



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "?/od nowej strony?/" : o intertekstualnym i intersemiotycznym wymiarze "Soñki" Ignacego Karpowicza

Author: Alicja Bronder

Citation style: Bronder Alicja. (2017). "?/od nowej strony?/" : o intertekstualnym i intersemiotycznym wymiarze "Soñki" Ignacego Karpowicza. "Język Artystyczny" (T. 16 (2017), s. 119-133).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Alicja Bronder

„?/od nowej strony?/” O intertekstualnym i intersemiotycznym wymiarze Sońki Ignacego Karpowicza

Jestem w bajce, pomyślał, w bajce o życiu. W innej konwencji życie jest nie do zniesienia. Może jednak zostaną uratowani, albo choć solidnie przeredagowani?

I. Karpowicz: *Sońka*

Refleksja dotycząca literatury najczęściej koncentruje się na warstwie wyobrazeniowej, tj. charakterystyce świata przedstawionego, przywoływanych motywach kulturowych, zanurzeniu w tradycji wspólnoty komunikacyjnej. Również obserwacje lingwistyczne oscylują wokół poszukiwań tropów stylistycznych i genologicznych wybranych dzieł. Interpretacje poziomu fabularnego, prezentującego nieraz złożony, wyjątkowy świat przedstawiony, jak i werbalnego, realizującego wyobrażenia za pomocą języka niejako spersonalizowanego, zależnego od indywidualnego charakteru twórcy, nie wyczerpują jednak specyfiki dzieła literackiego.

Intrygujący może okazać się wymiar tekstu, który konsekwentnie bywa pomijany w rozważaniach krytycznoliterackich czy językoznawczych – poziom edycyjny. Jest to umotywowane specyfiką pracy redakcyjnej, którą można ująć w maksymie: dobry redaktor to redaktor niewidoczny. Odpowiednio przeprowadzone prace nad kształtem tekstu finalnie powinny prowadzić do powstania publikacji z możliwie najmniejszą liczbą uchybień (których uniknięcie wciąż staje się niedoścignionym ideałem), jak również z możliwie największą liczbą udogodnień w procesie czytania (m.in. odpowiednio dobrany krój i stopień fontu, marginesy dostosowane do wymiarów produktu, layout publikacji współgrający

z tematyką itp.). Wydaje się zatem, że przekroczenie zalecenia „niewidoczności” poziomu edycyjnego nie wynika wyłącznie z niedostatków procesu wydawniczego. Pozostawione sygnały i ingerencje redakcyjne stają się swoistą materią twórczą, która może prowadzić do powstania na oczach odbiorcy wyjątkowego dzieła. Przykładem twórczości przekraczającej granice tradycyjnie rozumianego tekstu literackiego jest *Sońka* autorstwa Ignacego Karpowicza¹.

Czytanie między okładkami – Intertekstualny i intersemiotyczny wymiar *Sońki*

Sońka, ostatnia z siedmiu powieści Ignacego Karpowicza², opublikowana została w 2014 roku przez Wydawnictwo Literackie. Wyjątkowy charakter powieści, traktującej o odmiennym postrzeganiu przeszłości, wydarzeń II wojny światowej zinterpretowanych przez pryzmat indywidualnej pamięci jej bezwolnych uczestników, uzupełniony kontekstem specyficznej kultury Białostoczczyzny, zapewnił jej nominację oraz miejsce w finale Nagrody Literackiej Nike w 2015 roku. Dzieło to, oprócz niewątpliwych walorów artystycznych, okazuje się interesujące ze względu na swoiste przekraczanie granic nie tylko kulturowych, lecz również niejako formalnych, związanych ze sposobem realizacji zamiarów twórczych. Wymiary: intertekstualny oraz intersemiotyczny³ *Sońki*, wyrażone zostały przez szereg elementów tekstotwórczych i edycyjnych, innowacyjnie reinterpretujących tradycyjne postrzeganie materii literatury.

Intertekstualny wymiar *Sońki*

Intertekstualność w obserwacjach językoznawczych nader często rozumiana jest jako relacja łącząca tekst z innymi wytworami kultury (poprzedzającymi tekstami, a także wzorcami gatunkowymi, motywami kulturowymi)⁴. Zwiążle definiuje tę

1 Innowacyjność autora *Sońki* przejawia się m.in. we wszechobecnej ironii w wypowiedzi artystycznej (Romańszyn-Ziomek 2013), jak również w wykorzystywaniu i modyfikowaniu jednostek językowych, w tym frazeologizmów (Dilna 2013) czy nazw własnych (Kiszka 2014), dlatego nie dziwi tak odważne podejście do materii książki i przekraczanie, wydawałoby się, nienaruszalnych zasad literatury.

2 Stan zaobserwowany w sierpniu 2016 roku.

3 Jest to w niniejszym szkicu „fikcyjna intersemiotyczność”, co zostaje rozwiązane w toku wypowiedzi.

4 Z uwagi na ograniczenia edycyjne, jak i odmienny – praktyczny – charakter

kategorię Maria Wojt a k, stwierdzając: „Intertekstualność obejmuje zatem [...] wszelkie relacje, w jakie wchodzi tekst [...], traktowany jako samodzielny komunikat, więc składnik dyskursu i aktualizacje wzorca gatunkowego, by skutecznie spełniać zakładane przez nadawcę cele komunikacyjne” (2010: 228).

Tekst wtórny niejako dziedziczy cechy pierwotnego, jak również sam staje się podstawą kolejnych derywacji (Tara s 2010: 101). Wśród relacji intertekstualnych lingwiści wskazują na relacje: tekst – tekst, tekst – rzeczywistość oraz, co najistotniejsze dla niniejszych rozważań, tekst – gatunek (por. np. Żydek-Bednarczuk 2010: 216). Ostatnią z wymienionych precyzuje się następująco: „Relacja tekst – gatunek 1 – gatunek 2 to relacje między jednostkową realizacją (tekst) jakiegoś wzorca gatunkowego (gatunek 1) a innym wzorcem gatunkowym (gatunek 2)” (Wójcicka 2010: 149).

Istotny wkład w rozumienie omawianej kategorii wniosła Bożena Witosz, tak precyzując jej zasięg: „[...] intertekstualność jest kategorią obejmującą: a) związki między tekstami na poziomie aktualizacji [...]; b) **referencje systemowe wiedzy, obejmujące poziom idealizacji, norm, konwencji** [...]; c) relacje konkretnej wypowiedzi z rzeczywistością, która [...] jest zsemiotyzowana i kulturowo zmediatyzowana; d) kategoria ta bywa przenoszona na poziom abstrakcji i wykorzystywana do wskazywania więzi między konstruktami badawczymi [...]. W zakres intertekstualności wchodzi również **relacje między różnymi kodami semiotycznymi**, które rozważane być mogą w każdym z wymienionych typów nawiązań” (2010: 27; podkr. – A.B.).

Warto zaznaczyć, w odniesieniu do przedmiotu niniejszych rozważań, że intertekstualność nie musi zatem dotyczyć relacji z konkretnym okazem – tekstem, lecz może przejawiać się w włączaniu w określony komunikat elementów innych schematów wypowiedzi, a także cząstek pochodzących z odmiennych semiosfer, tworząc w ten sposób nową jakość.

Ignacy Karpowicz w *Sońce*⁵ odwołał się do wyróżnionego w teoretycznym wprowadzeniu typu relacji tekst – tekst i tekst – gatunek przez utworzenie w warstwie fabularnej trzech uzupełniających się poziomów. Każdy z nich odmiennie profiluje akcję, wyodrębniając odpowiednie elementy, co wyrażane jest w okre-

obserwacji, w niniejszym szkicu nie będzie omawiana szczegółowa teoria intertekstualności, a przywołane zostaną jedynie ustalenia mające bezpośredni wpływ na prowadzony tok rozważań. Analizy oparto na założeniach prezentowanych w takich pozycjach, jak np.: Bartmiński, Niebrzegowska-Bartmińska 2009; Gajda 2010; Witosz 2010; Żydek-Bednarczuk 2010.

5 Wszystkie cytacje materiału badawczego pochodzą z: Karpowicz 2014. W artykule będą lokalizowane przez podanie numeru strony.

ślonym sposobie prowadzenia narracji. Istotne jest to, że wprowadzone poziomy fabularne wyrażone zostają przez odpowiednie elementy typograficzne: podział partii tekstu na osobne sekcje, oddzielone światłem akapitowym bądź nienumerowanym rozdziałem, stosowanie wyróżnień w postaci zmiany kroju fontu (np. dla partii tekstu dramatu), co ułatwia orientację podczas lektury.

Pierwszym z poziomów staje się **podstawowy poziom fabuły**. W jego obrębie prowadzony jest główny, osiowy wątek fabularny, prezentujący historię wyjątkowego spotkania osób pochodzących z dwu światów: dawnego, z pogranicza historii i baśni – tytułowej Sońki, bohaterki wspominającej dzieje osobliwej, tajemniczej miłości, która połączyła ją z niemieckim żołnierzem w czasach przemarszu wojsk nazistowskich przez ziemie wschodniej Polski, oraz współczesnego – Igora Grycowskiego, artysty młodego pokolenia, literata i reżysera teatralnego, który pod wpływem usłyszonej opowieści postanawia opowiedzieć losy nieszczęśliwych kochanków, tworząc równocześnie dzieło literackie i teatralne. Poziom ten prezentowany jest przez narratora trzecioosobowego, wszechwiedzącego, ukazującego wydarzenia z odpowiedniej perspektywy, w czasie przeszłym.

Przytaczana historia spotkania bohaterów przeplatana jest elementami realizującymi drugi poziom powieści – poziom, który można określić jako **fabuła w fabule**. Jest to typowa strategia włączania m.in. wspomnień w obręb powieści, wpisywana w konwencję kompozycji szkatułkowej. Dzięki niej zaprezentowano wydarzenia, które Sońka opowiada Igorowi, co oczywiście przekłada się na sposób prowadzenia wątku, tj. obranie narracji pierwszoosobowej, czas przeszły wywodu, wysoka subiektywizacja treści, jednoznacznie wyrażone wartościowanie.

Ostatnim z wprowadzonych w *Sońce* poziomów fabularnych jest poziom, który określić można jako „fabuła nad fabułą”. Fraza ta odpowiednio – jak się wydaje – charakteryzuje relację, w jaką poziom ten wchodzi z pozostałymi treściami. Fragmenty realizowane na tym poziomie stają się trudne do jednoznacznej analizy. Można przypuszczać, że narratorem jest główny bohater – Igor Grycowski, który niejako na oczach czytelnika (w werbalnym czasie terażniejszym) tworzy równocześnie tekst literacki i skrypt przedstawienia teatralnego, bazujące na zasłyszanej opowieści. Co nader istotne, teksty te funkcjonują również w materii książki⁶: tekst literacki jest *de facto* książką, którą odbiorca trzyma w rękach, zaś tekst teatralny odzwierciedla się w wybranych partiach publikacji, imitujących dramat teatralny. Tak prowadzony wymiar

6 Co wyrażone jest przez szereg zabiegów intersemiotycznych, które omówiono w części *Intersemiotyczny wymiar „Sońki”*.

powieści uzupełniają wtrącenia przypominające notatki, uwagi do projektowanego dzieła, będące świadectwem aktu twórczego – prezentują zatem konkretne wydarzenia (akt twórczy i proces wydawniczy) oraz przemyślenia artysty, co uzasadnia uznanie go za kolejny przejaw fabuły. Należy także podkreślić, że kreowany podmiot twórczy nadal należy do świata przedstawionego, jest jego bohaterem, niejako przyglądającym się z pewnej perspektywy prezentowanemu wydarzeniom⁷, co przemawia – jak się wydaje – za przyjęciem określenia poziomu: fabuła nad fabułą.

Przedstawione poziomy fabularne wyraźnie odbiegają od typowego sposobu konstruowania tekstu literackiego. Stanowią one osobne minipowieści, połączone, zespolone wiążącą je historią głównych postaci, która jednak w każdym z nich zostaje inaczej, z odmiennej perspektywy, opowiedziana. Poziomy te nie są zatem samodzielne, choć nie można zaprzeczyć wyróżniającej je odrębności, wyrażanej zarówno werbalnie, jak i typograficznie. Wspomniana odrębność i status minipowieści sprawiają, że relację tę uznać można za przejaw intertekstualności realizującej układ tekst (powieść jako całość) – teksty (poszczególne poziomy). Należy jednak podkreślić, że tak rozumiana relacja będzie bliższa niejako **fikcjonalnej intertekstualności**, odwołania tekstu głównego odnoszą się bowiem do tekstów znajdujących się i wykreowanych w warstwie wyobrażeniowej, fikcyjnej, a nie do realnie istniejących wytworów kultury.

Intertekstualny wymiar *Sońki* Ignacego Karpowicza zostaje wyrażony również w innej relacji, tj. relacji tekst – gatunek. Co należy podkreślić, poszczególne partie tekstu realizujące wybrane wzorce pojawiają się w tekście głównym naprzemiennie, fragmentarycznie, zostają podzielone na mniejsze cząstki, często trawestowane, które nie wyczerpują w pełni schematów, a właściwy odbiór możliwy

7 Przyjęcie interpretacji, wedle której narratorem tym jest główny bohater – Igor, poszerza perspektywę rozważań. W samej powieści nie zostaje to wyrażone *in extenso* (narrator nie ujawnia się bezpośrednio), jednak pełnione przez niego funkcje, tj. uzupełnianie i interpretowanie historii przez realizowanie aktu twórczego, którego efektem są powstałe (imitowane!) teksty literacki i teatralny, jak również rys charakterologiczny uwzględnionej postaci, wydają się przemawiać za przyjęciem takiego rozwiązania (por. opis dot. postaci: „Zjawiskowa postać nazywała się Igor Grycowski i była najgłośniejszym [...] **reżyserem teatralnym** [...], a także **literatem od powieści bez uchwytnej fabuły**”, s. 14–15; podkr. – A.B.). Zastanawiać może fragment zamieszczony na stronie 129: „Jestem Ignacy, występuję w **trzeciej osobie** [podkr. – A.B.]. Występuję przypadkowo, występuję przed samym sobą. [...] Jestem strażnikiem tej bajki. Jej ryzykownym redaktorem i przygodnym bohaterem. Reżyserem i historykiem”, wedle którego autor sugeruje swoje uczestnictwo w świecie przedstawionym, to wydaje się to jedynie wyrazem charakterystycznej dla prozaika autoironii.

staje się dopiero po całościowej lekturze. W powieści odnaleźć można fragmenty aktualizujące następujące gatunki:

1. Opowieść – jest to oczywiście podstawowy schemat dla prezentowanej powieści, ukazuje podstawową historię spotkania głównych bohaterów; w jego obrębie znajdują się również partie tekstu prezentujące wspomnienia Sołki.

2. Baśń – choć w powieści gatunek ten sugerowany jest *expressis verbis*, to jednak w miejsce nazwy gatunkowej pojawia się określenie bajka, odpowiadające popularnemu i potocznemu, a co istotne – pod względem genologicznym niepoprawnemu rozumieniu tego wzorca⁸. Mimo poczynionych zastrzeżeń wiele fragmentów wpisuje się w gatunek baśni:

I właśnie – jak w bajce, gdy przejeżdżający konno królewicz rozpoznaje w wieśniaczce swoje przeznaczenie, szczęście, dzieci i przekleństwo mezaliansu – przejeżdża pięciusetkonna limuzyna.

s. 10

Jestem Borbus, dwunasta suka o tym imieniu w linii prostej od Borbusa Pierwszego, zwanego Aryjskim, od ogromnego owczarka niemieckiego, który uratował mojej pani trzy razy życie. [...] mówię to ja, Borbus Dwunasta i Ostatnia; a anieli zstąpią i pokłonią jasne głowy przed moją panią, a ja wstąpię z nią między piaski niczego i będę ujadać na cześć nieobecnego Ojca. Alleluja. Hau, hau.

s. 20

Tak oto przypieczętowaliśmy własny los. Świeża pieczęć Stwórcy zastygała, gdy leżeliśmy obok siebie. [...] 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

Dawno, dawno temu, tamtego wesela, za tyłoma życiami, za wieloma wojnami i jedną rzeką, przed Potopem, za lasem ciągnącym się aż po

8 Ze względu na utożsamianie bajki z baśnią. W popularnym oglądzie pierwsza przejmując cechy drugiej, stając się opowieścią fikcyjną, prezentującą magiczne, fantastyczne wydarzenia, ukazującą ingerencje wyższych sił, niosącą wyraźne przesłanie, z pominięciem rygorów formalnych (np. wierszowania i określonej wersyfikacji). Wybór takiego określenia gatunkowego może być motywowany również percepcją bajki jako wzorca tekstu w perspektywie etnologicznej.

obce krańce, tamtego dawnego dnia, który opierał się utonąć w nocy, poczułam zmęczenie.

s. 109

Gatunek ten wspierany jest przez takie elementy, jak: nieokreśloność, niejasność przeszłości głównej bohaterki, nader często wyrażane ludowe sądy dotyczące rzeczywistości, tajemnicze siły splatające losy postaci żołnierza z młodą dziewczyną, przypominające fatum (nazywane w powieści „boską pieczęcią”), obdarzone magicznymi mocami, spersonifikowane zwierzęta (pies Sońki – Borbus, kot) i postaci nadprzyrodzone (archanioł Gabriel), także odpowiedni dobór stylu wypowiedzi (obrazowany np. spetryfikowaną formułą właściwą dla gatunku baśni: „Dawno, dawno temu...”). Wybór tego wzorca pozwala na zbudowanie wrażenia niesamowitości, nierealności opowiadanej historii (co może sugerować, że historia sama w sobie jest baśnią o przeszłości), jak również uzasadnia wyjątkową, wielopoziomową strategię tekstotwórczą.

3. Notatka – schemat ten przywoływany jest we fragmentach ukazujących akt twórczy bohatera projektującego teksty: literacki i teatralny. Przypomina on adnotacje poczynione na marginesie toku głównego, dlatego bywają wyrażone w zdaniach parentetycznych. Co ciekawe, nie zawsze są one wyróżnione typograficznie (choć czasem zostają odpowiednio wyjustowane czy oddzielone wakatami), nader często pojawiają się w głównej wypowiedzi. Znajduje to uzasadnienie w koncepcji powieści, przekraczającej tradycyjne granice fabuły i materii literatury:

/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

(Koniecznie porozmawiać z oświetleniowcem, notuje sobie w pamięci Igor, ten anioł wygląda jak z Piwnicy pod Baranami).

s. 80

(Kurtyna się podniosła, pomyślał Igor, początek aktu drugiego).

s. 93

[...] Igor pragnął dokonać korekty, dokonać ostatecznej redakcji, nawet wbrew woli bohaterów.

Gdyby miał prawdziwą zdolność wpływania na życie bohaterów, kurtyna opadłaby po słowach Soni: „Jestem z tobą”.
Ale to, niestety, kurwa, nie jest ostatnia scena, myślał.

s. 148

Co ciekawe, mimo znacznej skłonności autora do wprowadzania w swojej twórczości innowacji, przywołane wzorce nie odbiegają od swoich kanonicznych założeń. Być może wynika to z zamiaru zakorzenienia powieści w tradycji kulturowej, jednak najbardziej zasadne wydaje się przyjęcie tezy, wedle której zastosowanie w powieści wyrazistych schematów odpowiada nadrzędnemu zamysłowi ukazania specyfiki materii literatury. Forma, a więc również schematy, za pomocą których tworzona jest literatura, nie stanowią jedynie środka służącego przekazaniu określonych treści fabularnych, lecz realnie kreują świat przedstawiony, modyfikując i wprowadzając w ten sposób wielopoziomowość interpretacji.

Intersemiotyczny wymiar *Sońki*

Rozważania nad intersemiotycznością w odniesieniu do tekstu literackiego, a więc z założenia należącego do jednego medium, dodatkowo mającego znaczącą tradycję w kulturze, wydają się bezzasadne. Jednak powieść Ignacego Karłowicza realizuje ten wymiar tekstu na poziomie fikcji, co w znacznym stopniu decyduje o innowacyjności dzieła.

Intersemiotyczność sprowadzić można do zjawiska, w którym dany tekst łączy w sobie różne kody, pozostające jednak w autonomii wobec siebie. Elementy pochodzące z różnych semiosfer wzajemnie się reinterpretują, tworząc nowy, wielopoziomowy tekst (Szczęsna 2004: 34; por. również: Balcerzan 1980; Helman 1980), jednak wciąż widoczne są ich odrębne cechy. Intersemiotyczność staje się zatem charakterystyczna dla współczesnych tekstów kultury, które łączą w sobie różne kody, podporządkowane jednej tematyce, ale obrazujące określony centralny temat w odmienny sposób, będąc niejako „zlepkiem” różnych systemów medialnych i semiotycznych (Maryl 2009: 103), pozostając wciąż w obrębie jednego tekstu.

Rzecz jasna, w *Sońce* nie pojawiają się realne, materialnie umotywowane kody należące do odmiennych niż werbalna semiosfer – autor wciąż porusza się w medium literackim. Innowacja zastosowanego rozwiązania przejawia się w swoistym imitowaniu czy nawet transkrybowaniu kodów niewerbalnych przez język. Autor, a w planie wyobrażeniowym narrator/główny bohater, posługuje się *verbum*, by oddać elementy kreowanych tekstów (książki, przedstawienia teatral-

nego). Co nader istotne, tak wywoływane teksty nie istnieją realnie, są jedynie wzbudzone w wyobraźni odbiorcy przez ich sugestywny opis. Przedstawione założenia pozwalają przyjąć, że w przypadku omawianego dzieła można mówić o swoistej **fikcjonalnej intersemiotyczności**.

Omawiany wymiar tekstu przejawia się w przywoływanych w powieści mediach i przynależnych do nich kodach. Podstawowym z nich jest, naturalnie, książka. Medium to realizowane jest na dwu uzupełniających się poziomach. Pierwszy z nich to sama powieść, stanowiąca niejako naturalne wypełnienie książki, jej prototypową (i niebudzącą wątpliwości) zawartość. Drugi zamyka się w formalnej stronie medium – w ukształtowaniu, typografii książki. Co istotne, elementy te nie należą wyłącznie do specyfiki wydawniczej, lecz w istotny sposób wpływają na plan wyobrazeniowy. Należy pamiętać o poziomie fabuły nad fabułą – jego realizacja możliwa jest właśnie przez wprowadzenie wspomnianych elementów. Włączanie notatek dotyczących aktu tworzenia czy procesu wydawniczego, przypominających pozostałości prac edycyjnych, otwiera tekst na kolejną perspektywę. Funkcjonuje on zatem w dwu przestrzeniach: realnego, fizycznego bytu, jakim jest książka, oraz świata przedstawionego, którego wymiar wzmacniany jest przez elementy rzeczywistego przedmiotu (kształt realnej książki odpowiada kreowanym fabularnym wyobrażeniom i niejako uwiarygodnia je).

Wśród elementów typograficznych, wzmacniających wrażenie dwoistego obcowania z tekstem, wskazać można:

- wyróżnienia partii tekstu za pomocą: odmiennego kroju fontu (kursywa – wtrącenia obcojęzyczne, didaskalia; wersaliki – elementy tekstu dramatu), świąteł akapitowych i wakatów (oddzielających części tekstu należące do różnych poziomów fabularnych),
- imitacje pozostałości procesu edycyjnego (redakcji tekstu) oraz notatki dotyczące szczegółów realizacyjnych:

?/od nowej strony?/

s. 25

Jakiekolwiek podobieństwo do rzeczywistych miejsc, osób, zdarzeń i druzgiej wojny światowej jest zamierzone, a także kompletnie nieuprawnione.

s. 199

- włączenie towarzyszących korpusowi tekstów pobocznych o charakterze metatekstowym: dedykacji nawiązującej do ludowych opowieści („Dobrym

ludziom"; s. 5), przypisu odautorskiego (s. 8), cytatu wspierającego przekaz⁹ (s. 198), spisu słownictwa białoruskiego (Słownictwo białoruskie, s. 201–205), – odpowiednie zaprojektowanie okładki książki (kolorystyka z przewagą brązu, szarości, roślinne aplikacje, usztywniany karton z wytłoczonym tytułem) i layoutu publikacji stylizowanej na dzieło dawne¹⁰.

Co istotne, elementy te, choć wydają się naturalne dla procesu wydawniczego, przy wprowadzeniu perspektywy – fabuły nad fabułą – nabierają dodatkowego znaczenia. Uwiarygodniają kreowaną historię tworzenia na oczach odbiorcy powieści. Narrator/bohater wysłuchuje opowieści Sońki, rozmyśla, a także planuje utworzenie i wydanie publikacji, która równocześnie przypomina rzeczycy wisty, trzymany w rękach czytelnika przedmiot. W ten sposób świat fikcyjny niejako miesza się z rzeczywistością pozajęzykową, co odzwierciedla się w relacji fikcjonalnej intersemiotyczności między tekstem literackim (powieścią) a tekstem kultury (książką).

Omawiana relacja imitowanych semiosfer jeszcze wyraźniej przejawia się w kreowanym tekście teatralnym. Słuchając opowieści Sońki, Igor wyobraża sobie, w jaki sposób odzwierciedli historię w przedstawieniu. Znajduje to swoją realizację w włączanych w tekst główny notatkach i uwagach natury realizacyjnej, technicznej, np. dotyczących oświetlenia, wyobrażeniach przebiegu przedstawienia¹¹:

I machnął różdżką: słońce wygasło, na widowni ucichły szmery, zaraz premiera, punktowy reflektor wydobywa z mroku zgarbioną postać. – Dawno, dawno temu – mówi Sonia, a zgromadzeni poddają się jej głosowi, wpatrują się w jej twarz [...]; przynajmniej kwadrans trwają oklaski [...].

s. 18

(Teraz aktorka grająca Sonię robi długą pauzę. Dłonie wyciąga przed siebie i składa z nich gniazdo dla ptaków. A potem je zaciska, miażdżąc pisklęta). [...]

9 Warto zwrócić uwagę na kolejną grę z czytelnikiem – cytat jest autorstwa **Tymoteusza Karpowicza**.

10 Co pozostaje bez zmian również w innych formatach książki, np. w e-booku, który opatrzony jest zwykle tą samą okładką co jego papierowy odpowiednik, a także wskazówkami dotyczącymi tła, typu fontu czy układu tekstu.

11 Występuje również kolejna perspektywa intersemiotyczna – tekst filmowy będący nagraniem przedstawienia. Jednak nie jest on znacząco rozbudowywany w powieści (pojawia się jedynie we fragmencie na s. 79), zatem można potraktować go jako wartość epizodyczną, wpisującą się w dzieje po wydaniu *Królowego Stożka*.

(Aktorka grająca Sonię milknie. Na scenę wpada gromada podchmielonych weselników).

s. 110

jak i w odrębnych partiach tekstu, oddających typografię dramatu (przy użyciu wersalików dla oznaczenia imion, kursywy oznaczającej didaskalia, wyjustowania partii dialogowych):

Na scenie zbudowano stodołę, dekoracja mało symboliczna, bardzo dosłowna. [...] Z desek zbito ławy i stoły. Ściany podpierają snopki słomy.

Snopki, jakżeby inaczej, przypominają chochoły. [...]

Rozmawiają: Mężczyzna, Pan Młody i Głos z offu.

MĘŻCZYŻNA

Powiedz prawdę, ty z Sońką od zawsze? Po sekrecie?

PAN MŁODY

Zawsze jej chciałem. No i nadarzyło się.

MĘŻCZYŻNA

Zdarza się.

PAN MŁODY

Zdarza.

MĘŻCZYŻNA

Co teraz?

PAN MŁODY

Teraz wojna.

GŁOS Z OFFU

Czas małych zdarzeń jeszcze nadejdzie. Ale nie dla was. Dla was nie.

Was już zmiotło duże.

s. 111–113

Innowacyjne okazuje się połączenie tekstu literackiego oraz – imitowanego – tekstu przedstawienia teatralnego *de facto* w obrębie jednego utworu. Tym, co spaja, zapewnia spójność, oczywiście jest fabuła – obydwie teksty prezentują tę samą historię, korzystając z odmiennych kodów przedstawieniowych. Elementem, który niejako chroni przed jednostronną interpretacją, jest tytuł tekstów (fikcjonalnie) intersemiotycznych – *Królowe Stojło* (s. 119) – który osadza wykreowane teksty jednak w świecie przedstawionym.

Warto nadmienić również o uzupełniającej przekaz perspektywie. Tekst główny, na poziomie podstawowej fabuły, uzupełniany jest wtrąceniami pokazującymi

wydarzenia po fikcyjnym wydaniu kreowanego dzieła literackiego i przedstawienia teatralnego, traktującego o recepcji tekstów, o dalszych losach bohatera:

Królowe Stożło zostało przez krytyków przyjęte lodowato, żadnego ocieplenia klimatu. Trudno uwierzyć, czytając recenzję, że aż tyle błędów udało się popełnić w trzygodzinnym spektaklu – to zasługiwałoby na jakieś wyróżnienie albo choć zaświadek zdrowotny. [...] Białorusini niezadowoleni [...] bo poczuli, że swojskość to mniej niż naród, a do tego **przypisy do wypowiedzi po białorusku wszędzie, w programie teatralnym i książce**, jakby białoruski w Polsce nie był „po prostu” rozumiany [...]. Po przeczytaniu dziesięciu miażdżących recenzji Igor wiedział, że odniósł sukces. [...] Nikt nie cenił spektaklu prócz publiczności. Ta waliła drzwiami i oknami, wzruszała się i obiecywała sobie zmienić własne, życie, szlochała i postanawiała być lepsza. [...] *Królowe Stożło* nie schodziło z afisza kolejne sezony.

s. 76–78; podkr. – A.B.

Uzupełnienia te pełnią istotną funkcję: z jednej strony uwiarygodniają kreację intersemiotycznych tekstów (traktując o ich wydaniu przy zachowaniu realizmu procesów wydawniczych), a z drugiej – co nader ważne – osadzają tekst jednak w sferze fikcjonalnej, przypominają, że wciąż odbiorca ma do czynienia z powieścią, z dziełem literackim. Oczywiście stanowią również wyraz autorskiej autoironii, nadającej dziełu dodatkowych walorów estetycznych.

* * *

Przełom postmodernistyczny w kulturze stawia przed literaturą wyjątkowe wymagania. Uznanie innowacyjności dzieła wymaga przekroczenia przez nie granic, osiągnięcia niejako wyrazistej oryginalności, co w epoce entropicznej wydaje się praktycznie niemożliwe. Nader często to właśnie intertekstualność staje się sposobem osiągnięcia współczesnego wyrazu artystycznego: „Ponowoczesność zwraca szczególną uwagę na język i – szerzej – na wszechobecną znakowość nowej kultury. Przyjmuje się dowolność i kreatywność podmiotu tworzącego tekst kultury przy stanowieniu i interpretacji różnych znaków. Jedyną relacją, jaką winno się tu rozpatrywać, jest relacja znak – znak, a nie jak dotychczas przyjmowano znak – rzeczywistość. Dlatego nadmiernie eksponowana jest kategoria intertekstualności” (Ożóg 2010: 64).

Do tak wykreowanej strategii literackiej odwołuje się Ignacy Karpowicz. *Sońka*, oprócz walorów artystycznych, zaskakuje znacznym potencjałem tekstologicznym.

Udowadnia, że tekst literacki, wciąż mieszcząc się w sferze werbalnej, może równocześnie łączyć w sobie także odmienne sposoby wyrazu artystycznego. Wskazuje także swoistą elastyczność języka, zdolnego do opisu i skutecznej imitacji, a nawet transkrypcji tekstów kultury, tworząc nową jakość, jak również samej literatury, przekraczającej tradycyjne podziały na dyscypliny sztuki oraz sprzeciwiającej się ustalonym formom gatunków i kształtów powieści, sięgając np. po wyróżnienia typograficzne jako środki estetyzacji dzieła. W świetle zaprezentowanych rozważań nie dziwi zatem nominacja *Sońki* do nagrody Nike, jak również zaliczenie jej autora w poczet finalistów i laureatów tego prestiżowego konkursu, za którego sprawą można uznać Ignacego Karpowicza za twórcę nowego kanonu literatury polskiej.

Źródło

Karpowicz I., 2014: *Sońka*. Kraków.

Literatura

- Balcerzan E., 1980: *Poezja jako semiotyka sztuki*. W: Cieślikowska T., Sławiński J., red.: *Pogranicza i korespondencje sztuk: studia*. Wrocław, s. 21–39.
- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska, S., 2009: *Tekstologia*. Warszawa.
- Dilna J., 2013: *Inwencja a konwencja we frazeologii odmiany artystycznej współczesnej polszczyzny*. „Rozprawy Komisji Językowej” 2013, T. 59, s. 33–43.
- Gajda S., 2010: *Intertekstualność a współczesna lingwistyka*. W: Mazur J., Małycka A., Sobstyl K., red.: *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*. Lublin, s. 13–23.
- Helman A., 1980: *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*. W: Cieślikowska T., Sławiński J., red.: *Pogranicza i korespondencje sztuk: studia*. Wrocław, s. 7–20.
- Kiszka B., 2014: *Majka Jeżowska odpada, Feel wysiada... – o zacieraniu granic między kulturą popularną i tzw. wysoką (na przykładzie nazw własnych w „Balladach i romansach”)*. W: Rejter A., red.: „Język Artystyczny”, T. 15: *Język(i) kultury popularnej*, s. 159–169.
- Maryl M., 2009: *Teoria tekstu kultury – niedokończony projekt*. „Teksty Drugie”, nr 6, s. 103–110.
- Ożóg K., 2010: *Kilka uwag o intertekstualności w dobie ponowoczesnej*. W: Mazur J., Małycka A., Sobstyl K., red.: *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*. Lublin, s. 60–69.

- Romaniszyn-Ziomek L., 2013: *Romans z „Balladyną”*. „Postscriptum Polonistyczne”, nr 1(11), s. 127–137.
- Szczęśna E., 2004: *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*. W: Balbus S., Hejmej A., Niedźwiedź J., red.: *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Kraków, s. 29–38.
- Taras B., 2010: *Intertekstualność w spotach wyborczych (na przykładzie parlamentarnej kampanii wyborczej 2007)*. W: Mazur J., Małyska A., Sobstyl K., red.: *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*. Lublin, s. 101–110.
- Witosz B., 2010: *Kategoria intertekstualności w kontekście współczesnej stylistyki (wąskie czy szerokie ujęcie?)*. W: Mazur J., Małyska A., Sobstyl K., red.: *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*. Lublin, s. 24–33.
- Wojtak M., 2010: *Wymiary i przestrzenie intertekstualności w tekstach użytkowych*. W: Mazur J., Małyska A., Sobstyl K., red.: *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*. Lublin, s. 226–238.
- Wójcicka M., 2010: *Przejawy intertekstualności w tekstach kultury popularnej i współczesnych tekstach folkloru*. W: Mazur J., Małyska A., Sobstyl K., red.: *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*. Lublin, s. 143–151.
- Żydek-Bednarczuk U., 2010: *Intertekstualność w paratekście*. W: Mazur J., Małyska A., Sobstyl K., red.: *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*. Lublin, s. 215–225.

Alicja Bronder

**„?/od nowej strony?/” –
on intertextual and intersemiotic dimension
of *Sońka* by Ignacy Karpowicz**

Summary

The present article is a textual-perspective interpretation of the novel *Sońka* by Ignacy Karpowicz, a multiple finalist in the Nike Literary Award competition. The aforementioned literary work evokes three, seemingly mutually exclusive, text types – literary genres and their aspects, but also various kinds of artistic expression, including drama, dramatic performance or imaging techniques referring to a different medium (film). This renders the final work which transcends the limitations imposed on literature, astonishing with its multidimensionality and polyphony of forms, and requires a holistic analysis that takes into account a wide spectrum of means of expression together with their contexts. The aforementioned artistic strategy has been employed in the

most recent work of the writer – *Sońka* (2015). The aim of the article is therefore to indicate the textual elements which have allowed Karpowicz to achieve the effect of text hybridity, combining distinct artistic worlds in a single work. The observations refer to textology instrumentation, including the research perspective that emphasizes the problem of intertextuality.

Key words: intertextuality, intersemiotics, textology, Ignacy Karpowicz, *Sońka*

Alicja Bronder

**« ?/à la page suivante ?/ »
sur la dimension intertextuelle et intersémiotique
de *Sońka* d’Ignacy Karpowicz**

Résumé

Dans l’article, on a interprété le roman *Sońka* d’Ignacy Karpowicz (qui a été plusieurs fois finaliste au concours du prix littéraire Nike) dans la perspective textologique. Dans le texte mentionné ci-dessus, on évoque trois types de textes étant apparemment contradictoires les genres littéraires et leurs aspects particuliers, mais aussi les types d’expression artistique, y compris le drame, la représentation théâtrale ou encore les techniques de représentation se référant à un médium différent (le film), ce qui fait que l’ouvrage final, dépassant les limites imposées par la littérature, surprend par la multidimensionnalité, la polyphonie du message et exige une analyse holistique, compte tenu d’un vaste répertoire de moyens d’expression et du contexte qui les accompagne. La stratégie artistique mentionnée ci-dessus a été appliquée dans l’œuvre la plus récente de l’auteur intitulé *Sońka* (2015). En l’occurrence, l’objectif de l’article est d’indiquer les éléments créant le texte, à l’aide desquels Karpowicz a réalisé dans ses ouvrages l’effet d’une hybridité particulière du texte, en unissant dans un seul ouvrage des univers artistiques différents. Les observations se réfèrent aux instruments de la textologie, y compris à la perspective de recherches mettant en relief l’intertextualité.

Mots clés : intertextualité, intersémiotique, textologie, Ignacy Karpowicz, *Sońka*