdziwego imienia, a więc w teatrze podczas premiery jest już Igorem pogodzonym z Ignacym („sztama, się chichrali” [s. 78]). Wpłynęła na to przede wszystkim podróż na Podlasie, bo dopiero spotkawszy i poznawszy Sonię, mógł dokonać kolejnego przemianowania, jakby wstecznego – powrotu do pierwszej, oryginalnej tożsamości. Bohater przeszedł ponownie proces przemianowania, „przeredagowania” – przypomnienia sobie o wypartej przeszłości. Opowiada o tym na scenie, jednak podpisuje się warszawskim nazwiskiem: Grycowski.

Jeśli natomiast chodzi o *Sońkę* – nie należy zapominać, że widz/czytelnik spotyka się z postacią wcześniej przefiltrowaną przez reżysera, jakby przetłumaczoną, dostosowaną do ogólnopolskiej narracji. Owszem, *Królowe Stojło/Sońka* to opowieść o losach tytułowej bohaterki, o dziejach wspólnoty, rzeczywistości wojennej, jednakże żeby ta historia była wysłuchana, mogła wybrzmieć i być zrozumiała z perspektywy polskiej, trzeba było ją „przeredagować”: przetłumaczyć, uatrakcyjnić, uaktualnić, podkreślić estetycznie. *Sońka* jawi się jako swoiste medium pamięci, „węzeł pamięci”. Gdy zostaje przeniesiona do Warszawy, czyli do opowieści ogólnopolskiej, gest jej tłumaczenia (przemianowania) – losu, postaci i języka – zdaje się być sytuacyjnie uzasadniony. Jednak temat „redagowania” tożsamości, pamięci, znaczeń ze względu na miejsce i oczekiwania odbiorcy interesuje Karpowicza na wielu stronach powieści. Przykładem sposobu uatrakcyjnienia historii Soni jest wpleciony w sztukę Ignacego wątek Zagłady – „kolejne memłanie Holocaustu”, bez którego „jednak chyba przedstawienie się nie uda” [s. 195]:

/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. 63]

Zabieg ten był nieprzypadkowy: autor *Królowego Stojła* chciał nawiązać do takich przekazów, które zarezonują we wspólnocie ogólnopolskiej. Warszawa to stolica, a więc generator narracji, które są słyszalne wszędzie; soczewka, zbierająca różne rzeczy, przechwytyująca je i posyłająca dalej. Przeniesienie bohaterki do Warszawy uruchamia zatem inny język, narrację obowiązującą w tej przestrzeni. Sonia – jako bohaterka indywidualna i jednocześnie medium pamięci Królowego Stojła oraz jego mieszkańców – zabierze ze sobą na scenę metafizyczne „wszystko”. To właśnie przeniesienie wymaga translacji, a jak sam reżyser pyta: „Cóż jest złego w byciu późniejszym niż oryginał?” [s. 79]. Karpowicz zatem gra tu nie tylko z przestrzenią, zacierając jej granice, ale także z czasem – równie rozmytym, wciąż zapętłającym się¹⁶, nazwanym przez Jana Szaketa czasem „baśniowym” czy „bezczasem religijnym”¹⁷. Właśnie dzięki temu rozmyciu możliwe są liczne relokacje metafizyczne.

Relokacje metafizyczne

Ignacy jawi się także (a może przede wszystkim) jako medium pamięci Sońki – dzięki niemu mogła ona reaktywować przeszłość. Zarazem mężczyzna pomaga przejść staruszcze na drugą stronę, „przeprowadza ją” [s. 192] w Zaświaty. Zanim Sonia umarła, opowiedziała swoją historię, której do tej pory nie mogła opowiedzieć, ponieważ nie zostałaby zrozumiana.

¹⁶ Czas w *Sońce* to interesujące zagadnienie, wymagające jednak oddzielnego rozwinięcia, więc jedynie je tu sygnalizuję. O zapętleniu czasu, jego rozmyciu świadczą chociażby te fragmenty: „Minęło dziesięć, trzydzieści lub pięćdziesiąt lat, lecz dla Soni od dwudziestu, czterdziestu lub sześćdziesięciu lat to było równie dawne dawno temu” [s. 7]; „Nie było dłuższego dnia i dłuższej nocy od tej, którą wspólnie spędzili Sonia i jej gość. [...] Bo czwarta chałupa w Królowym Stojle to także osobliwość, a we wnętrzu każdej osobliwości czas płynie inaczej, śmierci rozkładają się ze sporym nieprawdopodobieństwem statystycznym [...]. Lata rozbijały się o osoby. [...] Bo w czwartej chałupie w Królowym Stojle koniec spotykał się z początkiem, śmierć z narodzinami, przeszłość z przyszłością, a obydwie odważane woreczkami popiołu” [s. 126–127] czy „Też był sierpień. W zeszłorocznym sierpniu pulsowały soki, a w tym, dawno, dawno temu, zasychało w przelyku, przed Potopem” [s. 130].

¹⁷ J. Szaket, *Sońka Kulawa, Biała i Rуска*, „FA-art” 2014, nr 4(98), s. 100.

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 światło – i rozmawiali długo w noc, a potem nie żyli długo, długo i nareszcie szczęśliwie; poza pamięcią [s. 22].

Mężczyzna jest „aniołem śmierci”, jej przewodnikiem. Beata Gontarz pisała, że w spotkaniu bohaterów „tkwi potencjalnie etyczne doświadczenie drugiego człowieka, zawierające wołanie i odpowiedź”¹⁸. Igor i Sońka w pewnym stopniu zatem zaczynają być bytami symbiotycznymi. Przykładem tej metaforycznej symbiozy są sceny, w których ona opowiada, cofa się do przeszłości, więc młodnieje, on – słucha, starzeje się. Warto w tym miejscu w szczególności zwrócić uwagę na moment, kiedy kobieta pokazuje mężczyźnie zakrwawioną tkaninę (krwią jej ukochanego, Joachima, niemieckiego żołnierza), a jej gość w tym momencie dostaje krwotoku z nosa:

A kiedy ze łzy pozostał proszek, wtedy do prawego oka Soni powrócił kolor. Stało się błękitne: błękitem głębokim i wesołym, błyszczącym i smutnym. [...] Igor spojrzał na trzymane w dłoniach zawiniątko. Nie było już brudnej szmatki z wielką brązową plamą. Patrzył na cieniutkie płótno. Z sufitu (tak pomyślał Igor) skapywały krople, dach przeciekał, wypełniając wyschniętą plamę krwi świeżą krwią; historia bierze nową daninę, historia jest jak pijawka. Dopiero po dłuższej chwili Igor zdał sobie sprawę, że to nie z sufitu, lecz z jego nosa pochodzi świeża krew [s. 40].

Oczywiście scena ta wpisuje się w konwencję baśniowości¹⁹, której obecności nie sposób nie zauważyć w *Sońce*, nie możemy zatem jej traktować dosłownie, jednak pokazuje metafizyczny związek bohaterów, połączonych niby niewidzialnymi nićmi. W momencie kiedy Sonia młodnieje, dokonuje się kolejna metafizyczna relokacja – ciężar życia kobiety, jej biografii, zostaje przeniesiony na Ignacego, który od tej pory jest przemianowanym właścicie-

¹⁸ B. Gontarz, *Meandry etyczne podmiotu w „Sońce” Ignacego Karpowicza*, w: „Ja” w przestrzeniach aksjologicznych. Z problematyki podmiotowości w literaturze XIX–XXI wieku, red. L. Zwierzyński, M. Wiszniowska, P. Paszek, Katowice 2017, s. 178.

¹⁹ O konwencji baśniowości w *Sońce* pisali między innymi: M. Ghilarducci, *Epifania podlaska. Spotkanie z białoruskim Innym i rekonstrukcja tożsamości w „Sońce”* (2014) i „Miłości” (2017) Ignacego Karpowicza, *„Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”* 2019, nr 36(56), s. 289–307; R. Koziołek, *Esesman, mój bliźni*, w: tegoż, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec 2016, s. 175–190; J. Szaket, *Sońka Kulawa, Biała i Ruska*, s. 100–103; M. Wroclawska, „Sońka” Ignacego Karpowicza jako antybaśń o traumie, w: *Emocje – język – literatura*, red. D. Saniewska, Kraków 2016, s. 181–186.

lem tej historii, niejako jej autorem. Nie chodzi mi tu bynajmniej o „jawne zawłaszczenie historii Sońki i użycie jej do własnych celów”²⁰, którego zresztą – w mojej opinii – w książce nie ma. „Przeredagowanie” zostaje bowiem w niej pokazane jako stały mechanizm kultury, od którego nie ma ucieczki i który polega na nadawaniu znaczeń w zależności od czasu, miejsca, momentu biograficznego itp. Ignacy jako powiernik Sońki dźwiga niemały ciężar: jej nieszczęśliwe dzieciństwo (śmierć matki w połogu), nieszczęśliwą młodość (trauma związana z gwałtami dokonywanymi regularnie przez jej ojca; przemoc fizyczna i psychiczna), tragiczną miłość (zakochanie się w niemieckim żołnierzu, Joachimie oraz małżeństwo z Miszą, mężczyzną, którego wcale nie kochała), śmierć wszystkich bliskich oraz nieszczęśliwą starość i wykluczenie ze społeczności. Jednak dzięki słuchaczowi życie bohaterki, jej biografia nabiera sensu, staje się znaczącym i reprezentatywnym dla wielu podmiotów „węzłem pamięci”, pełnym splotów, sprzecznych emocji i nieraz wykluczających się opowieści.

W trakcie niespodziewanego spotkania z Igozem Sonia powraca do przeszłości – dokonują się wtedy liczne relokacje w czasoprzestrzeni, które łączy Królowe Stojło, będące wyrazistym miejscem pamięci. Kobieta wspomina swoją młodość, pierwszą miłość, małżeństwo, most, na którym spotykała się w ukryciu z ukochanym Joachimem. Ostatnia wymieniona przeze mnie lokalizacja stanowi szczególne, bo przeniesione z powieści do rzeczywistości, miejsce pamięci. W 2018 roku Dariusz Żukowski zainicjował akcję upamiętnienia bohaterów powieści Karpowicza i dzięki tej inicjatywie most znajdujący się niedaleko Królowego Stojła nosi obecnie imię Sońki i Joachima²¹. Wracając jednak do retrospekcji Soni – wszystkie zdarzenia, o których kobieta opowiada Igorowi, rozgrywają się w jej rodzinnej wsi, niedaleko jej domu, a większość podczas wojny, którą wspomina w sposób bardzo zindywidualizowany: „Ach – nieomal krzyknęła – jak ja tęsknię do wojny! Cemuż się skończyła!?” [s. 67].

Przedstawienie wojny w powieści jest również warte uwagi, ponieważ między innymi dzięki niemu autor ukazuje wspomnianą już przeze mnie niewspółmierność różnych pamięci. Karpowicz wydobył tutaj głosy dotąd niesłyszalne, absolutnie nieprzystające do narracji narodowej. Mamy tu do

²⁰ M. Wroclawska, „Sońka” Ignacego Karpowicza jako antybaśń o traumie, s. 183.

²¹ Zob. np.: M. Żmijewska, *Sońka i Joachim będą mieli swój most. Bohaterowie romansu upamiętnieni*, „Gazeta Wyborcza” 2018, <https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,23537190,sonka-i-joachim-beda-mieli-swoj-most-bohaterowie-romansu-upamietnieni.html> [dostęp 28.11.2025], D. Żukowski, *Most imienia Sońki i Joachima*, „Czasopis” 2018, <https://czasopis.pl/most-imienia-sonki-i-joachima/> [dostęp 28.11.2025].

czynienia z dwoma perspektywami: intymną, prywatną oraz mniejszościową, chłopską. Pierwsza z nich odnosi się przede wszystkim do pamięci jednostkowej, wspomnień Soni. Kobieta żałuje, że wojna się skończyła, bo wtedy zaznała miłości – tragicznie zakończonej, lecz jednak miłości. Wówczas przeżyła najpiękniejsze chwile swojego życia z Joachimem o oczach „najbardziej błękitnych, głębokich i wesołych, ogromnych, błyszczących i przeraźliwie smutnych” [s. 31–32], niemieckim żołnierzem, dzięki któremu czuła się „zaczarowana, zniewolona i zakochana, na dobre i złe” [s. 32]. Dlatego kobieta – wtedy młoda dziewczyna – modliła się „żarliwie [...], żeby Niemcy wygrali i pozostali na zawsze” [s. 47]. Dochodzi tu do kompletnego – posługując się językiem bohatera Karpowicza – „przeredagowania” postaci Niemca, który ukazany został – wbrew kanonowi – jako czuły kochanek²². Przykładem tego jest także moment, w którym Sonia przemianowuje, tłumaczy na język swego świata wewnętrznego nawet dwie stalowe błyskawice z mundurowu Joachima, widząc w nich siebie i ukochanego: „Wydawało mi się, że te błyskawice, tak blisko siebie, rozpalone na moment w oślepiającym błysku – to my” [s. 54]. Ponadto podczas wojny zginął ojciec Soni, za co kobieta jest wdzięczna Niemcom, mówi, że „od serca oddali jej tylko jedną przysługę: zabili ojca” [s. 83]. Drugą perspektywę, mniejszościową, poznajemy w momentach, kiedy do głosu dochodzą inni mieszkańcy podlaskich wsi, którzy również o wojnie nie wypowiadali się w sposób pejoratywny tylko dla Niemców. Najważniejsze dla nich było to, żeby żołnierze (niemieccy czy rosyjscy, czy wreszcie polscy partyzanci) nie rabowali gospodarstw – kto i z jakich przyczyn kradnie, miało mniejsze znaczenie; chodziło o sam akt grabieży.

Tak łatwo nigdy wcześniej się nam nie żyło: ani w Prusach, ani w carskiej czy sowieckiej Rosji, ani w jaśniepańskiej Polsce, oznajmiali *staryki*. Wiedzieliśmy, że teraz jesteśmy poddanymi Hitlera Adolfa, tak niosła plotka, że Adolf Hitler jest złem wcielonym, jest złem, bo nienawidzi nas i naszych sąsiadów, chociaż równocześnie w ogóle nic o nas nie wie, nam to jednak nie przeszkadzało, nowa wojna bowiem obeszła szerokim łukiem nasze wsie. A to był czas wielu wojen, z których żadna nie była naszą. *Palaki* były się z Niemcami i Ruskimi, teraz Ruscy z Niemcami, nas jednak niezbyt to dotykało, bo my nie ichnie, my niczyje, my samoswoje, może dalej, w Białymstoku, ale nie tutaj, może trochę w Gródku, ale nie w Królowym Stojle [s. 28].

²² Jest to interesujący wątek, którego niestety nie mogę rozwinąć w niniejszym tekście, jednak chcę zaznaczyć jego istotność i oryginalność pomysłu Karpowicza, kreującego portret Niemca, nieprzystającego do narracji ogólnopolskiej, a nawet ogólnoswiatowej. W *Sońce* pojawia się zupełnie nowe opracowanie wątku niemieckiego, zaczynające się już od zapożyczenia postaci od Tomasza Manna (z *Czarodziejskiej góry*), aż do odmiennego ukazania Niemca w Królowym Stojle – nie jako hitlerowca i zbrodniarza (tego rodzaju narracja jest obecna jednak w Warszawie, w dyskursie ogólnopolskim), a kochanka.

Do Królowego Stoja zatem nie dociera bezpośrednio „nowa wojna”, czyli wojna prowadzona przez Hitlera. W Warszawie jednak temat niemiecki funkcjonuje zupełnie inaczej niż w Królowym Stojle, opowieść Sońki wymagała więc przemianowania. Zatem w jej stołecznej wersji teatralnej pojawia się dopiero wyraźnie zaznaczony wątek Holokaustu, a Niemcy są esesmanami, zbrodniarzami. Joachim z Królowego Stoja (podlaskiej wsi) był pamiętany przez Sonię jako kochanek, ucieleśnienie wielkiej miłości, podczas gdy Joachim z *Królowego Stoja* (warszawskiej sztuki) stał się przede wszystkim hitlerowcem, oglądanym z widowni teatru, z dystansu.

Relokacje językowe

Ważnym aspektem powieści Karpowicza jest język – „dwie rzeczywistości językowe: polska i białoruska” [s. 8], jak sam autor określa. Te dwie rzeczywistości językowe można dostrzec w praktycznie każdym cytacie przywoływanym w niniejszym tekście, również we fragmencie powyżej. Do powieści dołączony został słowniczek, w którym znajdziemy przetłumaczone wyrazy z mowy tutejszych, a pisarz uczynił to, „aby dać okazję do zanurzenia się w innym, równoległym świecie językowym, egzotycznym, a jakże bliskim” [s. 8]. Myślę, że Karpowicz, pisząc o egzotyce języka białoruskiego, posunął się zbyt daleko, w szczególności jeśli chodzi o podlaskich czytelników, jednakże jego słowa świadczą o istotności „tego równoległego świata”. Ignacy Gryka – już nie Igor Grycowski – o tym języku mówił tak:

pa prostu – tak nazywano ten język. *Pa naszamu*. Sam nie wiedział, czy to białoruski, czy jakiś dialekt rosyjskiego, a może polskiego? Jakaś *trasianka*? Jaka to aberracja historyczna lub emocjonalna? Jaki lud wyrzucony poza podręczniki? Jaka nacja bez historii? [s. 71–72].

Sam język jest zatem nośnikiem pamięci, swoistym archiwum historii, traum, kultury, co tylko potwierdzają przywoływane pytania, które zadaje sam sobie bohater²³.

Zaznaczyć należy, że wszystkie zdania, wyrazy zaczerpnięte z mowy tutejszej czy języka białoruskiego zapisane zostały w tekście kursywą, a więc z jednej strony, owszem, wplecione są w tekst główny (pisany w języku

²³ O języku jako archiwum pamięci kulturowej zob. J. Assmann, *Kultura pamięci*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 59–99; M. Czerwiński, *Archiwum znaków – semiotyka pamięci kulturowej*, „Tekst i Dyskurs” 2014, nr 7, s. 31–48.

polskim), jakby do niego należał, jednak inność, niejako obcość, tego języka manifestuje się poprzez sam zapis pochyłą czcionką. Co ciekawe i warte odnotowania, pismem pochyłym wyróżnione zostały także wypowiedzi zwierzęcych bohaterów (takich jak Borbus Dwunasta, czyli pies Sońki, czy kot Jozik Pasterz Myszy) oraz monolog Anioła, fikcyjnej postaci ze sztuki Ignacego. Ich głosy są przez to niejako zrównane z głosem głównej bohaterki mówiącej *pa prostu*, językiem jej najbliższym. W tym miejscu pojawia się pewnego rodzaju ambiwalencja, ponieważ Karpowicz dzięki temu zabiegowi jeszcze dobitniej zdaje się skupiać się w swojej opowieści na głosach niesłyszalnych, marginalnych, niemających prawa zaistnieć w narracji ogólnopolskiej. Jednak patrząc z innej perspektywy, samo zastosowanie kursywy i umieszczenie jej w tekście świadczyć może także o wyraźnym i jeszcze dobitniejszym oddzieleniu świata Igora (polskiego, warszawskiego, międzynarodowego) od środowiska Soni (białoruskiego, podlaskiego, wiejskiego).

Komunikacja w *Sońce* odbywa się również bez języka, przykładem takiego porozumienia jest związek Joachima i młodej wtedy chłopki. Ich relacja dzieje się poza słowami, a komunikacja na poziomie ciała²⁴, dlatego też muszą tu zajść swoiste relokacje językowe, przemianowania, tłumaczenia słów/gestów ukochanego na rzeczywistość językową (więc też kulturową) Soni. Przykładem takiego „przeredagowania” może być scena, w której kobieta zwierza się Igorowi, jak rozumiała historię opowiadaną po niemiecku któregoś dnia przez Joachima:

Zeszliśmy nad brzeg, a on zaczął opowiadać jakąś historię. Najpierw sądziłam, że to taka historia.

Już niedługo wojna się skończy. Nie będzie frontu, nie będę tu potrzebny. Zabiorę cię do mojej matki, ma piękną willę pod niemieckim miasteczkiem Haradok. Ojciec umarł dwa lata temu, był nauczycielem. Matka się ucieszy. Na pewno cię pokocha. Matka moja przepowiada przyszłość i przeszłość; jest dwubiegunowa. Potem weźmiemy ślub. Będiesz czasem gotować *polnische* jedzenie. Wszystkim posmakuje. Będziemy mieli pięcioro dzieci: Waschil, Griken, Jan, Phrosch, Schiessen. Będziemy jeździć do kurortów i nad morze (morze to po niemiecku *Juden*). Będziemy mieli kota o imieniu Raus. Kot będzie się wygrzewać w słońcu i łowić *Schweine* (to po niemiecku myszy). Sąsiad, starszy elegancki pan w garniturze w prążki, *Herr* Ambramowitsch, zapisze nam swój majątek. A inny sąsiad, też z Polen, pan Buchwald, wyda swoją córkę za naszego pierwszego [s. 55–56].

²⁴ Na marginesie chcę tylko zaznaczyć, że cielesność w *Sońce* Karpowicza to również niezwykle ciekawe zagadnienie, jednak nie dotyczące tematu niniejszego tekstu i wymagające oddzielnego omówienia.

W przypadku przywołanej sceny, miłość przekłamuje rzeczywistość. Później dopiero Sonia zrozumiała, że opowieść ukochanego dotyczyła straconych pomiędzy synagogą a cerkwią w Gródku Żydów. Jednak przedtem dokonała wspomnianej relokacji językowej, a więc dosłownego przemianowania – zagładę Żydów tłumaczyła jako snucie wspólnych planów na przyszłość („morze to po niemiecku *Juden*”). Sonia nie miała kompetencji, żeby usłyszeć i zrozumieć tę opowieść, więc stworzyła z niej własną fantazję o przyszłej rodzinie. Jednak scenę można traktować jako metaforyczną metonimię, związaną z kategorią pamięci, konfliktów pamięci, zapominania: w jakimś stopniu oddaje ona postawę świadków Zagłady, danej wspólnoty wobec tego, co działo się z Żydami. Wiele osób nie chciało słyszeć tego rodzaju narracji, co sprawiło, że tłumaczono je na takie, które były wygodne albo w ogóle ignorowano, uciszano. Nie twierdzę, że taka sytuacja miała miejsce w przypadku Sońki, ponieważ z punktu widzenia bohaterki lokalnej przemianowania odbywające się na poziomie języka nie mają takiego znaczenia. Kobieta wspomina później, że jest świadoma, że *Juden* w języku niemieckim wcale nie oznacza morza, więc niejako odczarowuje tę prawie-baśń. Jednak trzeba podkreślić, że wszystkie przemianowania były związane przede wszystkim z jej ukochanym, a nie ogólnie z niemieckimi żołnierzami. Jako młoda dziewczyna wykreowała – nawiązując tu do słów Anety Prymaki-Oniszk – pewnego rodzaju mit wokół Joachima i jego biografii, w który wierzyła bezwarunkowo. Do końca życia była prawdopodobnie pewna, że jej ukochany zginął w momencie, kiedy zginęli jej wszyscy bliscy (bracia, dziecko i ojciec), choć prawda była zupełnie inna, o czym później informuje czytelników/widzów Ignacy. Scena ta może być jednak przykładem przemianowań obecnych w utworze Karpowicza, ale także poparciem tezy, że Sonia jawi się tu jako „węzeł pamięci”, splatający różne pamięci oraz ich konflikty, a co za tym idzie – medium specyficznej pamięci kulturowej Podlasia.

Na marginesie

Wspomniałam również o relokacjach *Sońki* w inne utwory Ignacego Karpowicza, jednak tę relokację traktuję jedynie jako kontekst. Tego przesunięcia dopatrzeć się można w autobiograficznych *Gestach*, w których pojawia się wątek pliku „sonia.doc”, przechowywanego na komputerze głównego bohatera. *Sońka* jest zatem przeniesiona jeszcze w inne miejsce – do Białegostoku, istnieje w laptopie mieszkańca tej miejscowości, przez co historia głównej

bohaterki jeszcze bardziej się zapętle²⁵. Nie można zapominać, że relokacja to też doświadczenie samego Ignacego Karpowicza, który pierwsze lata życia spędził właśnie w podlaskiej Stuczance (położonej niedaleko Królowego Stojła), następnie przeniósł się z rodziną do Białegostoku, a dopiero później zamieszkał w Warszawie.

Podlasie to specyficzne miejsce w kontekście pamięci i historii; jeśli chodzi o pamięć – konfliktogenne, czego dowiodła chociażby w swojej najnowszej książce Prymaka-Oniszk. Nie w formie reportażu, a w formie powieści, w pewnym stopniu opowiada też o tym Karpowicz, pokazując niewspółmierność różnych pamięci. Przechowywane są one jednak w konkretnym miejscu – dosłownym: Królowym Stojle (które w związku z przemianowaniami staje się miejscem symbolicznym, miejscem pamięci), jak i metaforycznym: Sońce, która jest, podobnie jak Ignacy, ważnym medium pamięci i jednocześnie synekdochą tego miejsca. Ulega licznym relokacjom, fizycznym i metafizycznym, stając się swoistym „węzłem pamięci”, splatającym różne opowieści. Przemianowania i „przeredagowania” znajdziemy w tekście na różnych poziomach – od narratora autobiograficznego poprzez bohaterów pierwszoplanowych (Igora/Ignacego i Sonię, której imię przemianowane zostaje na język przestrzeni w sztuce), aż po wątek niemiecki, ukazany w *Sońce* z zupełnie innej perspektywy. W świecie powieści Karpowicza dzięki tym przemianowaniom jednostkowa historia kobiety staje się reprezentatywna dla całej podlaskiej wsi, a może i polsko-białoruskiego pogranicza.

Bibliografia

- Assmann Jan (2009), *Kultura pamięci*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Kraków: Universitas, s. 59–99.
- Boer Pim den (2018), *Loci memoriae – Lieux de mémoire*, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, przeł. P. Majewski, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 223–230.
- Czerwiński Maciej (2014), *Archiwum znaków – semiotyka pamięci kulturowej*, „Tekst i Dyskurs”, nr 7, s. 31–48.

²⁵ *Gesty* powstały wcześniej niż *Sońka*, jednak autor pracował nad tymi książkami równocześnie.

- Delaperrière Maria (2013), *Miejsca pamięci czy pamięć miejsc? Kilka refleksji na temat uobecniania przeszłości w literaturze współczesnej*, „Ruch Literacki”, nr 1(316), s. 49–61.
- Erlil Astrid (2016), *Wędrująca pamięć*, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sendyka, T. Sapota, R. Nycz, przeł. T. Kunz, Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, s. 29–52, <https://books.openedition.org/iblp/11333> [dostęp 29.11.2025].
- Ghilarducci Manuel (2019), *Epifania podlaska. Spotkanie z białoruskim Innym i rekonstrukcja tożsamości w „Sońce” (2014) i „Miłości” (2017) Ignacego Karpowicza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 36(56), s. 289–307.
- Gontarz Beata (2017), *Meandry etyczne podmiotu w „Sońce” Ignacego Karpowicza, w: „Ja” w przestrzeniach aksjologicznych. Z problematyki podmiotowości w literaturze XIX–XXI wieku*, red. L. Zwierzyński, M. Wiszniowska, P. Paszek, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 176–187.
- Irwin-Zarecka Iwona (2018), *Konflikty pamięci*, w: *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. P. Majewski, M. Napiórkowski, przeł. P. Dobrosielski, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 433–447.
- Karpowicz Ignacy (2014), *Sońka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Koziołek Ryszard (2016), *Esesman, mój bliźni*, w: R. Koziołek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, s. 175–190.
- Moroz Anna (2016), *Konflikt pamięci na pograniczu polsko-białoruskim na przykładzie działalności Romualda Rajsa ps. „Bury”*, „Studia z Geografii Politycznej i Historycznej”, t. 5, s. 61–91.
- Prymaka-Oniszk Aneta (2024), *Kamienie musiały polecieć. Wymazywana przeszłość Podlasia*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Rybicka Elżbieta (2008), *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 19–32.
- Sawicka-Mierzyńska Katarzyna (2024), *Opowiedzieć Białystok, opowiedzieć Podlasie. Szkice o literaturze polsko-białoruskiego pogranicza*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
- Szaket Jan (2014), *Sońka Kulawa, Biała i Ruska*, „FA-art”, nr 4(98), s. 100–103.
- Weber Samuel (2009), *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Wrocławska Magdalena (2016), *„Sońka” Ignacego Karpowicza jako antybaśń o traumie*, w: *Emocje – język – literatura*, red. D. Saniewska, Kraków: Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, s. 181–186.
- Żmijewska Monika (2018), *Sońka i Joachim będą mieli swój most. Bohaterowie romansu upamiętnieni*, „Gazeta Wyborcza”, <https://bialystok.wyborcza.pl/bialystok/7,35241,23537190,sonka-i-joachim-beda-mieli-swoj-most-bohaterowie-romansu-upamietnieni.html> [dostęp 28.11.2025].
- Żukowski Dariusz (2018), *Most imienia Sońki i Joachima*, „Czasopis”, <https://czasopis.pl/most-imienia-sonki-i-joachima/> [dostęp 28.11.2025].

“Sońka” as a Site of Memory: Relocations and Rewritings

Abstract

This article examines “Sońka”, both Ignacy Karłowicz’s novel and its protagonist, as a site of memory, focusing on the processes of relocation and “rewriting” that structure the narrative. Drawing on theories of cultural memory, conflicted memory, and multidirectional or wandering memory, and engaging, among other sources, with the work of Aneta Prymaka-Oniszk, the article investigates the ways in which individual and collective memories are transformed, displaced, and renegotiated. It identifies six forms of relocation in *Sońka*, understood as shifts in meaning that involve acts of renaming and reinterpretation. These include Igor’s relocation from Warsaw to Królowe Stojło; Sońka’s relocation from Królowe Stojło to Warsaw; her movements across temporal as well as spatial dimensions through returns to the past; metaphysical relocations associated with death; linguistic relocations manifested in acts of literal renaming; and relocations of *Sońka* into other artistic and literary works. Through these interconnected processes, Sońka emerges as a distinctive “knot of memory” in which multiple narratives, identities, and historical experiences converge and intersect.

Keywords: memory place, memory conflict, cultural memory, Ignacy Karłowicz, *Sońka*