

1 Na użytek niniejszego artykułu korzystam z drugiego wydania utworu – S. CHUTNIK: *Kieszonkowy atlas kobiet*. Warszawa 2013. Paginacja wszystkich przytoczeń z tej pozycji w tekście głównym.

1.

Maria Kretańska, pani Maria Wachelberska, „paniopan” Marian, wreszcie Marysia Kozak – wszystkie wiodące postaci z debiutanckiej powieści Sylwii Chutnik (ur. 1979), zatytułowanej *Kieszonkowy atlas kobiet* (2008)¹, występują w aurze niesamowitego.

Po kolei: oto Maria Kretańska *vel* Czarna Mańka – współczesny Kopicuszek, który nigdy nie spotkał swojego księcia, mentalna somnambuliczka – okazuje się figurą Nieżywej Dziewczyny (zob. s. 28), nieobecnej we własnym życiu. Skrajnie pasywna, nie tylko pozwala innym rozstrzygać o swoim losie, lecz także okazuje się ofiarą, na którą sąsiedzi i rodzina przenoszą lęk przed własną desocjalizacją. Wykluczona ze społeczności, dziewczyna staje się alkoholiczką i żulicą, karykaturą bohaterki podwórzowych ballad, których z takim upodobaniem słuchała w dzieciństwie. Zamiast pożądanego melodramatycznego schematu los Kretańskiej rozgrywa się podług innej kliszy romantycznej proveniencji: Maria pogrąża się w milczeniu, apatii, a ostatecznie – szaleństwie. Co ciekawe, skutkuje to uwzniośleniem postaci, bo przecież motyw szaleństwa apeluje do wysokoartystycznych wzorców. Oczywiście, z punktu widzenia mieszkańców kamienicy na Opaczewskiej sytuacja bohaterki przedstawia się mniej podniosłe:

Mańka, ty weź się opanuj i jakoś pozbieraj, bo ty chyba chora psychicznie jesteś na głowę. Zawsze taka rozmemłana i te twoje dziwne zabawy w królownę, co myślałaś, że nikt nie widzi.

s. 28

Nadrzędnemu opowiadaczowi, chętnie oscylującemu pomiędzy różnymi perspektywami narracyjnymi, owa niejednoznaczność pozwala pokazać tragiczny finał losów Mańki przez pryzmat groteskowej optyki, przełamanej wszakże w epilogu powieści. Oto już po śmierci bohaterki jej współlokator wyczuwa pod butem na wycieraczce pewne zgrubienie:

Włączył zapalniczkę i nachylił się nad wycieraczką. Przejechał palcem po czarnej gumie. Spomiędzy rowków wyłoniły się przestraszone oczy dziecka.

s. 64

Uprzedzę wypadki i powiem, że w tym jednym jedynym epizodzie autorka wyjątkowo zarysowuje sytuację, która czytelnika może wprowadzić w stan metafizycznego niepokoju i która z powodzeniem odsyła do konwencji dreszczowca. We wszystkich innych wypadkach bowiem niesamowite motywy występują w powieści Chutnik na prawach dobrze znanych literackich czy kulturowych rekwizytów. Jeśli zatem nieco wcześniej czytaliśmy o tym, że skrzep, będący ośrodkiem fantazji Kretańskiej o jej urojonym macierzyństwie, pieszczotliwie nazywany przez bohaterkę Anulką, po kolizji bohaterki z ciężarówką sam wrócił do domu, to wszystko z powodzeniem mogliśmy policzyć na karb groteskowego właśnie obrazowania, w ramach którego niesamowitym motywom przydaje się komicznego charakteru. Groteskowy jest również obraz Mańki, która po wypadku o własnych siłach wydobywa się spod kół tira, przypominając przy tym po trosze powstającego z grobu upiora, po trosze superbohatera z kreskówki, a po trosze rozdrażnione zwierzę:

2 Przytoczony trójwers to fragment ballady znanej jako *Prawdziwe zdarzenie o sierotkach warszawskich z czasu powstania*. Zob. B. WIECZORKIEWICZ: *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*. Oprac. muz. Z. WIEHLER. Warszawa 1971, s. 338. Na książkę Wieczorkiewiczza jako swoje źródło wskazuje w dołączonej do powieści nocie sama pisarka. W pierwszym opowiadaniu przytacza nadto wyimki z kołysanki *Aj, lu, lu, lu, lu* (z zamianą „Śpij, syneczku” na „Śpij, córeczko”, co ma swoje znaczenie tym bardziej, że oryginalny tekst kołysanki zmienia się w lament matki na grobie syna poległego na wojnie 1920 roku), dalej – refreny ballad o Antku Białym oraz *W knajpie „Pod Kogutem”*, a wreszcie obszerne cytaty ze słynnej *Czarnej Mańki* Czesława Gumkowskiego (z drobnymi modyfikacjami tekstu, które tym razem najprawdopodobniej powstały w wyniku omyłek przy przepisywaniu).

Nagle spod kół potężnego tira wyczołgała się zakrwawiona Maria. Kobieta niezatapialna. Człowiek ze stali. [...] Maria wpełzła na asfalt i rozejrzała się wokół. Jak dzikie zwierzę, bestia zraniona. Wycharczała: „Gdzie wózek?” To nie był już głos ludzki, to nie była chrypa po trzech dniach chłania. To była tygrysica z obłędem w oczach szukająca swego dziecka.

s. 53–54

W finale opowieści jest inaczej, bo „przestraszone oczy dziecka”, ukryte między rowkami wycieraczki, naprawdę mogły przerazić bohatera, jak też zaskoczyć czytelnika, dla którego to, co dotąd funkcjonowało wyłącznie na prawach zabawy literacką konwencją, staje się na chwilę realnym składnikiem przedstawionego świata. Wszelako również i takie wrażenie, bliskie doświadczeniu czytelnika powieści grozy, decyzją pisarki natychmiast zostało rozwiane, skoro narrację pointuje zamieszczony poniżej bezpretensjonalny trójwers:

Mamciu, zabierz nas do Bozi,
Bo nam nędza tutaj grozi,
Bo bez Ciebie będzie smutno nam

s. 64

Przyznaję, przez chwilę zapachniało horrorem, wszelako dzięki wyimkowi ze zbioru w opracowaniu Bronisława Wieczorkiewiczza² na powrót mogliśmy wrócić do dużo bezpieczniejszego świata podwórzowej ballady...

Protagonistka drugiego opowiadania, osiemdziesięciodwuletnia staruszka Maria Wachelberska, „nigdy Wachelberg” (s. 80), nazna-

czona została wojenną traumą – bohaterka nigdy się nie pogodziła z własnym ocaleniem podczas rzezi Ochoty w sierpniu 1944 roku:

I właśnie to **niesamowite** uratowanie zepsuło pani Marii życie. Od tamtej pory czekała już tylko na śmierć, miała wyrzuty sumienia, że nie została wgnieciona w ściany piwnicy [po wybuchu granatu – K.U.]. Jak to tak: sąsiadka spod piątki nie żyje, jej nowo narodzone dziecko nie żyje. Nikt nie przeżył, tylko ona z matką. s. 75, podkr. – K.U.

Matka bohaterki zginęła niebawem, usiłując ratować córkę z rąk oprawców z RONA. W zamieszaniu młodej Marii udało się wymknąć, zamiast niej „za karę dwie inne dziewczynki, w tym koleżanka z klasy, zostały zgwałcone” (s. 76). Za sprawą absurdalnego poczucia winy bohaterka przeobraziła się w „prawdziwą **Kobietę Nieżywą**. Zafiksowaną na przeszłości, ignorującą doznania codzienne. Trwanie, oczekiwanie, spanie i budzenie się w poczuciu już nieistnienia” (s. 97). Ale też więcej, bo choć w oficjalnym życiorysie bohaterka – „łączniczka, kanalarzka” (s. 81) – przyznaje się do powstańczego epizodu, to nigdy nie wspomina o żydowskim pochodzeniu, wegetacji w getcie, śmierci ojca, beznadziejnej walce w kwietniu 1943 roku i ucieczce na aryjską stronę.

Przy całkowitej odmienności życiorysów bohaterki dwóch pierwszych opowieści okazują się nosicielkami podobnych cech. Obie funkcjonują w stanie zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią, są opisywane i definiowane jako **martwe za życia**. Obie są dotknięte niemotą, nie znajdują sposobu na wyrażenie traumatycznych doświadczeń. Obie mają zaburzone relacje z matkami: bohaterka pierwszej opowieści zostaje wyklęta przez rodzicielkę, natomiast pani Maria – jak już wiemy – czuje się winna śmierci swojej matki. Ta symetria obejmuje nawet motyw muzyczny, bo jeśli życiu Kretańskiej towarzyszą podwórzowe ballady, to samotnej egzystencji Wachelberskiej – przedwojenne szlagiery Miry Zimińskiej, Eugeniusza Bodo czy Mieczysława Fogga...

Za swoją niezdolność do życia bohaterki płacą podobną cenę, popadając w szaleństwo. Co ciekawe, obie postaci najpierw dotyka potężny krwotok, skutkiem czego dalsze ich perypetie mogłyby, całkiem rozsądnie, zostać uznane za chorobowe majaki. Mamy jednak do czynienia z symboliczną wymianą: własna krew stanowi swoisty trybut spłacany życiu, w którym bohaterki nie umiały uczestniczyć (a widać wyraźnie, że chodzi tu przede wszystkim o życie rodzinne i macierzyństwo). Brocząc krwią, Wachelberska schodzi do piwnicy (gdzie podczas powstania zginęli mieszkańcy domu przy Opaczewskiej), aby spotkać się z matką i tyleż symbolicznie, co realnie wrócić do łona („Chcę leżeć jak mały emb-

tion, schowaj mnie znowu w swoim brzuchu. Umrzyj mnie, nie ródź” – s. 111).

Tymczasem z perspektywy aktualnych sąsiadów staruszki cała sprawa wygląda zupełnie inaczej. Wachelberska przeobraziła się w „zasuszonego ptaka” (s. 105), który na stałe zagnieździł się w piwnicy i nikomu **nie pozwala do niej zejść**:

A pani Maria to hańba dla całej okolicy. Takiego zgniłka mieć w piwnicy, to i strach tam teraz wejść, bo powiadają, że ona tak śmierdzi z tego gnicia. [...] Sama nie wiem, ale to człowiek aż się wzdryga, że siedzi tam taki ktoś **ni to trup, ni to baba i straszy**. Nie wiadomo, może ona już nie żyje, tylko tak z przyzwyczajenia jęczy.

s. 107, podkr. – K.U.

3 Zob. G. BACHELARD:
Dom rodzinny i dom oniryczny. Tłum. H. CHUDAK.
W: G. BACHELARD: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*.
Wybór H. CHUDAK. Wstęp
J. BŁOŃSKI. Warszawa 1975.

Mając w pamięci koncepcję domu onirycznego Gastona Bachelarda³, możemy w tym momencie skonstatować, że obie bohaterki Sylwii Chutnik **reprezentują wypartą przeszłość i tożsamość Warszawy**: Kretańska w wersji plebejskiej, natomiast Wachelberska w wariacie, by tak rzec, inteligencko-urzędniczym. Tym samym autorka subtelnie kieruje naszą uwagę na pewne zaburzenie zbiorowej świadomości. Okazuje się bowiem, że **nie ma historycznej ciągłości ani przejścia** pomiędzy dawną stolicą a współczesną nam Warszawą, pragnącą uchodzić za „normalną” europejską metropolię doby późnego kapitalizmu...

Niezwykłość bohatera trzeciej opowieści, Mariana Pawlikowskiego, zaznacza się stosunkowo najmniej efektownie. Wszelako mamy tu sprawę z postacią o nieokreślonym statusie genderowym. Pan Marian, co prawda, ma rękę do drobnych napraw domowych, ale już jego zdolności cukiernicze i krawieckie pasje nie przystają do wzoru męskości. Pedanterię i uprzejmość bohatera można by złożyć na karb starokawalerstwa, ale przesadna elegancja, a przede wszystkim – unikanie intymnych związków z kobietami muszą budzić niepokój w sąsiedztwie... Nie, pan Marian nie jest wcale homo i tylko na pierwszy rzut oka przypomina bohaterów prozy Michała Witkowskiego. Jest „panioplanem”, jak po namyśle ostatecznie wspólnie rozstrzygają mieszkańcy kamienicy wraz z narratorką. „Panioplan” oznacza tu osobnika zafiksowanego na fazie analnej, którego rozwój psychoseksualny został zablokowany za sprawą dysfunkcyjnej rodziny, ojca-brutala, który siłą chciał uczynić z syna prawdziwego mężczyznę, oraz matki, do której syn okazał się na odmiannę nadmiernie przywiązany.

Wreszcie bohaterka ostatniej historii, Marysia Kozak, jedenastolatka, „Zła Dziewczynka z Opaczewskiej” (s. 186), za dnia – porządna uczennica, jakkolwiek, przynajmniej we własnej opinii, obdarzona zadatkami na wiedźmę. Nocami bohaterka wymyka się z domu,

zamienia „z potulnej nastolatki w laleczkę z horroru” (s. 145) i rusza w miasto jako „Marysia-Robin Hoodka” (s. 158), by psuć samochody na parkingu i zapychać żelkowymi miśkami szczeliny bankomatów czy zamki w sklepowych drzwiach. Kulminacją tej samotnej guerilli okazuje się podpalenie bazaru przy Grójeckiej, miejsca, które – obok kamienicy przy Opaczewskiej – odgrywa kluczową rolę we wszystkich opowieściach...

Warto zwrócić uwagę, że dopiero przy okazji przygód Maryysi w *Kieszonkowym atlasie kobiet* spotkamy motywy wzięte ze współczesnej kultury popularnej:

Opustoszały bazar miał coś z cmentarza. Z daleka jedna z nielicznych latarni zapalała się i gaśła, tworząc scenerię jak z filmu grozy. Auuu, zaraz z blaszaka wyjdzie Majkel Dżekson i zacznie tańczyć.

s. 183

Oczywiście, zarysowany tu obraz kojarzy się raczej z parodią horroru, co dodatkowo podkreśla nawiązanie do słynnego teledysku w reżyserii Johna Landisa, w którym bohaterowie-zombies, z Michaëlem Jacksonem na czele, pływają w stylu *breakdance* (1983). Mimo wszystko przy porównaniu bazaru i cmentarza trzeba się zatrzymać. Po pierwsze, bazar przy Grójeckiej **jest** w pewnym sensie cmentarzem, skoro obejmuje teren dawnego Zieleniaka, miejsca kaźni warszawiaków podczas powstania. „W miejscu śmierci matki stoi teraz bazarowa budka z rajstopami” (s. 77) – czytamy w opowieści o Marii Wachelberskiej. Po drugie – i ważniejsze – targowisko na Banacha tylko z pozoru jest rojnym, gwarnym i barwnym ośrodkiem życia dzielnicy. Wszystko to, z przydatkiem dynamicznego i energicznego stylu unaoczniającego opowiadania, jest wyłącznie kamuflażem skrywającym tę prawdę, że mamy do czynienia z namiastką rynku dla tych usytuowanych najniżej w hierarchii konsumentów, ze swego rodzaju **śmietniskiem, gdzie obraca się wyłącznie konsumpcyjnymi odpadami**. Tę smętną prawdę o bazarze najdobitniej ujawniają jego Królowe, bo właśnie w ich wydaniu handel okazuje się wyłącznie przykrywką dla jałowego trwania oraz ekspozycji samego bytu, to jest **przedmiotów z odjętą wartością ekonomiczną**:

I na bazarze są też prawdziwe Królowe. [...] Siedzą na krzesłkach wędkarskich i dumnie prezentują towary na gazecie. Ich dostawcą jest pobliski śmietnik lub zakurzony strych. Czego tu nie ma: śruby od kibla, zeszyt bez kartek, kasetka magnetofonowa bez taśmy. [...] Siedzą zazwyczaj bokiem lub wręcz tyłem do ewentualnych klientów [...]. Jakby nie wierzyły, że cokolwiek mogą sprzedać. Jakby ignorowały cały

ten kapitalizm, kupowanie, gromadzenie. Z drugiej strony panuje tutaj ogromny szacunek do rzeczy, do wytworu ludzkiego. Najmniejszy odłamany plastik ma sens, przyda się, można go zaprezentować jak każdy inny towar. s. 9

Konsumpcyjne odpady mają za to wartość narracyjną, są czymś dziełem, ktoś ich używał, komuś służyły – krótko mówiąc, są medium historii, których najpewniej nigdy nie wysłuchamy. Jak jednak wiemy, Chutnik nie koncentruje się na takich przedmiotach, lecz raczej na ludziach, których udziałem stała się rola **społecznych odpadów**. Bo też wszyscy jej bohaterowie należą do grona wykluczonych. Dotyczy to również Marysi, odrzuconej przez rówieśniczki. Dotyczy pana Mariana, choć ten z pozoru wydaje się cieszyć akceptacją, a nawet pewną sympatią sąsiadów. „Kto powie, że on pedał, to zaraz oberwie” (s. 124) – zapewnia gromko wspólnota mieszkańców kamienicy przy Opaczewskiej, co zresztą oznacza tyle, że „paniopan” został zaakceptowany jako lokalny, tutejszy, **nasz odmieniec**, na którego tle uwyrażnia się nasza **normalność**. Że w istocie Marian nawet nie tyle tkwi na samym dnie hierarchii, ile w ogóle pozostaje poza społeczną strukturą, pokazuje dobitnie próba gwałtu na bohaterze (zob. s. 136).

Tytułowy „atlas kobiet” okazał się zatem zbiorem opowieści o wykluczonych, co nie uszło uwadze recenzentów książki⁴. Ale też znacznie więcej: podlegając typizacji i alegoryzacji, **postaci zaczynają funkcjonować na prawach figur**. W ten sposób Maria Kretańska przemienia się w Kobietę Bez Sensu (s. 17) czy też Kiblarę. Matkę Klozetową (s. 22). Maria Wachelberska występuje między innymi jako Madonna Parapetowa (s. 90), Marian Pawlikowski to – jak wiemy – „paniopan” (s. 120), a Marysia Kozak pojawia się zrazu jako Mała Dziewczynka (s. 139), by później stać się Buntowniczką (s. 158) czy też Radykalną Księżniczką (s. 166). Tym samym Chutnik od rodzajowego czy obyczajowego obrazka przechodzi ku przewrotnemu moralitetowi, podkreślając, że w ramach swojej opowieści operuje **trybem alegorycznym**, jej bohaterki zaś przemieniają się w figury ludzkiego losu.

Właśnie dlatego w oczach sąsiedzkiej wspólnoty, której głos konsekwentnie komentuje i kontrapunktuje narrację, protagoniści okazują się nieznośną prefiguracją jej własnego wykluczenia. Nieznośną, bo chodzi o świadomość dość przykrą, od której nieustannie uciekamy, którą odrzucamy i wypieramy, uporczywie przekonując samych siebie, że kto jak kto, ale my na pewno należymy do pełnoprawnych członków społeczeństwa konsumpcyjnego, jakkolwiek już od pierwszego akapitu wiadomo, jak sprawy naprawdę się mają.

Pierwszy raz na bazarze. Nie wiadomo, gdzie iść. Głośno, gwarno, chaos. Bez mapy nic nie kupisz. To jak miasto w mie-

4 Zob. zwłaszcza K. VARGA: *Leksykon wykluczonych*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 6 maja 2008 r.

ście. Potrzebujesz przewodniczki? No to chodź ze mną. Na prawo syf, na lewo syf, a przed nami miejski labirynt. s. 5

5 Por. M. GŁOWIŃSKI:
Labirynt, przestrzeń obcości.
W: IDEM: *Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marchońt – labirynt*. Kraków 1990, s. 129 i nast.

Narratorka, bazarowa Ariadna, odkrywa przed nami i wprowadza nas w inne, ukryte miasto, które – z jednej strony – jest anty-Miastem. Zamiast mostów syf, zamiast rzeki (wszak w parafrazowanej piosence „środkiem Wisła płynie”) – „labirynt, przestrzeń obcości”⁵. Z drugiej strony wszelako figura miasta podwójnego, „miasta w mieście”, znosi proste przeciwstawienie swojskości i obcości, wprowadzając – na zasadzie derridiańskiego chiazmu – obce w przestrzeń swojskiego i swojskie w przestrzeń obcego. Wkraczając („pierwszy raz”) na bazar, penetrujemy (wszak labirynt to sfera waginalna) to, co ukryte, spodnie, co tkwi jakby pod powierzchnią, jednocześnie czyniąc **to wszystko** jawnym czy też uświadamiając sobie jawność **tego wszystkiego**. Jak widać, w tekstach Sylwii Chutnik bazar funkcjonuje na prawach – znowu derridiańskiej – fałdki, zakładki, hymenu, uzewnętrznionego wnętrza, wywróconej na wierzch podszewki oficjalnego obrazu miasta...

6 Zob. S. FREUD: *Niesamowite*.
W: IDEM: *Dzieła wszystkie*. T. 3:
Pisma psychologiczne. Przeł.
R. RESZKE. Warszawa 1997.

Pamiętając o rozpoznanej i opisanej przez Sigmunda Freuda zwrotnej przechodności *unheimlich* i *heimlich*⁶, możemy rzec, iż protagoniści Chutnik zyskują walor niesamowitości wtedy i tylko wtedy, gdy rozpoznamy w nich nie tyle innych i obcych, nie tyle skrzywdzonych i poniżonych, ile siebie samych – właśnie dlatego, że jesteśmy lub w każdej chwili możemy zostać wykluczeni (do tego wystarczy – jakże przerażająca i upokarzająca to myśl – utrata zdolności kredytowej). I rzeczywiście, dla postaci z powieściowego świata główni bohaterowie z całą pewnością należą „do dziedziny tego, co przeraźliwie, wywołujące lęk i grozę”⁷. Tak tedy paniusie z pobliskich apartamentowców, okupujące plac zabaw, reagują paniczną ucieczką na widok Kretańskiej jako Matki Wariatki. Do piwnicy, gdzie gnieździ się Wachelberska – jak powiadają – strach wchodzić. „Paniopan” budzi agresję (ale też pożądanie) sąsiada i tylko Marysi nocne eskapady, póki co, uchodzą na sucho, jakkolwiek o jej wyczynach mówi się jeśli nie ze zgrozą, to przynajmniej z oburzeniem: „znowu chuligani splądrowali naszą okolicę [...]. Że to policja nie umie sobie z nimi poradzić, no który to już raz” (s. 170). Tyle tylko, że sprawy zupełnie inaczej będą się miały z perspektywy czytelnika, jeśli tylko zechciałby on wyciągnąć wnioski z umowności powieściowego świata, intertekstualnego charakteru wielu kluczowych wątków i motywów oraz ciężącego ku alegorii trybu narracyjnego. W jego oczach bowiem to, co groźne i przerażające, wyglądało będzie dość humorystycznie. Trzeba nam wyjaśnić tę rozbieżność.

7 Ibidem, s. 235.

2.

Żywe upiory, osoba pokutująca już za życia, istoty na poły zwierzęce, podległe fantastycznym przeobrażeniom – wszystko to, jak sądzę, trafiło do *Kieszonkowego atlasu kobiet z ballad nie tyle podwórzowych, ile romantycznych*. Rzecz ciekawa, że owa architekstualna zależność umknęła pierwszym komentatorom utworu. I nawet Iwona Słomak w obszernym erudycyjnym omówieniu dziełka Chutnik, opublikowanym na łamach „FA-artu”, wspomniała wyłącznie o „skarbczyku ballad warszawskich”, jakkolwiek tytuł jej recenzji, *Rzecz to niesłychana*⁸, mógł sugerować inne, bo mickiewiczowskie tropy.

Jeśli spróbuję teraz je podjąć, to jednocześnie wykręcę poza kwestię samego tylko podobieństwa motywów. Ostatecznie całą fantastykę w utworach Chutnik można by wyprowadzić równie dobrze z tradycji narracyjnego folkloru. Na mickiewiczowski adres naprowadza coś innego. Twierdzą bowiem historycy literatury, że swoją wyjątkowość, ba! arcydzielność, *Ballady i romanse* (1822) zawdzięczają nie oryginalnej wyobraźni swojego autora, lecz przemyślnej grze instancji nadawczych i perspektyw poznawczych. Zajrzyjmy do podręcznika:

Mimo iż *Rybka, To lubię, Lilie i Dudarz* zostały opatrzone przypiskami wskazującymi na ich źródło w „pieśni gminnej”, są to odnośniki dość konwencjonalne, które można traktować także jako sposób zaznaczania dystansu między światem balladowym a autorem, sygnał braku tożsamości między narratorem ballad a poetą jako twórcą. [...] Swoisty dystans wobec świata balladowego wiąże się także z tonem żartobliwym, wyczuwalnym w wielu utworach z tego cyklu⁹.

Rzecz nie tylko w tym, że współczesna pisarka wskazuje jako źródło własnych tekstów na przykład warszawskie ballady podwórzowe. Zresztą i to pokazuje, że w naszym przypadku pojawia się dodatkowy poziom zapośredniczenia – wszak autorka nie przedstawia się jako ktoś, kto sam zebrał miejskie ballady i legendy, lecz korzysta z gotowego już opracowania, podług którego modeluje przynajmniej pierwszą z historii. Iluzję bezpośredniego udziału narratorki w świecie przedstawionym wnosi perspektywa reporterska, najwyraźniej dochodząca do głosu w trzeciej opowieści, gdzie narratorka przeprowadza swoistą kwerendę wśród sąsiadów pana Mariana, stawiając im pytania i gromadząc odpowiedzi. Podobnie jak to było w wypadku narratorki-przewodniczki po targowisku na Banacha, reporterka jest figurą pograniczną, wkracza w obręb przedstawionego świata, a jednocześnie do niego nie należy – sama docieka, kim jest „panioplan”, ale opinie sąsiadów podaje wyłącznie na ich odpowiedzialność.

8 Zob. I. SŁOMAK: *Rzecz to niesłychana*. „FA-art” 2008, nr 2-3, s. 166 i nast.

9 A. WITKOWSKA: *Literatura romantyzmu*. Warszawa 1986, s. 93. Zob. także klasyczną rozprawę I. OPACKIEGO: *Poezja romantycznych przełomów*. Szkice. Wrocław 1972.

10 Fragmenty przedstawiające scenki w poczekalni lekarskiej czy też obyczaje urzędniczek biurowych mogłyby z powodzeniem funkcjonować jako samodzielne teksty; ten drugi wygląda zresztą na dość sztucznie wprowadzony do opowieści o Marysi Kozak wątek poboczny.

Repertuar ról i perspektyw narracyjnych, jakie przyjmuje główna opowiadaczka *Kieszonkowego atlasu kobiet*, jest zresztą dużo obszerniejszy. Obejmuje rolę etnografki, opisującej bazarowe obyczaje i rytuały, kulturoznawczyni, analizującej i interpretującej przedstawione wzory zachowań, felietonistki o zacięciu socjolożki-amatora¹⁰, kolekcjonerki zasłyszanych opowieści (także tych o wątpliwej wiarygodności). Jak wiemy, opowiadaczka dość często przyjmuje punkt widzenia świadków albo upostaciowionej sąsiedzkiej zbiorowości, która przynajmniej w pewnej mierze może się kojarzyć z gromadą, jaka w *Romantyczności* Adama Mickiewicza stanowiła tło wystąpienia poety. Zresztą już sam balans między wewnętrzną i zewnętrzną perspektywą charakterystyczny był dla nadrzędnego narratora *Ballad i romansów*, dając efekt epistemicznego zawieszenia między wiarą i niewiarą.

Skoro nie możemy mieć pewności, że opowiadacze nas nie zwdą (lub że nie stanowią wyłącznie roli, w jaką się wciela podmiot autorski), to ich rewelacje trzeba przyjmować z ograniczonym zaufaniem także wtedy, gdy występują oni z bezpośrednim na pozór komentarzem do opowiadanej przez siebie historii. Jeśli zatem w pewnym momencie narratorka Chutnik zdradza się z akademickimi lekturami z zakresu kulturoznawstwa i antropologii („Osoba, która czyści toaletę w rodzinie, stoi najniżej w hierarchii. Jednocześnie ma dziwną władzę nad wszystkim, co odrzucane i pomijane” – s. 22), to w tyleż pretensjonalnym, co przewidywalnym odnarratorskim komentarzu musimy zobaczyć **parodystyczną stylizację** na dyskurs współczesnej humanistyki. Pamiętając o tej lekcji, powinniśmy z dużym dystansem traktować wszystkie inne konkluzje proponowane przez opowiadaczkę. Więcej, musimy też zauważyć, że niektóre wątki fabularne rozwijane są w taki sposób, że stanowią przekorną ilustrację tez ideowych. Dla przykładu, zupełnie nieprawdopodobna historia jedenastoletniej prowadzącej samotną partyzancką walkę na pohybel „systemowi” to nie tylko kolejna literacka fantazja na temat antykapitalistycznego i antykonsumpcjonistycznego buntu, lecz także fabularna zabawa komunałami z niezbędniczką inteligentką (nowej) lewicy, punktująca jej... infantylizm.

Oczywiście, dyskurs nowej lewicy nie jest tu jedynym poszkodowanym. Wśród różnych rejestrów stylistycznych w książce Chutnik szczególnie eksponowane miejsce zajął język religijny, o doświadczeniach bohaterów bowiem często mówi się w kontekście kultu maryjnego, co powieściowe postaci poniekąd nobilituje, a jednocześnie pozwala na parodystyczne przetworzenie wzorca.

[Ten problem, wart omówienia w osobnym szkicu, został dostrzeżony przez krytykę¹¹. Tu odnotujmy jedynie, że Marysia Kozak, napotkawszy w piwnicy koczącą tam Wachelberską, w pierw-

11 Zob. M. BEDNAREK: *Zdrowaś Mario? Łaskiś pełna?* „Czas Kultury” 2008, nr 4.

szej chwili uznaje ją za... Matkę Boską. Kiedy dowiaduje się o swojej pomyłce, czuje się oszukana, odwraca się od „potwornej baby” (s. 182) i szykuje zemstę. Jednocześnie, podejmując swoją samotną partyzantkę, stara się upodobnić do wizerunku Maryi: „Będzie jak **Maryja Zbrojna**, pomalowane usta, dwie kreski na policzku, całkowity rozpierdol” (s. 182, podkr. – K.U.). Witz w tym, że chodzi tu o swego rodzaju malowanie maskujące... Iwona Słomak dostrzegła tu „zabieg demaskujący postać Bożej Matki jako Bellony, patrolującej, rzecz jasna, płci męskiej”¹². Niby tak, ale w ostatniej opowieści pod opiekę Maryi Zbrojnej oddaje się bohaterka, która chciałaby walczyć z systemem opartym na męskiej dominacji].

Aluzyjne nawiązania znajdziemy także na poziomie mikro-stylistycznym: „Mimo to przychodnia łaskawa jest, cierpliwa” (s. 69) – czytamy, dostrzegając przy tym ironiczną paralełę między sposobem funkcjonowania służby zdrowia doby NFZ a ideałem chrześcijańskiej *caritas*. Tuż obok znajdziemy jednak, wprowadzoną na tej samej zasadzie, aluzję do... *Kubusia Puchatka*: „Grzebię [...] w portmonetce i im bardziej szukam pieniędzy, tym bardziej ich tam nie ma” (s. 71) – tak mianowicie odpowiada bohaterka (wymyślonej *ad hoc*) anegdota na pytanie lekarza o to, dlaczego nie wykupiła recepty. Tym samym zniwelowana zostaje różnica między oboma źródłami zapożyczeń – listy apostolskie św. Pawła i powiastka A.A. Milne’a plasują się obok siebie, w intertekstualnej przestrzeni, której granice wyznaczają lekturowe doświadczenia i kulturowe kompetencje już nie opowiadaczki, lecz samej autorki.

Generalizując, komiczne i humorystyczne efekty Chutnik uzyskuje przez zapętlenie relacji między tym, co rzeczywiste, a tym, co wyobrażone, między możliwym a fantastycznym, literalnym a figurальnym. W rezultacie sceny, które zrazu gotowi byłibyśmy plasować w porządku wyłącznie symbolicznym, umownym, literackim, wywodząc je z rojeń czy majaczeń postaci (np. przemiana Wachelberskiej w ptaszysko stróżujące wypieranej przeszłości miasta), funkcjonują na prawach realnego dla bohaterów dalszego planu, którzy teraz muszą się jakoś zmierzyć z absurdalnością tych scen lub ją oswoić.

Że w książce Chutnik granica między realnym a umownym okazuje się nieostra, można zauważyć dzięki innemu chwytowi, który również znajduje pierwowzór w tradycji balladowej. Otóż wszystkie niezwykle wydarzenia zachodzą w precyzyjnie wyznaczonej przestrzeni, mającej swój odpowiednik na mapie Warszawy – chodzi o rejon Ochoty u zbiegu ulic Grójeckiej, Banacha, Opaczewskiej, z bazarem i hałami targowymi oraz Centralnym Szpitalem Klinicznym. Chodzi również o przeszłość tych miejsc, z tragicznymi wydarzeniami z czasu powstania warszawskiego. Wszelako trzeba tu zauważyć, że przy całej precyzji opisy oraz informacje nie podkreślają topograficznego konkretności. Są dość zdawkowe i w grun-

cie rzeczy nie wiemy dokładnie, jak wyglądała kamienica przy Opaczewskiej, natomiast powieściowy bazar przy Grójeckiej nie odbiega specjalnie od bazaru w każdym innym polskim mieście, choć oczywiście pamiętamy, że należy on akurat do tych największych. Koloryt lokalny podkreślają w tekstach Chutnik najbardziej zbanalizowane i najpowszechniej kojarzone z Warszawą atrybuty: ballady podwórzowe czy tragedia powstania. Takie operacje sprowadzają miejscowe realia do funkcji reprezentacji pewnej uniwersalnej zasady, mówiącej o wzajemnym przenikaniu się dwóch światów – empirycznego i fantazmatycznego.

Związki pomiędzy poszczególnymi opowieściami w książce Chutnik są na tyle ścisłe, że pod względem gatunkowym całość wypada uznać za przykład współczesnej powieści nowelowej. Szczególnie ciekawie wyglądają analogie z *Opowieściami galicyjskimi* (1995) Andrzeja Stasiuka, bo w tym właśnie zbiorze cykl nowelowy połączono z perspektywą reporterską, ale też z tradycją balladową i metaliteracką fabulacją. Różnica nie polega wcale na tym, że pod piórem Chutnik powieść nowelowa powróciła w przestrzeń miejską. Nie chodzi również o to, że opowieści zgromadzone w *Kieszonkowym atlasie kobiet* odbiegają od wzoru noweli czy rodzajowego obrazka na rzecz dużo obszerniejszej, luźno skomponowanej gawędy. Podtrzymując związki z tradycją balladopisarstwa (to akurat punkt wspólny ze Stasiukiem), **Chutnik mocniej podkreśliła autorefleksyjny i krytyczny aspekt swojej książki**. Autor *Opowieści galicyjskich* przywołał romantyczne ballady, aby uwznioślić, estetycznie dowartościować swoich bohaterów. Jak się wydaje, Chutnik skorzystała z tej samej tradycji w sposób dużo bardziej przewrotny.

3.

Zabawa rolą opowiadacza i kreacyjny dystans pozwalają w *Balladach i romansach* Mickiewicza dostrzec przejawy tej samej postawy poetyckiej, która przy innych okazjach, bardziej uwyraźniona i wyeksponowana, określana bywa mianem romantycznej ironii. To właśnie za jej sprawą balladowy świat nabiera ontycznej dwuznaczności, skoro można go rozumieć jako ilustrację odautorskich deklaracji światopoglądowych, ale również – jako pochodną literackiej zabawy. Dotyczy to w pierwszej kolejności motywów fantastycznych, które z jednej strony ubiegają się w oczach czytelnika o status wiarygodnych, z drugiej – choćby za sprawą literackiej stylizacji na naiwną „pieśń gminną” – tyleż wzruszają, co bawią.

Jak już powiedziano, podobnie prezentuje się świat przedstawiony w *Kieszonkowym atlasie kobiet*, i gdyby na tym poprzestać, to musielibyśmy stwierdzić, że pod względem estetycznym proza Chutnik nie przekracza horyzontu romantycznego balladopisarstwa. Jest jednak inaczej, choćby dlatego, że nasz utwór odwołuje

się również do innych konwencji – prozy tendencyjnej, gawędy (tej plebejskiej, nie szlacheckiej), realizmu krytycznego, reportażu, parabolicznej opowieści, realizmu magicznego... A przecież każda z tych formuł zupełnie inaczej rozstrzyga kwestię wiarygodności tekstu narracyjnego! Z ich zestawienia wynika wrażenie pomieszania, heterogeniczności i hybrydyczności utworu, ale też coś nadto. Otóż nagromadzenie i konfrontacja różnych, nierzadko sprzecznych, formuł estetycznych przenosi punkt ciężkości na **autorefleksyjny, krytyczny wymiar utworu**.

Charakterystyczne, że niektórzy recenzenci najwyżej ocenili dwie pierwsze opowieści. Ich bohaterki wydały się bardziej złożone psychologicznie, na ich tle historie „paniopana” oraz Marysi Kozak wypadły jako przewidywalne ilustracje założonych z góry tez¹³. Taki werdykt był pochodną mimetycznego stylu odbioru, który żąda zgodności opisanych w utworze wydarzeń z tym, co uchodzi za reguły życia społecznego czy psychicznego, wszelkie odstępstwa zaś bywają kwalifikowane jako błąd w pisarskiej sztuce. Trudno jednak mieć autorce za złe, że postaci pomyślane jako *quasi*-alegoryczne figury okazują się schematyczne. Inna sprawa, że mimetyczny styl lektury wymagał przemilczenia fantastycznych epizodów w opowieści o losach Mańki Kretańskiej czy też pani Marii Wachelberskiej...

W kolejnej recenzji możemy przeczytać, że w powieści Sylwii Chutnik „[stylistyczny – K.U.] akcent został przesunięty z poprawności na autentyczność – bohaterowie mówią językiem ulicy. Ten zabieg pomaga oddać klimat warszawskiej Ochoty, a wydarzeniom i bohaterom dodaje wiarygodności”¹⁴. Sprawdźmy ten sąd. Oto próba „języka ulicy” w wersji Sylwii Chutnik:

Więc przede wszystkim ja chciałam powiedzieć, że każdego to prywatna sprawa, czy, za przeproszeniem, sypia z kobietą, czy też z mężczyzną, i podług mnie nikomu nic do tego. Bo to jaki człowiek jest, czy dobry, czy zły, to nie ma nic wspólnego z jego kwestią charakteru. I my, jak tu cała obsługa Fantazji razem wzięta, my byśmy za pana Mariana to się pokroić dali, tak, bo takich ludzi już teraz nie ma, oj, nie ma. s. 116–117

Nie chodzi nawet o to, że mamy do czynienia nie z żadnym „cytatem z rzeczywistości”, lecz z literacką stylizacją na monolog wypowiedziany, najpewniej, w sytuacji półoficjalnej, do reporterskiego mikrofonu. Rzecz w tym, że ta stylizacja nawiązuje do funkcjonującego już w tradycji literackiej czy artystycznej wzoru konstruowania tego typu wypowiedzi. Rytm składniowego potoku, z jakim mamy tu do czynienia, nasuwa pewne skojarzenie z monologiem piłkarki odtwarzanym z taśmy magnetofonowej przez prezesa Ochódzkiego

13 Zob. K. VARGA:
Leksykon wykluczonych...;
B. DARSKA: *Warszawa kobiet*.
„Nowe Książki” 2008, nr 5.

14 A. RUMAN: *Ciemne strony
kobiecości*. „Akcent” 2009,
nr 3, s. 135.

15 R. BARTHES: *Od dzieła do tekstu*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1998, nr 6. Por. J. CULLER: *Presupozycje i intertekstualność*. W: *Studia z teorii literatury*. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”. Red. K. BARTOSZYŃSKI, M. GŁOWIŃSKI, H. MARKIEWICZ. T. 2. Wrocław 1988, s. 38–39.

16 Zob. U. Eco: *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*. Przeł. J. UGNIĘWSKA. W: U. Eco: *O literaturze*. Warszawa 2003.

17 Zob. M. KUZIAK: *Intertekstualność poematów dygresyjnych Słowackiego*. W: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego*. Struktura, konteksty, recepcja. Red. M. KALINOWSKA, M. LESZCZYŃSKI. Toruń 2011.

w słynnej scenie filmu *Miś* (1980) w reżyserii Stanisława Barei. Nie chodzi jednak o konkretny adres, do którego odsyłałaby aluzja, lecz o inne rozumienie intertekstualności, związane z odniesieniem do nieokreślonego bliżej, anonimowego „już słyszanego”, „już czytanego” albo „już pisanego”¹⁵. Z takiej perspektywy zaś ten sam zabieg, który – zdaniem recenzentki – „wydarzeniom i bohaterom dodaje wiarygodności”, mógłby być rozumiany całkowicie przeciwnie, jako **chwyt, który tekstowi wiarygodność odbiera!**

Przed piętnastu laty Umberto Eco, mając na uwadze także własną twórczość literacką, pisał o **ironii intertekstualnej** jako dyskretnym sygnalizowaniu, że tekst zasadza się na celowym, ale też przekornym powtórzeniu charakterystycznych rozwiązań kompozycyjnych, zabiegów stylistycznych czy też rozpoznawalnych konwencji estetycznych z przeszłości¹⁶. Jeśli sygnały te zostałyby pominięte przez czytelnika, to w konsekwencji albo uprzywilejowano by pozaliterackie odniesienia tekstu, albo też – w najlepszym razie – uznano, że utwór aktualizuje niegdysiejsze wzorce właśnie dlatego, iż (wciąż) zachowuje perswazyjną i referencyjną moc tekstu. Tymczasem sprawy mają się zupełnie inaczej. Kontaminując różne poetyki i estetyki, igrając kreatywnym dystansem, Chutnik akcentuje konwencjonalny charakter własnej strategii literackiej oraz anachroniczność przywoływanych wzorców. Dlatego ironia intertekstualna nie wzmacnia, lecz osłabia, a przynajmniej problematyzuje, czyni czymś wielce niejednoznacznym referencyjne aspiracje opowiadania.

Kwestia, jaką koniecznie trzeba w tym miejscu rozważyć, dotyczy stosunku tego, co Umberto Eco nazwał ironią intertekstualną, do ironii romantycznej, rozumianej nie tylko jako koncepcja estetyczna z początku XIX wieku, lecz także jako kluczowa strategia twórcza w obrębie szeroko pojętej nowoczesności. Od razu powiedzmy, że różnice nie zaznaczają się zbyt wyraźnie.

[Trzeba trafia (powiedziałbym, że to prawdziwa ironia sytuacyjna), iż jedyny znany mi przykład wykorzystania terminu Umberta Eco w polskim literaturoznawstwie znajdziemy w tekście Michała Buziaka, poświęconym intertekstualności w pismach Słowackiego. W ujęciu autora szkicu ironia intertekstualna z powodzeniem mieściłaby się w obrębie estetyki romantycznej¹⁷].

Z całą pewnością zawodnym kryterium okazałaby się próba wskazania różnych stopni metaliterackiego i autorefleksyjnego wyrafinowania, bo pod tym względem dzisiejsza literatura może wyłącznie dorównać romantycznym poematom dygresyjnym czy dwudziestowiecznemu autotematyzmowi. Trzeba zatem zupełnie inaczej: wszak ironia romantyczna odnosiła się do pewnego abstraktu, którym był – jak wiadomo – projekt idealnego poematu (*die progressive Universalpoesie* Friedricha von Schlegla) oraz projekt

idealnego twórcy. W przypadku ironii intertekstualnej sprawy mają się zupełnie inaczej. Wedle Umberta Eco:

Intertekstualny nadsens jest poziomy, labiryntowy, kłęczowaty i nieskończony, od tekstu do tekstu – skoro nie ma innej obietnicy oprócz niekończącego się szeptu intertekstualności. Ironia intertekstualna zakłada absolutny immanentyzm. Dostarcza objawień tym, którzy utracili poczucie transcencji¹⁸.

18 U. Eco: *Ironia intertekstualna...*, s. 218.

W swoim szkicu autor *Imienia róży* zestawiał ironię intertekstualną między innymi z tradycją hermeneutyki biblijnej oraz nawiązującą do tej pierwszej estetyką Dantego. Porównanie z estetyką romantyczną (nowoczesną) przynosi – co nie będzie żadnym zaskoczeniem – podobny rezultat. Jak się okazuje, ironię intertekstualną znamionuje brak, intertekstualne „nadsensy” zaś zdają się lichą namiastką niedostatku „sensów duchowych”. W ostatnim akapicie szkicu Eco bronił już nie tyle samej ironii intertekstualnej, ile po prostu swoich powieści przed zarzutem „lekkomyślnego karnawału dialogowości”, podnosząc – za jednym z krytyków – że owe niewczesne gry i zabawy zostały co najmniej zrównoważone przez „poczucie melancholii i pesymizmu”¹⁹.

19 Ibidem, s. 218–219.

Oczywiście, ani melancholia, ani pesymizm nie obroniłyby utworu Sylwii Chutnik, bo nie są to jakości, które akurat tu wysuwałyby się na pierwszy plan. Trzeba więc inaczej odpowiedzieć na pytanie, dlaczego osłabiająca referencyjną moc opowiadania ironia intertekstualna w *Kieszonkowym atlasie kobiet* daje zysk, a nie stratę. W pierwszym rzędzie zauważmy, że krytycy operujący mimetyczną strategią lektury (Eco w swoim szkicu przeciwstawiał „czytelników naiwnych” tym, którzy potrafią rozpoznać sygnały intertekstualnej ironii) „używają” powieści Chutnik dla symbolicznego uporządkowania przestrzeni społecznej. Kłopot w tym, że rezultat tej operacji jest wiadomy z góry, bo przecież jako wyraz wrażliwości na los wykluczonych, świadectwo feministycznej edukacji czy krytyka zachowań uświęconych przez (narodową i patriarchalną) tradycję utwór nie mógłby nam powiedzieć wiele nowego. Zawarta w nim diagnoza życia zbiorowego wydaje się prostą funkcją ideologicznego charakteru wyzyskanych w utworze dyskursów. W konsekwencji nawet życzliwy książce krytyk narzekał:

Niestety, Chutnik nie potrafi się często powstrzymać, by złapać czytelnika za rękę i głośno mu powiedzieć, co ma myśleć i jakie wnioski wyciągać z lektury. Dopowiada tam, gdzie powinno pozostać niedopowiedzenie, przez co jej proza staje się publicystyczna²⁰.

20 K. VARGA: *Leksykon wykluczonych...*

21 Por. W. BOLECKI:
Modalność – literaturoznawstwo i kognitywizm.
„Teksty Drugie” 2001, nr 5.

22 Por. S. FREUD: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości.*
W: IDEM: *Dzieła wszystkie...*

23 P. CZAPLIŃSKI: *Znikające kręgi.* „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 42 – dodatek: *Festiwal Conrada.*

Na takim tle dobrze widać, że ironia intertekstualna okazuje się **specyficzną modalnością literacką doby współczesnej**²¹, która pozwala pisarzom obficie czerpać z obecnych w przestrzeni publicznej języków oraz ideologemów, a jednocześnie – co umknęło recenzentom Chutnik – uchylać pretensje tych języków do orzekania o rzeczywistości. Literatura definiuje się w ten sposób jako symulacja dyskursów (także dyskursu literackiego), która wydobywa, demonstruje i kompromituje ich symulakryczne aspiracje.

Nawiązując raz jeszcze do Sigmunda Freuda, można by też powiedzieć, że *Kieszonkowy atlas kobiet* to literacki **dowcip** wykorzystujący ironię intertekstualną jako mechanizm przesunięcia przedstawień i znaczeń²², aż po ich wzajemne uchYLENIE. Dowcip ten ma przy tym bardzo wymierną stawkę. **Sylvia Chutnik konstruuje ironiczną odmianę opowieści tożsamościowej**, powstającej ze świadomością, iż takiej narracji nie sposób uprawomocnić. Przeczą jej bowiem doświadczenie wielokrotnego zrywania historycznej ciągłości oraz procesy postępującej społecznej atomizacji. W dodatku opowiadanie koncentruje się na rozmaitych wyrzutkach, a co najmniej outsiderach domniemanej wspólnoty, jaką rzekomo tworzą mieszkańcy kamienicy przy Opaczewskiej. O losie odmieńców opowiada się przy użyciu rozmaitych klisz literackich i kulturowych, zresztą nie po to, by owe klisze ośmieszyć i porzucić, lecz by ich użyć w sposób subwersywny.

[Przemysław Czapliński, który – jak nikt inny – wyróżnił ostatnią z zamieszczonych w *Kieszonkowym atlasie kobiet* opowieści, zauważył: „mała Marysia [Kozak – K.U.] w sposób zupełnie nieoczekiwany uwewnętrzniła polską tradycję powstań, walki wyzwolenczej, buntu i spisku. Marysia nie sytuowała się poza polskością, lecz w samym jej centrum. Ponieważ jednak centrum nadawało prawomocność zasadniczo działaniom męskim i narodowowyzwolenczym, więc bunt Marysi lądował na marginesach – tam, gdzie jest rzekomo miejsce dla czynów chuligańskich. Bohaterka w trybie subwersywnym mówiła bowiem to samo, co powstańcy wieku XIX czy XX”²³].

Wszelako ów tożsamościowy kontrtekst sytuuje się poza możliwościami społecznej artykulacji, opowieść oraz jej podmiot zyskują tedy status podobny do neurotycznej fantazji, plotki czy legendy miejskiej albo... romantycznej literatury. Literacka opowieść skonstruowana na prawach intertekstualnej ironii, dowcipu, subwersywnej gry stanowi w istocie wyraz niepełnej identyfikacji ze społecznymi narracjami tożsamościowymi lub przynajmniej przekonania, że – jakkolwiek bez tych ostatnich nie możemy się obyć – to ich prawomocność jest z gruntu dyskusyjna. Jeszcze inaczej: jeśli nasze opowieści tożsamościowe są dane lub zadane, to **tym bardziej** mogą się nam wydać dziwne, przygodne i kruche.

Bibliografia

- BACHELARD G.: *Dom rodzinny i dom oniryczny*. Tłum. H. CHUDAK. W: G. BACHELARD: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. CHUDAK. Wstęp J. BŁOŃSKI. Warszawa 1975.
- BARTHES R.: *Od dzieła do tekstu*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. „Teksty Drugie” 1998, nr 6.
- BEDNAREK M.: *Zdrowaś Mario? Łaskiś pełna?* „Czas Kultury” 2008, nr 4.
- BOLECKI W.: *Modalność – literatururoznawstwo i kognitywizm*. „Teksty Drugie” 2001, nr 5.
- CHUTNIK S.: *Kieszonkowy atlas kobiet*. Wyd. 2. Warszawa 2013.
- CULLER J.: *Presupozycje i intertekstualność*. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Red. K. BARTOSZYŃSKI, M. GŁOWIŃSKI, H. MARKIEWICZ. T. 2. Wrocław 1988.
- CZAPLIŃSKI P.: *Znikające kręgi*. „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 42 – dodatek: Festiwal Conrada.
- DARSKA B.: *Warszawa kobiet*. „Nowe Książki” 2008, nr 5.
- ECO U.: *Ironia intertekstualna i poziomy lektury*. Przeł. J. UGNIEWSKA. W: U. ECO: *O literaturze*. Warszawa 2003.
- FREUD S.: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. W: IDEM: *Dzieła wszystkie*. T. 3: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1997.
- FREUD S.: *Niesamowite*. W: IDEM: *Dzieła wszystkie*. T. 3: *Pisma psychologiczne*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1997.
- GŁOWIŃSKI M.: *Labirynt, przestrzeń obcości*. W: IDEM: *Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marchoń – labirynt*. Kraków 1990.
- KUZIĄK M.: *Intertekstualność poematów dygresyjnych Słowackiego*. W: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Red. M. KALINOWSKA, M. LESZCZYŃSKI. Toruń 2011.
- OPACKI I.: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972.
- RUMAN A.: *Ciemne strony kobiecości*. „Akcent” 2009, nr 3.
- SŁOMAK I.: *Rzecz to niesłychana*. „FA-art” 2008, nr 2–3.
- VARGA K.: *Leksykon wykluczonych*. „Gazeta Wyborcza” z dnia 6 maja 2008 r.
- WIECZORKIEWICZ B.: *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*. Oprac. muz. Z. WIEHLER. Warszawa 1971.
- WITKOWSKA A.: *Literatura romantyzmu*. Warszawa 1986.

Krzysztof Uniłowski

**The uncanny and the witty,
On *Kieszonkowy atlas kobiet* by Sylwia Chutnik**

Summary: In *Kieszonkowy atlas kobiet* (2008), the first novel by Sylwia Chutnik (born in 1979), all protagonists bear traits of uncanniness. Her female characters reside between life and death, real life and nightmare, day and night, the acceptable and the (socially) forbidden. They are also bordering on madness. These motives, however, are presented by the author as comic, and what is more, in a manner resembling the game of cognitive perspectives in Romantic literature. Like a Romantic ballad-writer, the author's narrator either enters the imaginary world vouching for its reality, or she undermines it, discreetly suggesting the fictional and literary nature of a story. The Romantic aesthetics has not, however, been revised by Chutnik, but used similarly to Umberto Eco's notion of intertextual irony. Chutnik emphasizes her distance toward employed conventions (if only because of their historic character). As a result, she creates an ironic variation of the identity novel, which proves only partial identification of Chutnik's writings with the prevailing narrative models. However indispensable these models are, their validity is totally arguable.

Key words: the uncanniness, narrative qualities of ballad, parody, intertextual irony, wit, Sylwia Chutnik

Krzysztof Uniłowski

**Extraordinaires et spirituelles
Sur *Kieszonkowy atlas kobiet* de Sylwia Chutnik**

Résumé : Dans *Kieszonkowy atlas kobiet* (2008), premier roman de Sylwia Chutnik (née en 1979), toutes les héroïnes les plus importantes portent les marques de l'insolite. Elles figurent comme des personnages se trouvant à la charnière de la vie et de la mort, de l'état de veille et du rêve-cauchemar, du jour et de la nuit, de l'admissible et de l'interdit (au niveau social). Elles frôlent également la folie. Cependant, l'écrivaine donne à ces motifs un caractère comique, et elle le fait de la façon qui évoque le jeu des perspectives cognitives dans la littérature romantique. À l'instar des auteurs romantiques de ballades, le narrateur tantôt pénètre dans l'univers représenté et affirme son caractère réel, tantôt il le met en question tout en soulignant d'une façon discrète le caractère fictif et littéraire du récit.

Toutefois, l'esthétique romantique n'a pas été actualisée par Chutnik, mais elle a été réalisée d'une manière qui correspond à la notion de l'ironie intertextuelle introduite par Umberto Eco. Or, l'auteure marque la distance par rapport aux conventions rapportées (que ce soit à cause de leur caractère historique). En effet, l'écrivaine construit une variante ironique du récit identitaire témoignant d'une identification incomplète de la production littéraire de Chutnik aux narrations prédominantes ; même si l'on ne peut pas se passer de ces narrations-ci, leur validité est fort discutable.

Mots-clés : insolite, style des ballades, parodie, ironie intertextuelle, plaisanterie, Sylwia Chutnik