

Ireneusz Gielata
Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

„Święta” Sońka „od Niezliczonych Boleści” (o *Sońce* Ignacego Karpowicza)

Od słów „dawno, dawno temu” [s. 7]¹ zaczyna Ignacy Karpowicz opowieść o *Sońce*, starej kobiecie z podlaskiej zapadłej wsi. A w zasadzie to formuła, której używa tytułowa bohaterka, mówiąc o „zapomnianym i odstawionym na bocznicę ciele” [s. 36] i próbując opowiedzieć o tym, co zdarzyło się kiedyś – „dawno, dawno temu, chwilę przed Potopem” [s. 44], kiedy to swoje piękne i młode ciało stroiła w „sukienkę w drobne niezapominajki” [s. 29] i wystawiała je na spojrzania. Aż pewnego dnia „dawno, dawno temu”, gdy siedziała „somojedna” na ławce przed chałupą, zatrzymał się przed nią motocykl i podszedł do niej ktoś, kto początkowo wzbudził w niej lęk, gdyż jego oczy zasłaniały potężne okulary, a nadto mówił „szkaradnie”, że „nie w ząb pojąć” nie mogła, „czego chciał”. Dopiero po chwili, gdy poczuła męski dotyk i zapach krochmalu, odważyła się skierować wzrok na niego i wówczas – a miało to miejsce „dawno, dawno temu” – „jej oczy zapadły się w innych: najbardziej błękitnych, głębokich i wesołych, ogromnych, błyszczących i przeraźliwie smutnych” [zob. s. 31-32].

Baśniowa anafora „dawno, dawno temu” otwiera osobliwą historię o miłosnym pożądaniu wiejskiej dziewczyny i esesmana Joachima, o „mdląco znaczącym nazwisku” – Castorp [zob. s. 119]. „Nikt przed Karpowiczem wcześniej w polskiej literaturze – jak trafnie określił to Ryszard Koziołek – tak przenikliwie nie doprowadził nas po ruinach świata wypeł-

¹ Cytaty z *Sońki* Ignacego Karpowicza podaję za wydaniem I. Karpowicz, *Sońka*, Kraków 2014.

nionego miłością”². Przenikliwość wiąże się tu z odmiennością kształtowania miłosnej narracji i to na każdym jej poziomie. Nierzadko literaccy kochankowie żyją w otoczeniu przedmiotów, wokół których ogniskują się ich pragnienia. Nader często stawały się nimi książki, o czym świadczy chociażby postać Emmy Bovary, czy bliższej nam czasowo Teresy, bohaterki *Nieznosnej lekkości bytu* Milana Kundery, która przybywa do ukochanego Tomasza z *Anną Kareniną* pod pachą³. W powieści Karpowicza jest jednak inaczej i to nie tylko z powodu tego, że Sońka ledwo potrafi sklejać ze sobą „cerkiewne bukwy”⁴. Otóż po latach znakiem owego miłosnego pragnienia stanie się zwykła bombonierka, „w kształcie czerwonego serca, z pięknym, złotym napisem: E. Wedel” [s. 22]. To o niej będzie przez ponad pół roku roić Sońka, spoglądając w wiejskim sklepiku na ten „nieosiągalny” przysmak, wyobrażając sobie, że umieści go w swoim kredensie na „szydełkowej serwetce” obok sztucznych zębów. „Marzyła o nim, śniła jej się po nocach, ślina ciekła na poduszkę – aż pewnego dnia poprosiła o czekoladki” [s. 23]. Ich zakup spotkał się ze złośliwą reakcją sklepikarki, córki Irki z Mieleszek, która zdębiała i orzekła: „*Wy, Sońka, zdureli*” [s. 23].

I poniekąd w takiej samej sytuacji zdaje się znajdować czytelnik *Sońki*, zadając sobie po cichu pytania, z którymi boryka się także bohater Karpowicza – Igor Grycowski, „miastowy królewicz”, literat „od powieści bez uchwytniej fabuły” [s. 14] i teatralny reżyser, czy czasem ta powieść tylko nie „recyklinguje cierpienia i śmierci” [s. 182]; a więc bawi się jedynie „pustymi formami, z których uszło wszelkie życie” i zachowując „ironiczny dystans”⁵ pozwala opowiadać historię o starej kobiecie, która „zdarła folię z serca, by serce otworzyć” [s. 23]. Rzeczywiście w powieści roi się od literackich klisz. Jest nią już sama baśniowa rama całej narracji, którą ewokuje formuła „dawno, dawno temu”, a także motyw biblijnej zagłady, pojawiający się za sprawą czasowego określenia „chwile przed Potopem”. To w niej umieszcza pisarz wiele scen, które niejednokrotnie imitują znane wątki literackie czy biblijne. Jak chociażby ten:

Królewicz [tj. Igor Grycowski – I.G], opuściwszy klimatyzowane wnętrze mercedesa, czekał najprawdopodobniej na coś niezwykłego jak manna, na przykład na zasięg, choć kresczkę jedną, proszę, panie Boże! daj mi, daj!

² Zob. R. Koziółek, *Esesman, mój bliźni*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2014, nr 2 (czerwiec), s. 10.

³ Zob. M. Kundera, *Nieznosna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1996, s. 9.

⁴ Mowa o tym już w pierwszych partiach powieści: „Nie byłam biegła w czytaniu, tyle co pop poduczył, no i to nie były litery, jakie znalazłam, bo u nas w cerkwi bukwy przypominają krzeselka...” (s. 33).

⁵ Odwołuję się tu do określeń, jakie pojawiają się w *Doktorze Faustusie* Tomasza Manna – zob. T. Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1962, s. 314–319.

gdyż ani drgnął, kiedy krasula i Sonia zbliżyły się doń na odległość nieznaczną, wręcz domagającą się wymiany zdań, choćby jakiegoś: dzień dobry, jak dojsz mogą do lub dojechać albo gdzie jest najbliższe miejsce z zasięgiem [s. 15].

Ten nadmiar klisz, literackich przytoczeń z ironicznym rozróżnieniem, wprawia w rozdrażnienie pierwszych krytyków *Sońki*. Powieść Karpowicza – pisze przywoływany już tu Koziółek – „zaczyna się irytująco, wręcz nieudolnie, niczym źle naśladowany *Paw królowej* Masłowskiej. Zgrzyta ta narracja jak stara fisharmonia, z której wysypują się zużyte części. [...] Otwierające: «Dawno, dawno temu...» podsuwa nam pochoptą pewność, że to kolejna żonglerka literackimi prefabrykatami”⁶. Jednak – jak konstatuje badacz – „potem będziemy przepraszać za te myśli, ale na początku lektury tak jest”⁷. A tego przekonania czytelnik nabiera, kiedy zrozumie, że za sztucznością wszystkich scen ukrywa się teatr, albowiem – podkreśla dalej Koziółek – „wszystkie sceny, bohaterowie, dialogi to składniki maszynerii teatralnej. *Sońka* to powieść w stołecznym teatrze awangardowym”⁸. A dowodzą tego rozliczne sygnały teatralności w rodzaju: „Sonia wzięła Igora pod ramię: tamtej chwili to ona wydawała się młodsza. Charakteryzatorzy doprawdy spisali się na medal” [s. 67].

Trudno ostatecznie rozstrzygnąć: kto bardziej zмага się z niemożliwością opowiedzenia tego, co wydarzyło się tak „dawno, dawno temu” i tuż „przed Potopem”. Czy to sceniczna *Sońka* nie potrafi wyjść poza zużyte klisze i z przeszłości wydobyć autentyczny głos tego wszystkiego, co zdaje się po latach nieporadnie obrazować wedlowska bombonierka w kształcie serca; czy też „strażnik tej bajki”, teatralny reżyser, będący jej „ryzykownym redaktorem i przygodnym bohaterem” [s. 129] nie może otrząsnąć się z przekonania, że „autentyczność to jednak potworna klisza” [s. 108] – z przekonania ugruntowanego przez pokolenia pisarzy, którzy wraz z opowieścią Tomasza Manna o „doktorze Faustusie” zapadli się w koleinę sztuki korzystającej z przywileju „ironicznego dystansu” i praktyki parodiowania. Mimo wszystko, na przekór wiedzy o schematyczności literackiego języka w przekazywaniu jednostkowych doświadczeń, bohater Karpowicza będzie próbował jakoś uwiarygodnić reżyserowane przedstawienie i w myślach rozważał chociażby kwestię: „czy nie należałoby mocniej zaakcentować tamtejszej bądź tutejszej – zależy, czy patrzeć z zajmowanego teraz miejsca, czy raczej z Warszawy – gwary, czy nie wyeliminować pewnych związków,

⁶ R. Koziółek, *Esesman, mój bliźni*, dz. cyt., s. 9.

⁷ Tamże, s. 9.

⁸ Tamże, s. 10.

metafor, porównań, nazbyt miejskich, na które Sonia nigdy by nie wpadła” [s. 34]. A zatem, czy wiejska staruszka, mieszkająca z dala od centrów nowoczesności, mogłaby „wpaść” na takie słowa: „Bo tylko będąc razem, sprawialiśmy, że świat odzyskiwał kolor i ciężar, fakturę i zapach, prawdę i cel, piekło i niebo. Bez Joachima świat przypominał te wasze dzisiejsze torebki foliowe: lichy wykonany, jednorazowy i uporczywy – taki, że nijak się opędzić” [s. 50]. „A może by i wpadła?” – jak sugeruje to reżyser jej scenicznych losów [s. 34]. W końcu dla czegoś Sońka nie mogła opuścić wiejskiego sklepiku trzymając w dłoni foliową torebkę z wedlowskimi smakotkami; przecież nowoczesność to świat bez refugium.

Sama czynność opowiadania o tym, co zdarzyło się kiedyś pomiędzy dwojgiem kochanków, na chwilę przed nadejściem nawałnicy „Potopu”, odziera z samej tej historii to, co w niej jednokrotne, a w swej jednokrotności niepowtarzalne. Taką wiedzą obdarza swego bohatera Karpowicz i to niejako z tego miejsca każe mu się wypowiadać jako autorowi sztuki scenicznej o losach starej kobiety z bombonierką w kształcie serca:

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 to wspomnienie na własne doświadczenie, wyłaniało się coś zrozumiałego, równocześnie jednak jasne stawało się to, że po drodze coś umykało [s. 108].

Sońka – bohaterka *Królowego Stojła*, nie pozwala pochwycić się przez literackie klisze, choć tylko dzięki nim może zaistnieć jako postać na scenie warszawskiego teatru. I to właśnie z napięcia, jakie powstaje wskutek tego „umykania”, rodzi się opowieść o tym, co przytrafiło jej się „dawno, dawno temu”.

Całą historię o miłosnym pragnieniu inicjuje znaczący gest. Sońka „zdiera folię z serca”, tę z wedlowskich słodczy, „by serce otworzyć: najpierw to czerwone ze złotym napisem i czekoladkami, a później to suche jak żołądź i nieme jak łabędź, spomiędzy żeber i bez podpisu twórców” [s. 23]. Od tego momentu zaczyna się dopiero właściwa opowieść: o jej matce, co zmarła w połogu i ojcu, któremu „odkąd zakwitła” zastępowała matkę oraz o dwóch starszych braciach, i o tym, co się zaczęło w sierpniu „czterdziestego pierwszego, milion z hakiem lat temu, jak gdyby przed Potopem, dawno, dawno temu” [zob. s. 23 i s. 27]. W zasadzie ta opowieść od początku ogniskuje się wokół ciała. „Zmarło się matce w połogu – wyznaje Sońka – a był to czas, kiedy kobiece ciało nie odpoczywało; tak jak pola rodzic co rok musiało...” [s. 23]. O losie matki stanowi jej ciało, podobnie jak jej córki, bitej i gwałconej przez ojca – „Zabiłaś moją żonkę, teraz odpokutuj,

mówili” [s. 27]. Spotkanie z Joachimem pisze dalszą historię jej ciała, ale już przez miłość odmienioną, oddając mu się bowiem doświadczyła „tego głodu”, którego „podpatrywała u braci, u Janka i Witka, no i u ojca. Ojca głód jednak zżerał, a ją tak podobny głód sycił” [s. 44]. Po latach będzie zaspokajać swój dawno zapomniany głód widokiem wedlowskich czekoladek, a z jej bezzębnych ust, jak „dawno, dawno temu”, będzie ściekać na poduszkę ślina – cielesny objaw zmysłowego pożądania.

„Sonia z ostrożnie wybraną czekoladką w kościstych palcach” [s. 26], opowiadając o tym, co zaszło „przed Potopem”, przedstawia więc historię, jakiej doświadczyło przede wszystkim jej kobiece ciało – historię, która stała się inna od chwili, gdy mogła wreszcie nasycić swój, a nie ojca, głód:

...gdy leżeliśmy obok siebie – wspomina pierwszą noc spędzoną z Joachimem – pachniało woskiem i kadzidłem, pachniało popiołem i palonym ciastem. Wydzielinami, których nazw nie znam. Myślę, że już wtedy – dawno, dawno temu – że już wtedy rozumieliśmy: ten początek, ta noc spełnionego życzenia, moc połączonych ciał, to jest nasz koniec, początek upadku [s. 47].

Od tej pory ciało Soński karmi się tylko rozkoszą; wciąż spotyka się z Joachimem nieopodal drewnianego mostu prowadzącego do Słuczanki, a następnie oddala się z nim na łąki lub nad rzekę, albo do stodoły lub w polne stogi. Upojenie, jakiego doświadcza jej ciało, sprawia, że przestaje prawie jadać; chudnie w ciągu dnia, ale nocami, gdy oddaje się kochankowi, za każdym razem dochodzi do niezwyklej przemiany – „Ja nabierałam ciała i kilogramów tylko w nocy, tylko dotyk Joachima przywracał żyłom krew i ołów, tylko wtedy trawy kładły się pode mną” [s. 52]. Nawet sutek Soński stwardnieje wówczas, gdy po tym, jak zobaczy ukochanego mordującego wraz z innymi Niemcami Żydów Gródeckich, ten zbliży się do niej nocną porą i jedynie dotknie jej ramienia [zob. s. 61]. Ale wszystko to, co spotyka ją za sprawą „sycącego głodu”, dzieje się w przestrzeni „małego” wiejskiego świata, gdzie każdy znajduje się w „zasięgu słuchu i wzroku” i „nic niczyjej uwagi ująć nie może” [s. 54]. Zostaje ukarana, a w zasadzie okrutnie karze się jej złaknione pieszczoł ciało. I znowuż zostaje ono „pożarte” przez męski „głód”, okrutny i bezwzględny, bo targany zazdrością i nienawiścią: „[...] krople jego potu i śliny spadały mi na kark, a jego *struk* rozrywał moje ciało. Gwałcił mnie jak owcę, od tyłu, starając się zadać jak największy ból” [s. 64–65].

Ciąża Soński wyznaczy nowy rozdział jej cielesnych doświadczeń. Dla młodej i niezamężnej dziewczyny, żyjącej „dawno, dawno temu”, za „pagórkami i łąkami, za stodołami i chlewami”, kiedy to wartość kobiety nie była większa od wartości kozy, zaokrąglający się brzuch oznaczał wyklucze-

nie [zob. s. 93]. Co prawda ojciec przestaje ją bić, a bracia wciąż „popychać” i zmuszać do ciężkich prac, to jednak w ich oczach zaczęła budzić obrzydzenie: „Stałam się krowim plackiem: trzeba przestąpić, nie wdepnąć” [s. 91]. Sońka nie przyzna się, że ojcem dziecka jest niemiecki żołnierz, wyzna to dopiero po jakimś czasie Miszy Kareckiemu, którego – choć najbardziej go nie lubiła – w przypiływie strachu przed rodziną uzna za ojca swego dziecka. Po ślubie z Miszą ze zdziwieniem odkryje, że jej ciało potrafi też czerpać rozkosz poddając się uściskom męża:

Jego całowanie i dotykanie sprawiały memu ciału przyjemność. Tak wielką przyjemność, że aż dotarłam do nienawiści. Jakże to tak, kochać jednego i dać się kochać drugiemu? To serce może tak rosnąć i rosnąć? A skóra odpowiadać i odpowiadać na dotyk? [s. 107].

Po kilku miesiącach, kiedy jest już matką Mikołaja, nieoczekiwanie powraca Joachim i dawna zmysłowa namiętność:

Kiedy mnie dotykał, kiedy oddychał w moją skórę, kiedy prowadził moją dłoń po linii swego kręgosłupa, drobny krąg po kręgu, skorupki pożądania, kiedy był obok, woń tataraku – ja znikałam, a równocześnie byłam bardziej prawdziwa i cielesna niż kiedykolwiek [s. 136–137].

To wszystko wydarza się przed nadejściem „Potopu”, tj. dnia, kiedy to Sońka wraz z całą rodziną trafia na patrol żołnierzy niemieckich, pośród których znajdował się jej kochanek. Ogarnął ją wówczas przenikliwy strach, obejmujący całe jej ciało. „Bałam się – wspomina tę chwilę Sońka – bały się moje nogi i moje ręce, moje płuca i serce, piersi i kobieca rzecz. Zmoczyłam się ze strachu, choć powinnam była wyschnąć. Cała byłam z waty i przerażenia, z gęsiego puchu rwanego z krwią przy skórze” [s. 151]. Zatrwożone ciało przeczuwa katastrofę, do której dochodzi, gdy Witek widząc, jak Joachim próbuje dotknąć swego syna, przebija go widłami. Reszta – jak czytamy w powieści Karpowicza – potoczyła się szybko – „tak szybko” [zob. s. 152–159]. Ostatniej chwili życia „przed Potopem” Sońka doświadcza po raz kolejny cieleśnie – „Żołnierz, ten rozbrojony, mnie kopał. Kość chrupnęła. Straciłam przytomność. Szybko. Ale za wolno. Za wolno. Za wolno” [s. 159]. To, co nastąpiło „tak szybko”, przebiegło „za wolno” – „za wolno”, gdyż omdlewające, pogruchotane ciało zdążyło zapamiętać to, co zaszło od momentu przebicia widłami Joachima.

Sońka ocalała. Jeszcze raz widły, od których zaczęło się to, co nigdy nie powinno się wydarzyć, oznaczać będą początek – tym razem życia po „Poto-

pie”, życia w pustce, bez męża i syna, i bez Joachima; jakkolwiek on również uniknął śmierci⁹, to jednak nigdy go już więcej nie zobaczy:

Leżałam obok wbitych w ziemię wideł. Zdołałam doczołgać się do nich, na więcej nie starczyło mi sił.

Leżałabym tak do końca świata, najpierw w ciele, naga, później gnijąca do kości, aż wreszcie jako kawałek pola przerośnięty korzeniami chwastów [s. 170].

Sońska nie umrze i jej pokiereszowane ciało nie ulegnie rozkładowi, gdyż otoczy je staranną opieką ten, kto wcześniej tak je wielokrotnie kazał. Po raz pierwszy ojciec będzie dotykał jej z czułością, jego dłonie nie będą już „pożerać”, lecz troskliwie pielęgnować. „Nie przypuszczałam, że ręce ojca, stare i spracowane, mogą być tak delikatne. Czyżby te ręce wyrobiły mnie z ciała mojej matki prawdziwą miłością? – pytać się będzie schorowana Sońska [s. 171]. Okaleczone i umęczone ciało córki wywołuje przemianę u ojca, wreszcie zobaczy w nim coś więcej niż – jak bywało to dawniej – wyłącznie obiekt służący do zaspokajania zmysłowych żądz: „Ojciec patrzyli na mnie, jakbym naprawdę powstała z jego lędźwi, a nie – tym lędźwiom miała folgować. Ojciec patrzyli na mnie jak ojciec” [s. 171]. Schorzała Sońska w spojrzeniu ojca uwalnia się od swojej cielesności, teraz staje się dla niego osobą – córką, potłuczoną i bolejącą kobietą, która w jednej chwili straciła wszystko: męża i dziecko, i – o czym nie wie – ukochanego Joachima. To dlatego będzie błagał ją o przebaczenie, czego córka – nie potrafiąc uwolnić się od historii swego ciała – nigdy nie uczyni.

Relacja Sońskiej o tym, co miało miejsce „dawno, dawno temu, chwilę przed Potopem”, to głównie opowieść o głodzie, który sycił jej ciało lub – odwrotnie – w sposób okrutny je „pożerał”. Bohaterka na scenie „zdiera folię z serca” i otwiera czekoladowe serce, a jest to gest tylko z pozoru kiczowaty. Stara kobieta, z zaszuszoną sercem, z bezzębnymi ustami i kościstymi palcami wykonuje nieporadny znak, poprzez który powraca wspomnieniami do czasów „sprzed Potopu”, kiedy to jej ciało doznawało rozkoszy i mogło zapomnieć o nie dającym się zmyć brudzie, jaki pozostawiały na nim ciała gwałcących ją mężczyzn. Pod wpływem dotyku Joachima, ale i też Miszy Kareckiego, doświadczała pełni życia – „zanikała”, a jednocześnie

⁹ W powieści pojawia się biograficzna w swym charakterze wzmianka o dalszych losach kochanka Sońskiej: „Joachim został ranny w 1942 roku. Dokumenty nie precyzują miejsca ani sposobu, w jaki odniósł rany. Pewne poszlaki pozwalają przypuszczać, iż mogło się to wydarzyć w jakiejś podlaskiej miejscowości. Wiadomo jedynie, że rekonwalescencja nie trwała zbyt długo, a jeśli nawet to Joachim szybko zniknął z medycznej ewidencji. W 1944 roku, najprawdopodobniej wskutek wstawiennictwa matki, udało mu się przedostać do Szwajcarii. Stamtąd, bardzo okrężną drogą, do Ameryki Środkowej. Zmienił nazwisko i przeszłość” (s. 120).

stawała się „bardziej prawdziwa i cielesna”. W owych chwilach uniesienia udawało jej się zachować czystość ciała, niejako uwolnić je od historii, tj. od wszelkiego „obrzydlstwa”, które tak mocno potrafi do niego przyłgnąć. Po brutalnym gwałcie „Sonia zmyła z siebie brud: krew, kał i spermę, pot, ślinę i ziemię, włókna z sukienki, włosy i łzy. No i historię, największe obrzydlistwo, jakie może dotknąć człowieka i przywrzeć do niego. Do skóry i pomyślunku. Do podniebienia, jak gorący kawałek potrawy” [s. 86]. To, co przytrafia się Sońce, wżera się w jej „skórę i pomyślunek”, boleśnie przywiera do ciała, a przez to zagarnia wszystkie myśli.

Poprzez gest zerwania „folii z serca” Sońka pragnie ukazać serce „suche jak żołądź i nieme jak łabędź”, to, które wyziera spod pomarszczonej skóry i zasuszonych żeber, to, do którego – jak do jej całego ciała – przyłgnęła historia. A zatem ta opowieść wypływa niejako z tego, czego kiedyś doświadczyło kobiecie ciało; a co zapowiada już początek powieści Karpowicza:

Dawno, dawno temu – tak Sonia zaczynała szczególnie zdania, w których nie pojawiały się krowy, kury i świny, święta, chleb i podatki, sianokosy, wykopki i gradobicia; tak zaczynała zdania, które grzęzły gdzieś w krtani, zatrzymywały się na gładkich, bezzębnych dziąsłach, by ześliznąć się na powrót w ciało: do płuc, serca i kurzu, zbijającego się w kłębki pośród starych, zużytych narządów. Ale niekiedy, po tym „dawno, dawno temu”, niekiedy jednak słowa pokonywały opór, przebijały tkankę mięsa i czasu, wybrzmiewały do końca i dopiero wtedy na powrót zagłębiały się w ciełe: przez uszy wędrowały do mózgu, tam szukały miejsca, tam czekały, aż... [s. 7].

Karpowicz zaczyna swą powieść jak św. Jan Ewangelista, z tą różnicą, że to nie słowo poprzedza ciało, lecz – przeciwnie – to starcze ciało, próbuje znaleźć słowo mogące zaświadczyć własną historię. Słowa Sońki, które ciągną się za zwrotem „dawno, dawno temu”, grzęzną w krtani i z powrotem zapadają się w głębię ciała, gdzie zdają się nikać pośród „starych i zużytych narządów”. Ale niektóre z nich potrafią przełamać opór materii wyniszczonej przez czas i „wybrzmieć do końca”, aby ponownie zapaść się w ciało. Jednak te, które „wybrzmiały”, mogą wędrować dalej i docierać poprzez uszy do mózgu. Czyjego mózgu...? Fraza „dawno, dawno temu” to literacka klisza, odsyłająca do baśniowych narracji, ale zarazem to fraza, która określa sytuację słuchania. W początek powieści wpisana więc została sugestia, która pozwala traktować całe przedstawienie, jakie rozgrywa się na deskach awangardowego teatru, jako wynik słuchania wspomnień starej kobiety. Zresztą, takie sceny pojawiają się w fabule utworu, a w jednej z nich Igor Grycowski zakłada nawet okoliczność, że mieszkanka podlaskiej wsi „ostatecznie może to wszystko zmyśliła?” [s. 59]. Zgodnie z tą sugestią

to w mózgu słuchacza – teatralnego reżysera (a może i samego pisarza?) zasłyszane słowa czekają „[...] aż sen rozluźni zdarzenia, aż poluzuje problemy – wtedy, który to już raz, słowa śniły się jako historie, i dobre, i złe, zależy którądy patrzeć, kiedy się obudzić i dokąd dotrzeć” [s. 7]. Słowa, którym udało się wybrzmieć”, nawet te nieporadne, znalazłszy się w mózgu artysty oczekują na włączenie ich w pracę wyobraźni, która przemienia je w taką czy inną opowieść. A każda z nich nieuchronnie zanurzona jest w literackości. I tak jak ciało Sońki zostało „wplątane w szprychy historii”, która zawsze jest „przeciwko ludziom, a najbardziej – kobietom” [s. 160], tak ona sama, jako wykreowana postać, została wciągnięta w teatralną (lub powieściową) maszynierię. Twórca *Królowego Stojała* „pojął, iż musi zapamiętać więcej nawet, niż Sonia opowiadała, że musi pamięć zaprząć w teatralny lub powieściowy kierat...” [s. 59]. A więc jej historię opłata to „coś więcej”, coś, co wykracza poza same dzieje, a za sprawą czego również Sońka staje się „czymś więcej”: „świętą Sońką” – by posłużyć się słowami Karpowicza – „od Niezliczonych Bolesci” [zob. s. 161].

Zwrot „dawno, dawno temu” odsyła do baśniowości, ale poprzez wyrażenie „chwile przed Potopem” sytuuje tę opowieść także w obszarze apokryfu biblijnego. Liczne sygnały biblijne, sakralizujące postać Sońki i innych bohaterów¹⁰, jakie pojawiają się w narracji, eksponują związki z tą tradycją piśmienniczą. Po tym, co zdarzyło się kiedyś wraz z przybyciem do podlaskiej wsi żołnierzy niemieckich o atletycznych ciałach, pięknych twarzach i włosach jasnych jak „ramki ikony”, pozostała swoista relikwia, „jakiś gałganek”, kawałek zmurszałego materiału, będący „brudną poszarpaną szmatką z wielką brązową plamą” – „*Heta jaho krou*” [zob. s. 36]. Plamka krwi na „zetlałej tkaninie” to przedmiot kultu czczony przez Sońkę, gdyż stanowi pamiątkę czasów cudu miłosnego uniesienia, kiedy to żyła jak „zaczarowana, zniewolona i zakochana” od chwili, gdy „*Hospodź*” w postaci Joachima przystawił do niej „pieczęć” – „wachałam wosk pieczęci. Pan połączył nasze losy, jego w czarnej skórze i mój w kwiecistej sukience” [zob. s. 32]. To z woli Boga zostali oni połączeni i mogli odkryć tajemniczą moc miłości, tj. niejako odpieczętować jej świętą księgę, zamkniętą przed wieloma na siedem pieczęci. Motyw pieczęci powraca w scenie, w której Sońka wreszcie będzie sycić swój „głód”:

¹⁰ Ten proces dotyka również bohaterów zwierzęcych, istniejących w planie baśniowym, a równocześnie w biblijnym, o czym świadczy na przykład określenie kota Józika jako „Pasterza Myszy”, który przemawiał „raz w każdym z dziewięciu żyć”, nie wliczając w to wigilijnych nocy, „choćby zwykle to krowy dopychały się pierwsze do żłobu mowy” (zob. s. 96).

Wypełniało mnie szczęście; szczęście rozsadało mnie jak oddech nadmuchaną żabę, ulewało się poza mnie, biegło na pola i łąki, biegło do lasu i pod pierzyny. Maszerowały po mnie ścieżkami mrówki, tylko od spodniej strony, podę mną, od skóry, tej schowanej we krwi [...].

Próbowałam nie krzyczeć, płakałam, nasze skóry krzeszały iskry. Przylepieni jak magnesy, zlepieni jak spółkujące psy.

Tak oto przypieczętowaliśmy własny los. Świeża pieczęć Stwórcy zastygła, gdy leżeliśmy obok siebie [s. 46–47].

Odkrywszy cudowną tajemnicę swoich ciał kochankowie „przypieczętowali swój los” i zostali przeniesieni w jakiś inny wymiar bycia, doświadczyli „czegoś spoza”, czegoś dostępnego tylko dla nielicznych: „Dla wszystkich ludzi, którzy doświadczyli czegoś podobnego, czegoś wykraczającego poza rozumienie, a nawet odczuwanie. Dla czegoś wszechmogącego. Czegoś spoza. Jak gdyby metafizyka była słowem, które niekiedy spotykało się ze światem” [s. 53]. Ale zarazem obraz pieczęci odsyła do *Apokalipsy*, zapowiada więc zagładę, ostateczny kres tego, co zaczynało się za każdym razem, gdy Sońka nocną porą spotykała się pod mostem ze „światłonośnym” Joachimem¹¹. Nie może więc nas dziwić kwestia, jaką wypowie ona na scenie: „Tu stał most. [...] Teraz jest inny, betonowy. No i bez Joachima. I bez wojny. Ach – nieomal krzyknęła – jak ja tęsknię do wojny! Czemuż się skończyła!?” [s. 67].

W miarę rozwoju akcji, jak w średniowiecznych hagiografiach, w sceniczne losy Sońki zaczynają ingerować aniołowie. Pojawia się „zwiastun dobrej nowiny” archanioł Gabriel, określony jako „Dziewiętnasty”, który mieni się jej „Stróżem”, kimś, kto ją ma chronić i podawać dłoń w chwilach upadku – „*gdy upadniesz, mam-mam-mam, ja-ja-ja cię wyniosę!*” [s. 81]. I tak się stanie, kiedy zostanie w lesie brutalnie zhańbiona. Od brudu „pożerającego” jej ciało gwałciciela obmyją ją zwierzęta, pomagające archaniołowi ją podnieść: „Zhańbiona i wypluta, podniesiona przez Gabriela Dziewiętnastego, polizana przez Borbusa, z łydką otartą przez Wasyla” [s. 86]. Przez ten gest zostaje niejako uświęcona i jako ta, która doświadczyła „niezliczonych boleści”, wyniesiona w poczet świętych. Archanioł Gabriel Dziewiętnasty jeszcze raz wmiesza się w jej przedstawioną na deskach teatru historię, wbije widły obok Soni, do których – jak pamiętamy – doczołga się z pogruchotanym ciałem [zob. s. 164], z ciałem, które zostanie ponad cielesność wyniesione, bo w oczach opiekującego się nim ojca „przemieni się” po raz pierwszy w córkę.

¹¹ Takie określenie pojawi się, gdy Sońka będzie wylizywać, czym był dla niej Joachim: „To on był zrenicą mego oka. Pępkiem mego ciała. Językiem moich ust. Linią papilarną każdej opuszki. Krawędzią kobiecości. Mój Joachim, mój światłonośny” (s. 99).

Figury aniołów powołuje do „życia” w pełni nowoczesna, bo uzbrojona w rzutniki dające obrazy w technologii 3D, maszyneria teatralna, którą uruchamia wyobraźnia reżysera: „Na niebie wykluwa się anioł, wykluwa się z drugiego rzutnika” [s. 177]. Niektóre z nich mają złowieszcze kształty, łudzaco przypominając niemieckie sztukasy. Nie wszyscy krytycy *Królowego Stojła* będą przekonani co do słuszności wykorzystania tego rodzaju zabiegów scenicznych. Stanowią one – mniej czy bardziej przekonującą – plastyczną oprawę teatralnego widowiska, w którym postać Soński staje się „czymś więcej”, niż mogły na to wskazać słowa jej opowieści o tym, co stało się, odkąd „*Hospodź*” przypieczeretował jej los. Wrzucona w apokryficzną ramę na scenie ulega „przemienieniu” – upodabnia się do świętej, będącej patronką tych wszystkich kobiet, na ciałach których historia znaczyła swoje dzieje – „świętą” „od Niezliczonych Boleści”, do której można modlić się słowami suplikacji, która w powieści Karpowicza przyjęła postać zawołania „szeptuchy” opatrującej rany Soński: „Od powietrza i wody. [...] Od wojny i historii”... [zob. s. 170].

Ireneusz Gielata

“Saint” Sońska of “Countless Sorrows” (on Ignacy Karpowicz’s *Sońska*)

The author discusses *Sońska* – the new novel by Ignacy Karpowicz. There are numerous literary clichés in the novel. It starts with the fairy tale-like narrative frame, evoked by the phrase “once upon a time” (“dawno, dawno temu”) as well as the motif of Biblical catastrophe indicated by a phrase “just before the deluge”. In this framework Karpowicz places many scenes which imitate well-known literary or Biblical motifs in order to tell a story of love and desire between a village girl and an SS-Mann Joachim. Yet *Sońska* – a girl from *Królowego Stojła* – does not allow to be carried away by literary clichés, even though only because of them she could appear on the stage of a theatre in Warsaw. The tension generated by this “eluding” gives birth to the narrative about the events which occurred “once upon time” – a narrative focused entirely on the female body.

Words describing the experiences of female body, whose impression last for the whole lifetime, are immersed in literariness. As *Sońska*’s body is “entangled in the spokes of history” so is she herself, as a created character, caught into theatrical machinery of the novel. Her story is entangled with “something more”, something exceeding the history itself, which turns *Sońska* into something more valuable: ‘Saint’ *Sońska* of ‘Countless Sorrows’ – a character of hagiographic nature.