

Gabriela Zawojska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: gzawojska@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8023-0732

Sońka Ignacego Karpowicza w kontekście wybranych koncepcji feminizmu postmodernistycznego

Ignacy Karpowicz nie bez powodu bywa określany mistrzem kobiecych portretów. W jego prozie pojawia się cała galeria żeńskich postaci, bardzo wyrazistych, reprezentujących kobiety w różnym wieku, o różnym statusie społecznym, w zróżnicowanych relacjach. Wystarczy wymienić Olgę i Ankę z *Balladyn i romansów*, matkę Grzegorza z *Gestów* czy Annę z *Miłości*. We wszystkich – by zacząć dość nieprofesjonalną konstatacją – jest coś ujmującego, prawdziwego. Spośród tej plejady postaci chciałabym się przyjrzeć bliżej tytułowej bohaterce powieści *Sońka*, wydanej w 2014 roku, w której myślenie Karpowicza na temat kobiecości/kobiecej podmiotowości, skorelowane z ujawniającym się w tej prozie podlaskim *genius loci*, daje niezwykle interesujące efekty. Aby pełniej zrozumieć oryginalność Karpowiczowskiego ujęcia kobiecości i przeanalizować konstrukcje postaci Soni wypada – choćby w bardzo syntetycznym ujęciu – prześledzić rozwój myśli feministycznej na gruncie postmodernistycznym, z którego wyrasta też twórczość autora *Niehalo*. Dyskusje prowadzone w gronie feministek postmodernistycznych doprowadziły do powstania dwóch niezwykle istotnych, w moim odczuciu, teorii na temat kobiecej podmiotowości: esencjalistycznej konstrukcji podmiotu realizującego się poprzez narrację oraz koncepcji podmiotu nomadycznego. Echa ich obu odnajduję w *Sońce*.

Rosemarie Putnam Tong w opracowaniu *Myśl feministyczna. Wprowadzenie* zwraca szczególną uwagę na niemonolityczny charakter feminiz-

mu¹. Określa również cel wszelkich działań feministycznych jako wyodrębnienie źródeł i przejawów opresji kobiet oraz zaproponowanie sposobów na jej wyeliminowanie. Ponadto wymienia i krótko opisuje poszczególne kierunki myśli feministycznej, by rozwinąć je jeden po drugim w kolejnych rozdziałach, jako osobny nurt wyodrębniając feminizm postmodernistyczny. Jak zauważa Tong, feministki postmodernistyczne szybko podzieliły się w obrębie konstruowanych przez siebie programów. Jednym z punktów spornych w ich teoriach była kwestia roli męskiego i kobiecego pisania, co nie jest bez znaczenia, biorąc pod uwagę fakt, że zamierzam przeanalizować portret kobiety stworzony przez mężczyznę.

Badaczką, która całkowicie negowała dokonania mężczyzn piszących o kobietach była Héléne Cixous. Według niej męskie pisanie nie jest w stanie wykreować kobiecej sylwetki w sposób upodmiotowiony. Temat ten podobnie postrzega Luce Irigaray, zdaniem której jedyna znana „kobiecość” to „kobiecość” postrzegana oczami mężczyzn, a zatem jednocześnie zafałszowana². Dlaczego zatem Karpowiczowi udaje się, jak postaram się później udowodnić, ukazać kobiety w sposób prawdziwy? Możliwe, że kluczem do wyjaśnienia przenikliwości autora w opisywaniu kobiet (wraz z ich przeżyciami, również na poziomie seksualnym), jest otwarcie przez niego deklarowana orientacja homoseksualna. Istnieje prawdopodobieństwo, że przeniesienie ośrodka pożądania na mężczyzn otwiera poniekąd możliwość przedstawienia postaci kobiecej w sposób upodmiotowiony. Nie ma bowiem w autorze-homoseksualiście potrzeby wyrażenia swojej wyższości i dominacji nad „słabą” płcią. Drugą możliwością, wcale niewykluczającą poprzedniej, podsuwa teoria Julii Kirstevy. Badaczka oddziela wymiar biologiczny obu płci od pojęć męskości i kobiecości. Jednocześnie twierdzi, że „chłopcy mogą istnieć i pisać w trybie «kobiecy», a dziewczynki mogą istnieć i pisać w trybie «męskim»”³, czego dowodzi w swoich tekstach, podkreślając różnicę pomiędzy płcią a tożsamością płciową. Ponadto Kristeva dodaje, by zwracać uwagę na to, w jak różnorodny sposób tożsamość płciowa przejawia się u osób obydwu płci. Nie jest zatem niemożliwe, by osoba, będąca biologicznie mężczyzną, uruchomiła w sobie pewne żeńskie pierwiastki, a tym samym uwiarygodniła kreowane przez siebie kobiece postaci literackie.

¹ R. Putnam Tong, *Wprowadzenie. Różnorodność myśli feministycznej*, w: tejże, *Myśl feministyczna. Wprowadzenie*, przeł. J. Mikos i B. Umińska, Warszawa 2002, s. 7.

² R. Putnam Tong, *Feminizm postmodernistyczny*, s. 266.

³ Tamże, s. 271.

Miejszem wspólnym dla teorii postmodernistek stało się pojęcie „inności” kobiet zaczerpnięte od Simone de Beauvoir⁴ – pojęcie, które zinterpretowano na nowo. „Inność [według postmodernistek – dop. G.Z.] jest postrzegana jako rzecz korzystna” – pisze Tong, dodając, że „jest także sposobem bycia, myślenia, mówienia, wiodącym do otwartości, wielości, różnorodności, różnicy”⁵. „Wielość” i „różnorodność” odsyłają do ogniska sporu feministek postmodernistycznych, jakim jest opozycja esencjalizm–antyesencjalizm. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że esencjalizm potraktowany jest tu jako „stanowisko podkreślające realne istnienie prawdziwej istoty rzeczy”⁶ i odwołuje się do koncepcji tożsamości kobiecej. Postmodernistki stawiały liczne pytania o zmienność, płynność, plastyczność „natury kobiecej” – debatowały, czy w kobiecość wpisana jest jakaś, rozumiana w duchu Arystotelesa, „esencja”.

Do grupy badaczek, które doszukiwały się „istoty” w analizie kobiecej natury – wbrew postmodernistycznym tendencjom – zaliczyć można Adrianę Cavarero⁷, profesorkę filozofii Uniwersytetu w Weronie. Według niej każdy podmiot pragnie odnaleźć odpowiedź na pytanie, kim jest, kierowany potrzebą odkrycia kompletnej historii o sobie samym. Badaczka uzasadnia przyjęte założenia, wykorzystując między innymi przykład historii Edypa i Odyszeusza. Jednak pomimo tego, że swoje tezy popiera portretami mężczyzn, narracja, będąca środkiem dotarcia do sedna tożsamości, niewątpliwie odnosi się w pierwszej kolejności do kobiet. Hanna Serkowska, parafrazując rozważania Cavarero, pisze, że „pytanie o to, «kim jestem», zawiera w sobie pytanie o ucieleśnioną jedność, jednostkowość obdarzoną płcią”⁸. Za włoską filozofką podkreśla silną, w przeciwieństwie do mężczyzn, skłonność kobiet do komunikowania się, wzajemnego zestawiania historii ich własnego życia. Konfrontowanie opowieści okazuje się niezbędne dla przybliżenia się do esencji natury kobiecej. Analizując tłumaczenie tytułu jednej z książek Cavarero, Serkowska formułuje hipotezę, że badaczka stawia znak równości pomiędzy „opowiadaniem mi” a „opowiadaniem o mnie”. Sama filozofka

⁴ Mam na myśli pojęcie „drugiej płci” skonstruowane przez Simone de Beauvoir. Postmodernistki pozbawiły je negatywnych konotacji, skojarzenia z kondycją osoby zniewolonej, zmieniając „drugą płć” na „inność”, rozumianą także jako peryferyjność, doceniły potencjał tego rodzaju postrzegania natury kobiecej. Zob. tamże, s. 257–258, 276.

⁵ Tamże, s. 258.

⁶ E. Hyży, „Natura kobiety” – esencjalizm i konstrukcjonizm, w: *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, red. R. Nycz, Kraków 2003, s. 37.

⁷ A. Cavarero, *Opowiedz mi moją historię*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 3, s. 5–41.

⁸ H. Serkowska, *Podmiot, tożsamość, narracja: polemika Adriany Cavarero z Rosi Braidotti*, „Pamiętnik Literacki” 2000, nr 1, s. 251.

zartobliwie podsumowuje swoje tezy słowami: „opowiem ci moją historię, żebyś ty mogła mi ją opowiedzieć”, wyjaśniając w ten sposób, że, według niej, istotą kobiecości jest dążenie do realizacji potrzeby biografizmu, prowadzenia oraz konfrontowania swojej narracji, a przez to tożsamości. Według włoskiej badaczki w wypadku mężczyzn potrzeba ta jest znacznie mniejsza, dlatego jej teorię tym bardziej można połączyć z refleksją przede wszystkim na temat tożsamości kobiet. Rozważania Adriany Cavarero stanowiły polemikę z niezwykle interesującą postmodernistyczną koncepcją podmiotowości, zaprezentowaną przez Rosi Braidotti.

W swojej książce *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*⁹ Braidotti opracowała zaskakująco aktualną, według mnie, teorię kobiecej podmiotowości, którą można zastosować do analizy twórczości Ignacego Karpowicza. Związek myśli Braidotti z powieściami Karpowicza zauważyła już Katarzyna Sawicka-Mierzyńska w swojej książce *Poruszyć miejsce*, gdzie podkreśliła użyteczność koncepcji włoskiej badaczki w interpretacji istotnych elementów prozy tego autora¹⁰. Punktem wyjścia rozważań Rosi Braidotti jest diagnoza – sformułowana również przez innych postmodernistycznych badaczy – dotycząca „śmierci podmiotu”. Używając tego stwierdzenia, Braidotti ma tak naprawdę na myśli nie tyle koniec rozważań o podmiotowości w ogóle, a raczej kres stawiania pytań o esencję podmiotu. Nie bez powodu w tym miejscu przywołuję właśnie słowo „esencja”: zwracałam już uwagę na istotny spór feministek postmodernistycznych – spór, w którym polemizująca z Braidotti Adriana Cavarero opowiedziała się po stronie podmiotowości w ujęciu esencjalistycznym. Brak poparcia dla myśli esencjalistycznej nie oznacza, że Braidotti całkowicie rezygnuje z próby stworzenia jakiegokolwiek modelu podmiotowości. Jak podkreśla w swoim tekście Agnieszka Jagusiak, Braidotti uważa taką postawę za błąd¹¹. Opozycja tej badaczki wobec esencjalizmu polega wyłącznie na odejściu od koncepcji zamykających podmiot w ścisłych kategoriach. W świetle tej myśli Braidotti konstruuje autorską teorię podmiotu nomadycznego. Niełatwym zadaniem byłoby odtworzenie spójnej i kompletnej definicji postrzegania podmiotowości w ten sposób (takie kompletne ujęcie przeczyłoby zresztą jej założeniom), przytoczę więc jedynie kilka istotnych cech nomady w ujęciu Braidotti.

⁹ R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009.

¹⁰ K. Sawicka-Mierzyńska, *Nomadyzm i „linia powrotu”*, w: tejeż, *Poruszyć miejsce – obraz Bialegostoku w twórczości Sokrata Janowicza i Ignacego Karpowicza*, Białystok 2018, s. 206.

¹¹ A. Jagusiak, *Podmiot nomadyczny R. Braidotti jako odpowiedź na kryzys tożsamości podmiotowej*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 5.

Po pierwsze, podmiot nomadyczny jest płynny – nie szuka swojej esencji, ani prawdy o sobie. Badaczka podkreśla, że nomada, owszem, podróżuje, to znaczy cały czas się zmienia, jednak może „przynależeć” do różnych miejsc, budować z nimi więź. Każde doświadczenie życiowe kształtuje tożsamość podmiotu, zmienia go i wzbogaca, czyni go nie do końca określonym, co eksponuje sama Braidotti we wstępie do polskiego wydania *Podmiotów nomadycznych*:

Ja nie jestem jednorodnym, trwałym i zamkniętym bytem, ale raczej płynnym i dynamicznym procesem stawania się. Nie oznacza to, że nie przynależymy nigdzie, ale raczej, że jesteśmy w stanie przynależeć do różnorodnych, a nawet wewnętrznie sprzecznych miejsc¹².

Zatem w ujęciu włoskiej badaczki podmiot jest obiektem ciągłej przemiany, nie definiuje się raz na zawsze i jego kształtowanie się nigdy nie zostaje „skończone”. Interpretując koncepcję Braidotti, Agnieszka Jagusiak zauważa, że jest ona szczególnie trafna w odniesieniu do kobiet:

Kobietę w ciągu życia zmieniają doświadczenia życiowe, jednym z takich kluczowych doświadczeń jest np. etap macierzyństwa, a także doświadczenia, które nie muszą dotyczyć jej bezpośrednio. Banalnym stwierdzeniem będzie uwaga, że sama zmiana miejsca zamieszkania czy zmiana dotycząca ciała będzie prowadziła do zmian w podmiotowości kobiety¹³.

Nie sposób nie zgodzić się z tym, że zmiana wpisana jest w kobiecą naturę – kobieta bywa wielokrotnie stawiana w sytuacjach, w których musi dostosować się do rozmaitych okoliczności, zdeterminowanych patriarchalnym, jakby nie było, układem odniesienia. Na różnych etapach życia kobiety wchodzi w coraz to nowe role społeczne, kulturowe i choć nie zawsze przychodzi im to z łatwością, udaje im się podołać temu zadaniu. Metamorficzność wpisana w naturę kobiet w ujęciu Braidotti wiąże się właśnie z nomadycznym charakterem ich podmiotowości. Płynność wpisana w nomadyzm uruchamia kolejną cechę tak pojmowanego podmiotu, którą jest inność. Nie do końca poznany nomada mimowolnie zostaje „zepchnięty” na peryferia – jego inność może wzbudzać podejrzliwość, a nawet strach, na co również zwraca uwagę Agnieszka Jagusiak w swojej interpretacji koncepcji Braidotti. Być może właśnie ta nieufność jest jedną z przyczyn, dla których kobiety

¹² R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, s. 17.

¹³ A. Jagusiak, *Podmiot nomadyczny R. Braidotti jako odpowiedź na kryzys tożsamości podmiotowej*, s. 10.

rzadko mogą mówić rzeczywiście „własnym głosem”, co widać również w literaturze. Z teorii włoskiej badaczki należy wyodrębnić jeszcze jeden istotny element – ucieleśniony charakter podmiotu. W ujęciu Braidotti ciało staje się niezwykle ważne w dyskusji na temat kobiecej podmiotowości, co zauważyła i opisuje Aleksandra Derra, tłumaczka prac włoskiej badaczki na język polski. Derra pisze, że „ciało łączy to, co materialne, z tym, co symboliczne, tworząc nierozzerwalną całość, niezwykle kluczową dla budowania podmiotowości”¹⁴. Włączenie do teorii podmiotu kategorii ciała sprawia, że staje się on mniej abstrakcyjny, łatwiejszy do „uchwycenia” i jednocześnie odzyskuje swój emocjonalny wymiar¹⁵. Cieleśność wiąże się również z upłciowieniem podmiotu oraz umieszczeniem go w określonej przestrzeni i uruchamia w myśleniu na temat podmiotowości kategorie takie jak na przykład seksualność.

Konstrukcja bohaterki kobiecej w niejednym tekście Ignacego Karpowicza wydaje się korespondować z wyodrębnionymi przeze mnie elementami postmodernistycznych teorii feministycznych. W *Sońce* dostrzegam szczególnie wyraźnie sylwetkę kobiety-nomadki, jednak w mojej analizie nie mniej istotna okaże się zaczerpnięta od Cavarero kategoria narracji, którą chciałabym potraktować nie tyle jak sposób uchwycenia esencji podmiotu, a raczej swego rodzaju narzędzie pamięci, przechowującej istotne momenty kształtowania się kobiecej tożsamości.

Punktem wyjścia w historii przedstawionej w *Sońce* staje się moment jakby wyjęty z hollywoodzkiego filmu, w którym awaria samochodu zmusza bogatego młodzieńca do pozostania przez jakiś czas na wsi. Igor, scenarzysta teatralny, spotyka na swojej drodze staruszkę, typową, mogłoby się zdawać, przedstawicielkę społeczności wiejskiej. Jednak już w pierwszej chwili bohater dostrzega w niej pewną niezwykłość, o czym świadczą słowa narratora:

Odwrócił się niespodziewanie, [...] i spojrział w twarz Soni. I aż oniemiał, [...] 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 [...]¹⁶.

Jeszcze zanim dochodzi do kontaktu werbalnego Igor widzi wyjątkowość Soni. Dostrzega tę niezwykłość już w samej jej twarzy, która, jak za-

¹⁴ A. Derra, *CIAŁO – KOBIETA – RÓŻNICA w nomadycznej teorii podmiotu Rosi Braidotti*, w: *Terytorium i peryferia cieleśności. Ciało w dyskursie filozoficznym*, red. A. Kiepas, E. Struzik, Katowice 2010, s. 457.

¹⁵ Derra zaznacza również, że według Braidotti należy pamiętać o kulturowym wymiarze postrzegania cieleśności. Podkreśla swoisty dualizm aspektu ciała – jest ono z jednej strony zakorzenione w kulturze i związane z przestrzenią, a z drugiej abstrakcyjne i niematerialne.

¹⁶ I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014, s. 16. Kolejne cytaty lokuję w tekście głównym.

znacza narrator, „widać, że coś przeżyła, widać, że coś marzyła” [S, s. 16]. Twarzy noszącej ślady dawnych zdarzeń, pewnych doświadczeń, których nie da się ukryć. Igora interesować będzie jednak coś więcej. Postanowi poznać staruszkę lepiej, bo zauważył, że za jej naznaczoną zmarszczkami twarzą kryje się niepowtarzalna opowieść.

Wyraźne przemiany protagonistów powieści wydarzą się już wyłącznie na poziomie prowadzonej rozmowy – uruchomiona narracja wywoła znaczące reakcje w ciałach zarówno Soni, jak i Igora. Podobne, somatyczne procesy można dostrzec w samej kobiecej bohaterce, przyglądając się retrospekcji, jakiej dokonuje w dialogu z warszawskim scenarzystą. Na potrzeby moich rozważań chcę oddzielić dwa aspekty historii, z jaką mamy do czynienia w powieści Karpowicza. Płaszczyzną „wewnętrzną” nazwałabym autobiografię Soni, natomiast „zewnątrzną” – przebieg spotkania staruszki z Igozem, stanowiący pewnego rodzaju ramę powieści. Choć obydwie te płaszczyzny przenikają się nawzajem – co jest dostrzegalne na poziomie fabularnym – prezentują dwa aspekty składające się na konstrukty tożsamości Soni, która znajduje się w centrum mojego zainteresowania. Poziom zewnętrzny wysuwa na pierwszy plan narrację jako czynnik budujący podmiotowość bohaterki, w której obcowanie z przeszłością i opowieścią skutkuje przemianami zachodzącymi w ciele Sońki. Natomiast na poziomie wewnętrznym nie będzie mówiła tylko staruszka, ale swoją własną, pozawerbalną historię przekaże także jej ciało.

Czuję się w tym miejscu zobowiązana, by wyartykułować pewną podejrzliwość wobec sposobu obrazowania zastosowanego w *Sońce*. To sceptyczne podejście sugeruje sam autor, wyraźnie wprowadzając do książki elementy związane ze sztuką teatralną oraz liczne sygnały, że zarówno treść opowieści Soni, jak i pewne zachowania Ignacego są przefiltrowane przez artystyczny umysł scenarzysty i teatralne konwencje. Świadczą o tym również wstawki, takie jak didaskalia czy komentarze „odautorskie”¹⁷. Przyjmując za punkt odniesienia wyłącznie rozważania o tożsamości Soni, decyduję się wziąć w nawias teatralną ramę konstrukcji jej postaci, jak i całej powieści – osadzona na takim założeniu interpretacja pozwoli mi lepiej wyeksponować istotne cechy staruszki jako upodmiotowionej bohaterki kobiecej, co, jak sądzę, odpowiada intencjom autora, który przecież właśnie po to uruchomił skomplikowaną powieściową grę deziluzji, obnażających mechanizmy artystycznej (bo nie tylko literackiej) reprezentacji.

¹⁷ Stosuję w tym miejscu cudzysłów, ponieważ nie mam na myśli komentarzy pochodzących od Ignacego Karpowicza, autora powieści, a od wykreowanej przez niego postaci – autora scenariusza przeniesionej na deski teatru historii Soni.

Opowieść Sońki kształtuje się w dużej mierze dzięki obecności postaci słuchacza, którym jest Igor. Więź, jaka rodzi się pomiędzy dwójkiem protagonistów, stanie się punktem wyjścia dla przedstawienia Soni jako bohaterki upodmiotowionej. Tuż po tym, jak bohaterka rozpoczyna swoją opowieść – historię wielkiej miłości z niemieckim żołnierzem osadzoną w realiach II wojny światowej – zarówno jej ciało, jak również ciało Igora zaczyna podlegać dziwnym, nienaturalnym procesom. Staruszce jakby ubywa lat, śmieje się „śmiechem młodym i zaraźliwym” [S, s. 44], a jej ciało odzyskuje dawną witalność, co najtrafniej podsumowują słowa narratora:

Ciało Soni [...] 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. 67].

Obserwując zmiany zachodzące w ciele Sońki, można zauważyć, że to właśnie przekazywana historia, przywołanie konkretnych wydarzeń z przeszłości jest bodźcem inicjującym odmładzanie się bohaterki. Samotność, milczenie, długo skrywana trauma wiązały się bezpośrednio z odrzuceniem przez nią doznań własnego ciała, a więc także z dezintegracją jej podmiotowości. Dopiero rozpoczęcie opowieści pobudziło cielesność staruszki w taki sposób, że na nowo poczuła się szczęśliwa i spełniona.

Warto przypomnieć w tym miejscu dwie z przywołanych przeze mnie wcześniej tez włoskich badaczek. Z rozważań Braidotti wynikało jednoznacznie, że w naturę podmiotu-nomady wpisana jest zmienność, przekształcanie się na skutek różnego rodzaju doświadczeń życiowych. Wielka miłość do niemieckiego żołnierza okazuje się jednym z kluczowych momentów w biografii Sońki, chociaż w jakimś stopniu istotne były dla niej także małżeństwo z Miszą i urodzenie dziecka. Odmładzanie się Sońki pozwala sądzić, że staruszka poniekąd cofa się do poszczególnych punktów własnej historii, tak jakby wcielając się na powrót w rolę (a może raczej rolę?) samej siebie sprzed lat. Analizując portret tej postaci, nie można pójść tropem Cavarero, gdy badaczka mówi o wykorzystaniu kobiecej narracji do odkrycia jedynej w swoim rodzaju prawdy o podmiocie. Nie wydaje się bowiem, żeby w którymś momencie swojej historii Sonia była „bardziej sobą”, a zarazem bliższa osiągnięcia „pełni” swojej tożsamości. Choć rzeczywiście uczucie do Joachima rozbudzało w niej wszystko to, co najlepsze, skłaniałabym się do stwierdzenia, że zarówno piękne, jak i trudne doświadczenia w równie znaczący sposób wpłynęły na kształtowanie się tożsamości tej kobiety. W naturę Sońki jak najbardziej wpisuje się jednak potrzeba konstruowania opowieści i przekazywania jej drugiej osobie. Nie bez znaczenia jest fakt (i tu ujawniają się cechy podmiotowości nomadycznej), że to właśnie ciało bohaterki

„przeżywa” opowiadaną historię, podobnie jak „przeżywało” ją, gdy była doświadczana po raz pierwszy.

Warto przyrzeć się bliżej odbiorcy tej narracji. Wybrany do tej roli Igor w miarę stykania się z silnie zmitologizowaną opowieścią Soni sam zauważa u siebie zaskakujące zmiany. Równolegle wobec odmładzania się Sońki w jej słuchaczu ma miejsce proces zupełnie odwrotny – mężczyzna zaczyna się starzeć. Moc narracji dotyka nie tylko ciała Igora, ale też wpływa na jego sposób myślenia, a nawet konstrukcję tożsamości. Nie bez znaczenia jest moment powrotu do imienia, które na pewnym etapie życia zmienił¹⁸ – Igor Grycow-ski na nowo staje się Ignacym Gryką, wiejskim chłopakiem, i choć zakładał, że jego rolą będzie „wysłuchać, zrozumieć i pożegnać Sonię” [S, s. 39], okazuje się, że jednocześnie odkryje w sobie kogoś, o kim już dawno zapomniał, kogo (się) wyparł. Doświadczenie starzenia się jest więc obrazem dojrzewania wewnętrznego, procesu wyzbywania się wstydu, uprzedzeń, kompleksów, przywrócenia więzi z miejscem własnego pochodzenia.

Symboliczny moment, w którym Igor zostaje niejako „włączony” w historię Sońki, następuje, gdy staruszka podaje mężczyźnie poplamiony skrawek materiału – własnej sukienki. Czyni to tuż po zakończeniu początkowego fragmentu opowieści – zdąży zaledwie przekazać mężczyźnie to, jak wyglądało jej pierwsze spotkanie z Joachimem. Bohaterka sięga do skrzyni z sypialni, by wyciągnąć z niej kawałek tkaniny – nie jest to skrzynia zwyczajna: nieprzypadkowo została nazwana przez Karpowicza „kufrem” (w takich kufkach na wsiach przechowywano to, co najcenniejsze, odświętne). Uru-chamia to skojarzenie ze skarbem, tak, jakby poplamiony gałganek był potężnym, drogocennym artefaktem. Kiedy Ignacy rozwija zawiniątko, dostrzega „bukieciak ususzonych kwiatków, brudną poszarpaną szmatkę z wielką brązowawą plamą” [S, s. 36], którą to plamą okazuje się być krew kochanka Soni. Usłyszawszy kolejny fragment opowieści, mężczyzna zauważa, że plama na tkaninie zaczyna się nieco zmieniać:

Nie było już brudnej szmatki z wielką brązowawą plamą. Patrzył na cieniutkie płótno. Z sufitu (tak pomyślał Igor) skapywały krople, dach przeciekał, wypełniając wyschniętą plamę krwi świeżą krwią; [...] Dopiero po dłuższej chwili Igor zdał sobie sprawę, że to nie z sufitu, lecz z jego nosa pochodzi świeża krew [S, s. 40].

¹⁸ Od razu nasuwa się na myśl przykład Jacka Soplidy przybierającego imię Księdza Robaka (i proces do tego odwrotny), czy przemiana Gustawa w Konrada. Metamorfoza bohatera przypięczętowana zmianą imienia to niewątpliwie istotny motyw, nie tylko na gruncie literatury polskiej. Tym bardziej nie sposób pominąć momentu „przejścia” między Ignacym a Igorem i na odwrót.

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 dalej. Skrawek ubrania występuje w funkcji „wyzwalacza” pamięci, co podkreśla sam narrator słowami „historia bierze nową daninę; historia jest jak pijawka” [S, s. 40], gdy materiał zostaje skropiony krwią z nosa Ignacego.

Nie jest bez znaczenia to, że Sońka w swoim kufrze przechowuje właśnie skrawek starej sukienki, że to właśnie kawałek tego elementu ubioru staje się istotnym artefaktem, a może nawet synekdochicznym atrybutem staruszki. Nieprzypadkowo właśnie to z tego zawiniątka Igor wykona szarfę do wieńca pogrzebowego bohaterki. Tę sukienkę w kwiatki Sonia miała na sobie w niemal każdym kluczowym dla jej opowieści momencie. Materiał tej sukienki – jednoznacznego atrybutu kobiecości – zdobi wzór niebieskich niezapominajek. Warto zatem zwrócić uwagę na charakter nazwy tych kwiatów – łączy się to z koncepcją skrawka sukienki jako medium pamięci, „wyzwalacza” historii. Karpowicz nie wybrał tulipanów czy stokrotek, zdecydował się na niezapominajkę, czyli kwiat z pamięcią, a raczej z antonimem podtrzymywania, utrwalania pamięci w źródłosłowie. Istotne wydaje się również, że jest to sukienka „niedzielna”, przeznaczona na wyjście do cerkwi, zabawę weselną czy uroczystości pogrzebowe. Była więc drogocenna na długo przed tym, zanim stała się „artefaktem” trzymany w Soninym kufrze ze względu na historię, którą nawiąknął jej materiał – w czasach młodości Sońki większość dziewczyn, szczególnie tych mieszkających na wsi, posiadała tylko jedno odświętne ubranie, przeznaczone właśnie na wyjątkowe okazje. Mając na uwadze te trzy istotne cechy sukienki Sońki, chciałabym przywołać sytuacje, w których ten atrybut się pojawia. Nie jest to bez znaczenia, ponieważ motyw sukienki powraca nie tylko w chwilach największego napięcia fabularnego, ale i wówczas, gdy równoległe z opowieścią Sońki własną narrację zaczyna prowadzić jej ciało – są to momenty szczególne dla kształtowania się jej tożsamości.

Pierwsze spotkanie Soni z Joachimem przypada na zwykły sierpniowy dzień, gdy życie w jej wsi toczy się standardowym rytmem, pomimo trwającej wojny. Dziewczyna siedzi na ławce, „czysta i wystrojona” [S, s. 29], ubrana w swoją najlepszą sukienkę, gdy nagle słyszy coraz głośniejszy hałas, który okazuje się hukami silników ciężarówek należących do niemieckich żołnierzy. Pył spod kół brudzi sukienkę dziewczyny – można się nawet posunąć do stwierdzenia, że w tym momencie sfera *sacrum* reprezentowana przez „niedzielną” sukienkę Sońki zostaje niejako zbezczeszczona. Sugeruje

to zapowiedź końca „normalności”¹⁹, zaburzenia reguł rządzących życiem dziewczyny. Kiedy z ciężarówki wysiadają niemieccy wojskowi, przed Sonią zatrzymuje się mężczyzna, który jednoznacznie przypomina jej samego diabła lub przynajmniej diabelskiego sługę. Przeszywający ją do głębi strach znika w momencie, gdy żołnierz dotyka brody Soni – to moment, w którym jej ciało, do tej pory poniewierane i upokarzane przez ojca, ciało, wobec którego musiała się zdystansować, by zniwelować cierpienia, jakich dostarczało, otwiera się na nowe doznania. Największe przerażenie opuściło bohaterkę pod wpływem dotyku mężczyzny, który niedługo później stanie się jej kochankiem. Po tym krótkim spotkaniu Joachima Sonia wyznaje, że wszystko się w niej zmieniło, mówi: „Byłam taka sama i kompletnie niepodobna, wywrócona jak sukienka na lewą stronę” [S, s. 38], używając swojego atrybutu jako metafory stanu wewnętrznego.

Gdy między nią a Joachimem dochodzi do pierwszego zbliżenia, ciało Sońki doświadcza eksplozji doznań. Doświadczenie to zyskuje wymiar sakralny, gdy bohaterka czuje zapach wosku i kadzidła, a moment spoczynku obok ukochanego porównuje z zastyganiem boskiej pieczęci. Ciało dziewczyny, do tej pory wielokrotnie bitej i gwałconej przez członków własnej rodziny, przeżywa moment przebudzenia, przełomowy w kształtowaniu się jej tożsamości jako kobiety²⁰. Moment ten uruchomił serię kolejnych wydarzeń związanych z fizycznością dziewczyny, które sama obserwowała ze zdziwieniem – wyostrzyły jej się wszystkie zmysły, przez co przeżywała każdą chwilę w pełni, nie odczuwając zmęczenia pomimo ciężkiej pracy. Sprowadzona wcześniej do roli siły roboczej w gospodarstwie, ofiary przemocy ze strony braci i ojca, Sońka była silnie uprzedmiotowiona. Chwile spędzone z Joachimem pozwoliły jej doświadczyć pełni człowieczeństwa poprzez poruszenie i integrację dwóch niezbywalnych aspektów istnienia: duchowego i cielesnego²¹. Dzięki Joachimowi młoda, skrzywdzona dziewczyna zyskała status pełnoprawnego, świadomego swoich pragnień podmiotu. Przykład Sońki pozwala zauważyć, że doznania ogniskujące się wokół ciała mogą stać

¹⁹ Słowo te umieściłam w cudzysłowie, gdyż, jak wiadomo, los Soni od wczesnego dzieciństwa naznaczony był stygmatem kazirodztwa i związanego z nim cierpienia.

²⁰ Bohaterka zaznacza w swojej opowieści, że z biologicznego punktu widzenia „stała się kobietą” dużo wcześniej, jednak osiągnięcie dojrzałości seksualnej zapoczątkowało wyłącznie szereg aktów przemocy seksualnej ze strony jej ojca, w związku z tym nie można mówić tu o świadomym przebudzeniu kobiecości.

²¹ Warto przypomnieć w tym miejscu cytowany przeze mnie fragment tekstu A. Derry, w którym autorka podkreśla (zgodnie z koncepcją Braidotti) złączenie się symboliki z materią właśnie w doznaniach cielesnych.

się przeżyciem granicznym dla kobiety, doświadczeniem niezwykle istotnym dla jej podmiotowości.

Gdy niemiecki żołnierz po długim czasie powraca do Królowego Stoja, krew nie pulsuje w żyłach Sońki, a raczej „zasycha jej w przetyku” [S, s. 130], nie ma też na sobie odświętnej sukienki, a jedynie roboczy kaftan – od pierwszego spotkania ukochanego wiele zmieniło się w jej życiu. Tak długo, jak bohaterowie zachowują względem siebie dystans, ciało Sońki pozostaje uśpione, ale wszystko zmienia się, gdy Joachim po raz pierwszy przy tym spotkaniu dotyka dziewczyny: „Dotknęła mnie jego ręka. Znowu wachałam wosk pieczęci, którą *Boh* połączył nasze życia. Ta pieczęć, śmietana i truskawki, pszczele plastry i kadzidło, grzech i wino, spódnica matki i gwiazda z nieba” [S, s. 132].

Wynika z tego, że medium pamięci Soni staje się w tym momencie jej ciało, rzeczywiście jakby „zapieczętowane” podczas pierwszej wspólnie spędzonej z kochankiem nocy. Pomimo zmian, jakie zaszły w jej codzienności, wbrew temu, jak (pozornie) szczęśliwie ułożyło się jej życie, poczucie pełni egzystencji zawsze wiązało się dla niej z miłością do Joachima, co zostało niejako „zakodowane” w jej ciele.

W kontekście roli ciała w przeżyciach bohaterki oraz sukienki jako atrybutu towarzyszącego jej na każdym etapie wielkiej historii miłosnej, należy także zwrócić uwagę na koniec opowieści. Tragiczna śmierć Joachima stanowi punkt kulminacyjny narracji staruszki. Kiedy niemiecki żołnierz po raz ostatni odwiedza Królowe Stoja, jego spotkanie z Sońką, ubraną znów w odświętną sukienkę w niezapominajki, przeradza się w najbardziej krwawą scenę całej powieści. Przebity widłami Joachim upada na dziewczynę trzymającą ich wspólne dziecko i w ten sposób plami swoją krwią materiał jej sukienki. Po odzyskaniu przytomności jedną z pierwszych czynności, jakie wykonuje Sońka, jest zdarcie z siebie ubrania. „Skoro ona taka odświętna, nie chcę takiego święta” [S, s. 167] wyznaje bohaterka, podkreślając, że element ubioru, który do tej pory przypominał jej najpiękniejsze chwile, w jednym momencie stał się tragiczną pamiątką utraty ukochanego i dziecka. Jak zaklęcie lub modlitwę Sonia czterokrotnie wypowiada słowa „zdarłam z siebie sukienkę”, jakby ciało nie mogło dłużej znieść jej ciężaru. Jakby tłumaczyła sobie, że musi pozbyć się piętna tragedii i pamięci o niej. Z wiejskiej drogi sukienkę zabiera ojciec Soni, do niedawna jeszcze oprawca, a teraz nie tylko troskliwy opiekun, ale i pierwszy strażnik historii córki. Później artefaktu będzie strzegła sama dziewczyna, aż wreszcie u schyłku życia przekaze go Igorowi, oddając jednocześnie do dyspozycji warszawskiemu reżyserowi własną narrację. Skrawek ubrania, będącego wcześniej najbliższej skóry Soni, przejął w pewnym sen-

sie historię bohaterki, a raczej opis/ślad tych doznań, o których opowiadało jej ciało.

Podsumowując rozważania na temat tożsamości tytułowej bohaterki *Sońki*, chciałabym podkreślić, że nie traktuję okresu romansu Soni i Joachima jako momentu, w którym dziewczyna była najbliższej osiągnięcia esencjalistycznie postrzeganej „pełni” swojej kobiecości. Z pewnością stanowił punkt zwrotny jej biografii, pobudził też jej ciało do doznań, których wcześniej nie była w stanie sobie nawet wyobrazić. Jednak wydaje mi się, że analizując doświadczenia bohaterki należy powstrzymać się od wartościowania ich, dzielenia na piękne i trudne, i na tej podstawie wyciągania wniosków na temat jej tożsamości. Wszystkie opisane przeze mnie sytuacje z życia Soni, nie tylko te ogniskujące się wokół Joachima, w znaczący sposób ukształtowały ją i jej kobiecość. Sama relacja z niemieckim żołnierzem łączy w sobie momenty ogromnego szczęścia, jak i wielkiego smutku – nie jest jednolita. Miłosne uniesienia, jak i doświadczenie bólu i cierpienia (także na innych etapach życia Soni) w znaczny sposób wpłynęły na tożsamość kobiety u schyłku jej życia. Uczyniły ją jedyną w swoim rodzaju, upodmiotowioną, a także – dzięki Igorowi-Ignacemu – mówiącą swoim głosem²².

Ranga opowieści – co więcej, konstytuowanej nie tyle przez samą bohaterkę, co w dialogu, przez wchodzącego z nią w bliską relację „partnera”, świadka, współnarratora (Igor/Ignacy) – w konstrukcji tożsamości Soni czyni z niej jedną z reprezentantek kobiecej podmiotowości w ujęciu Adriany Cavarero, podmiotowości, która rodzi się (choć bynajmniej nie zamyka) w ramach narracji. Z kolei koncepcje Rosi Braidotti okazały się przydatne przy interpretacji takich cech postaci *Sońki*, jak ucieleśnienie jej doświadczenia i samoświadomości czy też inność i peryferyjność. Warto dodać, że tożsamość Soni jako nomadki jest także „nie do końca zdefiniowana”. Śmierć bohaterki niewątpliwie stawia kropkę kończącą jej (auto)biografię, jednak ta opowieść żyje dalej w teatralnych ramach, przekształcona przez Ignacego w scenariusz sztuki. Otwiera to nowe pola do interpretacji i czyni postać Soni jeszcze bardziej niejednoznaczna i niedookreślona.

Jak widać na przykładzie Soni, Karpowicz rzeczywiście posiada zdolność przenikania złożonych konstrukcji tożsamości kobiecej. Pisarz niejako tłumaczy kobiecość oraz mechanizmy z nią związane, tak jak tłumaczył „tu-

²² Oczywiście w ramach wziętej przeze mnie wcześniej w nawias konstrukcji powieści, w której narrator relacjonuje przedstawienie osnute na opowieści Soni (i okoliczności jego powstania) – nie możemy jej usłyszeć w oryginalnej postaci choćby ze względu na fakt, że została sformułowana gwarą. Nie wyklucza to jednak bynajmniej możliwości upodmiotowienia *Sońki*.

tejszość” (a zarazem inność) Sońki na język dominującego, polskiego dyskursu. Udaje mu się przy tym nie zgubić głosu bohaterki, respektować jej prawo do prowadzenia autonomicznej narracji (nienaznaczonej piętnem „męskiego pisania”). Czyni go to niewątpliwie autorem godnym refleksji w kontekście przejawów feminizmu w literaturze.

Bibliografia

- Braidotti Rosi (2009), *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne.
- Cavarero Adriana (2004), *Opowiedz mi moją historię*, „Pamiętnik Literacki”, nr 3, s. 5–41.
- 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, s. 449–469.
- Hyży Ewa (2012), *Kobieta, ciało, tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków: Universitas.
- Jagusiak Agnieszka (2019), *Podmiot nomadyczny R. Braidotti, jako odpowiedź na kryzys tożsamości podmiotowej*, https://www.academia.edu/16233703/Podmiot_nomadyczny_R._Braidotti_jako_odpowiedz%C5%BA_na_kryzys_to%C5%BCsamo%C5%9Bci_podmiotowej.
- Karpowicz Ignacy (2014), *Sońka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Koza Michał (2016), *„Historia jest zawsze przeciwko ludziom”*. „Sońka” Ignacego Karpowicza jako narracja etyczna, w: *Migracyjna pamięć, wspólnota, tożsamość*, red. R. Sedyka, R. Nycz, T. Sapota, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Koziółek Ryszard (2016), *Esesman, mój bliźni*, w: R. Koziółek, *Dobrze się myśli literaturą*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, s. 175–190.
- Putnam Tong Rosemarie (2002), *Myśl feministyczna: wprowadzenie*, przeł. J. Mikos, B. Umińska, Warszawa: PWN.
- Sawicka-Mierzyńska Katarzyna (2018), *Poruszyć miejsce. Obraz Białegostoku w twórczości Sokrata Janowicza i Ignacego Karpowicza*, Białystok: Instytut Filologii Polskiej UwB.
- Serkowska Hanna (2000), *Podmiot, tożsamość, narracja: polemika Adriany Cavarero z Rosi Braidotti*, „Pamiętnik Literacki”, nr 1, s. 245–255.
- Stelingowska Barbara (2017), *Odmładzające działanie wspomnień w powieści „Sońka” Ignacego Karpowicza*, „Konteksty Społeczne”, nr 1, s. 56–63.

Sońka by Ignacy Karpowicz and the Selected Concepts of Postmodern Feminism

Abstract

The article's interpretation of *Sońka* by Ignacy Karpowicz centres on the construction of the eponymous character. The author of the article analyzes the character's identity, drawing from the postmodern feminist critique. Especially useful is the concept of nomadism introduced by Rosi Braidotti. Another key idea is the proposal by Adriana Cavarero about the functions of relation and narration in building female identity. The author emphasizes the significance of the body and bodily experience in the creation of the feminine self.

Keywords: subject identity, body, woman, identity, Podlasie