

# *Menażeria osobowości i kakofonia głosów warszawskiej ulicy w prozie Sylwii Chutnik i Krzysztofa Vargi*

ANNA TRYKSZA  
(Lublin)

## 1. Warszawski bazar – warszawskie knajpy

*Kieszonkowy atlas kobiet* to debiutancka powieść Sylwii Chutnik, natomiast *Masakra* jest ostatnio wydanym utworem Krzysztofa Vargi. Dzieli je przestrzeń siedmiu lat – *Kieszonkowy atlas kobiet* wydano w 2008 roku, *Masakrę* w roku 2015. Łączy je nie tylko niezbyt odległy czas powstania, choć to akurat jest kwestią marginalną, lecz przede wszystkim koncentracja opowieści na współczesnej warszawskiej przestrzeni, upstrzonej barwnymi plamami postaci-osobowości, postaci-zjawisk, postaci-ekscentrycznych typów. Jednak nade wszystko łączy te powieści nowoczesny sposób opowiadania. Właściwie, patrząc także na późniejsze powieści Sylwii Chutnik, można dostrzec ten sam sposób prowadzenia narracji i budowania wypowiedzi postaci. Oznacza to konsekwencję w organizacji powieściowego świata, pewien charakterystyczny, powtarzający się znak, który trudno uznać za błąd warsztatu czy momentalną ekspresję. Nabiera znaczenia, szczególnie wówczas, gdy, niezależnie przecież, nieco podobny typ prowadzenia opowieści pojawia się równoległe u innego autora. W istocie rzeczy nie wiadomo jeszcze, czy wykluwa się może inny, choć wyglądający na dobrze znany, sposób prowadzenia narracji i tworzenia języka powieści, czy jest to tymczasowy fenomen. Nie zmienia to faktu, iż ze względu na idące za narracyjną techniką sensy, jest to ważny sposób mówienia o współczesności, co może uzasadniać potrzebę bliższego przyjrzenia się i analizy.

Teoretycznym punktem odniesienia staną się kwestie narratologiczne i rozważania Michała Bachtina dotyczące wielogłosowości i zdialogizowania słowa w powieści, co bez wątpienia u wspomnianych autorów ma miejsce, przy czym następuje dodatkowo twórcze wykorzystanie, nowoczesne przetworzenie Bachtinowskiej formuły<sup>1</sup>.

Twórczość prozatorska Sylwii Chutnik to przede wszystkim powieści. Poza debiutem (*Kieszonkowy atlas kobiet*, 2008) znane są: kontrowersyjna *Dzidzia* z 2009 roku, poruszające *Cwaniary* z 2012 oraz ostatnio wydana *Jolanta* (2015). W twórczości pisarki dominuje rys feministyczny, powtarza się obraz kobiet walczących o swoją niezależność, walczących w imię i niejako w zastępstwie wszystkich kobiet próbujących się wyrwać ze stereotypu kury domowej. Terenem staczanych bitew są przestrzenie domowe, ukryte w czterech ścianach kamienicy, bloku, pomiędzy kuchnią a zieleniakiem, lub ulice „gorszej” Warszawy. Natomiast Krzysztofa Vargę, znanego pisarza, krytyka literackiego, dziennikarza o znaczącym już dorobku, łączy z Sylwią Chutnik, poza pisarstwem, los felietonisty (publikacje w „Polityce” i „Gazecie Wyborczej”). Być może nie pozostaje to bez znaczenia dla kształtu powieści i sposobu opowiadania, skupionego w głównej mierze na dominującej, jednej perspektywie, nacechowanego ironiczno-żartobliwym dystansem, i prezentacji opartej na kolekcjonowaniu ciekawostek, kuriozów mentalnych, osobowych, przestrzennych.

Pozostaje więc kwestia zasadnicza – organizacja sposobu opowiadania zarówno w powieści Chutnik, jak i w *Masakrze* Krzysztofa Wargi. Istotne jest, jak owe opowieści są „uszyte”, co wyzwała je z patosu i powagi, bez umniejszania wagi społecznych tematów, i jaką rolę w budowaniu narracji pełnią głosy wszystkich postaci wraz z głosem narratora. Czy na tym obszarze można mówić o ich uspołnieniu, czy – wręcz przeciwnie – o wzajemnym przenikaniu, lecz bez możliwości stworzenia harmonijnie brzmiącego wielogłosu.

## 2. Menażeria osobowości

*Kieszonkowy atlas kobiet* prezentuje cztery historie trzech kobiet i jednego mężczyzny, paniopana imieniem Marian. Cztery osoby, różne pod względem wieku, osobistych przeżyć, nawet poniekąd płci, łączy znaczące imię – Maria/Marian oraz przestrzeń geograficzna. Wszyscy mieszkają w warszawskiej kamienicy

---

<sup>1</sup> Ważny kontekst dla prowadzonych tu rozważań stanowiły prace: Jakubowska-Cichoń 2010; Marczak 2013; Mizerkiewicz 2004.

przy ulicy Opaczewskiej w pobliżu targu, który jest kolejnym istotnym elementem spajającym opowieść. To tam pracuje, później tylko wegetuje, bohaterka pierwszej narracji, czyli Maria Kreteńska, zwana Czarną Mańką. Na tym targu robi codzienne zakupy samotna, osiemdziesięciodwuletnia pani Maria – łączniczka i sanitariuszka z powstania warszawskiego. Bohater trzeciej opowieści, pan Marian, cukiernik na rencie, który jedynie od strony fizycznej jest mężczyzną, gdyż jego psychika, zainteresowania, zajęcia są czysto kobiece, na tym targu kupuje stare numery czasopism „Burda”, „Haft”, „Wykroje i Wzory”, realizując swoją pasję – szycie i artystyczny haft. Ten sam targ wysadza w powietrze bohaterka czwartej historii – jedenastoletnia Marysia Kozak, której w główce kłębią się destrukcyjne pomysły. Pozory grzecznej, uczynnej, pracowitej, posłusznej córki i uczennicy, kryją demony zniszczenia. Marysia, *Zła Dziewczynka z Opaczewskiej*, znajduje w *Cwaniarach*, starsze już i bogatsze w życiowe doświadczenia oraz traumy, następczynię i kontynuatorkę destrukcji, rewolucji, osobistej wendetty miejskiej – Halinę, Celinę, Stefę, Bronkę. *Cwaniary* budują współczesną historię pół żartem, pół serio, opowieść o zemście prywatnej i społecznej – odwecie dokonywanym za krzywdy swoje, za doświadczanie przemocy, w zemście za zepsuty przez mężczyzn los kobiet.

Bohaterowie/bohaterki *Kieszonkowego atlasu kobiet* żyją życiem rozszepionym, życiem podwójnym, egzystują w przestrzeni „pomiędzy”. Dla Marii Kreteńskiej to bycie pomiędzy zgrzebną rzeczywistością, później wegetacją a światem marzeń. Sugestywnie opisany wygląd zapowiada jej szarą, pozbawioną energii egzystencję:

„Maria była małego wzrostu, jakby z delikatnym garbem na plecach. Włosy szare, oczy szare, twarz obrzękła. Krótkie paluchy bawiące się guzikiem od bluzki. Cichy głos, co drugie słowo to „bo...”. Co się jej mówiło, to ona to przyjmowała bez żadnych wątpliwości. (Chutnik 2009a: 12)

Rozdzwięk między tragiczną codziennością a światem marzeń, który towarzyszył Marii od najmłodszych lat najlepiej obrazuje opis miejsca zamieszkania: „Maria, lat dziewięć, mieszkała w domu pękniętym na pół. Przedwojenna kamienica stała przy ruchliwej ulicy, na placu zabaw przed klatką psy sikaly, dorosli pili, dzieci się bawiły” (Chutnik 2009a: 12). To nie tylko stara kamienica pęknięta jest na pół, lecz życie Marii i wszystkich bohaterów opisywanych w *Kieszonkowym atlasie kobiet* jest przepełnione. Serialowe wyobrażenia miłości dopełniały obrazy z dawnych przedwojennych ulicznych warszawskich piosenek śpiewanych przez ojca. Choć Maria nie wiedziała, kim jest ulicznica,

chciała być królową przedmieścia, legendarną Czarną Mańką, o której mowa w piosence, że „miłość obłądną i zawrotną siała [...] niejeden o nią zakrwawił się nóż” (Wieczorkiewicz 1971: 238–240). Przy obieraniu ziemniaków przekonywała samą siebie, że jest Kopciuszkiem i niedługo zrzuci zgrzebane szaty, stanie w całej chwale i wspaniałości, którą każdy ujrzy. Wyobrażenia dopełniały sporządzone własnoręcznie królewskie atrybuty – plastikowa korona i berło ze sreberka oraz sceny odgrywane w tym przebraniu. I nie są to wyłącznie niewinne zabawy dziewczynki, z których się wyrasta – to początek przybierającego na sile wewnętrznego pęknięcia i wreszcie szaleństwa zakończonego samobójstwem.

Wewnętrzne pęknięcie i rozdarcie pomiędzy przeszłością i terażniejszością jest również udziałem najstarszej mieszkanki kamienicy, Marii Wachelberskiej – dawnej sanitariuszki, łączniczki z powstania warszawskiego – która jako żydowska dziewczyna ukrywała i ukrywa po latach nadal swoją tożsamość w obawie przed antysemityzmem. W czasie wojny była ona świadkiem tragicznej śmierci swej matki, która stanęła w obronie Marii. Bohaterka widzi wszechogarniającą śmierć, masowe gwałty. Po wojnie już jako dojrzała osoba nie może się wyrwać z traumy, poczucia winy za śmierć matki i swoje ocalenie. Utkwiła gdzieś w wojennej przeszłości, choć żyje, chodzi na bazar na zakupy, siedzi w kolejkach do lekarzy, pytana, mówi o powstaniu, żyjąc wewnętrźnie w przeszłości pełnej śmierci, staje się swoim własnym grobem za życia – w klasyfikacji „atlasowej” znajduje miejsce jako Kobieta Nieżywa. Współczesne targowisko Banacha ogniskuje tę traumę – codzienne miejsce zakupów, przepychanek jest miejscem śmierci matki Marii. Targ, kram popkulturowej tandety, świątynia codzienności tętniąca życiem, stoi na miejscu naznaczonym śmiercią. Symboliczne koło narodzin, kwitnięcia i przemijania obraca się i tutaj.

Jedyny w tym gronie mężczyzna ma w sobie inność. W ulicznym komentarzu można usłyszeć:

Debil jeden z drugim, nie rozumie, że tu, na Ochocie, my mamy taki przekrój osobowości, że inne dzielnice to sobie mogą tych mieszkańców wiadomo co i gdzie. [...] Bo to od razu wjeżdżasz 25 na Banacha i widzisz, jakbyś w innym kraju był. Każdy po ulicy chodzi i inny. [...] I jest też wśród nas pan Marian, który jest mężczyzną, jak ja, bo taka jest prawda, ale kobietą też mógłby być. I tyle. Proste? (Chutnik 2009a: 146)

Dla pana Mariana Pawlikowskiego istotną kwestią jest niejasna tożsamość płciowa, tkwi on w rozdwojeniu pomiędzy męską fizycznością i kobiecą osobowością.

Natomiast jedenastoletnia Marysia Kozak miota się między rolami wzorowej córki i uczennicy a byciem Łobuziarą i Złą Dziewczynką z Opaczewskiej; mię-

dzy Zapracowaną a Radykalną Księżniczką, która modli się: „Daruj, Matko Boża, ale albo kogoś zajebię, albo się uspokoję jakoś” (Chutnik 2009a: 202). Destrukcyjne instynkty biorą górę i doprowadzają do finałowej tragifarsy – podpalony bazar i dwa trupy w tle starte na proch zabójczym wzrokiem Marysi, to ochroniarz i niedoszła przyjaciółka pankowa.

Mamy więc w miejskim atlasie kobiet z Opaczewskiej inicjujący opowieść romantyczny wariant serialowych fantazji o życiu lepszym, piękniejszym, słodszy i finalizujący historię, absurdalny kryminał w wydaniu zbuntowanej jedenastolatki, która niszczy nie wiadomo dlaczego i po co: „Niech płonie, niech się ludzie dziwią, kto to zrobił i po co. Tak, właśnie po to, żebyście choć przez chwilę się zatrzymali, pomyśleli, zastanowili. Po nic zupełnie, na złość sobie i dzielnicy, i ludziom pracy. Dorabiaczom” (Chutnik 2009a: 224–225).

Krzysztof Varga z podobną pasją zbieracza okazów kolekcjonuje i wystawia na publiczny podziw swoje eksponaty – spotykanych przez głównego bohatera powieści, Stefana Kołtuna, znajomych. Stefan, przebrzmiała gwiazda rocka, dawna sława estrady polskiej, obecnie pogrążony w pijaństwie i życiowym „zapadaniu się”, niczym Stefan Dedalus przemierza po tygodniowym zapijaniu się, zgubieniu telefonu i portfela, główne ulice Warszawy w poszukiwaniu osób mogących go poratować – pieniędzmi i alkoholem. W trakcie tej wędrówki dokonuje wiwisekcji swego umęczonego nałogiem, samotnością, poczuciem niespełnienia i zapomnienia ciała oraz ducha; to precyzyjne, przejmujące, odpychające i fascynujące jednocześnie studium uzależnienia. Bohater dokonuje dogłębnej analizy samego siebie, ale i otaczającej go rzeczywistości; to wiwisekcja polskiej mentalności, „polskiego ducha” współczesności, a w szczególności ducha miasta – ukochanej i znienawidzonej Warszawy. Dzieje się to w znaczącym stopniu, z pomocą spotykanych postaci, z którymi prowadzi niekończące się dysputy. Mają one, charakterystyczny dla wypowiedzi Krzysztofa Vargi, wyrazisty, mocny, ironiczno-diagnostyczny ton. Jest on sprzężony z równie wyrazistymi postaciami, nakreślonymi kilkoma wyrazistymi pociągnięciami pióra. W recenzji Dariusza Nowackiego czytamy:

Wykwintny burdel przy Nowym Świecie prowadzi tu pani Latter (a ozdobą tego lupanaru jest Albertynka), bohater odbywa też rozmowę z ożywionym pomnikiem Prusa u zbiegu Krakowskiego Przedmieścia i Karowej... Już w pierwszej knajpie (ostatecznie odwiedzi ich nieledwie tuzin) Stefan spotyka Prezesa, z którym przeprowadzi zakrapianą dyskusję na fundamentalne tematy. Kolejni rozmówcy naszego bohatera to Poeta, Doktor, Docent i Wiedźma – postaci ze wszech miar emblematyczne, z których każda reprezentuje jakiś światopogląd sprzężony ze stylem życia. W grę wchodzi nie tylko układy dwójkowe, bo oto Stefan

wsluchuje się w spór, który wiodą Poeta i Doktor z Prorokiem (o nacjonalizm), a bliżej finału – Docent z magistrem Wątrobą (o reguły sztuki). (Nowacki: [http://wyborcza.pl/1,75475,17786796,\\_Masakra\\_nowa\\_powiec\\_Krzysztofa\\_Vargi\\_Kac\\_Wawa.html#ixzz3qouLHysu](http://wyborcza.pl/1,75475,17786796,_Masakra_nowa_powiec_Krzysztofa_Vargi_Kac_Wawa.html#ixzz3qouLHysu))

Główny bohater *Masakry* dryfuje między przeszłością a terażniejszością. Jego popularność jako byłego muzyka i lidera zespołu, odnoszącego sukcesy w latach 80. już dawno minęła, niczego nowego nie tworzy, co wpędza go w nieustanną depresję. Jego głównym zajęciem jest marnotrawienie czasu i samotne zapijanie się. Przeszłość go uwięziła, a w terażniejszości nie bardzo może się odnaleźć. Stefan ze swoimi obsesjami, bezradnością, bezwolnością życiową i nałogiem, z którego od czasu do czasu próbuje się wydobyć, z ukochaniem „nieślubnej żony” Zuzanny i dwójki dzieci, jest jakąś łagodną formą człowieka bez charakteru, osadzonego gdzieś w przeszłości i niepotrafiącego poradzić sobie z terażniejszością. Jednak w tej jego bezradności, alkoholowym upadku, przywiązaniu do rodziny tkwi jeszcze jakiś autentyzm. O bohaterach *Masakry* pisze trafnie Janusz Kowalczyk:

Stefan, autor demaskatorskich piosenek, dziś nikomu nieprzydatnych, wydaje się być rzecznikiem wyższych wartości, niedostrzeganych i ignorowanych. Jemu, jak i ludziom z jego otoczenia coraz trudniej przychodzi dostosowywać własne standardy ideowe i estetyczne do tych aktualnie (chwilowo) obowiązujących. Nie tak dawni „rządcy dusz” – niedoceniony Poeta, ironiczny Docent, nawiedzony Prorok, zjadliwy felietonista Wątroba wraz z głównym bohaterem – stanowią jedynie wycofaną z obiegu pseudoelitę narodu. Całkowicie zbędną, bo naród woli całkiem inne igrzyska. (Kowalczyk: <http://culture.pl/pl/dzielo/krzysztof-varga-masakra>)

W powieściach Sylwii Chutnik dominują postaci ze społecznych nizin i głównie kobiety, gdyż kwestie związane z pozycją kobiet w społeczeństwie dla autorki *Dzidzi* są szczególnie ważne. Natomiast u Krzysztofa Vargi bohaterami są głównie mężczyźni, którzy osiągnęli jakiś rodzaj stabilności materialnej, zawodowej związanej z dobrą pozycją społeczną. Postaci funkcjonują w powieściowej warszawskiej przestrzeni raczej jak figury, typy, reprezentanci środowisk, miejskich enklaw środowiskowych, zawodowych, mentalnych, z których się wywodzą. Bohaterowie są w jakimś sensie życiowo przegrani, pomimo zewnętrznych pozorów wygranej.

Z typem i charakterem postaci wiąże się bezpośrednio przestrzeń, w obrębie której funkcjonują, z której się wywodzą, która jest ich środowiskiem naturalnym. U Sylwii Chutnik to obszar warszawskiego bazaru Banacha, „gorszej” Warszawy, ulicy Opaczewskiej, a u Vargi to eleganckie dzielnice centralnej Warszawy (Saska Kępa), modne, snobistyczne restauracje na Krakowskim

Przedmieściu i Nowym Świecie. Dzięki ekscentrycznym postaciom buduje się barwne plamy społecznych, zawodowych enklaw. U Chutnik to wyraźnie obszar poza warszawskim centrum, społeczne niziny, handlarze bazarowi, uliczni menele, oszczędzający na wszystkim klienci, liczące każdy grosz marnej emerytury kobiety, świadomościowa, intelektualna pustynia. Natomiast u Varga to raczej krąg inteligencki.

W efekcie, w obu przypadkach, powstaje nie panorama stolicy, lecz prezentacja jej wybranych obszarów, zamkniętych, oddzielonych od siebie nie tylko przestrzennie, lecz przede wszystkim finansowo i mentalnie. Pisze o tym Krzysztof Varga:

[...] całe to miasto składało się wyłącznie z enklaw i udzielnych małych księstw, pozbawione serca, które mu wyrwano dziesiątki lat wcześniej, stało się miastem-zombie, niby żywym, ale jednak zupełnie martwym. Martwym, ale wyjątkowo jak na martwe dynamicznym, zamartwym w stagnacji, ale przecież galopującym w niewyobrażalnym pędzie, zabitym, lecz niebywale żywotnym. (Varga 2015: 34)

### 3. Język warszawskiej ulicy

„Teraz wszyscy piszą, jakby nie znali podstawowych zasad gramatycznych, jakby język to była taka dziwka na wynajem, co jak sobie życzysz, to nogę zadrze, a znowuż innym razem ci zatańczy. A język to musi być stateczny pan w meloniku albo przynajmniej zwykły człowiek z klasy średniej” (Chutnik 2012: 27) – rozmyśla główna bohaterka *Cwaniar*, stojąc nad grobem ukochanego Antka, ojca jej jeszcze nienarodzonego dziecka. Refleksje Haliny są związane z jej dorywczą pracą, pisze ona komentarze w Internecie – „pięćdziesiąt groszy za dobry i złoty pięćdziesiąt za zły” (Chutnik 2012: 25). Zapewne język tychże komentarzy internetowych i język bohaterów powieści Chutnik jest równie mocny, wyrazisty, bardzo charakterystyczny, indywidualizujący, ale i obfitujący w dosadności, wulgaryzmy, fizjologiczny wręcz naturalizm, okrucieństwo i przemoc. Z pewnością, zgodnie z doświadczeniem i metaforą Haliny, nie jest on „statecznym panem w meloniku”. To język identyfikator wyłuskujący z mrowia ludzkiego bazarowe sprzedawczynie, miejscowych meneli, mieszkańców ulicy Opaczewskiej „różnej maści” – bezrobotnych mężczyzn spędzających czas na zapijaniu się i leżeniu przed telewizorem, handlujących czym popadnie kobiet, upodlonych i nieświadomych upodlenia gospodyń domowych, ludzi z marginesu, siejącej nocą zniszczenie zbuntowanej nastolatki, czy też uczestników „miejskich gier środowiskowych” (Chutnik 2012: 33), przywracających w nocy

prawo i porządek na ulicach Warszawy chłopaków i pałających zemstą głównych bohaterów *Cwaniar*; to też język mieszkańców podwarszawskich Gołębek. W pociągach i autobusach zdążających do stolicy, na ulicach „gorszej” Warszawy, na bazarach język wsi miesza się z językiem miejskiego marginesu zgodnie z zasadą:

Trudno zresztą utrafić na taką gołąbkową wieś. Jeszcze nie ma metropolii, jeszcze się pola ciągną z rachitycznym zagajniczkiem. Ale jeszcze wiocha, jeszcze mały sklepik spożywczy z mydłem i powidłem. Wielkie reklamy na słupach informują, że zaraz, za chwilę, na wyciągnięcie ręki będzie – halo, halo – wielki świat. Ale jeszcze nie teraz. Jeszcze nie tutaj. Na razie mamy przedmieścia, bezpłciowe i skundlone. Oni są z przedpokoju, nie z salonu. [...] A przecież ze wsi są, no to chyba nazywają się wsiury, nie? Wsiury muszą istnieć, żeby miastowym było milej. [...] Jeśli nawet wepchnięto ich do mapy metropolii, to zaraz wychodzi odórbkowo. (Chutnik 2009b: 114, 116)

Przy czym jak mieszkańcy Gołębek nie są z „salonu”, tak i lokatorzy kamienicy na Opaczewskiej, baby z bazaru na Banacha i młodzi z Pragi też nie są, podobnie jak ich język. W wypowiedziach jednych i drugich dominuje dosadność, wulgarność i mentalny banał. Emocjonalny, poporodowy komentarz połączony z wyznaniem Danuty Mutter z *Dzidzi* brzmi:

A ten mąż, taki owaki, nawet nie spojrzął na kwilącą gromadę, ino wydarł się nagle, aż mnie mało dzieciak z rąk nie uleciał. Tak w naszą stronę rzeczce: ciszaaaa, kurwaaa, ciszaaa. Oglundam!!! Och, jak ja kochałam męża, jak go kochałam, kiedy koledzy wnosili go najebanego jak szpadel, zaszczerano od góry do dołu. (Chutnik 2009b: 25)

Powieści Sylwii Chutnik eksponują doskonały zmysł obserwacyjny pisarki, umiejętność precyzyjnego rejestrowania, „przyszpilania” i kolekcjonowania wręcz ludzkich typów jak motyli okazów na tablicy współczesnych zjawisk społecznych. Autorka sprawnie ukazuje „osobności” bohaterów, ich odmienność mentalną i terytorialną, co widoczne jest w ich języku. To ów język tworzy niepowtarzalny, tętniący życiem i autentyzmem klimat opowieści. Przykładowo, urzeka i rozbawia zapisane w *Kieszonkowym atlasie kobiet* kobiece wylewanie z siebie potoku słów, jak to określone jest w powieści – „gadanie jako proces fizjologiczny”. Elka Bez Nogi monologuje o tzw. wszystkim i o niczym:

I wie pani, ja to generalnie nie lubię takich czapek w prążek, bo mnie obciskają, ale ta sprzedawczyni tak mi mówi, a pani założy, a co pani szkodzi, no to ja wzięłam taką lila i, powiem pani, że nawet całkiem całkiem, no i cena taka była tego, więc wzięłam ją, o tu mam w torbie, ale chyba nie będę nosiła, bo mnie obciska. (Chutnik 2009a: 49)



Indywidualizacja języka jest niewątpliwym walorem Chutnikowych opowieści, nie stanowi jednak ani niczego nowego, ani nie jest celem samym w sobie. Dopiero w połączeniu z technikami narracyjnymi, sposobami łączenia wypowiedzi postaci z ironiczną, kpiącą zdystansowaną wobec prezentowanego świata osobliwości współczesnych narracją ujawnia się jej zasadniczy sens. Przenikanie się opowieści i języka bohaterów oraz „wyższej” świadomości narratora obserwatora, opowiadacza ujawnia, uwypukla i wzmacnia efekt deformacji. To efekt krzywego zwierciadła, w którym odbija się współczesna rzeczywistość.

#### 4. Czyje słowo, jakie słowo? „Języki” w pomieszaniu

Właściwie we wszystkich powieściach Sylwii Chutnik obowiązuje ten sam sposób opowiadania z wynikającym z niego efektem deformacji. Szczegółowo przyjrzyć się można wybranym fragmentom *Kieszonkowego atlasu kobiet*.

Początek powieści sugeruje dosyć klasyczne rozdzielenie języka narratora przewodnika, narratora ironicznego komentatora bazarowego życia codziennego mieszkańców ulicy Opaczewskiej oraz soczystego, często wulgarnego, lecz bez wątplenia nacechowanego indywidualizmem słowa bohaterów. Inną świadomość, dystans, „bycie z trochę różnych światów” konkretyzuje styl, język podkreślony adekwatną formą gramatyczną, przytoczeniem lub jego brakiem oraz interpunkcją. Przykładowo, spacer po bazarze inicjuje narrator – bywalec i znawca miejsca. Pokazuje nieobeznanemu, acz zaciekawionemu egzotykę topograficzną, turyście budy z różnym asortymentem. Kolejny kram z kurczakami widać z takiej oto perspektywy:

Jak wejść do budy z kurczakami, to tylko po czternastej. Przedtem to taki tłok, że nic nie widać. To pani Basia przyjmuje swoją świtę. Codzienne wizyty zaczynają się już około dziewiątej rano. Sprzedawczyni wypakowuje najpierw towar z zamrożonych paczek przywiezionych przez bezpośrednich dostawców (broń boże z hurtowni, bo oni to po kilka razy myją stare skrzydełka i to ludwikiem i głupi ludzie to żrą i srają i znowu kupują w tych supermarketach). (Chutnik 2009a: 6)

Ironiczny dystans narratorski wyraźnie jest oddzielony od świadomości sprzedawczyni kurczaków, co jest widoczne w zmianie stylistyki – z ironicznej na potoczną, zaangażowaną, dosadno-wulgarną, dodatkowo przeniesioną do nawiasowego wtrącenia. Jednak powyższe rozdzielenie świadomości nie jest zjawiskiem w powieści ani najczęstszym, ani najbardziej typowym, wręcz odwrotnie. Nie na świadomość, która zawsze jest jednak „z dystansem”, „z boku”, lecz

na język narratorski wpływa znacząco język postaci. Przez to granica oznaczająca, kto jest kim i kto jest skąd, zamazuje się. Narrator wchodząc w bazarowy świat, w świat „gorszej” Warszawy „zaraża się” jego językiem i mentalnością. Jest więc i kimś z zewnątrz, ale i kimś stamtąd.

Podobnie dzieje się z postaciami, których język dryfuje w kierunku „obcej tożsamości”. Nie jest to też kwestia stosowania mowy pozornie zależnej, która w oczywisty sposób tłumaczyłaby ową „podwójność” maskowaniem dominującej pozycji oraz świadomości narratora i eksponowaniem świata postaci. Ilustrują takie efekty w sposób najwyrazistszy partie dialogowe (rozmowa lekarza ze starszą pacjentką; Chutnik 2009a: 86–87), w których w ramach wyróżnionej graficznie, jednoznacznie i konsekwentnie pierwszoosobowej wypowiedzi pacjentki następuje płynne przejście od realistycznie, sugestywnie zarejestrowanego żalenia się na swą trudną sytuację materialną uniemożliwiającą zakupienie zalecanych przez lekarza drogich, specjalistycznych rajstop przeciwzylakowych („Bo ja mam na miesiąc pięćset złotych i dziewięćdziesiąt groszy. Bo mnie pan doktor przepisał za dwieście złotych. To gdzie ja te rajtuzy sobie kupić?”) do wypowiedzi pełnej ironii i dystansu, a dotyczącej siebie samej i swej nędznej sytuacji materialnej („Grzebię palcem zrogowaciałym w portmonetce i im bardziej szukam pieniędzy, tym bardziej ich tam nie ma. Przeliczam, zakładam okulary, przeszukuję półki z prześcieradłami w szafie. Nic. Zaglądam do pudełka po kawie. Dwa prusaki i dalej pusto”; Chutnik 2009a: 87). W pierwszoosobowej formie oraz spójnej tematycznie i sytuacyjnie wypowiedzi zamknięte są różne świadomości i języki. Pierwszy fragment daje emocjonalną wiarygodność, poruszającą prawdziwość postaci, drugi ją rozbija przez gorzki, żartobliwo-ironiczny ton, który psychologicznie niezbyt jest możliwy w odniesieniu do staruszki, zamkniętej w swej deprimującej finansowej nędzy. Podobnie rzecz wygląda w wypowiedzi lekarza, który próbuje przekonać kobietę do zakupu specjalistycznych rajstop dobrych dla jej zdrowia, a niedobrych dla jej kieszeni. Następuje podobne, zaskakujące i zabawne w efekcie, pomieszenie języków i świadomości.

Ważne, by nie mieszać, wskazanych powyżej jako przykładowe, a obecne powszechnie we wszystkich powieściach Chutnik, sposobów opowiadania ze wspomnianą powyżej mową pozornie zależną. W przywołanym na samym początku rozdziału przykładzie można by jeszcze dopatrywać się zastosowania tej techniki, głównie ze względu na trzecioosobową wypowiedź narratora, w obrębie której, bez zmiany formy gramatycznej, następuje przejście do świa-

domości bohatera. Jednak ujęcie owej inności mentalnej i językowej w nawiąsowe wtrącenie sygnalizuje, przez pauzy intonacyjne i składniowe oraz elipsę logiczną, semantyczną, swoją odrębność w stosunku do wypowiedzi narratora. Nie jest to więc całkiem klasyczne, w sensie jednoznaczności osiąganego efektu, zastosowanie mowy pozornie zależnej, jeśli już o niej mowa.

Ten sposób prowadzenia narracji, jak wiadomo, miał u swoich źródeł za zadanie maskowanie dominującej pozycji narratora (Głowiński 1998: 219–237). To język postaci z jego właściwościami, indywidualnym nacechowaniem i stanem świadomości bohatera, wchodząc w trzecioosobową wypowiedź narratora mieszał się z nim. W związku z powyższym forma trzecioosobowa dawała efekt przezroczystości, neutralności wypowiedzi, nieprzynależnej do nikogo indywidualnie i konkretnie, co pozwalało na zamaskowanie osoby opowiadacza. Natomiast połączenie i wymieszanie maksymalnie nienacechowanej wypowiedzi narratora z żywą mową postaci dawało efekt zrównania ich pozycji w świecie powieściowym, a nawet jeśli nie do końca zrównania, to z pewnością zbliżenia świata narratora do świata postaci. Było to możliwe tylko w momencie rezygnacji z odseparowanej od świata omylnych bohaterów pozycji, świadomości wszytkowiedzącego narratora autorytetu.

Z dzisiejszego punktu widzenia i świadomości zagadnień poetyki, są to sprawy dobrze rozpoznane, opisane i oczywiste. Stanowią one jednak absolutnie konieczny punkt odniesienia dla prezentowanych tu rozważań. W mowie pozornie zależnej pewną „ramą” opowiadania była odnarratorska wypowiedź, do której wprowadzano nacechowaną mowę postaci. I tylko ten kierunek działań dawał efekt pomieszania i niejasności co do tego, „kto mówi”, „czyja to wypowiedź”. Przy czym, jeśli chodzi o efekt tych technicznych zabiegów, to można było osiągnąć, przykładowo, efekt „przezroczystości” narracji, rezygnację z dominującej pozycji narratora, wieloznaczność sensów czy efekty humorystyczne.

W tekstach Sylwii Chutnik, podobieństwo do mowy pozornie zależnej odnosi się zasadniczo do opisywanego tu efektu „mieszania” świadomości bohatera i narratora, jednak zarówno kwestie techniczne wyglądają inaczej, jak i osiągnięty dzięki ich zastosowaniu efekt także jest inny. W *Kieszonkowym atlasie kobiet* (podobnie jak we wszystkich następujących powieściach) mamy do czynienia zarówno z klasyką form narracyjnych, jak i awangardą. Przeważa trzecioosobowa, zdystansowana wobec świadomości bohaterów narracja, w której przejawia się zarówno podstawowa funkcja prezentująca, jak i jej dygresyjne zsubiektywizowanie, pełne ironii, komizmu i powagi jednocześnie, pełne przejaskrawień

i komentarzy, dotyczących każdego elementu świata przedstawionego i nie tylko jego. Rzecz by można, duch felietonistyczny (Wojtak 2008) daje w tej narracji wyraźnie o sobie znać. Pojawiają się także równie klasyczne, choć dużo rzadsze formy, wskazujące na zbliżanie się do siebie wypowiedzi postaci i narratora. Dzieje się to tak, jak w omawianym wcześniej fragmencie, przytaczanym na początku rozdziału, lub też jak w poniższym fragmencie: „Mańka nigdy nie czyściła kibla w rękawiczkach. W rękawiczkach to na bal chodzić, a nie dom czyścić. Wkładała więc wypalone detergentami dłonie po łokieć do rury i energicznie szorowała brązowe osady” (Chutnik 2009a: 27).

Jednak najbardziej interesujące są „różnokierunkowe” połączenia wypowiedzi narratora i postaci, w znaczeniu włączania się świadomości postaci do wypowiedzi narratora i odwrotnie – wypowiedzi narratora do wypowiedzi postaci. Te przejścia dokonują się także pomiędzy postaciami o skrajnie różnych stanach świadomości. Wówczas „łączenia” są wyraziste i mocno zauważalne. Przy czym, jak wykazano wcześniej, w spójnej tematycznie, logicznie, semantycznie wypowiedzi czy to postaci, czy to narratora i postaci oraz w konsekwencji w całej scenie, owe przejścia dokonują się w obrębie wypowiedzi pierwszoosobowych, zatem ściśle wskazujących na „właściciela”. Nie dzieje się to więc tak jak w mowie pozornie zależnej, lecz na poziomie mowy niezależnej, jeśli idzie o postaci, i na poziomie narracji. W każdej sytuacji, zaskakująco, dotyczy to wypowiedzi pierwszoosobowej, najbardziej wyrazistej, jednoznacznej zdawałoby się, jeśli idzie o identyfikacje „tożsamości” podmiotu wypowiedzi.

Nieco podobnie, choć nie aż tak wyraziście i nie aż na taką skalę, dzieje się to w powieści Krzysztofa Vargi. Stosuje się tu klasyczną trzecioosobową narrację z elementami mowy pozornie zależnej, która przede wszystkim łagodzi wyrazistą przewagę narratora, zarówno pod względem objętości wypowiedzi, jak i kategoriowości sądów dotyczących świata powieściowego. Zbliżenie do świata postaci, przede wszystkim do świata głównego bohatera, pozwala na chwilę zatuszować ów niekończący się, a ukryty pod trzecioosobową formą, krytyczno-ironiczny, komiczno-przerażający monolog narratorski, dotyczący współczesności – miejskiej, warszawskiej, polskiej. Owo klasyczne „mieszanie” języków i świadomości jest także, zgodnie z koncepcją Bachtina (1982: 132–161), jednym ze źródeł komizmu, pomieszanego z dosadnym słownictwem i naturalistycznymi opisami. Dobrze ilustruje to poniższy fragment:

W taką pogodę ciało rozkładać się musi wyjątkowo nieapetycznie, pomyślał Stefan i się przeraził, nie śmierci nawet, ale swojego po śmierci wyglądu. Przeraził się śmiertelnie swojej twa-

rzy zniekształcającej się pod wpływem rozkładu i pojął, że nie przetrwa nocy, że będzie nim, całym płonącym, rzuciło po łóżku, że nie zmrúży oka, a jeśli zmrúży, to zobaczy rzeczy straszne, jakie nieraz widział, gdy usiłował metodą szokową zwalczyć ciężkiego kaca. W te noce przerażająca rzeczywistość płynnie mieszała się z koszmarnymi urojeniami, tworząc najobrzydliwsze obrazy godne najohydniejszych horrorów: wynaturzone twarze, zdeformowane głowy, gnijące usta, odcięte kończyny, robaczywe zwłoki, wylewające się z brzuchów wnętrności, wypływające z oczodołów gałki oczne, martwe zsiniałe płody [...], rzeczy tak przerażające, że Stefanowi może ze strachu i obrzydzenia stanąć serce i sam zamieni się wtedy w takie obrzydliwe ciało, które będą usuwać z jego własnego mieszkania ludzie w maskach i strojach ochronnych, a cały dom trzeba będzie dezynfekować. (Varga 2015: 65–66)

Jednak te fragmenty, które zbliżają narrację *Masakry* do eksperymentów Sylwii Chutnik, choć także skonstruowane są na zasadzie mieszania języków, zorganizowane są nieco inaczej. W ramach trzecioosobowych narracji wypowiedź narratora wchłania sposób mówienia, myślenia, świadomość bohatera i zaczyna przypominać mowę pozornie zależną. Natomiast we fragmentach, w których stosuje się, oddzielającą świadomość postaci i narratora, mowę zależną, wypowiedź narratora pozostaje nacechowana sposobem mówienia i myślenia bohatera i płynnie przechodzi w pierwszoosobową wypowiedź bohatera, która znów nabiera cech stylistycznych charakterystycznych dla mowy narratora. Warto spojrzeć na fragment łączący wszystkie te techniki:

A więc od tygodnia żeglował przez niezmierzone morza swego pijaństwa. Ileż z tych dni, ile godzin przeleżał nieprzytomny, przespał w pijackich snach, ileż czasu przesiedział na kanapie, żłowiąc bezmyślnie wino. Jakże mogły mu uciec te wszystkie dni bez pamięci żadnej, bez spotkań z ludźmi, bez dzieci, które nie wiadomo dokąd zabrała Zuzanna, jakże mógł tak nie wyłączyć z domu, nie licząc wizyt u pana Franka w sklepie, ileż nieszczęścia skumulował w sobie [...]. Czy przez ten tydzień dzwonił do ludzi, czy ludzie do niego dzwonili, czy z kimś rozmawiał, korespondował, ustalał jakieś kluczowe sprawy? Musiało się coś dziać przecież, niemożliwe, by żadnego kontaktu ze światem nie utrzymywał w ciągu ostatniego tygodnia lipca, z samym sobą miałby się wyłącznie kontaktować? Tylko że sprawdzić się tego nie dawało, bo nigdzie nie było telefonu, ni telefonu, ni portfela, a zamiast nich tylko kac śmiertelny i strach rozdzierający, straszliwe poczucie samotności i nieszczęścia, jakby Stefanowi wszystko na zawsze odebrano. [...] Nic zupełnie nie zostanie, myślał z przerażeniem, zostanie tylko niepamięć, niebyt, ostanie się jeno wielkie zapomnienie, nie tylko po mnie, ale po całej tej epoce [...]. (Varga 2015: 56–57)

Początek, choć strukturalnie przynależny do narratora, powoli zaczyna wchłaniać historyczny, piętrowo wyliczeniowy, potęgujący emocje sposób mówienia bohatera. Wyraźne przejście ku mowie pozornie zależnej koncentruje się we fragmencie rejestrującym serię wyrzucanych, pełnych napięcia pytań, oczy-

wiście z zachowaniem trzecioosobowej formy wypowiedzi. Natomiast końcowy fragment łączy uzewnętrznione przez wszechwiedzącego narratora myśli Stefana, które w odnarratorskiej wypowiedzi mają wciąż stylistyczne nacechowanie mowy bohatera z jego bezpośrednio, bo pierwszoosobowo wyrażoną obawą przed wiecznym unicestwieniem, przed pogrążeniem się w niebycie. Przy czym owa ostatnia wypowiedź bohatera ma w sobie ów prześmiewczo-ironiczny, przez leksykę wyrażony patos („ostanie się jeno wielkie zapomnienie”), charakterystyczny dla narracji.

Zarówno w powieściach Chutnik, jak i w *Masakrze* Krzysztofa Vargi zauważalne są różne sposoby eksperymentowania ze sposobem opowiadania. Słowa narratora i bohaterów pozostają w nieustającym napięciu, mieszają się ze sobą, płynnie przechodzą w różnych kierunkach, rozdzielają się i znów łączą, nabierając wzajemnie swoich cech, tworzą przedziwną, niedającą się rozdzielić formę. Oczywiście narzucają się tu skojarzenia z Bachtinowskimi propozycjami dotyczącymi określenia pozycji słowa wobec innego słowa w powieści. Czy więc istotnie jest to współczesna, „odświeżona” tylko nieco realizacja Bachtinowskiego zdialogizowania, i czemu ma służyć owa praktyka?

## 5. Warszawska wieża Babel

W wypadku tekstów typu *Masakra* czy *Kieszonkowy atlas kobiet* nie sposób mówić o słowie bohatera czy narratora bez osadzenia go w kontekście „cudzej” mowy, a więc i bez odniesienia do propozycji Bachtina. Wyrastają te powieści w sposób wyrazisty, mocny i naturalny z gruntu dialogowości, jednak jest w nich ów nowy rys, o którym była mowa powyżej. Bachtin mówił o trzech podstawowych sposobach budowania powieściowego obrazu języka (Bachtin 1982: 202), mianowicie widział to jako hybrydyzację, dialogową konfrontację języków i czyste dialogi. Szukając nawiązań do koncepcji Bachtina w omówionych powieściach Chutnik i Vargi, należałoby zwrócić uwagę jedynie na hybrydyzację jako zmieszanie w obrębie jednej wypowiedzi dwóch różnych języków i świadomości, co istotnie, w szczególności u Vargi, w pewnym stopniu ma miejsce.

Sposoby owego przenikania się i mieszania języków szczegółowo zostały opisane wyżej. Analiza pokazuje zmianę sposobów i kierunków przenikania się języków w obrębie narracyjnych formuł trzecioosobowych, a tylko o takich sytuacjach pisał Bachtin. Zasadnicza różnica dotyczy wypowiedzi postaci w klasycznych dialogach, kiedy to w pierwszoosobowych realizacjach replik

pojawiają się elementy cudzej świadomości. Najistotniejszy jest tu efekt tychże działań. Zgodnie z koncepcją Bachtina wewnętrzne zdialogizowanie, nastawienie na mowę cudzą dawało w najogólniejszym zarysie, pewną harmonię mimo różnorodności, mimo łączenia głosów sprzecznych, wykluczających się, zróżnicowanych pod każdym względem. Wszystkie one, nawet w owej sprzeczności, są wzajemnie od siebie zależne, warunkują swoje istnienie, wzajemnie oświetlają się i mimo wszystko dopełniają. Tworzą wielobarwny, różnorodny kosmos, zawierający w sobie bardzo pozytywny potencjał kreacyjnych sił. Jak pisze Bachtin:

[...] wszystkie języki uczestniczące w społecznym sporze języków, bez względu na zasadę ich wyodrębniania, stanowią swoiste punkty widzenia, poglądy na świat [...]. Jako takie dają się one porównywać, mogą się wzajemnie uzupełniać, mogą być sprzeczne [...]. Jako takie języki te żyją, walczą i kształtują się w społeczno-językowym sporze. Toteż wszystkie mogą się pomieścić na jednolitej płaszczyźnie powieści, która może w sobie połączyć parodystyczne stylizacje języków gatunkowych, różne typy stylizacji i ewokacji języków zawodowych, języków kierunków, pokoleń [...]. Powieściopisarz może przywoływać je wszystkie, kiedy orkiestruje swoje tematy, kiedy pośrednio, przepuszczając je przez pryzmat cudzej mowy, wyraża swoje intencje i oceny. (Bachtin 1982: 121)

W omawianych powieściach ów efekt stylizacyjny jest obecny, ale gdzieś na najwyższym poziomie ogólności, jest zauważalny, lecz nie najważniejszy. I o ile istotą dialogu i dialogowości jest dążenie, mimo różnic, a nawet zasadniczych sprzeczności, do uzyskania nowej jakości, jakiegoś rodzaju harmonii, to w powieściach Chutnik i Vargi tego ducha nie ma. Jeśli można mówić tam o dialogowości, to raczej pozornej, jeśli zwracać uwagę na przenikanie się języków, to ich łączenie ujawnia tylko i wyłącznie rozdźwięk. Dominującym efektem, wynikającym z zastosowania technicznych „chwytów” związanych z wykorzystaniem „cudzej mowy”, jest jeszcze większe rozwarstwienie się świadomości i języków, ich atomizacja, separacja bez możliwości uczestniczenia w dialogu prawdziwym, a nie pozornym. Powstaje w wyniku tego obraz pewnej społeczno-językowej magmy odseparowanych od siebie, choć pozornie połączonych świadomości – kakofonia głosów.

Idea ta znajduje swoje odbicie w sposobie konstruowania świat przedstawionego. Na bazarze z *Kieszonkowego atlasu kobiet* można znaleźć i kupić wszystko. Obok siebie na równych prawach oferuje się produkty różnej maści, zdawałoby się równowartościowe – taki bazarowy miszmasz. „Wyetykietowane” produkty spożywcze – „bułeczki prosto ze Szczyrka” i nabiał („zawsze świeże”) z mięsem w rzędzie drugim – sąsiadują z antykwariatem i używaną odzieżą,

„a za śmietnikiem dziady i baby wyprzedają życie na rozłożonych szmatach” (Chutnik 2009a: 6).

Taki językowy miszmasz, „sklejanke” językową tworzą wypowiedzi narratora. Są one, świadomie żartobliwe, trochę ironicznie „intertekstualne”. W pierwszych akapitach powieści czytamy:

Pierwszy raz na bazarze. [...] Potrzebujesz przewodniczki? No to chodź ze mną. Na prawo syf, na lewo syf, a przed nami miejski labirynt. [...] Są jeszcze zagubione budy z antykwariuszami jak z powieści Borgesa. Znajdziesz tam każdą książkę, której szukasz. [...] Sprzedawcy wyglądają jak zakładki, jak szare Filifionki, jak kurz. (Chutnik 2009a: 5)

Mamy tu zarówno erudycyjne odniesienia do postaci antykwariusza z opowiadania Jorge Luisa Borgesa *Nieśmiertelny*, do postaci nałogowej zbieraczki Filifionki z *Doliny Muminków* Tove Jansson, ale i stylizowanego na język „bazarowy”, żartobliwego i adekwatnego do sytuacji przetworzenia tytułu znanej piosenki o Warszawie, jej muzycznej wizytówki *Na lewo most na prawo most a dołem Wisła płynie*, śpiewanej przez Irenę Santor.

Podobnie jak produkty na bazarze egzystują bohaterowie Chutnik. Żyją oni z popkultury, są częścią tej rzeczywistości. Ich świat składa się ze ścinków, fragmentów, odłamków tworzących jakąś nową formę, jakiś doskonale znany i nieznany jednocześnie kształt, w którym tkwi, ukryty gdzieś w zakamarku, osobisty dramat, rozdarcie. Funkcjonują oni w powieści trochę jak figury współczesności, są zlepieni z aktualnych i przeszłych różności – traumatycznych wspomnień, niespełnionych pragnień, banalnych zajęć, mizernej egzystencji oraz topicznych skamieniałości, jak to określił Mircea Eliade: „z mitów na wpół zapomnianych, ze zdegradowanych hierofanii, z wytartych symboli” (Eliade 1974: 27). Powstają w ten sposób ludzkie osobliwości, z jednej strony tak inne, zadziwiająco odstające od reszty, a z drugiej złożone z łatwo rozpoznawalnych elementów i skojarzeń, ujawniających się w niby dialogicznym ze sobą zespoleniu, a w istocie w swej osobności i samotności. Komentuje to zjawisko Piotr Kowalski:

Intertekstualność pochłania stopniowo coraz większe przestrzenie kultury – filmy cytują powieści, w literackich światach przedstawionych nie tylko opowiada się o filmach, ale włącza się filmowych bohaterów. Ileż radości mieszkańcom świata masowej wyobraźni dostarcza dające poczucie bezpieczeństwa przebywanie w dobrze oswojonym świecie formuł i cytatów! Wszystko się miesza; symulacje i życie stają się nierozróżnialne. (Kowalski 2004: 21)

Istotnie, ten świat, choć pozornie ściśle zespolony, rozpada się, pozostaje na poziomie przemieszania i wydobywania charakterystycznych elementów. Co ja-



kiś czas ktoś z tej magmy próbuje wyrwać się i zaprotestować, indywidualnie zaistnieć (np. Marysia Kozak), lecz jest to tylko chwilowe.

Podsumowując dotychczasowe rozważania, warto przywołać fragment wywiadu przeprowadzonego przez Barbarę Zatońską z autorem *Masakry*, Krzysztofem Vargą. Czytamy w nim:

**B. Zatońska:** Andrzej Leder w „Przeźnionej rewolucji” twierdzi, że historycznie nie było w Polsce przestrzeni, by mieszczaństwo z prawdziwego zdarzenia mogło się ukonstytuować.

**K. Varga:** Było ziemiaństwo, było chłopstwo, ale mieszczaństwo w takim kształcie, jak to jest na Zachodzie, nie zdążyło się wykształcić. A w krajach protestanckich, np. w Niemczech, było siłą kulturotwórczą. Mieszczaństwo jest siłą pozytywnie snobistyczną, która uważa, że obligatoryjnie trzeba interesować się kulturą i sztuką.

Mamy na razie społeczeństwo bezklasowe, klasy dopiero się tworzą. Pamiętajmy, że od lat 90. cały czas marzymy, że w Polsce powstanie klasa średnia, która stanie się siłą napędową. Teraz, jeśli istnieje nawet jej zaczątek, to jest to klasa konsumpcyjna, a nie twórcza. Niektórzy uważają, że tzw. hipsterzy, z których się wszyscy wyśmiewają, to jest grupa o kulturotwórczym potencjale. To formacja, która przez swój snobizm interesuje się teatrem, sztuką i oni w przyszłości, jak podrosną trochę, przejmą rolę kulturotwórczą. Na razie żyjemy w kotle i nie wiadomo, jak się to społeczeństwo uformuje.

Wiesław Myśliwski pisał już dawno temu, że właściwie chłopstwa też już nie ma. Czyli tak, nie ma ziemiaństwa, szlachty, chłopów, mieszczań, jest magma. Są tylko biedni i bogaci, ludzie sukcesu i klęski. (Zatońska: <http://www.tvp.info/19963665/nie-udaje-ze-nie-pije-bo-pije-od-liceum-polska-masakra-wg-krzysztofa-vargi>)

Jak mówi Krzysztof Varga, „na razie żyjemy w kotle”. Może właśnie te zmiany w sposobie opowiadania nie są bez znaczenia w kontekście rzeczywistości zewnętrznej. Ten typ narracji, ten sposób mówienia o współczesności niejako odbija stan owego „kotła” i „magmy”, gdzie wszystko ze wszystkim się miesza, gdzie wyłaniają się charakterystyczne typy, osobowości, kręgi społeczne, obszary miejskie. Jest to wielogłos, ale wielogłos kakofoniczny, na ten moment. A miejski bazar, warszawska ulica jako przeciwstawne sobie obszary miejskiej przestrzeni, ale i jako kosmos współczesności, skupiają w sobie jej charakterystyczne rysy. Natomiast bohaterowie i narrator jako część tego kosmosu są kłębowiskiem nitek, rzecz można, za Jarosławem Markiem Rymkiewiczem, stanowią „żmut” – płataninę skojarzeń, motywów, schematów, wyobrażeń, płataninę świadomości i języków.

#### Literatura podmiotowa

Chutnik S., 2009a, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Kraków.

Chutnik S., 2009b, *Dzidzia*, Warszawa.

Chutnik S., 2012, *Cwaniary*, Warszawa.

Varga K., 2015, *Masakra*, Warszawa.

### Literatura przedmiotowa

Bachtin M., 1982, *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa.

Eliade M., 1974, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów. Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyb. M. Czerwiński, Warszawa.

Głowiński M., 1998, *Dzieło wobec odbiorcy. – Szkice z komunikacji literackiej*, red. R. Nycz, Kraków.

Jakubowska-Cichoń J., 2010, *Mowa przytaczana w narracjach Marguerite Duras*, Kraków.

Kowalski P., 2004, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków.

Marczak E., 2013, *Między słowami. Narratorskie komentarze do mowy postaci w „Le Rouge et le Noir Stendhala”*, Kraków.

Mizerkiewicz T., 2004, *W stronę mowy pozornie niezależnej, czyli o dialogu w polskiej prozie współczesnej*, „Przestrzenie Teorii”, nr 3–4, s. 239–251.

Wieczorkiewicz B., 1971, *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy.*, oprac. muz. Z. Wiehler, Warszawa.

Wojtak M., 2008, *Analiza gatunków prasowych*, Lublin.

### Netografia

Kowalczyk J.R., *Krzysztof Varga „Masakra”*, <http://culture.pl/pl/dzieło/krzysztof-varga-masakra> (dostęp: 09.11.2015).

Nowacki D., „*Masakra*” nowa powieść Krzysztofa Vargi. *Kac, Wawa i Wrak* [recenzja], [http://wyborcza.pl/1,75475,17786796,\\_Masakra\\_nowa\\_powiec\\_Krzysztofa\\_Vargi\\_Kac-Wawa.html#ixzz3qouLHysu](http://wyborcza.pl/1,75475,17786796,_Masakra_nowa_powiec_Krzysztofa_Vargi_Kac-Wawa.html#ixzz3qouLHysu) (dostęp: 12.11.2015).

Zatońska B., „*Nie udaję, że nie piję, bo piję od liceum*”. *Polska masakra wg Krzysztofa Vargi* [rozmowa z Krzysztofem Vargą], <http://www.tvp.info/19963665/nie-udaje-ze-nie-pije-bo-pije-od-liceum-polska-masakra-wg-krzysztofa-vargi> (dostęp: 10.11.2015).

### *Menagerie of personalities and cacophony of voices of the Warsaw street in the prose of Sylwia Chutnik and Krzysztof Varga*

The analysis covered interesting, in terms of kind, fiction, language, and above all narration, prose texts of Sylvia Chutnik and the last novel by Krzysztof Varga. The

winner of the “*Polityka* Passport” combines the high with the low – what is full of acute seriousness and authenticity with what is gaudy, vulgar, cheap and sensational.

From the collision of contradictions arise portraits of women, people of Warsaw streets, daily and festive situations, sketched with humor and seriousness, distance and irony. Whereas “*Massacre*” by Varga in a satirically-ironic form, feature as to its spirit and marked with distance, diagnoses contemporary Polish afflictions focused as in a lens in the Warsaw area.

The main context are poetic issues of the literary work, which is why the centre of gravity was placed on the most interesting, in the case of these novels, way of telling the story and presenting the main characters. It is clearly visible, on the one hand, that they are rooted in traditional storytelling techniques, mainly Bakhtin’s dialogism, but on the other hand, the novels, within the meaning of the author, set new trails, new possibilities of organising the narrator’s and characters’ utterances. Technical measures, involving the combination of “voices”, their partial merger, mutual influence and other transformations result, paradoxically, in a breakup. The predominant effect, resulting from the application of these measures, related to the use of “someone else’s speech”, is even greater stratification of consciousness and languages, their atomisation and separation, without the possibility of participating in the real, not illusory dialogue. In effect, an image is created of a socio-linguistic magma with separated, although apparently linked consciousnesses – a cacophony of voices.

*Keywords: alcohol, market place, dialogue, dialogism, storyline, humour, hybrid, irony, woman, comedy, references, narration, pop culture, Warsaw.*