

KINGA SIATKOWSKA-CALLEBAT
UFR d'Etudes slaves, département de polonais
Sorbonne Université
108, bd Malesherbes, 75017 Paris
tel. 01 47 05 48 18
e-mail: kinga_callebat@hotmail.com.

KIESZONKOWY ATLAS JĘZYKÓW WARSZAWSKICH.
CZTERY MARIE – CZTERY JĘZYKI –
CZTERY WARSZAWY (W POWIEŚCI SYLWII CHUTNIK,
KIESZONKOWY ATLAS KOBIET)

SŁOWA KLUCZOWE: literatura współczesna, gwara warszawska, intertekstualność, powieść, Sylwia Chutnik.

KEYWORDS: contemporary literature, Warsaw dialect, intertextuality, novel, Sylwia Chutnik.

THE POCKET ATLAS OF WARSAW LANGUAGES. FOUR MARIES –
FOUR LANGUAGES – FOUR WORLDS (IN SYLWIA CHUTNIK'S NOVEL
WOMEN. POCKET ATLAS)

ABSTRACT: The article examines the language used by the characters and narrators of Sylwia Chutnik's first novel. Divided into four parts, Chutnik's "atlas" lists different figures of social exclusion: poverty and madness, Jewish origins and old age, sexual otherness and immaturity, as they are represented by the four Maries (Czarna Mańka, Maria, Marian, and Marysia) living in the same pre-war building in one of Warsaw's popular districts (Ochota). Each of the protagonists belongs to a different social environment, culture, and language. The present study focuses on the aspect of language, understood as a system of cultural references, superimposed on the „new dialect of Warsaw” of the beginning of the 21st century. This “language” is conveyed via different texts of cultures, integrated in the novel: Warsaw ballads of the pre-war period, popular love songs exploiting the post-romantic imaginary, maxims, sentences and epigrams, and finally, echoes of the politically engaged discourse of anarcho-feminists, this multitude of “languages” leading to deterioration of communication between the characters.

Sylwia Chutnik, kulturoznawczymi, działaczka społeczna, pisarka, jest osobą szczególnie związaną z Warszawą; tak dalece, że w jednym z wywiadów stwierdza, iż „urodziła się w Warszawie, nie w Polsce” (Chutnik, *Urodziłam się...*). Tu też studiowała, a obecnie działa jako przewodniczka miejska, oprowadzająca po autorskich trasach śladami wybitnych kobiet¹. Chutnik jest także autorką powieści i zbiorów opowiadań, pisanych – co często podkreśla w wywiadach – z zaangażowaniem społecznym i z perspektywy kulturoznawczej. Z tej perspektywy ogląda Warszawę², a zwłaszcza dzielnice, które zachowały jeszcze elementy charakterystycznego folkloru i języka: Wołę, Ochotę czy Żerań. I to językowi właśnie, językowi, jakiego używa Chutnik w swoich powieściach, chciałabym się przyjrzeć nieco bliżej. Ograniczę się do jej powieściowego debiutu, pt. *Kieszonkowy atlas kobiet*, w którym przyznając autorce Paszport „Polityki” doceniono „wyjątkowy słuch literacki [i] umiejętność zagładania pod podszewkę miasta”³. Wybór ten podyktowany jest przede wszystkim formą samej książki – to cykl czterech opowiadań czy też powieść składająca się z czterech autonomicznych części – gdzie tytułowy „atlas” klasyfikuje nie tylko „typy kobiece” (Bazarowy, Łączniczki, Podróbki, Księżniczki), ale też i odmiany języka, jakim się te postaci posługują. Powstaje więc coś na kształt atlasu „języków warszawskich”, zróżnicowanych jedynie „pionowo” (posłużę się tu terminem Bronisława Wieczorkiewicza⁴), gdyż poszczególne części łączy nie tylko ta sama dzielnica (Ochota), ta sama ulica (Opaczewska), ale i ta sama przedwojenna kamienica.

Pojęcia, takie jak język czy gwara nie są w tym tekście traktowane jako terminy językoznawcze. Język będzie rozumiany jako system znaków kultury, zaś gwara jako zabieg literacki, który u Chutnik polega na „mieszaniu rejestrów i naśladowaniu (czy też przedrzeźnianiu) mowy potocznej” (Bałaga 2016: 128)⁵, ze szczególnym uwzględnieniem specyfiki warszawskiej. Jeśli więc można uznać Chutnik za kontynuatorkę Wiecha, Leopolda Tyrmanda czy Stanisława Grzesiuka, to jest ona niewątpliwie kronikarką przewrotną, rejestrującą język Warszawy XXI wieku, w której gwara miejska – wbrew mnożącym się inicjatywom zachowawczym i upamiętniającym⁶ – należy raczej do reliktyw przeszłości, „przezie-

¹ Z tego doświadczenia zrodził się tom esejów *Warszawa kobiet* (2011).

² Por. Kinga Siatkowska-Callebat (2013).

³ Fragment uzasadnienia przy przyznawaniu autorce Paszportu Polityki.

⁴ We wstępie do pierwszego opracowania gwary miejskiej (Wieczorkiewicz 1966: 15 i nast.), autor wprowadza rozróżnienie pomiędzy podziałem poziomym (terytorialnym) oraz pionowym (społeczno-kulturalnym czy też środowiskowym). W kolejnej swej książce (Wieczorkiewicz, 1974) przy opisywaniu tego samego zjawiska już do tej terminologii nie wraca.

⁵ Por. Magdalena Bałaga (2016), Iwona Słomak (2008), Anna Roman (2009).

⁶ Mam tu na myśli inicjatywy spontaniczne i bez pretensji do naukowości: *Mała książka o gwarze warszawskiej* Marii Bulikowskiej, skierowana do młodych czytelników (Warszawa 2013), słowniki gwary warszawskiej on-line (np. <https://fiszkoteka.pl/zestaw/3457-sownik-gwary->

rających” (u Chutnik) spod, także zróżnicowanego „pionowo”, języka ogólnopolskiego. Coraz mniej zresztą polskiego, bo przesiąkającego *globish english*, jak wiele innych języków dzisiejszego świata⁷.

Dorota Kozicka (2015: 138) zauważa, iż „różne języki opowieści o Warszawie i warszawskich opowieści stanowią ważną materię tej narracji”, zaś sama autorka przyznaje, że to właśnie historie zasłyszane na warszawskich ulicach inspirują ją najbardziej:

Nie ma co wymyślać, skoro Warszawa dostarcza materiału na tyle powieści. Złapałam się już nawet na tym, że kiedy jadę tramwajem, to nie chcę słyszeć, co ludzie gadają. A gadają gotowe sceny do prozy. Można oszaleć. I ja wtedy sobie mówię: Nie, nie, proszę mi tego nie opowiadać, ale nadstawiam oczywiście ucha i już ja was wszystkich opiszę w moich książczynach! (Chutnik, *Interesują...*)

Literatura najnowsza, co nie jest oczywiście wynalazkiem XXI wieku, opiera się na mimesis językowej, przetwarzając rozmaite teksty kultury (Samoyault 2005). W wypadku powieści Chutnik jest ich także wiele, choć sama autorka przyznaje się jedynie do trzech, przytaczając je na końcowej stronie *Kieszonkowego atlasu kobiet*⁸.

Paratekstowe zlokalizowanie (Genette 1982) tych właśnie pre-tekstów (Bolecki 1991) daje nam jednak już bardzo czytelną wskazówkę interpretacyjną. Cóż łączy *Balladę o Czarnej Mańce z Pokoikiem na Hożej*, oraz z jednym z lepiej znanych romantyków krajowych? Niewiele. Zwróćmy jednak uwagę na rozmieszczenie inkrustacji w tekście: pierwszy rozdział, drugi i ostatni. Każda z nich określa w znaczący sposób postać, której poświęcony jest dany rozdział.

Wspólnym mianownikiem dla wszystkich czterech części jest wielość narracyjny – plotki przekazywane przez sąsiadów, przekupki bazarowe, pacjentów w poczekalni lekarskiej, bywalców kawiarni Fantazja... – to relacje i komentarze, funkcjonujące na zasadzie „chóru antycznego”; natomiast do każdej z postaci wiodących przypisany jest specyficzny dla niej język, współgrający (lub kontrastujący) ze współczesną gwara warszawską, jaką posługują się komentatorzy.

warszawskiej) czy utworzenie skweru Gwary Warszawskiej na Woli, które wywołało debatę także wśród językoznawców z UW (por. <http://www.warszawa.pl/miasto/historia-skweru-gwary-warszawskiej/>), Stowarzyszenie Gwara Warszawska, „Warszawa jest kława”, organizujące wydarzenia mające na celu upowszechnianie znajomości gwary i folkloru miasta (<http://gwara-warszawska.waw.pl> oraz <https://www.facebook.com/gwarawarszawska/>), działalność takich kapel muzycznych jak Combo Taneczne itp.

⁷ Owo „zangielszczenie” polszczyzny niezwykle trafnie ujęła Dorota Masłowska w powieści *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012.

⁸ „W rozdziale 1 wykorzystano fragmenty piosenek podwórkowych Bronisława Wieczorkiewicza *Warszawskie ballady podwórkowe*, PIW, Warszawa 1971. Na str. 99 fragment piosenki *Pokoik na Hożej* z repertuaru Miry Zimińskiej; słowa Julian Tuwim, muzyka Władysław Dan-Daniłowski. Na str. 182 fragment utworu *Piękna nasza Polska cała* Wincentego Pola” (Atlas 195).

Czarna Mańka i warszawskie ballady podwórzowe

Pierwszy rozdział poświęcony jest Marii Kretańskiej (onomastyka jest tu dość ewidentna⁹), „Królowej Bazarowej”, lekceważonej przez rodziców, porzuconej przez męża, wariatce-alkoholiczce, zepchniętej przez społeczność bazaru do „dziadowskiego sektora”¹⁰, gdzie na starej wyświechtanej chuście rozkłada swoje „produkty”, najpierw „Bozie” z modeliny (nieodzowne w świecie, gdzie króluje „bazar, honor, ojczyzna”), słoniki z zakreconą trąbą, znalezione odpadki. Wreszcie rozsiada się tylko, żeby śpiewać stare warszawskie ballady. Jej wyobraźnię i wizję świata ukształtowały piosenki podwórzowe, śpiewane przez ojca w czasie nocnych libacji, któremu „głos [...] wibrował, w kuchni przy Opaczewskiej przeżywał miejskie przygody, był ‘chłopakiem morowym’, ‘Antkiem Cwaniakiem’ i ‘bratem fest’” (Atlas 14). Poczesne miejsce zajmuje tu *Ballada o Czarnej Mańce*, pięknej ulicznicy, łamiącej serca „na Czerniakowskiej, Górnej, na Woli”, która stanie się dla Marii Kretańskiej ikoną uosabiającą ideał kobiecości. Stworzy swe własne życie na wzór losu Czarnej Mańki¹¹, przejmując jej imię wraz z językiem ballady, którego jako dziecko nie rozumie, podobnie jak nie rozumie jej treści.

Maria chciała być przyczyną zakrwawiania noży, tylko nie za bardzo wiedziała, co to znaczy ulicznica. Ta, co chodzi po ulicy? Nie lubiła więc wsiadać do tramwaju czy autobusu i kiedyś, jak jechali do ciotki na Czerniaków, to aż nogami się na przystanku zaparła. I wrzask, że ona nie jedzie, że ona pójdzie na piechotę, bo chce być ulicznicą. Cały przystanek aż zamilkł. Matka jej przywaliła w kark i mocno pociągnęła do wejścia (Atlas 14).

Po tym niechlubnym wydarzeniu ojcu Marii zabroniono już śpiewania piosenek podwórzowych przy córce, którą tym bardziej fascynować będzie świat zanikającego folkloru Warszawy. Zasłyszane teksty, odnotowane skrzętnie w pamiętniku, staną się jej pierwotnym językiem, służącym do opisu świata. Gdy zobaczy w „Bravo Girl!” zdjęcie roznegliżowanej pary, to określić go będzie w stanie tylko przy

⁹ „Oczywiście łatwo zgadnąć, że już w przedszkolu zakładowym dostała przezwisko ‘Mańka Kretańska’” (Atlas 13).

¹⁰ Wedle klasyfikacji Chutnik należy ona do – ironicznie pojętej – elity bazaru. „...oddzielny sektor konfekcji używano-łatanej i na końcu elita. Bez stoisk i opłat, bez czajników na prąd i kluczy do publicznego kibla. Za to kolorowo i fantazyjnie rozłożeni przy krawężniku na tych wszystkich tekturach, szmatach, łóžeczkach dziecięcych i gazetach. Sprzedający nic.” (Atlas 7).

¹¹ Badacze zajmujący się debiutancką powieścią Chutnik, nawet autor wnikliwego studium pt. *Niesamowite i dowcipne...* (Uniłowski 2015), przeciwstawiają los Marii Kretańskiej i Czarnej Mańki. Tymczasem, nawet jeśli bohaterka Chutnik nie należy do świata przestępczego Warszawy, dalszy ciąg „historii lichej” jej życia jest zaskakująco podobny do dziejów bohaterki podwórzowej ballady: „sen o szczęściu złoty”, porzucający ją kochanek (mąż), „szał rozpoczął”, „przerwana życia Czarnej Mańki nie”. Wspólna jest też dla obu Marii niezrozumiała melancholia.

pomocy fragmentu piosenki *W knajpie „Pod kogutem”* (Atlas 19; Wieczorkiewicz 1971: 249), zaś kontakt z handlującym obok niej na bazarze Wiciem nawiąże, śpiewając refren ballady o Antku Białym (Atlas 35; Wieczorkiewicz 1971: 226–227)¹².

Język ballad, wraz z ich elementami gwary warszawskiej, nie ogranicza się tylko do języka protagonistki. Ballady świata przestępczego przedwojennej Warszawy, podobnie jak i te z okresu wojny, Powstania Warszawskiego i odbudowy stolicy, stanowią swoisty budulec, tworzący świat przedstawiony całej pierwszej części powieści Chutnik. Rozpoczyna go czytelna parafraza piosenki *Na prawo most, na lewo most* w opisie bazaru: „Na prawo syf, na lewo syf, a przed nami miejski labirynt” (Atlas 7, Wieczorkiewicz 1971: 358), zamyka zaś fragment *Prawdziwego zdarzenia o sierotkach warszawskich z czasu powstania*: „Mamciu, zabierz nas do Bozi,/ Bo nam nędza tutaj grozi,/ Bo bez ciebie będzie smutno nam” (Atlas 68, Wieczorkiewicz 1971: 338). Na język ballad podwórzowych, bardziej lub mniej nasycony osobliwościami gwary warszawskiej¹³, nakłada się specyfika kolokwializmów z początków XXI wieku. Powstaje więc coś, co określić można jako nową gwarę warszawską: z jednej strony wchłaniającą wyrazy obce (głównie anglicyzmy), przy zastosowaniu zniekształconej wymowy i ortografii fonetycznej, z drugiej zachowującą pewne cechy fonetyczne i osobliwości leksykalne dawnej gwary warszawskiej. Elementy owej gwary odnajduje się przede wszystkim w dialogach zasłyszanych na bazarze, przestrzeni miejskiej, wokół której skupia się życie całej dzielnicy¹⁴:

„Co mnie tu maca, oczu nie ma? Patrzcie ją. Jaka znawczyni. I co tam wykryje, złoto jakieś? Widać, że duże, dobre, to albo bierze, albo niech se do żanta czy jakiegoś kerfura¹⁵ jedzie po te pleśnie” (Atlas 9).

„To ja ci, Haniu, majdanu popilnuję, a ty se skocz do kibelka” [...] I straż miejska wzdychająca głęboko, oczami przewracająca, i [...] ”dowodzik proszsz”. „Panie, weź się pan stąd, ja tu pracuję, pan mnie da spokój. Pan się za gangsterów weźmie łapać ich, a nie bidne kobity, co już niedługo to z głodu zemrą” (Atlas 12–13).

Przenika także do narracji:

A Polska Matka, wiadomo, nie umiera sobie ot tak sobie, tylko wstępuje do nieba. Normalnie, bez biletu, na cwaniaka, siada na odkurzacz okrakiem i pędzi na samą

¹² Uwodzenie sąsiada odbywa się tu na poziomie intertekstu – Ballada *Antek Biały* zaczyna się od słów sugerujących związek pomiędzy Czarną Mańką a bohaterem piosenki „Czarna Mańka, Antek Biały/ Mieszkali na Karcelaku. Ona ciapa, on chłop śmiały – Wrócił tera wprost z Pawiaku” (Wieczorkiewicz 1971: 226).

¹³ Zauważmy na marginesie, że Chutnik konsekwentnie wybiera ballady związane z lewo-brzeżnymi dzielnicami Warszawy: Wołą i Ochotą. Tam też sytuuje się akcja jej pierwszej powieści.

¹⁴ „Bazar to również odpowiedź na konsumpcję, korporacje, kapitalizm, globalizm i inne czarne siły. Taki underground handlu” (Atlas 10).

¹⁵ W tym fragmencie na szczególną uwagę zasługuje zapis nazw francuskich sieci hipermarketów (Géant i Carrefour), wymawianych „z angielska” i w spolszczonym zapisie fonetycznym.

górze. Tam przybija piątkę z Maryją i leci zmywać naczynia po Ostatniej Wieczery. A jeszcze gdera pod nosem: „No cholery jedne, co oni tu nawyprawiali, barłóg taki zostawić na stole, przecież to jak dzicz jakaś, wszystko wylane, okruchy na ziemi, szmatą po łbie dzielić, toby zaczęli szanować pracę cudzą. Najłatwiej to sobie łązić wte i nazad, głosić jakieś kocopoły, a posprzątać to już nie łaska, mesjasze zasrane” (Atlas 16).

Tego rodzaju cytaty moglibyśmy jeszcze mnożyć. Pierwszy rozdział *Kieszonkowego atlasu kobiet* jest z pewnością najkonsekwentniej skonstruowaną częścią powieści Chutnik czerpiącą przy opisie folkloru miejskiego Ochoty ze źródeł naukowych¹⁶. Obok kanonicznej antologii „pieśni i piosenek warszawskiej ulicy” Bronisława Wieczorkiewicza odnajdujemy tu też cytaty i kryptocytaty ze studium filozofki Jolanty Brach-Czajny *Szczeliny istnienia*, a w szczególności z rozdziału pt. *Krząctwo* (Brach-Czajna 1992). Kolejne części powieści utrzymują nadal kolokwialną mowę warszawską w dyskursie narratora (-ów), przy wciąż zmieniającej się perspektywie i gwałtownych przeskokach stylistycznych, natomiast język postaci wiodącej jest wkomponowany w te narracje na zasadzie mniej lub bardziej wyraźnego kontrastu.

Pani Maria kanalarka i język (post)romantyczny

Bohaterka rozdziału *Łączniczki* to Maria Wachelberska (a właściwie Wachelberg, co skrzątnie ukrywa przed samą sobą i przed innymi), uczestniczka obu powstań warszawskich, osierocona przez ojca, zmarłego w getcie, i matkę, zabita przez oddziały SS RONA¹⁷ na terenie dzisiejszego Zieleniaka na Ochocie. Maria, uratowana cudem z masakry, dokonanej przez hitlerowców na skrywających się w piwnicy mieszkańcach domu przy Opaczewskiej 104, uniknie też gwałtu, przed którym obroni ją matka, przyplacając to życiem. Maria nie zaakceptuje jednak tego dwukrotnego cudownego ocalenia i, czując się winną śmierci matki, całe życie będzie czekała na własną śmierć.

Pani Maria, w odróżnieniu od Czarnej Mańki, pochodzi z tak zwanej „dobrej rodziny”, jej miejscem przedwojennych zabaw był park Szczęśliwicki, gdzie

¹⁶ Życiu stolicy Chutnik poświęciła rozprawę doktorską, pisaną w Instytucie Kultury Polskiej na UW: *Codziennosc Warszawy w latach 1954–1955. Zmysły, ciało, obyczaje*, pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Małgorzaty Szpakowskiej (obrona 27 listopada 2018 r.).

¹⁷ SS RONA – brygada szturmowa złożona z żołnierzy Rosyjskiej Wyzwoleńczej Armii Ludowej (RONA), kolaborująca z wojskami hitlerowskimi, uformowana pod koniec II wojny światowej zob. Zenon Rudny, *Brygada RONA*, „Wojskowy Przegląd Historyczny” 1997, z. 1/2, s. 224–245 (od red. D.R.).

„spacerowali dostojni rodzice”, w niedzielne popołudnia jadła ciastka od Bliklego, a przy pisaniu w eleganckich zeszytach łamała wieczne pióra. Gdy nadeszła wojna

Maria dziewczynka siedziała [...] w piwnicy i chciała iść do szkoły. Nie interesowały ją wojny, strzelania i przewrócone na ziemię deski. Uważała, że to jest jakiś żart, że to zwykle manewry wojskowe. Zaraz rozlegnie się przez megafon wesoły głos „koniec ćwiczeń” i będzie można wrócić na górę, do swojego pokoju, swoich książek (Atlas 78).

Podobnie jak bohater *Tworek* Marka Bieńczyka (Bieńczyk 1999), Maria Wachelberska nie zna języka pozwalającego na opis wydarzeń wojennych, te zaś są w jej przypadku szczególnie dramatyczne. Z jednej strony język, jakiego dostarczyła jej oparta na paradygmacie romantycznym przedwojenna edukacja, nie jest w stanie oddać okrucieństwa tego, co dzieje się wokół niej, z drugiej zaś nie opuszcza jej strach, iż jej żydowskie pochodzenie zostanie odkryte. Dlatego o dziejach ojca dowiadujemy się początkowo jedynie, że „rok później [...] rodzina pani Marii musiała opuścić dom i przenieść się do zamkniętego centrum miasta. Potem, już tylko z matką, wróciły na Opaczewską” (Atlas 79). Język postromantyczny nie przewiduje roli, jaką odegrała Maria – rzucająca granatami w czasie obu powstań, uciekająca po dachach, przenosząca w kanałach rannych.

Pozostaje jej, na modłę przedwojennych szlagierów Eugeniusza Bodo, Stefci Górskiej, Hanki Ordonówny czy Miry Zimińskiej „siedzieć samej przy oknie i łkać¹⁸”. Pani Maria zamienia się więc powoli w „Madonnę Parapetową”, żyjącą życiem przechodniów zza okna, otulającą się romantycznymi piosenkami o miłości, której nie zaznała nigdy („Umówiłem się z nią na dziewiątą, kino, kawiarnia i spacer, jesienne róże, róże smutne, herbaciane” Atlas 104), by uciszyć język wendetty. Jeśli przyjąć pewną logikę psychologiczną postaci – co nie jest ewidentne, bowiem Chutnik gra w swej powieści rozmaitymi konwencjami literackimi, od realizmu po powieść grozy – to raczej od narratorki pochodzi dyskurs „rozszałałej łączniczki”, „Matki Boskiej Żydowskiej, matronki wszystkich bojowniczek getta i powstań zbrojnych. Kobiet strzelających, bombowniczek, morderczyń, rebeliantek, sabotujących terrorystek, wariatek z karabinem. Kobiet-rewolucji, które w nocy kręcą włosy na wałki, żeby rano ładnie wyglądać na barykadzie¹⁹”. Dyskurs ten, podobnie jak i bluźnierczą modlitwę „Zdrowaś Mario, zemsty pełna” (Atlas 88), odczytuję jako propozycje narracyjne reakcji (przywracającego do życia „odreagowania”), wpisanej w los Marii Wachelberg, która tymczasem

¹⁸ W *pokoiku na Hożej* jest ulubioną piosenką Marii Wachelberskiej.

¹⁹ Problematyka ta wykracza poza obrane przeze mnie ramy, trudno jednak nie dostrzec w tym fragmencie echa polskiej myśli feministycznej i dzieł artystek zaangażowanych w ten nurt (praca Anny Baumgart, *Bombowniczką*, 2004, uwspółcześniona wizja obrazu Delacroix, *La liberté guidant le peuple*, którą zawdzięczamy między innymi Marii Janion, etc.).

„umarła za życia” czy też „chora na powstanie”²⁰ siedzi w przychodni lekarskiej, przysłuchując się biernie wspomnieniom wojennym innych pacjentów.

Paradygmat (post)romantyczny pozostawia kobiecie dwie możliwe role: Matki Polki (tymczasem Maria „dzieci nie miała. Raz urodziła. Potem niby dziecko zakrzusło się w czasie snu, ale znaleziono przy nim rozbity termometr i dwa ogonki po czereśniach” Atlas 89) lub młodej dziewczyny, obiektu romantycznej miłości (Maria „nadal jest dla siebie młodą siksą zbierającą fotosy gwiazd z czekoladek” Atlas 104). Niemożność opisanego w ramach paradygmatu innego doświadczenia, „nie-bohaterskość” kobiecego losu²¹ sprawia, iż Maria zamyka się w swej samotności, by na koniec zejść do piwnicy, miejsca wojennej masakry, i umrzeć tam, gdzie jej zdaniem „powinna” była zginąć w 1944, powracając do (łona) matki. Ta zaś, znów wedle romantycznego wzorca („Spotkania jak dziady, gusła, czary-mary w piwnicznej stęchliźnie. Nikt ducha zmarłej nie wywołał, sama przylazła i mówi do córki”²² Atlas 114), będzie przeprowadzać córkę w zaświaty.

Paniopan Marian i język lukrowany

Trzeci z rozdziałów, poświęcony panu Marianowi, zwanemu też „podróbką” „Paniopanem”, „homo niewiadomo”, „homo nic”, jest krótszy od pozostałych i z pozoru najmniej dopracowany. Zdawać by się mogło, że to niemal szkolna praca absolwentki *gender studies*, gdzie wśród odmieńców naznaczonych ostracyzmem społecznym nie mogło zabraknąć Inności genderowej. Pan Marian, z wykształcenia cukiernik, na rencie od pobytu w wojsku, gdzie kolegom nie spodobał się jego sposób bycia i fakt pisanie wierszy, powszechnie lubiany i szanowany w sąsiedztwie, uczynna „złota rączka”, „człowiek skarb, niezbędny każdego porządnego gospodarstwa domowego” (Atlas 117), intryguje jednak otoczenie, któremu obce jest pojęcie płci kulturowej i potrzebuje dookreślenia orientacji seksualnej Paniopana. W odróżnieniu do pozostałych rozdziałów powieści,

²⁰ „Kiedy pada pytanie: ‘Co pani jest?’, Maria odpowiada, że boli ją powstanie. Reumatyzm, stłuczona noga, niedoleczone rany. Wszystkiego nabawiła się w 1944, jak chodziła po kanałach. [...] Mnie strzyka powstanie w kręgosłupie, nogi mnie bolą od tego patriotyzmu” (Atlas 83–84).

²¹ „Może zgwałcić ją dwudziestu mężczyzn z rządu i wtedy jest szansa, że ona zginie. Ale to nie jest bohaterska śmierć w wyniku ran odniesionych w bitwie. Bohaterskie nie jest też trzymanie swojego nieżywego dziecka w ramionach, patrzanie, jak wyrzucają je z piątego piętra, słyszenie odgłosu rozpryskiwanego o asfalt ciała.

Do zapomnienia i włożenia w szufladkę ‘skutki uboczne’ jest również duszenie płaczących niemowlaków w schronach i patrzanie, jak gestapo zabija starego ojca, który nie ma siły iść równo w kordonie” (Atlas 82).

²² To dość czytelne nawiązanie do II części *Dziadów* Adama Mickiewicza.

w części zatytułowanej *Podróbki* narracja nadrzędna nie porządkuje nigdy wielość, wedle którego:

Aaa, on jest homo, tak, ciotka jakaś, nieteges jakiś! Ależ skąd, gdzie na pana Mariana takie potworne oskarżenia rzucać, wstydu te plociuchy nie mają, by się za porządną pracę wzięły. A już mi stąd, z tej klatki schodowej, do swoich nor wracać i w kotłach mieszać! Czuczła jedne! Pan Marian nie żaden pedzio, tylko wrażliwy, zwyczajnie nieszczęśliwy facet. Facet! (Atlas 117).

Brak w komentarzu odautorskim odwołania do konkretnego tekstu kultury, przypisanego do tego rozdziału, nie oznacza jednak, że Paniopan Marian nie ma zindywidualizowanego języka. Po pierwsze cały rozdział charakteryzuje specyficzne nagromadzenie zdrobnień, z jednej strony oddających sposób bycia i wygląd postaci, z drugiej odnoszących się do stylistycznej manieri gwary warszawskiej, zbliżając się niekiedy do pastyszu (Balbus 1996). Jak wiadomo, deminutivum to jedna z jej cech podstawowych, zauważona już w XIX wieku jako przydająca, w pojęciu mieszczańskim, elegancji wysłowienia (Wieczorkiewicz 1974: 113). Zdrobnienia odnajdujemy zarówno w (rzadkich) wypowiedziach postaci („Dobrze, no już, sąsiadeczko...”, Atlas 117, ”I może, a, zaszaleję, jeszcze jakieś ładne ciasteczko do kaweczki. Takie jakieś, a w ogóle świeże są te ciasteczka, pani Elu?” Atlas 119–120), jak i w opisie pana Mariana, gdzie mamy do czynienia z kontaminacją specyficznym językiem opisywanej postaci. I tak cukiernik piecze u siebie w domu „pączusie, torciki, ciasteczka” w „foremkach”, które sam zrobił z „drucików”. Wygląda także wykwintnie: „Zamiast fraczka płaszczyk zapiwany do połowy. Pod gardziółkiem szaliczek w kratkę” (Atlas 118). Gdy zaopiekuje się chorym gołębiem, spotka się z brakiem zrozumienia ze strony weterynarza, oddanym poprzez kontrast językowy, oparty na zderzeniu deminutivum z augmentativum:

Ptaszek taki siedział, sobie dziobkiem poprawiał piórka w skrzydełku. A to skrzydełko naderwane, wiszące gdzieś tam z tyłu. Smutnie spojrział oczkami i tylko gruu, gruu. To pan Marian wziął chusteczkę do nosa w kratkę, zawiązał gołąbka do środka i zaniósł do domu. [...] „Leż sobie, maleńki, odpoczywaj”. I rano do weterynarza, a ten: „Panie, co mi pan zarazy przynosi, obsrane jakieś ptaszony z podwórka pozbierane. Jak ja bym miał tak wszystkie te szczury latające leczyć, to bym chyba nic innego nie robił, zabieraj się pan z tym majdanem, ale już!” (Atlas 128).

Deminutivum nie jest jednak jedyną cechą charakterystyczną dla pana Mariana. Wśród rozlicznych zajęć manualnych: pieczenia, gotowania, majsterkowania i szycia, Paniopan z pasją oddaje się haftowaniu – „Zwykle haftował makatki. A to z jakimś fikuśnym wzorem, a to z przysłowiem czy złotą myślą. Preferował kolory stonowane, szare błękity, czasem pastele” (Atlas 122). To hasła i sentencje, cytaty biblijne i porzekadła ludowe, które charakteryzuje lakoniczność i mądrość,

często zastygłe w pretensjonalną kliszę. Warto przy okazji przypomnieć, że rozważania w młodzieńczym sztambuchu, które tak rozsierdziły kolegów z wojskowej jednostki, pan Marian podpisał „Marianna Pawlikowska”, nawiązując na swój sposób do kultury przedwojennej Warszawy. Po balladach podwórzowych i szlagierach miłosnych z poprzednich rozdziałów przywołana zostaje tym razem poetka związana z grupą Skamander, Maria Pawlikowska-Jasnorzevska, w obiegu popularnym kojarzona z epigramatami o tematyce miłosnej. Język pana Mariana, nacechowany silnym ładunkiem emocjonalnym, elegancją i pretensjonalnością, skłania się też do skrótów i uproszczeń, krótkich i trafnych fraz, które nie zawsze zrozumiane, dostrzeżone czy usłyszane, pozostają na marginesie życia kamienicy przy Opaczewskiej, podobnie jak i sam pan Marian.

Księżniczka Marysia i slang młodzieżowy

Ostatni z rozdziałów poświęcony jest jedenastoletniej Marysi Kozak, wkraczającej w wiek dojrzewania zbuntowanej „księżniczce”. Pozostanie ona w całej książce jedyną Marią zbuntowaną. Po bezwolnej Mańce niemocie, depresyjnej i lękliwej pani Marii, potulnym i spolegliwym panie Marianie, jest ona z pozoru kolejną modelową postacią, akceptującą poślednie miejsce narzucone jej przez społeczeństwo – grzecznej dziewczynki. „Ubierała się we wszystko to, co kupili jej dorośli. Nie marudziła i nie protestowała, że chce mniej lub więcej różu” (Atlas 143), „Kochana córeczka od dziecka. Skarb!” (Atlas 144). Tymczasem, kiedy nikt nie widział, brudziła te ubrania od spodu, pluła do kanapki, zrobionej rodzinie na śniadanie, „niechący” nadeptywała na sztuczną szczękę babci. Ta forma buntu, rodem z Gombrowicza²³, przeradzać się będzie w bardziej zorganizowane akcje wandalizmu, a w finale doprowadzi do podpalenia przez Marysię bazaru. Warto na marginesie zaznaczyć, choć przekracza to obszar zainteresowań niniejszego artykułu, iż gest ten nie do końca jest aktem zaangażowanym, wbrew odczytaniu postaci Marysi przez niektóre badaczki, jako posługującej się językiem i estetyką anarchofeministek (Bałaga 2016: 130). Wszak powieść zamyka taka oto refleksja:

Wracam do domu. Nie domyślą się, że to ja zrobiłam, a jeśli nawet, to powiem, że niechący. I jeszcze zdążę na telewizyjną relację z pożaru. Może zostało coś z kolacji w lodówce. A zresztą, najwyżej poczekam do śniadania. Nigdzie mi się nie spieszy (Atlas 194).

²³ Mam tu na myśli zachowanie młodych bohaterów opowiadania *Dziewictwo* czy narratora *Ferdydurke*.

Czyn Marysi wynika z frustracji – buntu przeciw narzuconej jej roli i rozczarowania tym, że „na świecie nie ma już Matki Boskiej” (Atlas 191). Nie jest akcją przemyślaną i konsekwentną, to gest anarchiczny, który zabija jednocześnie anarchistkę w Marysi. W wywołanym przez Marysię pożarze ginie „zjawiskowa nieznojoma”, podziwiana przez nią z daleka „przyjaciółka punkowa”, „Błogosławiona, bo niestrzeżona”, idealizowana przez dziewczynkę na równi z Matką Boską, a wraz z nią projekcja Marysi-Robin Hoodki, operującej w sferze anarchofeminizmu.

Język, jakim posługuje się Marysia, oscyluje między nieudolnością dziecięcą (świadczy o tym chociażby fragment z pamiętnika, Atlas 158–159), językiem religijnym a żargonem młodzieżowym („Och, Maryjo, dopomóż mi! Pliska, pliska!”, Atlas 159; „No normalnie, jak patrzę na te tłumy, to mi słabo. Chodzę z głową w dół, bo niechybnie bym kogoś na drugi świat posłała z tej wściekłości w oczach. Daruj, Matko Boża, ale albo kogoś zajebię, albo się uspokoję jakoś. Na pewno”. Atlas 171). Zestawienie tych odrębnych całkowicie rejestrów stylistycznych wybrzmiewa najciekawiej w dialogu pomiędzy Marysią, a siedzącą w piwnicy panią Marią Wachelberską, którą dziewczynka, kierowana zbieżnością imion, wzięła za Matkę Boską²⁴.

O rajutku, Najświętsza Panienska tutaj, w naszej kamienicy? Wiedziałam, wiedziałam, że do mnie kiedyś przyjdiesz. Jak ja się modliłam, jak ja wierzyłam! Tutaj, w moim domu zstąpiłaś z nieba. Przepraszam, że tak nakrzyczałam na ciebie w kościele, ale naprawdę te dziewczyny mnie wkurzyły, jak mnie zbiły. Tak że sorry. [...]

– Czy masz może, dziewczynko, coś do picia?

– Ty pijesz, Maryjo, to duchy piją? (Atlas 184–185)

Język Marysi Kozak tworzy się właśnie w napięciu pomiędzy językiem wyniesionym ze szkoły i lekcji religii a pełnym anglicyzmów i wulgaryzmów żargonem młodzieżowym. Natomiast przytoczony przez Chutnik fragment z pieśni Wincentego Pola odgrywa tu jedynie rolę epizodyczną, nie stanowi w najmniejszym stopniu języka Marysi. Wręcz przeciwnie. Tekst piosenki, śpiewanej przez zespół Mazowsze (literatura romantyczna zamieniona w kliszę komercyjną), jest dla niej niezrozumiały. Marysia odczyta tu jedynie, bardzo dosłownie, przeniesione do realiów Warszawy początków XXI wieku, wezwanie do walki zbrojnej. Gdy „objawienie Marysi z Ochoty” okaże się zwykłym *qui pro quo*, dziewczynka, słuchając pieśni ze znaną frazą „I do boju Mazur szczerzy”, stwierdzi, że „chętnie zrobi jakieś powstanie” (Atlas 188). A przecież i ten gest okaże się ostatecznie pusty – jego prawdziwym adresatem będą media, w których Marysia będzie chciała obejrzyć samą siebie. Jak *selfie* wykonane w ekstremalnych warunkach, pozorna komunikacja w dobie samotności, życie na pokaz, obraz zastępujący treść.

²⁴ Zbieżność to oczywiście nieprzypadkowa. Sylwia Chutnik kreśli w swej powieści cztery portrety współczesnych Mater Dolorosa.

Marysia Kozak, głównie ze względu na wiek, ale też i na wychowanie w innych realiach polityczno-ekonomicznych, jako jedyna nie nawiązuje do przedwojennych tekstów kultury (warszawskiej). Jej Warszawa zdaje się istnieć poza światem ballad podwórzowych, popularnych piosenek czy poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Z pozoru jest ona „dzieckiem” łączniczki-kanalarki, obie charakteryzują się w pewnej chwili na „Maryję Zbrojną” („pomalowane usta, dwie kreski na policzku” Atlas 188²⁵), ich spotkanie sprowadza się jednak do całkowitego nieporozumienia, podobnie jak nocne rozmowy przy papierosie na klatce schodowej Marysi i Czarnej Małki. Pan Marian zaopiekuje się wprawdzie chorą Marią Wachelberską, lecz nie znajdzie to najmniejszego oddźwięku w rozdziale poświęconym tej ostatniej (inne postaci też zdają się nie dostrzegać nigdy bohatera trzeciej części powieści). A kontakt pani Marii z Czarną Małką ograniczy się jedynie do parapetowej obserwacji „żulicy”, zbierającej odpadki przy śmietniku.

Istnienie czterech „Marii” z powieści Chutnik w osobnych, hermetycznych światach, choć na niewielkiej przestrzeni wspólnej kamienicy, wynika z „zaburzenia zbiorowej świadomości” i braku ciągłości historycznej pomiędzy dawną stolicą, a metropolią XXI wieku (Uniłowski 2015: 5). Prowadzi to do zachwiania komunikacji pomiędzy pokoleniami i różnymi warstwami społecznymi. Coraz trudniej znaleźć wspólny język, rozumiany jako system wartości i czytelnych znaków kulturowych, nawet wśród osób żyjących w tej samej przestrzeni geograficznej – zdaje się mówić Chutnik, którą boli nie tylko brak akceptacji w stolicy dla przybyszów z prowincji, ale i „warszawiaków” z innego piętra czy innej klatki schodowej (Chutnik, Nic...). Ta pesymistyczna konstatacja odnosi się jednak do czterech postaci wiodących, na których skupia się obserwacja Chutnik, a te reprezentują klasyczne figury wykluczenia (ubóstwo, choroba, starość, pochodzenie żydowskie, odmienność genderowa i niedojrzałość) (Varga 2008). Słabo zindywidualizowaną społeczność, która je otacza, spaja wspólnota językowa – nowa gwara warszawska.

Bibliografia

- Atlas – Sylwia Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Warszawa 2008 (wersja ebook 2013).
 Balbus Stanisław, 1996, *Między stylami*, Kraków.
 Bałaga Magdalena, 2016, *W imieniu kobiet podziemnych: o twórczości Sylwii Chutnik*, [w:] red. Agnieszka Nęcka, Dariusz Nowacki, Jolanta Pasternska, *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, s. 125–142, Katowice.

²⁵ Podobieństwo do obrazu Czarnej Madonny i wykorzystania jej symbolu w walce zbrojnej stanowi osobną kwestię, którą trudno rozwinąć w ramach tego tekstu.

- Bednarek Magdalena, 2008, *Zdrowaś Mario? Łaskiś pełna?*, „Czas Kultury”, t. 4, s. 165–167.
- Bolecki Włodzimierz, 1998, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa.
- Bulikowska Maria, 2013, *Mała książka o gwarze warszawskiej*, Warszawa.
- Chutnik Sylwia, 2011, *Warszawa kobiet*, Warszawa.
- Chutnik Sylwia, *Urodziłam się w Warszawie, nie w Polsce. Z Sylwią Chutnik rozmawia Justyna Sobolewska*, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/pasporty/284021,1,rozmowa-z-sylwia-chutnik.read>, [dostęp 10.12.2018].
- Chutnik Sylwia, *Interesują mnie okruszki pod dywanem z bazaru. Z S Sylwią Chutnik rozmawia Mike Urbaniak*, <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,18910112,sylwia-chutnik-interesuja-mnie-okruszki-pod-dywanem-z-bazaru.html>, [dostęp 10.12.2018].
- Chutnik Sylwia, *Nic mnie tak nie denerwuje, jak gadanie o słoikach*, „Gazeta Wyborcza”, 25 sierpnia 2014, http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,66825,16428558,Chutnik_Nic_mnie_tak_nie_denerwuje_jak_gadanie_o.html [dostęp 10.12.2018].
- Genette Gerard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paryż.
- Janin Maria, 2006 (1996), *Kobiety i duch inności*, Warszawa.
- Kozicka Dorota, 2015, *Sylwia Chutnik, czyli kobieta w mieście*, „Śląskie Studia Humanistyczne”, t. 1 (6), s. 131–142.
- Nadana-Sokołowska Katarzyna, 2017, *Kieszonkowy atlas kobiet, Dzidzia, Cwaniary... – wybrane powieści Sylwii Chutnik w kontekście badań nad związkami reprezentacji wojny i płci kulturowej*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, t. 10, s. 59–72.
- Ruman Anna, 2009, *Ciemne strony kobiecości*, „Akcent”, 3, <http://akcentpismo.pl/spis-tresci-numeru-32009/anna-ruman-ciemne-strony-kobiecosci/> [dostęp 10.12.2018].
- Samoyault Tiphaine, 2005, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Collin, Paryż.
- Siatkowska-Callebat Kinga, 2013, *La Varsovie fantasmatique. Image de la capitale polonaise dans l'œuvre de Jerzy Pilch, Sylwia Chutnik et Tomasz Piątek*, [w:] *Mémoire(s) des lieux*, (red.) Małgorzata Smorąg-Goldberg, Marek Tomaszewski, Lozanna, s. 157–175.
- Słomak Iwona, 2008, *Rzecz to niesłychana*, „FA-art”, nr 1–2, s. 166–168.
- Szczuka Kazimiera, 2008, *Rewolucja jest kobietą*, „Polityka”, nr 50 (2684), s. 54–57.
- Uniłowski Krzysztof, 2015, *Niesamowite i dowcipne. O „Kieszonkowym atlasie kobiet” Sylwii Chutnik*, „Śląskie Studia Humanistyczne”, t. 1, s. 171–187.
- Varga Krzysztof, 2008, *Leksykon wykluczonych*, „Gazeta Wyborcza”, nr 105, s. 19.
- Wieczorkiewicz Bronisław, 1966, *Słownik gwary warszawskiej XIX wieku*, Warszawa.
- Wieczorkiewicz Bronisław, 1971, *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, Warszawa.
- Wieczorkiewicz Bronisław, 1974, *Gwara warszawska dawniej i dziś*, Warszawa.

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest językowi, jakim napisana została powieść Sylwii Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet*. Każda z czterech części książki Chutnik przedstawia inną „bohaterkę” (Czarna Mańka, pani Maria, paniopan Marian i Marysia), każda z nich

ilustruje jakąś formę wykluczenia społecznego, do każdej przypisany jest też inny język. Wspólnemu miejscu zamieszkania (kamienica na starej Ochocie) odpowiada też wspólna dla nich wszystkich współczesna gwara warszawska, na którą nakładają się inne teksty kultury (warszawskie ballady podwórzowe, przedwojenne szlagiery, maksymy i epigramy, wreszcie echo feministycznego dyskursu naukowego).