



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

Title: Meandry etyczne podmiotu w "Sońce" Ignacego Karpowicza

Author: Beata Gontarz

Citation style: Gontarz Beata . (2017). Meandry etyczne podmiotu w "Sońce" Ignacego Karpowicza. W: L. Zwierzyński, M. Wiszniowska, P. Paszek (red.), ""Ja" w przestrzeniach aksjologicznych : z problematyki podmiotowości w literaturze XIX-XXI wieku" (S. 176-188). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

BEATA GONTARZ
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny

Meandry etyczne podmiotu w *Sońce* Ignacego Karpowicza

Pytania o racje i źródła naszych przeświadczeń etycznych są dziś wśród ogółu ludzi bardziej aktualne niż kiedykolwiek. Żyjemy w świecie pluralistycznym, w którym różnorodność postaw światopoglądowych idzie w parze z szybkim postępem cywilizacyjnym. Ceniąc różnorodność i postęp, potrzebujemy jednak wspólnoty, wzajemnego zaufania, zrozumienia, dialogu. Od zarania dziejów myśli ludzkiej właśnie etyka miała służyć i służyła pielęgnacji owych wartości¹.

Pomimo ogłaszanego i promowanego „zwrotu etycznego” w ponowoczesnej myśli i praktykach kulturowych, mającego być symptomem nowej, pozytywnej fazy ponowoczesności, która, dokonawszy krytyki nowoczesnych zasad, w tym „obciążenia metafizyką”, rozpoczyna etap konstruktywny, a w działaniach interpretacyjnych przejawia się „etyką czytania”, „odpowiedzialnością przed tekstem”, „otwarcie się na ryzyko lektury”², proponuję lekturę

¹ J. TISCHNER: *Sztuka etyki*. W: IDEM: *Myślenie według wartości*. Kraków 1993, s. 383.

² Zob. A. BURZYŃSKA: *Od metafizyki do etyki*. W: EADEM: *Anty-teoria literatury*. Kraków 2006, s. 445–467. Tutaj znajduje się bibliografia fundatorów i komentatorów owego zwrotu. Kilka lat wcześniej ukazał się artykuł Michała

powieści Ignacego Karpowicza opartą na „metafizyce obecności”, a zatem zamierzam śledzić sensory dostrzeżone jako obecne w utworze; przejawiające się w konstrukcji postaci, w poprowadzonej tematyce.

Pierwsze wydanie książki, z której pochodzą zacytowane w motcie uwagi Józefa Tischnera, ukazało się w 1982 roku, a zatem zanim pojawiła się w Polsce recepcja ponowoczesnej filozofii i poststrukturalistycznej teorii i metodologii. Tischner, jak się wydaje, przekonywał wówczas o aktualności i potrzebie namysłu etycznego w ogóle, a nie wobec jakichś konkretnych propozycji myślowych. Wskazywał, a powtarzał to w późniejszych dziełach wielokrotnie³, na niezbywalny dla etyki fundament agatologiczny i aksjologiczny: „[...] nie ma możliwości etyki tam, gdzie nie ma jakiegoś dobra i zła, jakiejś wartości i antywartości, czystego lub nieczystego sumienia”⁴, oraz na konieczność obiektywizacji postaw, spełniającej się jedynie w relacji do drugiego człowieka, tylko – jak określa filozof – w doświadczeniu drugiego człowieka:

Tak jak jesteśmy zdolni doświadczyć drugiego, nie jesteśmy zdolni doświadczyć niczego, żadnej rzeczy, żadnego przedmiotu, żadnego krajobrazu ani żadnego zwierzęcia. [...] Dlatego doświadczenie to może być źródłem naszej samowiedzy etycznej. W nim znajdują swój fundament podstawowe wartości etyczne: prawda, sprawiedliwość, wierność. W nim kryje się podstawa obiektywizmu dla naszych zobowiązań etycznych. Tu leży źródło prawdziwej odpowiedzialności za świat zewnętrzny⁵.

Pawła MARKOWSKIEGO: *Zwrot etyczny w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 1.

³ Etyczne i aksjologiczne zagadnienia podejmował Józef TISCHNER w kolejnych opracowaniach, m.in.: *Etyka wartości i nadziei*. W: D. VON HILDEBRAND, J.A. KŁOCZOWSKI, J. PAŚCIAK, J. TISCHNER: *Wobec wartości*. Poznań 1982; autorskich książkach: *Filozofia dramatu*. Paryż 1990; *Etyka a historia. Wykłady*. Oprac. naukowe i przedm. D. KOR. Kraków 2008.

⁴ J. TISCHNER: *Sztuka etyki...*, s. 385.

⁵ Ibidem.

Sońka rozpoczyna się od niezamierzonego, zaskakującego spotkania dwojga postaci, spotkania ważkiego dla każdej z nich, jednakowoż, jak się wkrótce okaże, niesymetrycznego. Oto Igor Grycewski, któremu zepsuł się samochód na wiejskiej drodze Podlasia, przyjezdny z Warszawy, „reżyser teatralny młodszego niż starszego pokolenia, a także literat od powieści bez uchwytnych fabuły”⁶, „pojął w ułamku sekundy, że stoi przed nim istota, na którą czekał całe życie” (S, s. 16). Znakiem (w narracji pojawia się słowo „ikona” – jak można mniemać – nie tylko jako odwołanie do prawosławnej tradycji kulturowej) przeżyć składających się na życie Sońki i zarazem sygnałem dla chwilowo znudzonej, ale od dłuższego czasu dotkniętej niemocą twórczą reżyserskiej wyobraźni Igora była jej twarz:

bo takich twarzy już się nie lepi, takich twarzy się nie widuje. Bo twarz Soni zstąpiła z ikony: brązowa, czerstwa, popękana, bez znaczenia i kłamstwa, ale też mocna, z jaśniejszymi liniami zmarszczek [...]. Bo twarz Soni to twarz po prostu: widać, że coś przeżyła, widać, że coś marzyła, nade wszystko jednak ta twarz służy do tego, do czego ją *Haspodź* powołał: do słuchania, patrzenia, jedzenia, do mycia, całowania, wąchania, do czkania, płakania, siąkania.

(S, s. 16)

Paśca w polu krowę Sonia, zaprosiwszy nieznanego pod swój dach, zrozumiała, że „tego gościa wypatrywała od wielu lat, od bardzo dawna, od końca wojny, który okazał się końcem jej życia” (S, s. 22), dostrzegła „anioła śmierci: że będzie mogła opowiedzieć swoją historię, wystawić swoje uczynki na zważenie” (S, s. 22). W spotkaniu Soni i Igora tkwi potencjalnie etyczne doświadczenie drugiego człowieka, zawierające wołanie i odpowiedź. Tischner owo etyczne doświadczenie wiąże z uświadomieniem egzystencjalnej tragiczności bytu ludzkiego: „Jakiej tragiczności konkretnie?

⁶ I. KARPOWICZ: *Sońka*. Kraków 2014, s. 15. Cytaty z powieści w tekście głównym będą opatrywała skrótowo tytułu powieści S oraz numerem strony.

To zależy od okoliczności. Zawsze jednak mówi o wystawieniu owego bytu na dobro i zło. Dlatego wołanie drugiego jest zawsze wołaniem o ratunek”⁷. Wysłuchaną opowieścią o swojej przeszłości wypełnionej ciężką pracą w gospodarstwie, w poniżeniu, wykorzystywaniu przez ojca i braci oraz o niespodziewanej miłości, jakiej doznała od niemieckiego oficera i – wbrew sobie – od przystojnego sąsiada Miszy, o kolejnych śmierciach członków rodziny i bliskich jej osób chce Sońka dokonać swojego życia. Wypowiada prośbę: „Przeprowadź mnie” (S, s. 192). Igor ma towarzyszyć jej w śmierci. Czytana z perspektywy oczekiwań Sońki powieść wprowadza nas w doświadczenie drugiego, które, jak opisuje Tischner:

oznacza otwarcie dla mnie etycznego horyzontu mego istnienia. W ramach tego horyzontu ja jako człowiek obcuje z drugim jako człowiekiem. Istotę tego obcowania stanowi dialog dobrej woli. [...] Dobro drugiego jest sprzężone z moim dobrem, a moje dobro z dobrem drugiego. Ratując drugiego od śmierci, ratuję siebie od winy, ratując siebie od winy, ratuję drugiego od śmierci⁸.

Filozof rozwinął swoją myśl o etycznym doświadczeniu drugiego w *Filozofii dramatu*, gdzie, odwołując się do fenomenologicznie ujmowanego pojęcia sceny („jesteśmy na świecie jak na scenie”⁹), rozważa istotny jej element, a mianowicie „otwarcie dialogiczne” na innego człowieka, w którym „inny człowiek jest we mnie obecny – lub obecny przy mnie – poprzez rozszczenie, jakie we mnie budzi. [...] Więzy, która między nami powstaje, jest więzią zobo-wiązania. Zobo-wiązanie to wiązanie obowiązkiem”¹⁰.

Wypada przyjrzeć się skutkom tego spotkania: odpowiedzi Igora. W planie przedstawionej w powieści linii fabularnej Igor wysłuchuje opowieści Sońki, czuwa przy jej śmierci. Jednakże czy

⁷ J. TISCHNER: *Sztuka etyki...*, s. 386.

⁸ Ibidem, s. 388.

⁹ J. TISCHNER: *Filozofia dramatu...*, s. 13.

¹⁰ Ibidem, s. 17–18.

można tu rozważyć „dialogiczne otwarcie” na innego? Tischner podpowiada:

Dialog ustanawia, umacnia, trwającą dłużej lub krócej, bogatszą lub uboższą, duchową rzeczywistość – rzeczywistość międzyludzką – która zakreśla istotny sens dialogicznej wzajemności osób. Na rzeczywistość tę składa się wszystko, co ludzi wiąże, co zbliża i ogarnia, a także i to, co ich dzieli, oddala, odpycha, o czym nie należy mówić, że się znajduje we mnie lub w tobie, albo na scenie, lecz co jest „między nami”. Między nami jest właśnie wspólny wątek dramatyczny – nasz dramat¹¹.

W przypadku powieści Karpowicza śledzenie rozwoju tak rozumianego wątku dramatycznego byłoby lekturowym nadużyciem, albowiem od pewnego momentu czytelnik *Sońki* musi się zorientować, że jej treścią jest, owszem, następstwo spotkania bohaterów, ale zaprezentowane w określonej ramie modalnej: jako adaptacja teatralna spotkania i usłyszanej przez Igora opowieści. Adaptacja jest dana czytelnikowi w dwóch (lecz nie sygnalizowanych wprost) porządkach czasowych i ontologicznych – jako dokonywana na bieżąco w reżyserskiej głowie, najpierw z nawyku, może dla zabawy: „I machnął różdżką: słońce wygasło, na widowni ucichły szmery, zaraz premiera, punktowy reflektor wydobywa z mroku zgarbioną postać” (S, s. 18), i dokonana, wystawiona w stołecznym teatrze, wielokrotnie oglądana, komentowana i ciągle poprawiana przez Igora. Czytelnikowi przedstawiana jest zarówno praca bohatera nad adaptacją, jak i jej sceniczny rezultat. W takim, całościowym spojrzeniu nie tylko na fabułę, ale na kompozycję utworu, powieść interpretować można jako następstwo „zobowiązania” Igora, który po Tischnerowsku rozumianą „scenę ludzkiego dramatu” przenosi na scenę teatru, w którym pracuje.

Jakie wynikają znaczeniowe konsekwencje tak ujętego w powieści problemu etycznego doświadczenia drugiego człowieka? Wyda-

¹¹ Ibidem, s. 20.

je się, że można tę kwestię rozważyć wobec dwóch pól semantycznych, jakie wyłaniają się z pojęć etosu i teatru, mających wspólny rdzeń znaczeniowy: „miejsce”.

Skorzystajmy najpierw z kategorii etosu. Tischner w swoich wykładach z etyki¹² przywołuje rozpoznanie Martina Heideggera, który usiłował dotrzeć do źródła znaczenia słowa „ethos”, analizując wypowiedź przypisywaną Heraklitowi: „Ethos antropou daimon”. Niemiecki filozof przypomina najpierw:

Ethos oznacza pobyt, miejsce zamieszkiwania. Słowo jest nazwaniem otwartego obszaru, w którym mieszka człowiek. Otwarta przestrzeń jego miejsca pobytu pozwala przejawiać się temu, co się zbliża ku istocie człowieka i co, dochodząc, przebywa w jej pobliżu¹³.

Heidegger zwraca uwagę na fakt, że Heraklit posłużył się słowem „daimon”, wskazując w ten sposób na to, co się przybliża, a zarazem na to, co w pełni określa istotę człowieka: „Według Heraklita jest to dajmon – Bóg. Wypowiedź brzmi: »Człowiek, na ile jest człowiekiem, mieszka w pobliżu Boga«”¹⁴. Polski komentator podejmuje Heideggerowski trop i rozwija myśl w nim zawartą:

A więc *ethos*, miejsce otwarte, w którym uobecnia się Bóg, miejsce swojskości, ale uobecnia się Ktoś, Kogo oswoić nie można. I taki jest *ethos*. Zdaniem Heideggera taki jest pierwotny, zasadniczy *ethos* człowieka. Można powiedzieć, że ten *ethos* polega na swoistym doświadczeniu domu, zadomowienia¹⁵.

Wykładnia etosu pozwala Tischnerowi na sformułowanie pojęcia z niego wywiedzionego, a mianowicie etyki: „Etyka byłaby tą

¹² Zob. J. TISCHNER: *Etyka a historia...*, s. 214–218.

¹³ M. HEIDEGGER: *List o „humanizmie”*. Przeł. J. TISCHNER. W: M. HEIDEGGER: *Znaki drogi*. Przeł. S. BLANDZI et al. Warszawa 1999, s. 304.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Zob. J. TISCHNER: *Etyka a historia...*, s. 218.

refleksją, czy tą mądrością, która mówi, jak budować dom, czyli jak być sobą na swoim w swojej przestrzeni”¹⁶.

W powieści Karpowicza delikatnie sugerowanym od początku wątkiem jest tożsamość Igora. Bohater wraca w strony, skąd pochodzi. Czytelnik nie poznaje powodów, dla których Igor znajduje się w miejscu, w którym spotyka Sońkę, brakuje dostatecznej motywacji, dlaczego przyjmuje zaproszenie staruszki do jej chatki. Akcentowana jest natomiast odmienność Igora, jego niedopasowanie do okoliczności, w jakich się znalazł: ma drogę, modne ubranie, luksusowy samochód, najnowsze gadzety, przejawia zblazowanie celebryty korzystającego z zakazanych używek. Z czasem okazuje się, że pochodzi z pobliskiej wsi, a jego prawdziwe imię to Ignacy. Powrót w miejsce urodzenia daje mu możliwość otwarcia się na to, co do niego teraz niespodziewanie przychodzi, a co kiedyś zostawił, co być może wymaga „zadomowienia”: Czy jest to własna tożsamość? Doświadczenie śmierci? Prawda, którą niegdyś zakrył? Prawdziwa historia nieznanego kobiety? Nie poznajemy tego, czym ma być etos Igora, albowiem zamienił go na teatr. Uwaga czytelnika rozprasza się ze śledzenia sensów spotkania w miejscu, które zostało Igorowi przywrócone, na podążanie za ujawnianymi kolejnymi elementami scenicznej adaptacji, na rejestrowanie maszynerii widowiska przez bohatera wyreżyserowanego. Potencjalna „dramatyczność” spotkania i potencjalny etos ustępują teatrowi.

Źródłowe znaczenie słowa „teatr” przypomina Samuel Weber: „Termin teatr ma tę samą etymologię, co termin teoria: oba pochodzą od greckiego słowa *thea*, oznaczającego miejsce, z którego patrzy się lub obserwuje”¹⁷, wyjaśniając zarazem konsekwencje, jakie powstały w kulturze zachodniej: „Wartościowanie wzroku ponad innymi zmysłami, zwłaszcza słuchem, [...] często bywa rezultatem zabezpieczenia sobie pozycji, dystansu, który rzekomo pozwala ujrzeć przedmiot w całości i zarazem pozostawać w bezpiecznej odległości od niego”¹⁸.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ S. WEBER: *Teatralność jako medium*. Przeł. J. BURZYŃSKI. Kraków 2009, s. XV.

¹⁸ Ibidem.

Igor, jak już zostało zauważone, nie tylko reżyseruje spektakl, ale też go wielokrotnie ogląda, sprawdza, wypróbawuje. Najpierw opracowuje opowieść Soni:

Zastanawiał się, 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, metafor, porównań, nazbyt miejskich, na które Sonia nigdy by nie wpadła. A może by i wpadła?

(S, s. 34)

W powieściowej narracji mowa o wydobyciu „uniwersalnego charakteru historii”: „Ta historia musi być zrozumiała przede wszystkim dla innych, wtedy stanie się też zrozumiała dla mnie (S, s. 34) – decyduje Igor. Postanawia zatem odebrać opowieści Sońki jej indywidualne, poszczególne cechy. Jak to czyni? Odwołując się do literackich i kulturowych wzorców, tych przez niego deklarowanych, które *nota bene* zaznaczane są w narracji nawiasem: „(Hydra lernejska, pomyślał Igor)” (S, s. 92), „(Żona Lota, zanotował Igor, szkoda, że skojarzenie nie do wykorzystania)” (S, s. 123), „(Ach, wzruszył się Igor, Antygona i Polinejkes! Gdyby Sonia gniła, czy ktoś by ją pochował?)” (S, s. 171) oraz tych zrealizowanych w adaptacji: sztafaż baśniowy i biblijny, mityzujący historię Sońki¹⁹, scena jej wesela rozpisana na tekst dramatyczny, nawiązujący do *Wesela* Wyspiańskiego (z rekwizytami i *dramatis personae*, z Panem Młodym). Skojarzenia celowo powierzchowne, niestosowne, dobierane na wyrost, ich nieodpowiedniość jest uwypatniana: „(Rilke? – zadumał się Igor, to chyba jednak przegięcie)” (S, s. 171). Czemu mają służyć? Ich wyrazistość wskazuje na klisze myślowe, zamiar uniwersalizacji zmienia się w eksponowaną banalizację, obnażającą mechanizmy współczesnych zabiegów

¹⁹ Ireneusz Gielata potraktował te zabiegi na serio, wydobywając ich sakralizujące znaczenia; zob. I. GIELATA: „Święta” *Sońka* „od *Niezliczonych Boleści*”. O „*Sońce*” Ignacego Karpowicza. „Świat i Słowo” 2014, nr 2.

medialnych (w tym literackich), eksploatujących indywidualne nieszczęścia, z pojedynczych dramatycznych losów ludzkich czyniących fabularny standard, który stępią etyczną wrażliwość. Przewrotnie takie właśnie recenzje zbiera po premierze spektaklu Igor: „[...] przetworzenie śmierci i wzruszenia na cierpienie” (S, s. 77). Zarazem jednak tak pokazywana jest jego postać w zaadaptowanym przez niego samego i wyreżyserowanym przedstawieniu: „Igor czujny, zawsze w pracy, ciągle robi karierę, wszystko mu się przydać może, recyklinguje cierpienie i śmierci. Pozostała mu tylko do wypowiedzenia śmierć Janka” (S, s. 182). Problemy, które musi rozwiązać bohater, na przykład, jak przełożyć cudze jednostkowe doświadczenie w teatralne widowisko – to problemy współczesnej kultury spektaklu, w powieści Karpowicza jednocześnie wykorzystywane i krytykowane. Recenzenci powieści ten właśnie krytyczny gest autora cenili najwyżej, sygnalizując jednocześnie jego podstępność: wykorzystanie chwytów, które są demaskowane, zabiegi iluzji i deziluzji²⁰.

Ów krytyczny dystans przejawiany przez bohatera, przenoszony na czytelnika powieści, należy do domeny teatru jako „miejsca, z którego się patrzy”. Przejście z etosu w teatr zmienia układ wartości: z etycznego zaangażowania, które czyni podmiot tym, co jest jego istotą, w unaocznioną wiedzę: teorię. Tym samym w powieści Karpowicza za pomocą teatralnego instrumentarium obnażony został ponowoczesny status sztuki, w tym literatury, która nie przyjmuje już zobowiązań do przedstawiania prawdy i rzeczywistości, a zajmuje się demaskowaniem mechanizmów ich wytwarzania. Gdy zapytamy: Czy w tej literaturze jest miejsce na etykę? – będziemy musieli odpowiedzieć: Co najwyżej na ponowoczesną, jaką na przykład opisuje Zygmunt Bauman: taką, która chce mieć „adiaforyzujące skutki (czyli sprawiające, że działania etyczne mają neutralny charakter i nie podlegają etycznej ocenie

²⁰ Zob. m.in.: P. CZAPLIŃSKI: *Jak wyjść z kopalni trupów*. „Gazeta Wyborcza”, 20.05.2014, s. 16; M. ORSKI: *Jaskinie cierpień*. „Odra” 2014, nr 10, s. 123–124; L. BUGAJSKI: *Droga mleczna i masło*. „Twórczość” 2014, nr 6, s. 94–97; D. NOWACKI: *Układanie melodramatu*. „Nowe Książki” 2014, nr 8, s. 82–83.

i potępieniu)²¹. Tak właśnie zachowuje się bohater-reżyser-podmiot w powieści: przedstawia, że jest „opowiadany”, kiedy ogląda swoją postać graną na scenie, i zarazem sygnalizuje, że jest „opowiadającym” tę sytuację:

Jestem Ignacy, występuję w trzeciej osobie. Występuję przypadkowo, występuję przed samym sobą. Siedzę teraz w ostatnim rzędzie, a może leżę w łóżku. To zależy od nocy. Jestem strażnikiem tej bajki. Jej ryzykownym redaktorem i przygodnym bohaterem. Reżyserem i Historykiem. Wyjdę z teatru ostatni albo pójdę do sklepu nocnego. To zależy od nocy, czy siedzę w ostatnim rzędzie, czy leżąc w łóżku, czekam na bezsenność.

(aktor grający Ignacego siada obok Soni i Miszy).

(S, s. 129)

Myśliciel ponowoczesności zauważa:

Pojęcia odpowiedzialności i odpowiedzialnego wyboru, należące wcześniej do semantycznego pola powinności etycznej i moralnej dbałości o Innego, przesunęły się lub zostały przesunięte do świata samorealizacji i wyznaczania poziomu ryzyka. Równocześnie „Inny” jako stymulator, cel i miara odpowiedzialności, którą człowiek powinien na siebie wziąć i którą powinien realizować, niemal zniknął z pola widzenia, odsunięty na bok lub przyćmiony przez jaźń działającej jednostki²².

Figura słuchającego, piszącego, a później oglądającego spektakl bohatera-reżysera, zastanawiającego się na przykład nad Drugą Sceną Przebudzenia, „co jeszcze można by poprawić” (S, s. 162), staje się znaczącym znakiem przejścia etyki w estetykę. Nie pomo-

²¹ Z. BAUMAN: *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*. Przeł. J. KONIECZNY. Kraków 2007, s. 37.

²² Ibidem.

że także demaskacja inscenizacji pogrzebu Sońki i wyboru kadiszu jako ogranej kulturowo formuły obrzędowej:

Przyszło mi do głowy tylko słowo obce – kadisz: wielkie ryzyko sceniczne, groźba efekciarstwa, kolejne memłanie Holocaustu. Kicz. Bez tego jednak przedstawienie się nie uda. I czy to ma znaczenie, co wzrusza? Arcydzieło czy szmira? Wzruszenie jest takie samo.

(Czy Żydzi mają katharsis – zastanawiał się Igor – a jeśli nie, to czy katharsis zapożyczają od Greków, gdy potrzebują? Czy tak to właśnie wygląda, że jedni zapożyczają się od drugich?)

(S, s. 195)

Jeżeli nie ma etosu, miejsca, w którym „uobecnia się Bóg, Ktoś, Kogo oswoić nie można”, teatr/teoria nie sprawi, że świat będzie widziany w hierarchii wartości.

Bibliografia

- BAUMAN Z.: *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*. Przeł. J. KONIECZNY. Kraków 2007.
- BUGAJSKI L.: *Droga mleczna i masło*. „Twórczość” 2014, nr 6, s. 94–97.
- BURZYŃSKA A.: *Od metafizyki do etyki*. W: EADEM: *Anty-teoria literatury*. Kraków 2006.
- CZAPLIŃSKI P.: *Jak wyjść z kopalni trupów*. „Gazeta Wyborcza” 20.05.2014, s. 16.
- GIELATA I.: „Święta” Sońka „od Niezliczonych Boleści”. O *Sońce Ignacego Karpowicza*. „Świat i Słowo” 2014, nr 2, s. 185–195.
- HEIDEGGER M.: *List o „humanizmie”*. Przeł. J. TISCHNER. W: M. HEIDEGGER: *Znaki drogi*. Przeł. S. BLANDZI et al. Warszawa 1999.
- KARPOWICZ I.: *Sońka*. Kraków 2014.
- MARKOWSKI M.P.: *Zwrot etyczny w badaniach literackich*. „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 1, s. 239–244.
- NOWACKI D.: *Układanie melodramatu*. „Nowe Książki” 2014, nr 8, s. 82–83.
- ORSKI M.: *Jaskinie cierpień*. „Odra” 2014, nr 10, s. 123–124.
- TISCHNER J.: *Etyka a historia. Wykłady*. Oprac. naukowe i przedm. D. KOT. Kraków 2008.

- TISCHNER J.: *Etyka wartości i nadziei*. W: D. VON HILDEBRAND, J.A. KŁOCZOWSKI, J. PAŚCIAK, J. TISCHNER: *Wobec wartości*. Poznań 1982.
- TISCHNER J.: *Filozofia dramatu*. Paryż 1990.
- TISCHNER J.: *Sztuka etyki*. W: IDEM: *Myślenie według wartości*. Kraków 1993.
- WEBER S.: *Teatralność jako medium*. Przeł. J. BURZYŃSKI. Kraków 2009.

Beata Gontarz

The ethical meanders of the (narrative) subject in Ignacy Karpowicz's *Sońka*

Summary

The theme of the article, that is, the ethical shifts of the *Sońka*'s (narrative) subject, draws upon Józef Tischner's findings, particularly the philosopher's understanding of ethics as a theory of the human considered as "raw material" for values and on his philosophy of the human person as a dramatic being. Assumed as a departure point, the meeting between the novel's male protagonist (hinted at as an autobiographical character) and the heroine, is later transformed into overtly staged theatrical adaptation. The article ponders ethical ramifications of the foregoing procedure: transferring the drama inherent to meeting other person, along with the ethical responsibility that comes with it, onto the process of divulging the mechanics of adaptation and staging. Another stand utilized in the analysis is Samuel Weber's view of the theatre as a critical art which is, etymologically, related to the term "theory" via the Greek word *thea* designating the place from which one has an outlook, view, or sight. As a consequence, what is addressed are the issues relating to ethics in literature that no longer incurs responsibilities to depict the truth and reality, but rather unmasks mechanisms of their production.

Key words: ethics in literature, the human as raw material, the poetics of meeting

Beata Gontarz

**Les méandres éthiques du sujet
dans *Sońka* d'Igancy Karpowicz**

Résumé

Les déplacements éthiques du sujet dans *Sońka* que l'on analyse dans le présent article ont été tirés des solutions de Józef Tischner, de sa façon de comprendre l'éthique, c'est-à-dire de la théorie de l'homme considéré comme une « matière » pour la valeur, ainsi que de sa philosophie de l'homme perçu comme un être dramatique. La rencontre du héros (suggéré comme une figure autobiographique) avec l'héroïne, constituant le point de départ dans le roman, est soumise à la procédure de l'adaptation théâtrale révélée au lecteur. Dans l'article, on analyse les résultats éthiques de ce procédé : le déplacement du caractère dramatique de la rencontre avec un autre homme et l'engagement éthique en faveur du dévoilement de la mécanique de l'adaptation et de la mise en scène qui résulte d'un tel déplacement. Dans cet objectif, on a également appliqué la conception de Samuel Weber relative à la fonction critique du théâtre étymologiquement lié à la « théorie » avec le mot grec « thea », à savoir le lieu d'où l'on regarde. Par conséquent, on a abordé les questions concernant l'éthique dans la littérature qui n'assume plus les obligations visant à présenter la vérité et la réalité, mais s'occupe uniquement du démasquage des mécanismes qui répondent de leurs formations.

Mots clés : éthique dans la littérature, homme en tant que matière, poétique de rencontre