МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА МАГІСТРА

КУЛЬТУРНІ РЕАЛІЇ СУЧАСНОЇ ПОЛЬЩІ В ТВОРАХ СИЛЬВІЇ ХУТНІК

Виконала: студентка 2 курсу, гр. 8.0354-мк-з
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації «Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша – польська»
освітньо-професійної програми
«Переклад та міжкультурні комунікації»
_____В.С. Московченко
Керівник д.філол.,н. проф _____ І.Я.Павленко
Рецензент к.філол.н., доц._____Ю. Р. Курилова

ЗАПОРІЖЖЯ

2025

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет *філологічний*
Кафедра *слов'янської філології*
Освітній рівень *магістр*
Спеціальність *035 «Філологія»*
Спеціалізація *035.033 «Слов'янські мови та літератури (переклад включно), перша –польська»*
Освітня програма *«Переклад та міжкультурні комунікації»*

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
слов'янської філології
Павленко І. Я.
_____
"___"_____20__року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА

Московченко Вікторії Сергіївни

1. Тема роботи: *Культурні реалії сучасної Польщі в творах Сильвії Хутнік,*
керівник роботи − *д.філол.н., професор І.Я.Павленко*
затверджені наказом ЗНУ від "13"березня _2052 року №396-с
2. Строк подання студентом роботи 10.11. 2025 р.

3. Вихідні дані до роботи: твір С. Хутнік «Кишеньковий атлас жінок» та присвячені йому наукові розвідки (А. Насіловська, Д. Козіцька), а також дослідження тексту міста у сучасному українському та польському літературознавстві, зокрема праці Х. Кулай, М. Отрішко, Л. Лавринович, Х. Лукащук, Д. Корній, А. Процайла, А. Хоми, Т. Возняка, М. Карповця, В. Левицького, О. Харлан.
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) Міжкультурний та урбаністичний вимір творчості Сильвії Хутнік;

2) Маргінальні суб'єкти в культурному полі сучасної Польщі;

5. Перелік графічного матеріалу (з точним зазначенням обов'язкових креслень): відсутній

6. Консультанти розділів роботи

Розділ	Прізвище, ініціали та посада Консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
1	*Павленко І.Я*	15.11.2024	
2	*Павленко І.Я*	15.02.2025	
Вступ, висновки	*Павленко І.Я*	15.06.2025	

7. Дата видачі завдання 15.11.2024 *р.*

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів написання дипломної Роботи	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	*Збір та систематизація матеріалу*	*Травень-червень 2025 р.*	
2	*Аналіз науково-критичної літератури з обраної проблеми*	*липень 2025 р.*	
3	*Вступ*	*Серпень 2025 р.*	
4	*Розділ 1. Міжкультурний та урбаністичний вимір творчості Сильвії Хутнік*	*Вересень 2025 р.*	
5	*Розділ 2. Маргінальні суб'єкти в культурному полі сучасної Польщі*	*Жовтень 2025 р.*	
6	*Висновки*	*Листопад 2025 р.*	
7	*Оформлення роботи*	*Листопад 2025 р.*	
8	*Захист роботи*	*Грудень 2025 р.*	

Студент(ка) _____ Московченко В.С
(підпис) (прізвище та ініціали)

Керівник роботи_____ Павленко І.Я.
(підпис) (прізвище та ініціали)

Нормоконтроль пройдено.
Нормоконтролер _____ _ Мацегора І.Л.
(підпис) (прізвище та ініціали)

РЕФЕРАТ

Текст кваліфікаційної роботи магістра 103 сторінки, 56 джерел.

ОБ’ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ – художня проза Сильвії Хутнік як відображення культурних і соціальних процесів сучасної Польщі.

ПРЕДМЕТ ДОСЛІДЖЕННЯ – культурні реалії сучасної Польщі, зображені в її творі — побут, соціальні ролі жінок, мовленнєві практики міського середовища, урбаністичний простір, морально-етичні цінності, відображення проблем ідентичності та самоусвідомлення.

МЕТА РОБОТИ – виявити та проаналізувати особливості відображення культурних реалій сучасної Польщі в творчості Сильвії Хутнік, з’ясувати, яким чином її проза репрезентує соціальні проблеми, гендерні аспекти та морально-етичні виклики сучасного польського суспільства. Під час написання роботи передбачається виконання таких ЗАВДАНЬ:

1. Проаналізувати рецепцію творчості Сильвії Хутнік в українському та польському літературознавчому дискурсі.
2. Систематизувати та узагальнити основні положення літературознавчого дискурсу щодо концепту міста-тексту, визначивши його методологічний потенціал для інтерпретації культурних реалій і багатовимірного урбаністичного простору.
3. З'ясувати особливості художньої організації міського простору у творі Сільвії Хутнік «Кишеньковий атлас жінок», визначивши його роль як семіотичного об'єкта, що кодує та репрезентує специфічні культурні реалії сучасної Польщі.
4. Проаналізувати специфіку "читання" тексту міста у прозі Хутнік, зосередившись на виявленні та інтерпретації "малих текстів" і неофіційної пам'яті маргінальних спільнот.
5. Дослідити способи художньої рецепції та критики колективної травми у творі письменниці як художнє осмислення культурних реалій сучасної Польщі.
6. Розглянути систему опозиції «свій» / «інший» в досліджуваному творі як вияв внутрішньоміських типів міжкультурної комунікації.

АКТУАЛЬНІСТЬ роботи полягає у потребі критично осмислити сучасну польську культуру через призму повсякденного життя та жіночого досвіду. Творчість Сильвії Хутнік дозволяє показати «іншу Польщу» — реальне, часто болісне життя простих людей, особливо жінок, і виявити соціальні проблеми, контрасти та трансформації суспільства. Вивчення її творчості сприяє глибшому розумінню соціальних суперечностей Польщі та розвитку міжкультурного діалогу, що є важливим і для українського читача.

НОВИЗНА роботи полягає в тому, що в українському літературознавстві творчість Сильвії Хутнік ще не отримала належного комплексного осмислення. Запропоноване дослідження дозволяє на

матеріалі дебютного твору розкрити глибинні соціокультурні аспекти її прози, специфіку репрезентації реалій культури маргінесу сучасного великого міста.

МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ – біографічний метод дав змогу встановити зв'язок між життєвим досвідом авторки та соціально-критичними мотивами її письма. Міждисциплінарний підхід, що включав елементи студій травми й гендерного аналізу, допоміг окреслити культурні та соціальні особливості міського середовища, зображеного у творі. Для зіставлення урбаністичних образів та особливостей літературного дискурсу застосовано порівняльний метод. Елементи імагологічного підходу були використані для аналізу міжкультурної комунікації та образів Іншого в межах одного міського простору.

ГАЛУЗЬ ЗАСТОСУВАННЯ: матеріали роботи можуть бути використані у подальших дослідженнях сучасної польської літератури та аналізу культурних реалій Польщі через призму жіночого досвіду та соціальних трансформацій. Результати дослідження можуть стати основою для міжкультурних порівнянь українського та польського суспільства, а також використовуватися у практиці викладання української та польської мов, літератури і культури для ілюстрації соціальних, культурних і гендерних аспектів сучасного життя. Крім того, методика аналізу тексту міста як тексту може бути застосована у подальших лінгвістичних та літературознавчих дослідженнях, що стосуються взаємозв'язку мови, культури та соціальних процесів.

СТРУКТУРА РОБОТИ: дослідження складається зі вступу, двох розділів з підрозділами, висновків та списку використаної літератури.

ТЕКСТ МІСТА, МАРГІНАЛЬНІСТЬ, УРБАНІСТИЧНИЙ ПРОСТІР, КУЛЬТУРНІ РЕАЛІЇ, РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ

ABSTRACT

The master's qualification work *Cultural Realities of Contemporary Poland in the Works of Sylwia Chutnik* consists of 103 pages. To complete the work, 56 scientific sources were consulted.

THE OBJECT OF STUDY – the artistic prose of Sylwia Chutnik as a reflection of cultural and social processes in contemporary Poland.

THE SUBJECT OF STUDY – the cultural realities of contemporary Poland depicted in her work, including everyday life, social roles of women, linguistic practices of the urban environment, urban space, moral and ethical values, and the representation of issues related to identity and self-awareness.

THE AIM OF THE WORK – to identify and analyze the particular features of representing the cultural realities of contemporary Poland in Sylwia Chutnik's prose, and to clarify how her works depict social problems, gender aspects, and moral and ethical challenges of contemporary Polish society. The following TASKS were set for the study:

1. To analyze the reception of Sylwia Chutnik's work in Ukrainian and Polish literary scholarship.
2. To systematize and generalize the main principles of literary discourse regarding the concept of the *urban text*, determining its methodological potential for interpreting cultural realities and multidimensional urban space.
3. To identify the features of the artistic organization of urban space in Sylwia Chutnik's *Kieszonkowy atlas kobiet* (*Pocket Atlas of Women*), determining its role as a semiotic object that encodes and represents specific cultural realities of contemporary Poland.
4. To analyze the specifics of "reading" the urban text in Chutnik's prose, focusing on the identification and interpretation of "small texts" and the unofficial memory of marginalized communities.
5. To investigate the methods of artistic reception and critique of collective trauma in the author's work as an artistic reflection of the cultural realities of contemporary Poland.
6. To examine the system of opposition "insider / outsider" in the studied work as a manifestation of intracity types of intercultural communication.

THE SCIENTIFIC NOVELTY – in Ukrainian literary scholarship, Sylwia Chutnik's work has not yet received a comprehensive analysis. The present study allows, based on her debut work, to reveal the deep socio-cultural aspects of her prose and the specifics of representing marginalized culture in a contemporary large city.

RESEARCH METHODS – the biographical method allowed establishing the connection between the author's life experience and the socially critical motifs of her writing. An interdisciplinary approach, including elements of trauma studies and gender analysis, helped to outline the cultural and social features of the urban environment depicted in the work. For comparing urban images and

literary discourse characteristics, a comparative method was applied. Elements of the imagological approach were used to analyze intercultural communication and the images of the Other within the same urban space.

THE SCOPE OF THE STUDY – the materials of the work can be used in further research on contemporary Polish literature and the analysis of Poland's cultural realities through the lens of women's experiences and social transformations. The results of the study may serve as a basis for intercultural comparisons between Ukrainian and Polish societies and can be applied in teaching Ukrainian and Polish language, literature, and culture to illustrate social, cultural, and gender aspects of contemporary life. Furthermore, the methodology for analyzing the urban text can be applied in future linguistic and literary studies concerning the interrelation of language, culture, and social processes.

STRUCTURE OF THE WORK – the study consists of an introduction, two chapters with subsections, conclusions, and a list of references.

KEY CONCEPTS: URBAN TEXT, MARGINALITY, URBAN SPACE, CULTURAL REALITIES, REPRESENTATION

ЗМІСТ

ВСТУП 10

РОЗДІЛ 1
МІЖКУЛЬТУРНИЙ ТА УРБАНІСТИЧНИЙ ВИМІР ТВОРЧОСТІ СИЛЬВІЇ ХУТНІК 14
1.1 Соціальна критика та феміністична перспектива в творчості Сильвії Хутнік 14
1.2 Місто як символічний архів пам'яті, часовий континуум та текст у літературознавчому дискурсі 17
1.3 Топографія, пам’ять і повсякдення у літературній Варшаві Сильвії Хутнік 26

РОЗДІЛ 2
МАРГІНАЛЬНІ СУБ'ЄКТИ В КУЛЬТУРНОМУ ПОЛІ СУЧАСНОЇ ПОЛЬЩІ
2.1 Практики виживання та культурні трансформації у сучасній польській повсякденності 29
2.2 Культурні маркери повсякденного болю та міської самотності старшого покоління Варшави 57
2.3 Самотність, гендер і соціальний осуд у культурному контексті 75
2.4 Дитяча травма та її вплив на соціальну ідентичність у культурному ландшафті міста 84

ВИСНОВКИ 110

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 115

ВСТУП

Сучасна польська література вирізняється багатогранністю художніх форм, тематичною відкритістю та глибоким осмисленням соціальних процесів, що відбуваються в країні. Польща постає перед світом як держава з багатою історією, розвиненою культурою та європейськими цінностями. Часто ми сприймаємо її крізь призму зовнішнього блиску — впорядкованих вулиць, відреставрованих історичних пам'яток, привітних туристичних локацій, що формують уявлення про «ідеальну» країну. Проте за цією фасадною красою приховується інша, менш парадна сторона життя, яку не завжди помічає сторонній спостерігач. Саме цю непафосну, автентичну Польщу прагне показати своїм читачам Сильвія Хутнік — одна з найяскравіших представниць сучасної польської літератури.

Творчість Сильвії Хутнік вирізняється глибоким соціальним аналізом, уважністю до повсякденних людських історій і здатністю показати реальне життя простих людей — насамперед жінок. Її твори руйнують усталені уявлення про «ідеальну» європейську Польщу, відкриваючи перед читачем правдиву картину сучасного суспільства з його проблемами, контрастами та суперечностями. Хутнік досліджує світ тих, кого часто не помічають — жінок із соціальних низів, матерів-одиначок, літніх жінок, мігранток, працівниць низькооплачуваних сфер. Вона показує, що культура сучасної Польщі — це не лише високі мистецькі досягнення, а й культура щоденного виживання, боротьби за гідність і право на власний голос.

Актуальність дослідження зумовлена потребою в критичному аналізі культурних реалій сучасної Польщі, який здійснюється через подвійну оптику: дослідження жіночого досвіду як носія соціальної травми та застосування концепції «міста-тексту» як інструментарію для дешифрування прихованих соціальних процесів. У час, коли польське суспільство переживає глибокі трансформації — від євроінтеграційних

процесів до внутрішніх соціальних і гендерних дискусій, література стає важливим засобом відображення та критичного аналізу цих змін.

Хутнік дає можливість побачити «іншу Польщу» — не святкову й не туристичну, а справжню, живу, часто болісну. Її героїні — це звичайні жінки, які щоденно стикаються з дискримінацією, економічними труднощами, відсутністю соціальної підтримки, проте зберігають гідність, внутрішню силу та людяність. Таким чином, дослідження творчості Хутнік дозволяє глибше зрозуміти сучасну польську культуру, її соціальні суперечності та духовні цінності.

Крім того, вивчення цього питання є важливим і для українського читача. Україна й Польща мають спільні історичні зв'язки, а їхні суспільства проходять схожі етапи розвитку. Тому аналіз твору Хутнік може допомогти побачити паралелі між соціальними процесами у двох країнах та сприяти формуванню глибшого міжкультурного діалогу.

Об'єктом дослідження є художня проза Сильвії Хутнік як відображення культурних і соціальних процесів сучасної Польщі.

Предметом дослідження є культурні реалії сучасної Польщі, зображені в її творі — побут, соціальні ролі жінок, мовленнєві практики міського середовища, урбаністичний простір, морально-етичні цінності, відображення проблем ідентичності та самоусвідомлення.

Мета роботи — виявити та проаналізувати особливості відображення культурних реалій сучасної Польщі в творчості Сильвії Хутнік, з'ясувати, яким чином її проза репрезентує соціальні проблеми, гендерні аспекти та морально-етичні виклики сучасного польського суспільства.

Для досягнення цієї мети передбачено виконання таких **завдань:**

1. Проаналізувати рецепцію творчості Сильвії Хутнік в українському та польському літературознавчому дискурсі.
2. Систематизувати та узагальнити основні положення літературознавчого дискурсу щодо концепту міста-тексту, визначивши його

методологічний потенціал для інтерпретації культурних реалій і багатовимірного урбаністичного простору.

3. З'ясувати особливості художньої організації міського простору у творі Сільвії Хутнік «Кишеньковий атлас жінок», визначивши його роль як семіотичного об'єкта, що кодує та репрезентує специфічні культурні реалії сучасної Польщі.

4. Проаналізувати специфіку "читання" тексту міста у прозі Хутнік, зосередившись на виявленні та інтерпретації "малих текстів" і неофіційної пам'яті маргінальних спільнот.

5. Дослідити способи художньої рецепції та критики колективної травми у творі письменниці як художнє осмислення культурних реалій сучасної Польщі.

6. Розглянути систему опозиції «свій» / «інший» в досліджуваному творі як вияв внутрішньоміських типів міжкультурної комунікації.

Методи дослідження. Під час написання роботи застосовувалися різні методи дослідження, зокрема біографічний метод для виявлення зв’язку між життєвим досвідом С. Хутнік і соціально-критичною тематикою її творів. Логіка роботи привела до застосування міждисциплінарних підходів, зокрема до використання інструментарію студій травми та гендерного аналізу, що допомогла виявити особливості культурних реалій жіночого буття та травматичний досвід сучасного міського маргінесу. Специфіка фокусу бачення авторкою реалій культури сучасного міста та необхідність аналізу літературознавчого дискурсу мотивував звернення до порівняльного методу. Для з’ясування особливостей міжкультурної комунікації в межах єдиного міста використовувалися елементи імагологічного методу. Усі використані методи сприяли вирішенню основних завдань дослідження.

Наукова новизна полягає в тому, що в українському літературознавстві творчість Сильвії Хутнік ще не отримала належного комплексного осмислення. Запропоноване дослідження дозволяє на матеріалі дебютного

твору розкрити глибинні соціокультурні аспекти її прози, специфіку репрезентації реалій культури маргінесу сучасного великого міста.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів у курсах із новітньої зарубіжної літератури, культурології, гендерних студій, а також у дослідженнях польсько-українських міжкультурних зв’язків.

Матеріалом дослідження виступає роман Сильвії Хутнік «Кишеньковий атлас жінок», який слугує основою для аналізу культурних реалій сучасної Польщі та особливостей художнього відображення жіночого досвіду.

Структура кваліфікаційної роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальна кількість сторінок – 121. Загальна кількість використаних джерел 56 .

РОЗДІЛ 1
МІЖКУЛЬТУРНИЙ ТА УРБАНІСТИЧНИЙ ВИМІР ТВОРЧОСТІ СИЛЬВІЇ ХУТНІК

1.1. Соціальна критика та феміністична перспектива в творчості Сильвії Хутнік

Сильвія Хутнік (Sylwia Chutnik, нар. 1979 р., Варшава) — одна з найпомітніших представниць покоління польських письменниць початку XXI століття, котра поєднує літературну діяльність із громадською активністю, культурологічними дослідженнями та феміністичним дискурсом. Вона здобула фахову освіту з культурознавства у Варшавському університеті, а також навчалася в Інституті гендерних студій, і від початку 2000-х років бере участь у громадських ініціативах (зокрема, очолює Fundacja MaMa). Світогляд письменниці формується на перетині феміністичної чутливості, соціального реалізму та урбаністичної свідомості. Для Хутнік місто — не просто тло, а простір гендерно зумовленого досвіду, у якому тілесність, материнство, старіння й самотність набувають культурного значення. Її бачення Варшави як живого організму, сповненого травм і пам’яті, розкриває зв’язок між приватним життям героїнь і колективною історією суспільства. Саме тому творчість письменниці є спробою гендерного прочитання сучасного польського міста.

Письменниця належить до кола авторок, які осмислюють соціальну реальність Польщі після трансформації 1989 року — період стрімкої комерціалізації, зміни гендерних ролей та формування нової ринкової повсякденності. Дебютний роман Сильвії Хутнік «Кишеньковий атлас жінок» (Kieszonkowy atlas kobiet, 2008) став значущою подією сучасної польської прози та був удостоєний престижної премії Paszport POLITYKI у

категорії «Література» за винятковий літературний слух, здатність заглядати під «підкладку» міста та чутливе відтворення портретів людей.

Роман Хутнік одразу був оцінений критиками як важливий внесок у польський фемінізм: *«To, co zrobiła Sylwia Chutnik, jest swego rodzaju rewolucją w polskim feminizmie, który zasklepił się w lansowaniu zachodnich haseł, czy to w akademickich dyskusjach, czy w mediach, nie zwracając większej uwagi na polską rzeczywistość. Jej powieść «Kieszonkowy atlas kobiet» mówi o tym, co w mieście wspólne, przedstawia rzeczywistość bazaru, małe rozmówki i codzienne życie» - Anna Nasiłowska. «Те, що зробила Сильвія Хутнік, є певною революцією у польському фемінізмі, який зосередився на просуванні західних гасел, не приділяючи достатньої уваги польській реальності. Її роман „Kieszonkowy atlas kobiet“ розповідає про те, що є спільним у місті, показує базарну реальність, побутові розмови та повсякденне життя»— Anna Nasiłowska* [47] і закріпив за авторкою місце серед найпомітніших представників сучасної літератури, що отримало підтвердження інсценізацією твору у «Teatr Powszechny» (Варшавському «Повшехному Театрі») [40].

У подальшій творчості (романи Dzidzia, Cwaniary, Jolanta) Хутнік розвиває подібні мотиви, осмислюючи питання жіночої суб’єктності, травми, старіння, маргінальності та пам’яті міського простору. Її письмова манера тяжіє до реалістично-репортажної естетики з використанням іронії, фрагментарності, поліфонічності голосів і внутрішніх монологів, що дозволяє уникнути зведення прози до соціологічного опису.

«Кишеньковий атлас жінок» являє собою збірку чотирьох оповідань про три жінки на ім’я Марія та чоловіка-«паньо-пана», які мешкають у варшавській кам’яниці у районі Воля, живучи у світі дрібних мрій і буденних розчарувань. Хутнік з іронічним співчуттям зображає світ базарів, старих кам’яниць і побутових ритуалів, у якому жінки намагаються «якось собі це життя налагодити». Через історії героїнь – самотність, старіння, бідність –

письменниця демаскує міф «Матері Польки», іронічно називаючи її «Кухонною Матір'ю» чи «Матір'ю Черговою». Так постає образ жінки, замкненої у колі хатньої праці, яка втратила право на мрію, а спроба вирватися з цього кола (як у випадку Марії Кретанської) стає небезпечною.

Варшава, зображена Хутнік, — це місто брудних під'їздів, дешевих базарів, самотніх жінок і агресивних підлітків. Вона є символом буденності, рутинності та нетерпимості, де насильство і побутова втома сприймаються як норма. Письменниця концентрується на «малих історіях» тих, хто зазвичай залишається поза наративом «успіху», показуючи суспільство, де люди продають не лише речі, але й самих себе — свій час, емоції та історію. Варшавська вулиця Опачевська перетворюється на символ «непарадної» Польщі, де травма не є подією минулого, а триває у сьогоденні, втілюючись у стоянні в чергах, мовчанні та соціальній ізоляції.

Поява роману Хутнік спричинила значний резонанс: критики розглядали «Kieszonkowy atlas kobiet» як маніфест нової соціально орієнтованої жіночої прози. В академічних дослідженнях 2010-х років інтерпретаційне поле значно розширилося, виокремивши кілька ключових парадигм.

По-перше, аналіз урбаністичного простору через призму гендеру — наприклад, у статті Дороти Козіцької «Sylwia Chutnik, czyli kobieta w mieście» підкреслюється переплетення гендерної та міської перспективи як базового мотиву її творчості [41].

По-друге, у наукових публікаціях фігурує тема соціальної та просторової маргіналізації, особливо в контексті просторових моделей та пам'яті, яку несуть «маленькі історії» жінок [55].

Третя парадигма — соціально-експресивний реалізм — хоча не завжди прямо окреслюється в академічних текстах як «надмірність соціальних тем», проте в публіцистичних інтерв'ю Хутнік підкреслює свою ангажованість у соціальні проблеми міста й жіночі права [46].

Отже, творчість Сильвії Хутнік є важливим явищем, у якому поєднуються соціальна критика, гендерна перспектива та новий тип урбаністичного письма. Критичне осмислення Варшави як простору травми та маргінальності робить її прозу ідеальною площиною для застосування концепту «міста-тексту». Оскільки письменниця цілеспрямовано концентрується на «читанні» неофіційної пам’яті, закладеної у старих кам’яницях, базарах та тілесності героїнь, виникає потреба в теоретичному обґрунтуванні цього підходу. Для всебічного аналізу художньої репрезентації культурних реалій Польщі необхідно систематизувати основні положення літературознавчого дискурсу щодо міста як символічного архіву пам’яті, часового континууму та семіотичного об’єкта.

1.2. Місто як символічний архів пам'яті, часовий континуум та текст у літературознавчому дискурсі

Урбанізаційна тематика, яку в різні часи використовували численні покоління письменників, пройшла шлях від повного заперечення міського середовища до його поступового прийняття та формування окремих художніх моделей організації міського простору. Кожна літературна епоха виробляє власні способи репрезентації та сприйняття міста, що дозволяє стверджувати: місто не є лише темою, топосом чи пейзажем; воно виступає символом певного типу свідомості як автора, так і його персонажів.

Особливу увагу у характеристиці міста привертає його багатоплановість, суперечливість та амбівалентність. Місто віддавна слугувало своєрідною призмою, через яку проходять промені різних сфер життя — релігійної, політичної, етнічної, філософської та інших. Саме тому його можна розглядати як своєрідний «архів мимовільної пам’яті».

Водночас місто у своїй культурній сутності завжди має двоїсту природу: воно є осередком культури, але й простором соціальної поляризації.

Під культурою у цьому дослідженні розуміємо прояв життя людини, що виражається у моделях поведінки, засобах і продуктах діяльності, зокрема в ідеях, ідеалах, нормах та цінностях [28].

Його «екскурсійне» обличчя — це життя фешенебельних районів, архітектурних пам'яток і культурних інституцій, які репрезентують офіційний образ держави та її цінностей. Поряд із цим існує інший, тіньовий бік — дійсність околиць і мікрорайонів, де панують безликість, побутова втома й бездуховність. Саме ця подвійність, поєднання видимого та прихованого, створює у місті напругу між матеріальною та духовною культурами, що стає одним із найвиразніших аспектів його художньої репрезентації.

Урбаністичні мотиви в літературі часто аналізуються через категорії «історизації простору» та «концепту пам'яті», оскільки, як зауважує Х. Кулай, пам'ять впливає на формування колективної ідентичності громади. Отрішко М. підкреслює, що пам'ять спрямовує культуротворчі процеси, які збагачують локальний простір та інтегруються у світовий культурний контекст, створюючи образ міста-прообразу [17].

У цьому дослідженні ми виходимо з позиції, що місто слід розглядати як багатовимірний організм (топографічний, соціальний, культурний, тілесний), який функціонує як часовий континуум. Його багата історія, що сягає заснування, семантично обтяжена кожним етапом розвитку, створюючи химерне нашарування символів, знаків та архетипів. Ці значущі елементи пронизують як місто загалом, так і його конкретні складові, такі як сакральні центри, вулиці, будинки, межі, а також простір, де зосереджені духовні цінності, та його мешканців — безпосередніх творців аури. Таким

чином, місто виступає концентратом часу, здатним синестезувати минуле, сьогодення і майбутнє.

Врахування культурних та історичних аспектів розвитку міста дозволяє розглянути його також через соціологічну призму, що допомагає зрозуміти структуру та взаємодію міського середовища. Перехід від гуманітарного до соціального розуміння природи міста забезпечують класичні соціологічні теорії.

Унаслідок цих культуротворчих процесів та історичної пам’яті міський простір стає насиченим знаками середовищем, з яким людина постійно взаємодіє через «читання» міського тексту. Поняття «текст» виходить за межі класичного розуміння та набуває нових значень, охоплюючи публічний простір, архітектуру та соціальні практики. Саме тому, на думку Х. Кулай [17] та М. Отрішко [27] , розвиток культурної складової міста є важливим для формування його позитивного іміджу та держави загалом, оскільки це сприяє переосмисленню цінностей і трансформації суспільства.

В українському літературознавстві інтерес до вивчення міської тематики та урбаністичного контексту є багатогранним і має свою історію, пов'язану з різноманітним колом досліджень. Одним із методологічних підходів для комплексного дослідження міста став «екскурсійний метод», що дозволяє поєднати історичні, культурні та семіотичні шари міського простору.

Вивчення історії та культури міста як живого організму було започатковане саме в межах цього методу на початку XX століття. Він акцентував увагу на комплексному вивченні міських топосів (місць) для дослідження «душі міста» та її впливу на долі мешканців. При цьому підкреслювалося, що шлях до пізнання сутності міста лежить через пізнання його зовнішнього образу, де важливими є назви вулиць, брам, будівель, тобто його знакова система.

Коли на початку ХХ століття на зміну класичному типу мислення приходить некласичний, виникає потреба у нових термінах для передачі ментальної специфіки нової епохи. Тоді ж перевтілень зазнає і поняття міського тексту. Місто набуває особливих якостей і структур, що роблять його насиченим смислами, відбувається його залучення у текстовий простір культури, у сферу символів. Місто починають трактувати двояко: як об'єкт матеріальної реальності і як семіотичний об'єкт.

Усвідомлення міста як семіотичного об'єкта дозволяє розглядати його як соціокультурний феномен, складний текст, що формує систему знаків. У межах семіотичного підходу місто осмислюється як гетерогенний текст, що лежить в основі формування складної системи символів і кодів. Текстовими елементами у місті є не лише літературні надбання, а й сегменти природної, матеріально-культурної, духовно-культурної та історичної сфер, які набувають семіотичної цінності.

Для всебічного розуміння (читання) міського тексту дослідники, зокрема Л. Лавринович, виокремлюють низку аспектів — кліматично-метеорологічні (сніг, дощ, вітер, холод, спека), ландшафтні (вода, суша, відкритість простору, вертикальні орієнтири) та соціальні (мови, ритуали, звички мешканців). Крім того, Л. Лавринович підкреслює, що для критичного аналізу принципово важливими є такі умови: можливість ідеологічного викривлення міського наративу та відносна свобода тексту у відношенні до матеріалу, що використовується, — це відкриває шлях до критичного перечитування символіки міста [18].

У сучасному літературознавстві все активніше формується концепція міста як тексту, де топос розглядається не просто як географічний простір, а як багатовимірний культурний і наративний код. За дослідженнями літературознавців, топос міста в українській прозі має багаторівневу історико-культурну традицію, започатковану модерністами та угрупованнями прозаїків попередніх поколінь, і сучасні автори

продовжують цей розвиток, створюючи новий пласт міського топосу, де місто інтегрує минуле й сучасне, поєднує реальність і фантазію [4].

Головні герої можуть лишатися без імен, а екстер'єр і інтер'єр урбаністичного простору деталізовано виписаний через побут, архітектуру та локальні звичаї. Як зазначає Христина Лукащук, місто функціонує як активний учасник наративу, де будівлі, пейзажі та предмети побуту «живуть» власним життям і стають носіями історичної пам'яті [22].

У жанрово-химерних творах місто постає як міфологізоване середовище, що поєднує реальні й фантастичні простори, щасливе і трагічне. Як підкреслює Д. Корній, саме через образ міста відображається історична пам'ять регіону та різні культурні коди сусідніх народів; топос міста формує наратив героїв, їхній духовний стан і життєві дії, перетворюючи урбаністичний простір на символ втраченої гармонії та можливого відновлення [15].

У романах із жанровим змішанням, що характерно, зокрема, для творчості А. Процайла, місто часто стає центричним пунктом наративу, з якого сюжет розгалужується у реальні та ірреальні площини. Дослідник наголошує, що простір поєднує сучасний та історичний контекст, детально прописані урбаністичні особливості й сакральні локації, що створюють містичний або легендарний дискурс [29].

У своїй інтерпретації образу міста А. Хома показує урбаністичний простір як такий, що може функціонувати майже як персонаж: площі, вулиці, архітектура й побут оживають у тексті, формуючи художню реальність, яка поєднує історичну достовірність і літературну умовність [38].

Тарас Возняк розширює підхід до міста як тексту, пропонуючи концепцію семантичних просторів, де місто постає як багатошаровий символічний текст. На його думку, міський простір не обмежується лише географією чи інфраструктурою — він є ареною соціальної взаємодії, історії

та міфології, у якій різні локації мають неоднакову смислову насиченість. Центральні площі, архітектурні споруди та важливі вузли міста виконують роль «носіїв значення», водночас периферійні простори створюють контекст і підтримують символічну структуру. Возняк наголошує, що мешканці міста — різні соціальні типи, їхні ролі й взаємодії формують окремий текстовий шар, а ритуали й місцеві міфи додають культурно-історичну глибину. Таким чином, місто в його концепції постає як поліфонічний текст, багатошаровий палімпсест, де сучасне поєднується з історичним, а матеріальна архітектура стає носієм символів та смислів, які можна «читати» як елементи культурного й соціального коду міста [7].

На відміну від підходу Т. Возняка, Максим Карповець концентрує увагу не лише на символічності та семіотичності міського простору, а й на філософсько-антропологічному вимірі міста як тексту. Для нього місто є не просто текстом у сенсі структур і знаків, а своєрідною «тканинною конфігурацією людського буття», де кожен просторовий, культурний чи соціальний елемент репрезентує смисли життя людини. Карповець підкреслює, що місто постає як комплексний культурний текст, який постійно перебуває у взаємодії з його мешканцями, їхніми практиками, ритуалами, традиціями та історичною пам’яттю. Читання міста, за його думкою, передбачає не лише фіксацію поверхневих явищ, а виявлення глибинних смислових структур, що формують ідентичність людини та її способи буття в міському середовищі. Такий підхід дозволяє Карповцю поєднати урбаністичний, культурологічний та антропологічний аспекти, пропонуючи цілісне бачення міста як тексту, у якому відображаються як соціальні, так і онтологічні виміри людського життя [9]

Левицький В. розглядає міський текст як структурно багаторівневу систему знаків, образів та міфів, де просторові й культурні елементи міста функціонують як інтегровані смислові одиниці. У його моделі виділяються послідовні етапи текстотворення: місто як генератор знаків, формування

художніх образів, продукування вторинних (авторських) міфів та упорядкування усталених міфів. Така циклічна схема дозволяє простежити, як первинні знаки поступово трансформуються в складні художні образи та міфологеми, що відображають культурну ідентичність та історичну пам’ять мешканців [20].

Левицький В. наголошує, що урбаністичний текст має дві взаємодоповнювані моделі: художньо зорієнтовану, орієнтовану на авторську суб’єктивність та естетичну форму, і десеміотизаційну, у якій первинні міфи й образи інтегруються у масову чи традиційну культурну свідомість. Важливим є поєднання загальноонтологічних знаків, що репрезентують об’єктивну реальність простору, та елементарнорефлексійних знаків, які фіксують суб’єктивне сприйняття людиною міського середовища.

У такому підході місто постає як комплексний текст, де матеріальні й символічні елементи взаємодіють у системі семіозису, створюючи багаторівневу структуру смислів. Через це Левицький дозволяє оцінювати міське середовище не лише як фізичний простір, а як цілісний культурний і семіотичний феномен, який відображає як індивідуальне, так і колективне життя міської спільноти [20].

Ольга Харлан у розглядає місто як своєрідний текст, у якому переплітаються історичне, культурне та особистісне сприйняття простору. Вона показує, що міський простір у літературі – це не лише фізичні будівлі, вулиці чи ріки, а система знаків і образів, які створюють особливу смислову тканину. Частина цих знаків відображає об’єктивну реальність – архітектурні пам’ятки, топоніми, традиційні елементи міста. Інша частина формується через суб’єктивне сприйняття: автори або персонажі «фіксують» свої емоції, спогади, відчуття запахів, кольорів, руху міста [36].

Особливе місце в цій системі займають вторинні міфи та художні образи, які перетворюють локальні історії, легенди та повсякденні ситуації

на символи й метафори. Завдяки цьому місто набуває багатошарової семіотичної структури, де реальне і уявне, матеріальне і духовне, особисте й колективне переплітаються, створюючи цілісний художній текст. Як показує дослідження О. Харлан, місто в літературі не обмежується топографією: воно стає живою, осмисленою системою, у якій читач може «читати» і історію, і культуру, і внутрішній світ героїв [36].

Аналіз численних літературознавців, зокрема Т. Возняка, М. Карповця, В. Левицького та О. Харлан, свідчить, що місто у літературі функціонує як багатовимірний текст. Воно поєднує матеріальні та символічні шари, історичну пам’ять і сучасні практики, індивідуальні сприйняття й колективні наративи, утворюючи складну семіотичну структуру, яку читач може «читати» через образи, топоси та міфи.

Перенос цієї концепції на сучасну прозу дозволяє побачити, як письменники трансформують міський простір у активного учасника наративу. Яскравим прикладом є урбаністичне бачення Варшави у творчості сучасної польської авторки Сильвії Хутнік. Вона демонструє, що місто може виступати не лише фізичним чи символічним середовищем, а й повноправним героєм твору, що не обмежується офіційним центром, а охоплює периферійні райони, старі кам’яниці та робітничі квартали. Як підкреслює сама письменниця: «Для мене важливі дві речі. Перше: щоб мої героїні та герої були з тих, кого ми не завжди побачимо і зустрінемо на вулицях. Друге: місто як повноправний герой моєї історії. І мені не цікавий як герой центр міста, для мене важливіша периферія» [30]

У творчості С. Хутнік місто стає носієм колективної пам’яті та соціальної історії, а його простір відображає культурні, тілесні та психологічні сліди мешканців. Міські ритми, мова людей, зруйновані фабрики та тіні минулого формують коди міського тексту, які авторка «читає» і перекодовує в художню форму, перетворюючи міський простір на живий, семіотично насичений організм. Таким чином, концепція міста як

тексту, розроблена літературознавцями, знаходить своє конкретне втілення у сучасній прозі, демонструючи її універсальність і здатність пояснювати художню репрезентацію урбаністичного середовища в різних культурних контекстах.

Саме ця здатність тексту міста фіксувати приховані культурні реалії є ключем до розуміння прози Сильвії Хутнік. Письменниця цілеспрямовано концентрується на «читанні» неофіційного, «другого» виміру міста та сучасної культури, який лежить поза межами офіційного наративу «успіху» та туристичних маршрутів. Її місто – це альтернативний, болісний текст, що складається з мовчання, старих кам'яниць, маргінальних спільнот та виснажених жіночих тіл.

1.3 Топографія, пам'ять і повсякдення у літературній Варшаві Сильвії Хутнік

Для Сильвії Хутнік Варшава — не просто географічне місце, а живий організм, сповнений історії, пам'яті та щоденного досвіду її мешканців. Письменниця неодноразово підкреслює: *«Urodziłam się w Warszawie i mimo tego, że bardzo dużo podróżuję, to właściwie mogę powiedzieć, że całe życie tam mieszkam. Warszawa to jest moje miejsce A. Bez* planu B» (*«Я народилася у Варшаві і, хоча багато подорожую, можу сказати, що все життя там живу. Варшава — це моє місце А. Без плану Б»)* [47].

У дебютній повісті «Kieszonkowy atlas kobiet» (Кишеньковий атлас жінок) Варшава стає сценою для історій мешканців однієї кам'яниці на Охоті. Хоча топографія міста реалістична, головне значення має символічний вимір місця: *«Kamienica z Kieszonkowego atlasu kobiet jest jak kosmos, a cztery egzystencje to jakby symboliczne przedstawienie życia w ogóle*»

(«*Кам'яниця з „Кишенькового атласу жінок“ — це як космос, а чотири існування — ніби символічне відображення життя взагалі»)* [44].

Героїні та герої Хутнік змагаються з самотністю, травмою й пам'яттю історії. Їхнє життя, хоч і прив'язане до конкретних вулиць і кам'яниць Варшави, відображає універсальне питання: можливо, це не вони божеволіють, а світ навколо них — ненормальний?

Особиста історія письменниці тісно переплітається з історією міста. Вона навчалася читати на варшавських неонах, а дід по батьківській лінії співав пісні Гжесюка і говорив по-варшавськи: *«Warszawa w moim życiu rozpoczęła się w dwójnasób» («Варшава у моєму житті розпочалася двічі»*) [46]. Ці сліди дитинства та історія міста стали відправною точкою для літературного дослідження — від оповідей про жінок у кам'яниці до драматичних подій Варшавського повстання, зокрема масових зґвалтувань і вбивств на базарі Зелениак: *«Historia sama pchała się pod oczy» («Історія сама штовхалася під очі»)* [46].

Варшава у творі Хутнік — це місто, що постійно бореться з минулим. Письменниця підкреслює важливість огляду назад, але застерігає, що це не повинно затуляти життя тут і зараз: *«Dlaczego musimy być cały czas unurzani w tym, co zdarzyło się osiem dekad temu? Dlaczego nie możemy żyć tu i teraz, a przynajmniej na własny rachunek?» («Чому ми повинні постійно занурюватися в те, що сталося вісімдесят років тому? Чому ми не можемо жити тут і тепер?»)* [46].

Одночасно Варшава — це простір буденності, міської антропології та малих драм повсякденного життя. Описи дрібних, іноді абсурдних жестів героїв показують місто у мікроскопічній перспективі, де історія, топографія та індивідуальні досвіди переплітаються. Варшава стає «містом для читання», де кожна вулиця, неон чи меморіальна дошка мають власну історію, а мешканці — одночасно читачі та герої.

У творчості Хутнік місто виконує подвійне завдання: воно є місцем пам’яті та символом повсякденного життя, де історія та сучасність постійно взаємодіють. Місто, як підкреслює письменниця, не дає «плану Б» — треба жити з ним, пізнавати його стіни, історії та мешканців, як живих, так і вшанованих пам’яттю. Як сама авторка зазначає: *«Miasto przenika skórę, ale nie działa jak ekskluzywny krem na zmarszczki, tylko jak smoła pokrywająca dach. Zakleja pory, nie daje swobodnie oddychać» («Місто проникає в шкіру, але не діє як розкішний крем від зморшок, а як смола на даху. Заклеює пори, не дає вільно дихати»)* [48].

Місто насичує сенсами кожен крок, звук, дотик. Воно містить у собі сліди історії, травми минулого та повсякденні дрібниці, які разом формують «міський дух»: *«Te nieuchwytne podziemia przeszłości albo aura unosząca się kilka centymetrów ponad głowami to właśnie duch miejski» («Ці невловимі підземелля минулого або аура, що висить кілька сантиметрів над головами, — це і є міський дух»)* [48].

Хутнік відчуває місто тілесно і емоційно: воно одночасно обмежує і надихає, стає пасткою для творчості та водночас полем для уяви*: «Miasto staje się więc pułapką i dla mnie. Zatrzasnęłam sobie w nim stopę i nie mogę iść nigdzie indziej» («Місто стає пасткою і для мене. Я зачепила ногою за нього і не можу піти нікуди»)* [48].

Простір Варшави у її творі не обмежується географією. Авторка «читає» місто від мікромасштабу — базарів, цвинтарів, невеликих передмість — до масштабів «паралельного міста», що народжується у свідомості письменниці: *«Zaczynam od skali mikro: bazar, cmentarz, mała miejscowość podwarszawska. Szukam objawów swojskości w ograniczonej przestrzeni: kamienica, kilka ulic, jakiś sklep czy dancing. Potem przenoszę się do miasta równoległego» («Я починаю з мікромасштабу: базар, цвинтар, маленьке передмістя Варшави. Шукаю ознаки домашності у обмеженому*

просторі: кам'яниця, кілька вулиць, якийсь магазин або танцювальний зал. Потім переходжу до паралельного міста») [48].

У її текстах місто може стати повноцінним літературним героєм: *«Wreszcie, miasto może być pełnoprawnym bohaterem tekstu. Kolejną postacią, która rusza z miejsca opowieść, która aktywnie w niej uczestniczy» («Нарешті, місто може стати повноцінним героєм тексту. Наступною постаттю, яка рушає з місця, активно бере участь у розповіді»)* [48].

Важливо підкреслити, що Хутнік не лише зображує місто як топографію чи історичний текст — вона фіксує культурні реалії сучасної Польщі, перетворюючи їх на органічні елементи художнього світу. Її Варшава — це мікромодель польського суспільства з його соціальними контрастами, локальними традиціями, новими міськими міфами та посткомуністичними структурами. Вона показує культуру повсякденності: мову вулиці, варшавський жаргон, міські субкультури, традицію блокових дворів, роль базарів та старих кам'яниць як соціальних осередків. У персонажах впізнається сучасний культурний ландшафт Польщі.

Хутнік демонструє, як культура формує досвід людини: міський простір задає спосіб мислення, побутові практики визначають ідентичність, а соціальні та економічні зміни вплітаються в особисті історії. Тому її тексти є одночасно літературним жестом і антропологічним документом, що відображає сьогодення польського суспільства.

РОЗДІЛ 2
МАРГІНАЛЬНІ СУБ'ЄКТИ В КУЛЬТУРНОМУ ПОЛІ СУЧАСНОЇ ПОЛЬЩІ

2.1 Практики виживання та культурні трансформації у сучасній польській повсякденності

Базар у романі Сільвії Хутнік постає не лише як місце торгівлі, а як культурний і соціальний простір, де взаємодія між людьми, організація території та ритуали купівлі-продажу створюють своєрідну «урбаністичну мікрофізіологію». Відвідувачі напочатку губляться серед хаотичного руху, що відображає інтенсивність сучасного міського життя та різноманіття соціальних практик: *«Pierwszy raz na bazarze. Nie wiadomo, gdzie iść. Głośno, gwarno, chaos. Bez mapy nic nie kupisz. To jak miasto w mieście»* (*«Вперше на базарі. Не знаєш, куди йти. Гучно, гамірно, хаос. Без карти нічого не купиш. Це як місто в місті»)* [52 с. 3].

Структура базару, його топографія та логіка розташування товарів формують певні культурні коди: *«Topografia jest niezmienna: najpierw warzywa i owoce, najbliżej ulicy… Potem pieczywo – «bułeczki prosto ze Szczyrku». I nabiał –«zawsze świeże» na zielono leży z mięsem w rzędzie drugim» («Топографія незмінна: спершу овочі та фрукти, найближче до вулиці… Потім хліб — „булочки прямо зі Щирку". І молочні продукти — «завжди свіжі», зеленим кольором лежать поряд із м'ясом у другому ряді»)* [52 с.3-4]. Така організація простору нагадує сучасну польську практику «ринкової грамотності», коли покупці запам'ятовують розташування товарів, постійно коригуючи свої маршрути і навички орієнтації в міському просторі.

Також Хутнік підкреслює соціальну стратифікацію та різноманітність ринкових субкультур. Відділи з секонд-хендом і «елітні» секції без офіційних прилавків демонструють різницю між економічними статусами

продавців і покупців та існування альтернативної економіки, характерної для сучасної Польщі. Базар стає місцем, де традиційні ринкові правила поєднуються з локальною креативністю та неформальними соціальними нормами: *«Wewnętrzna logika bazaru jest zrozumiała dopiero po głębszym poznaniu» («Внутрішня логіка базару стає зрозумілою лише після глибшого знайомства*») [52 с. 3-4].

Базар у романі Сільвії Хутнік постає як жива соціальна структура, де взаємодія людей, розподіл товарів і внутрішня етика формують унікальний культурний простір. Навіть простір біля смітників стає своєрідним ареною життя: «*A za śmietnikiem dziady i baby wyprzedają życie na rozłożonych szmatach» («А за смітниками діди та баби продають життя на розкладених тряпках»)* [52 с. 3-5]. Цей фрагмент ілюструє, що базар — не просто економічна площина, а сцена, де кожен елемент повсякденності набуває символічного значення.

Початковий хаос і дезорієнтація новачків відображають складність соціальної навігації в цьому просторі: *«Po kilku spacerach te rewiry są już jasne, ale na początku wszyscy się gubią i kręcą w kółko» («Після кількох прогулянок ці райони стають зрозумілими, але спочатку всі губляться і крутяться по колу»)* [52 с. 4-6]. Базар працює як школа життя, де люди навчаються розпізнавати правила, відрізняти якісний товар від неякісного і будувати стосунки з продавцями.

Ієрархія та знання про специфіку торгових точок відображають локальну ринкову культуру: *«Wszyscy przecież wiedzą, że od Kaśki nie bierze się czereśni, bo na zewnątrz sypie dobre, ale w środku torby same zgniłki» («Всі ж знають, що у Каськи не беруть вишні, бо зовні вони добрі, а в середині сумки лише гнилі»)* [52 с. 5-6]. Тут проявляється колективна мудрість спільноти, де знання передається усно і контролює взаємовідносини між продавцями та покупцями.

Рутинна поведінка і стабільні звички покупців, як-от очікування на відкриття торгових точок або обрання певного часу для покупки: *«Jak wejść do budy z kurczakami, to tylko po czternastej. Przedtem taki tłok, że nic nie widać» («Як увійти до буди з курками, то тільки після другої години. Раніше такий натовп, що нічого не видно»)* [52 с.5-7], демонструють ритуалізацію повсякденності. Базар регулює життя громади, формуючи звички та соціальні очікування.

Особлива увага приділяється контролю якості та довірі між продавцем і покупцем: *«No to da mi pani kochana troszkę tej mortadeli, skoro taka świeża, jak pani mówi, ale tak ciutkę na spróbowanie» («То дайте мені, люба пані, трохи цієї мортаделі, якщо така свіжа, як ви кажете, але зовсім трохи, щоб спробувати»)* [52 с.7]. Це підкреслює, що базарна культура вимагає взаємної довіри, а покупка стає соціальним актом, який закріплює відносини та зміцнює спільноту.

Хутнік також відображає соціальну пильність і контроль, властиві базару як культурному простору: *«Najważniejsze pytanie, zresztą na całym bazarze, to czy coś jest świeże. Tam nawet konserwy z tuńczyka i mydło mają być świeże. Sprzedawcy przytakują „no świeże, skarbie, przecież dopiero co przywieźli"» («Найважливіше питання на всьому базарі — чи щось свіже. Там навіть консерви з тунцем і мило мають бути свіжими. Продавці підтверджують: „свіже, скарбе, адже щойно привезли"»)* [52 с.8]. Така сувора увага до якості символізує культурне значення чесності та стандартів, які підтримуються не законами, а соціальними нормами, створюючи особливу морально-культурну атмосферу базару. Тут кожна дія і кожна покупка підпорядковані неписаним правилам спільноти, а орієнтація у цьому хаотичному просторі стає невід'ємною частиною повсякденного життя його учасників.

Присутність «komisji śledczej», до якої входять переважно вдови та літні жінки з малими пенсіями *«komisjach śledczych zasiadają głównie wdowy*

i babcie z emeryturą czterysta osiemdziesiąt pięć złotych i sześćdziesiąt groszy» («у слідчих комісіях засідають переважно вдови та бабусі з пенсією у чотириста вісімдесят п'ять злотих і шістдесят грошів») [52 с. 9], підкреслює, що соціальний контроль у цьому просторі реалізується через щоденну присутність та активну участь учасниць спільноти.

Для Хутнік базар є не стільки торговим пунктом, скільки соціальним вузлом, де концентрується досвід міської спільноти та виробляються життєві практики. Тут постійно переплітаються контроль, спостережливість і моральна регуляція спільноти. Часті відвідувачки, які авторка називає *«moje klientki», («мої клієнтки»*) мають особливий статус, бо на них тримається бізнес і від їхнього вибору залежить успіх продавчині*: «Tych, które często przychodzą, pieszczotliwie nazywa się «moje klientki». Mogą wybierać, co im smakuje, bo na nich trzyma się biznes. Na ich opowiadaniach też» («Ті, що часто приходять, ласкаво називають „мої клієнтки". Вони можуть вибирати, що їм до смаку, бо на них тримається бізнес. На їхніх оповіданнях також»* (52 с.9).

Базар є простором жіночої автономії і водночас суворої соціальної дисципліни. Жінки тут *«mogą być kapłankami. Na równi z mężczyznami dokonywać wyboru produktów, komentować i obserwować» («можуть бути жерцями. На рівні з чоловіками здійснювати вибір продуктів, коментувати та спостерігати»)* [52 с.9]. Така соціальна структура відображає польську реальність ринкової культури, де жінки отримують неформальний авторитет через знання, спостережливість і щоденну участь у торговельному процесі.

Базар також є відповіддю на глобальні соціальні процеси: капіталізм, консумеризм та урбанізацію. Тут «*rynek targowiska żyje bez tego wszystkiego, popychany tajemniczą siłą zgniłych pomidorów chowanych skrupulatnie pod stertę świeżych i dorodnych warzyw» («ринок базару живе без усього цього, штовханий таємничою силою гнилих помідорів, захованих скрупульозно під купу свіжих і здорових овочів»)* [52 с.10]. Цей опис показує, як базар у

Польщі формує автономну економіку, де значення мають не маркетингові стратегії чи корпорації, а практичний досвід і соціальна пам'ять.

Окрема частина базарного простору у Хутнік належить так званим «Królowym» — маргіналізованим жінкам, що торгують ужитковими дрібницями на газетах чи картонках. Їхня присутність підкреслює багатошаровість польської постсоціалістичної економіки, де офіційний ринок співіснує з «тіньовою» мікроторгівлею. Авторка описує їх так: *«Siedzą na krzesełkach wędkarskich i dumnie prezentują towary na gazecie. Ich dostawcą jest pobliski śmietnik lub zakurzony strych» («Вони сидять на рибальських стільчиках і гордо виставляють товари на газеті. Постачальником їм служить найближчий смітник або припорошений горищем мотлох»)* [52 с.12]. Ця сцена репрезентує характерну для польських міських базарів соціальну групу осіб, що живуть «на межі» — без стабільної роботи, з мінімальним доступом до соціальних інституцій і є змушеними творити альтернативну економіку.

Культурна реалія польських ринків полягає саме в тому, що смітники та під'їзди стають «економічними ресурсами», а торгівля відходами — формою виживання.

Хутнік не лише змальовує їхній спосіб життя, а й додає іронічно-поетичний вимір: *«Królowe mają niebieską krew od denaturatu i wzgardliwie patrzą na przechodniów» («Королеви мають блакитну кров від денатурату і зневажливо дивляться на перехожих»)* [52 с.11]. У цій фразі втілено соціально-культурний парадокс: маргінальні жінки наслідують форми символічної влади — сидять «як королеви», хоча їхній соціальний статус формується алкоголізмом, бідністю та виключенням.

Їхня постава, *«siedzą zazwyczaj bokiem lub wręcz tyłem do ewentualnych klientów» («сидять зазвичай боком або навіть спиною до потенційних клієнтів»*) [52 с.11-13], створює образ пасивного опору споживацькій

культурі: вони «якби не вірили, що можуть щось продати… якби ігнорували капіталізм, купування, накопичення».

Важливим елементом є культура речей, властива польським базарам і локальним ринкам: *«Najmniejszy odłamany plastik ma sens, przyda się, można go zaprezentować jak każdy inny towar» («Найменший відламаний пластик має сенс, згодиться, його можна виставити як будь-який інший товар»)* [52 с. 12]. Це — не лише прояв злиднів, а й культурна практика «бережливості», глибоко вкорінена в польських родинах, особливо у старших поколіннях. За Бурдьє, це форма «економіки нестачі», де цінність речі визначається не її вартістю, а можливістю практичного застосування.

Стосунки між «королевами» — це одночасно і підтримка, і конфлікт, що формує їхню повсякденність. У тексті з'являється архаїчна, але дуже жива солідарність*: «To ja ci, Haniu, majdan popilnuję, a ty se skocz do kibelka» («Я тобі, Ганю, майдан підсторожу, а ти сходи до туалету*») [52 с. 13]. Паралельно існує агресія та боротьба за територію: «*Spierdalaj, prostytutko, ty tu nie stałaś!» («Забирайся, проститутко, ти тут не стояла!»)* [52 с.13]. Це поєднання демонструє ключову культурну рису польського другообряду *«handel uliczny»* — жорстку конкуренцію, але й неформальну взаємодопомогу, особливо серед жінок, які існують поза офіційним ринком праці.

Хутнік яскраво описує конфлікти з муніципальною охороною — важливу культурну реалію ринків, коли влада активно бориться з «нелегальною торгівлею». Авторка передає соціальну драму без надмірного пафосу: *«Najczęściej jednak są powalane za włosy na ziemię przez ochronę bazarku» («Найчастіше їх валять на землю за волосся охоронці базару»*) [52 с.14].

Попри насильство і репресії, вони повертаються наступного дня: *«moszczą się na swoich miejscach jakby nigdy nic» («вмощуються на своїх*

місцях, ніби нічого й не було») [52 с. 15]. Це — яскравий приклад польської «культури впертості», яка є соціальною відповіддю на системні нерівності.

Марія Кретаньська постає в романі Хутнік як персонаж, що з дитинства формувався у складних соціальних і культурних умовах Варшави, зокрема в районі Охота, який історично був робітничим і частково маргіналізованим. Вже з дитинства Марія проявляє прагнення до самостійності та «вуличної» автономії: *«Maria chciała być przyczyną zakrwawiania noży, tylko nie za bardzo wiedziała, co to znaczy ulicznica» («Марія хотіла бути причиною крові від ножів, тільки не зовсім розуміла, що означає бути вуличницею»)* [52 с. 16]. Цей образ символізує польську культурну категорію «dziewczyna z ulicy» — дівчину, соціально вкорінену у міській вуличній культурі, де повага і статус здобуваються через власні дії, а не через формальні інституції. Сьогодні ця модель залишається актуальною: у постсоціалістичних районах молодь часто вчиться виживати у міському просторі, де соціальна підтримка обмежена, а економічна активність реалізується поза інституціями.

Марія від дитинства інтегрується у сімейну економіку: *«Matka Marii od zawsze handlowała garami na bazarze przy Grójeckiej. […] Piętnastoletnia Maria stanęła przy stoisku blaszanym z zadaszeniem» («Мати Марії завжди торгувала каструлями на базарі при Ґруєцькій. […] П'ятнадцятирічна Марія стала біля металевого прилавку з дахом»)* [52 с.15]. Базар тут виступає не лише економічним простором, а й школою соціалізації, де Марія вчиться вести переговори, контролювати поведінку клієнтів і опановує правила «вуличної економіки». Це відповідає сучасній польській реальності, де базари й ринки продовжують бути місцем виживання для малозабезпечених сімей, а молодь здобуває навички, які формують їхню економічну та соціальну автономію.

«Co tak stoisz, dziewczyno, krzycz, szanuj biznes, przecie to kiedyś twoje będzie, jak się matce i ojcu zemrzy» («Чого так стоїш, дівчино, кричи, шануй

бізнес, адже це колись буде твоє, коли помруть мати і батько») [52 с. 16]. Ця передача економічної відповідальності через покоління залишається актуальною і сьогодні: у багатьох польських сім'ях молоді люди змушені підтримувати домашній бюджет, а старші покоління часто залишаються без належної соціальної підтримки через виїзд дітей за кордон у пошуках роботи.

Фантазії Марії щодо «корони» та берла, її інструкції коту, а також уявлення про себе як «Czarna Mańka», показують символічне освоєння базарної влади та статусу: *«Królowa pragnęła pięknych strojów i czekała na moment, w którym będzie mogła wyciągnąć z biurka berło ze sreberka i plastikową koronę z papiernika» («Королева прагнула красивих вбрань і чекала моменту, коли зможе дістати зі шкільної шухляди берло зі срібла та пластикову корону з паперу»)* [52 .с18]. Таке символічне підкреслення ролі «королеви» відображає польську традицію «жіночої економічної автономії» на базарі — жінки здобувають повагу через вміння продавати, знати товар і контролювати простір. Сьогодні це поєднується із сучасною економічною нестабільністю: молоді продавчині та сімейні підприємці на ринках часто поєднують традиційні навички з новими моделями мікробізнесу, працюючи в умовах конкуренції та економічної невизначеності.

Через опис побуту та соціальних умов Марії, Хутнік показує повсякденну боротьбу робітничих районів Варшави: домівка Марії — передвоєнна кам'яниця на шумній вулиці; сусіди: безробітні, п'яні дорослі, блукаючі діти; робота на базарі з п'ятнадцяти років — приклад інтеграції в неформальну економіку; внутрішній простір дитячих фантазій поєднується з реальними соціальними викликами. Сьогодні це відлуння постсоціалістичного контексту: багатоповерхівки, залишені фабрики і змінена соціальна структура районів створюють середовище, де діти досі навчаються виживати на вулицях і в невеликих бізнесах сімейного типу.

Від базару до приватного домогосподарства простежується спільна логіка соціальної компетентності та управління ресурсами, де головним критерієм успіху є здатність підтримувати порядок і контролювати процеси в межах конкретної спільноти. Якщо на базарі Марія спостерігає за *«Królowa» («Королевами) і «stali klientki» (старими клієнтками*), засвоюючи правила взаємодії, контроль і суб'єктивну владу [52 с. 19], то в домашньому господарстві ці навички трансформуються у домашній матріархат, де польська матір координує життя сім'ї. Це відображає сучасну тенденцію: навіть у постіндустріальних районах Варшави родини зберігають модель матріархальної організації домашніх справ, де жінка відповідає за управління ресурсами та підтримку соціальної мережі, навіть у умовах економічного тиску та виїзду молодшого покоління за кордон.

Хутнік показує польську жінку як носія суб'єктивної влади та організатора повсякденної рутини. Авторка описує її уявне піднесення на небо: *«A Polska Matka, wiadomo, nie umiera sobie ot tak sobie, tylko wstępuje do nieba. Normalnie, bez biletu, na cwaniaka, siada na odkurzacz okrakiem i pędzi na samą górę. Tam przybija piątkę z Maryją i leci zmywać naczynia po Ostatniej Wieczerzy» («А польська Мати… без квитка, нахабно, сідає верхи на пилосос і мчить на самий верх… і йде мити посуд після Останньої Вечері»)* [52 с. 20]. Ця метафора підкреслює владу, що не залежить від формальних правил, а ґрунтується на досвіді та контролі над повсякденними процесами. Сьогодні це можна порівняти із ситуацією багатьох польських жінок: вони координують життя сім'ї, часто поєднуючи роботу, догляд за дітьми та старшими, і при цьому керують домашньою економікою без підтримки держави чи інституцій.

Домогосподарка є координатором сім'ї, гарантом стабільності та рутинної дисципліни: *«Tysiące bezsensownych, nudnych czynności. Wtopiona w powtarzające się prace, gesty, przyjmuje życie takim, jakie ono jest» («Тисячі безглуздих, нудних дій… приймає життя таким, яким воно є»)*[52 с. 20-21].

У сучасному контексті це відповідає реаліям де старші покоління змушені самостійно підтримувати порядок і рутину в умовах, коли діти часто виїжджають за кордон, а соціальні послуги для сімей і літніх людей обмежені.

Від базару до дому проявляється одна й та сама культурна логіка Польщі: уважність до деталей, здатність координувати процеси та соціальна компетентність. На базарі Марія засвоює навички спостереження та оцінки людей і товарів: *«Nęcił czar jakiś spogląd jej źrenicy i od razu widać było, że dziewczyna na bazar się nie nadaje. W dal patrzyła Maria i śniła o pięknych królewskich komnatach» («Якийсь чар у її погляді зваблював… Марія дивилася вдалину й мріяла про прекрасні королівські палати»)* ») [52 с. 22-23]. Цей тип соціальної компетентності відбиває ширшу культурну реальність сучасної Польщі, де ринки й малий бізнес залишаються просторами життєвих стратегій і неформального навчання. Молоді продавці, навіть із мінімальними ресурсами, опановують ті самі навички контролю простору та комунікації з клієнтами, адаптуючи їх до умов конкуренції й цифровізації (онлайн-продаж, доставки, маркетплейси). Навички, здобуті Марією на базарі, вона переносить у домашній простір, де рутина стає способом впорядкування життя та утвердження власної ролі: *«Dwudziestoletnia Mańka wzdychała tylko głęboko, nakładała fartuch po pracy na bazarze i zaczynała obchód. Przedpokój: krzywo położone buty. Trzeba wyrównać. Ale zaraz, są strasznie ubłocone. Trzeba więc usiąść ze szmatką i wyczyścić»* («*Двадцятирічна Маńка глибоко зітхала, одягала фартух після базару і починала обхід… треба сісти зі ганчіркою і почистити»)* [52 с. 23-24].

У Хутнік чітко простежується, як ринкові навички — оцінювання ситуації, стратегічність і контроль — переходять у домашню сферу, де вони трансформуються в дисципліну та щоденну організованість. Повсякденна праця Марії стає не просто виконанням обов’язків, а знаком компетентності й стабільності. Така логіка вписується і в ширший контекст сучасної Польщі,

де жінки, які поєднують роботу з веденням домашнього господарства, зберігають певну “невидиму владу” завдяки контролю над простором, рутині та соціальним навичкам, що забезпечують стійкість родини навіть у нестабільних економічних умовах.

Отже, шлях від базару до дому у прозі Хутнік відтворює єдину культурну модель: влада й компетентність вибудовуються через практику, повторювані дії та здатність організувати простір навколо себе. Базар виступає школою соціальної орієнтації та виживання, а дім — місцем застосування цих навичок для підтримання стабільності та впорядкованості приватного життя. Спостережливість, уміння планувати, рутинна дисципліна формують автономію й соціальний авторитет польської жінки, поєднуючи публічну і приватну сфери та залишаючись актуальними в умовах сучасних культурних і економічних трансформацій.

Розвиток історії Марії природно переносить читача з простору домашньої дисципліни у сферу публічних взаємодій, де формуються й трансформуються життєві сценарії жінки з робітничого міського прошарку. Її знайомство з Дареком відбувається на типовому для Варшави локальному святі, яке відтворює атмосферу польських міських фестинів — подій, що поєднують світ відпочинку, дешевих розваг, невимушених знайомств і легкого сезонного ескапізму. Автор описує: *«Było lato, festyn na Polach Mokotowskich, wata cukrowa i grill» («Було літо, свято на Полях Мокотовських, цукрова вата й гриль»*) [52 с. 25-26].

Такі фестини, особливо у великих районах Варшави, як Мокотів чи Воля, формують своєрідні «мікросвіти інтеграції», де мешканці робітничих кварталів на мить вириваються із щоденної рутини та економічного тиску, отримуючи простір для соціальної взаємодії. Сучасна Польща зберігає цей феномен: локальні свята, ярмарки та міські фестивалі стають важливим елементом соціальної комунікації, особливо для мешканців, які не мають доступу до туристичних чи розважальних центрів.

У цьому майже святковому хаосі Марія потрапляє у сценарій стрімких стосунків: «*dwa dni później już byli narzeczeństwem*» *(«два дні по тому вони вже були нареченими»)* [52 с. 26-28]. У середовищах нижчих соціальних прошарків Польщі швидкий перехід від знайомства до заручин залишається типовим, оскільки сім'я часто сприймається як єдиний надійний інститут виживання, а партнер — як гарантія певної передбачуваності у нестабільних соціально-економічних умовах сучасних міст.

Подальші описи демонструють поступове розпадання міфу про любов, нав'язаного масовою культурою. Авторка іронічно зазначає: «*W telewizji pokazywali, że ma być miłość. Przez grzeczność nikt nie zaprzeczał» («По телевізору показували, що має бути кохання. З ввічливості ніхто не заперечував»)* [52 с. 27]. Це влучно підкреслює розрив між медіа-ідеалом романтики та реальними практиками життя робітничого класу, де щоденна праця та економічна нестабільність обмежують можливості для «гламурного кохання». Хутнік називає цей феномен «медійним романтизмом», що функціонує радше як декоративна оболонка, ніж як емоційна реальність.

Повсякденне життя Марії поступово набуває одноманітності та виснаження: шлюб зводиться до циклу роботи й домашнього співіснування, де насильство — словесне, психологічне або символічне — стає нормою. Маленькі ритуали набувають особливого значення і стають єдиними каналами особистої свободи. Нічні виходи на сходову клітку, тиша й сигарета стають моментом контролю над простором і тілом: *«Maria lubiła w nocy wychodzić na klatkę schodową i palić papierosy» («Марія любила вночі виходити на сходову клітку й палити цигарки»)* [52 с. 27-28].

Сучасні реалії підкреслюють цю ситуацію: навіть сьогодні мешканці робітничих районів великих міст Польщі відчувають дефіцит приватного простору, особливо для жінок, де домашнє життя й економічний тиск обмежують свободу, а публічний простір залишається територією соціального контролю та несподіваних конфліктів.

У польських кам'яницях сходи постають простором між приватним і публічним, зоною автономії та непомітного бунту. Симптоматично, що Марія навіть змащує дверні завіси: *«Nawet olej kupiła do zawiasów, żeby ją żadne skrzypnięcie nie zdradziło» («Вона навіть купила олію для завісів, щоб жоден рип не видав її»)* [52 с.29]. Цей жест підкреслює мікроскопічний рівень свободи, дозволеної жінці у робітничому міському середовищі, де приватний простір завжди обмежений соціальним контролем і присутністю сусідів.

Фантазії, що народжуються у ці короткі миті автономії, виявляють глибину внутрішнього розриву між буденністю та бажаннями. Марія переноситься у світ розкоші: *«pływała na jachcie w Hollywood, w przezroczystej tunice wysadzanej brylancikami*» (*«вона плавала на яхті в Голлівуді, у прозорій туніці, всипаній діамантами»)* [52 с.29]. Цей контраст є типовим де мрії про американський блиск і багатство слугують компенсаторним механізмом у реальності соціальної обмеженості, економічної нестабільності та обмежених можливостей для самореалізації.

Образ Grubej Kryśki (Грубої Криськи) у прозі Хутнік постає як радикальна протилежність прагненню Марії вирватися зі свого середовища. Крися уособлює соціальне падіння, деградацію та втрату гідності — шлях, якого Марія намагається уникнути будь-якою ціною. Сцена, де Крися п'яніє, падає до бетонної студні й вимовляє: *«To jest, kurwa, ta miłość*» *(«Оце, курва, і є та любов…»)* [52 с. 29], має символічний характер: Хутнік демонструє цинічне руйнування романтичних ілюзій, які лишаються недосяжними для жінок із соціальних низів. У цій сцені закладено жорстку критику нав'язаних моделей «ідеальної любові» та соціальних очікувань, що не відповідають реальності життя вразливих міських спільнот. Страх Марії «стати як Крися» — це не тільки острах особистої поразки, а й побоювання повторити типову долю багатьох жінок нижчих класів, які обмежені економічними умовами, браком можливостей і соціальною інерцією міста.

Таким чином, опозиція Марія — Крися набуває соціального виміру: це зіткнення між прагненням до самореалізації та структурними обмеженнями, що формують життєві сценарії міських жінок сучасної Польщі.

Самопошкодження Марії набуває психологічного та соціального сенсу: *«z sykiem gasiła papierosa na ramieniu… Wtedy wreszcie czuła, że żyje» («Із шипінням гасила сигарету собі на плечі… Тоді нарешті відчувала, що живе»)* [52 с. 29-30]. Біль стає способом повернути відчуття власного тіла, контролю й існування — «повернення тілесності через біль», характерне для жінок, які в сучасних соціальних умовах втратили інші інструменти впливу на власне життя. Така подібна практика символізує одночасно психологічний спротив і втрату безпечного простору, адже міська інфраструктура й сусідські очі постійно обмежують автономію.

У подальшому розвитку історії Марії показано її психологічні, соціальні та культурні рани в умовах маргіналізованої Польщі. Після формального одруження Дерек присутній фізично, але *«Duchowo. Psychicznie. Astralnie»* («*духовно, психічно, астрально*») [52 с.30] відсутній, а його зрада з Тереською позбавляє Марію чоловічої підтримки та мінімальної стабільності. Оточення реагує не співчуттям, а глузуванням: *«ty taka Królowa Bazaru i komnatę masz w blaszanej budzie» («ти така Королева Базару, а маєш покої у бляшаній будці»)* [52 с. 30] . Це відтворює сучасні реалії робітничих районів, де люди з обмеженою соціальною мобільністю стають мішенню колективного насмішку.

Соціальна структура родини також руйнується: мати виганяє Марію з дому за «нездатність утримувати себе», а батько перебуває у німецькій в’язниці за *przemyt alkoholu («контрабанду алкоголю»)* — явище, яке відображає реальні практики перехідного періоду в постсоціалістичній Польщі, коли заробітки *na Zachodzie («на Заході»),* неофіційна праця та дрібна контрабанда ставали поширеними стратегіями виживання для економічно вразливих груп. У 1990–2000-х роках бідність, нестабільність та

розпад традиційних сімейних структур були для багатьох поляків буденністю, і саме цей соціальний фон визначає атмосферу роману Хутнік.

У хаотичному, соціально знецінювальному середовищі Марія створює власні стратегії виживання, сповнені фантазій і тілесного болю. Втеча у фантазію: *«karetą w złocie» («золотою каретою»); одежа з секонд-хенду уявляється «koronki z jedwabiu» («шовковими мереживами»)* виконує адаптаційну функцію: психологічний самозахист у травматичних соціальних умовах [52 с. 30] .

Коли Марія опиняється без дому, її «пригортає» сусід Збишек, пропонуючи дах над головою в обмін на прибирання та доступну експлуатацію: *«Sobie przy zlewie porozstawiaj te kobiece atrybuty… Bo ty teraz panienka znowu jesteś» («Розстав собі ці жіночі атрибути… Ти ж тепер знову панянка»)* [52 с. 31] . Цей епізод відображає сучасну гендерно-класову ієрархію, де образ «дешевої жінки» слугує підставою для легалізації побутового використання.

Марія збирає власні «скарби» — дезодорант, що не працює, пробник крему, металеву коробку з батьковим зошитом — щоб відновити мінімальний контроль над ідентичністю. Водночас вона формує власний «emocjonalny survival» («емоційний виживальний механізм»), завдаючи собі фізичного болю: «*szoruje nadgarstki o beton» («треть зап'ястками об бетон»), злизує кров, «żeby poczuć samą siebie» («щоб відчути саму себе»)* [52 с. 31-32]. Тіло постає як єдиний простір контролю, як поле боротьби з бідністю, соромом і соціальним знесиленням, характерне для багатьох жінок у постсоціалістичній Польщі.

Образ посилюється через порівняння з «Żulicą» — жінкою-алкоголічкою: *«drapie sobie nadgarstki żyletką… Swędzi ją ciało, ktoś jej dał używaną skórę z lumpeksu» («дряпає зап'ястки лезом… Свербить тіло, ніби їй дали вживану шкіру з секонд-хенду»)* [52 с. 32] . Тіло «niedopasowane»

(«недопасоване») — символізує соціальне спадкування бідності та маргіналізації, що передається від покоління до покоління.

Іронічна фантазія про «*pokazy mody dla meneli» («показ мод для безхатьків»*) [52 с. 32-33] підкреслює соціальну невидимість таких жінок. *«Na żulicach nikt nie zarobi» «На жулицях ніхто не заробить*» [52 с. 32-33] — оголює реальність капіталістичної культури, де цінним стає лише те, що можна перетворити на продукт. Завершальна думка *«kobieta bez ciała to trup»* (*«жінка без тіла — це труп»)* [52 с. 33] водночас відображає польські культурні уявлення про догляд за собою, медіа 2000-х та трагедію Марії, яка в буквальному сенсі втрачає контакт із власним тілом.

Травматична поведінка Марії — самопошкодження, фантазування, трудоголізм, «очищення через біль» — є відображенням глибокої соціальної маргіналізації та економічної нестабільності, характерних для бідних регіонів Польщі після трансформації. Героїня живе між базаром, який формує правила виживання, і тілом, що стає її єдиним простором контролю. Її трагедія — не лише особиста, а й соціально-політична, глибоко вкорінена у культурному ландшафті сучасної польської периферії.

Уривок, що описує життя Марії на базарі, продовжує тему соціальної маргіналізації та пошуку власної ідентичності у посттрансформаційній Польщі. Починаючи з фрази «*Z bazaru się zrodziłaś, na bazarze umrzesz*» — «*З базару ти народилася, на базарі помреш*» [52 с. 34] авторка підкреслює глибокий зв’язок героїні із цим простором, який є не лише економічним середовищем, а й соціальним, культурним та психологічним континуумом її життя. Базар для Марії стає символом виживання, честі та духовної опори: «*Bazar, honor, ojczyzna. I Bozia» («Базар, честь, батьківщина. І Божа благодать»)* [52 с. 34].

Виконуючи ручну працю — ліплення фігурок Мадонни з пластиліну та створення власних «Maryjek» (Марійок) — Марія одночасно опановує творчість і самостійність: *«Grzeje je w piecyku u kolegi całe noce i podgląda*,

jak im się aureole utwardzają» (*«Гріє їх у пічці у колеги цілу ніч і спостерігає, як в них тверднуть нимби»)* [52 с 34]. Ця практика символізує прагнення до контролю над світом і створення стабільності в хаотичному базарному середовищі. Водночас мистецтво стає засобом соціалізації: Марія продає свої вироби під час свят, навчаючись взаємодії з клієнтами та опановуючи *«zasady bazarowego życia»* («*правила базарного життя*») [52 с. 35].

Соціальна структура базару постає як альтернативна сімейна система: *«Przyjęli nową osobę w swoje wynędzniałe ramiona i opiekowali się jak na rodzinę bazarową przystało» («Вони прийняли нову людину у свої виснажені обійми й опікувалися, як належить базарній родині»)* [52 с. 35]. Тут формується спільнота, де соціальна ієрархія базується на досвіді, винахідливості та здатності виживати, а не на формальній освіті чи багатстві.

Герої, як-от *Chudy Bronek z Bemowa («Худий Бронек з Бемова»), Elka bez Nogi («Елька без ноги») і Wicio («Віцьо»),* демонструють адаптацію до постсоціалістичного світу: вони оповідають про минулі багатства, суворе виховання та побутові складнощі, що формує їхню моральну і життєву автономію [52 с. 35].

У цих історіях відчувається характерний для польських міст посттрансформаційний хаос: *«Pewnego dnia na osiedlu gruchnęła wiadomość, że jakiś wariat strzela z okna ze śrutówki… Około południa żem się zaczaił za firanką i przez lornetkę dalej filować» («Якось на околиці поширилася новина, що якийсь божевільний стріляє з вікна з дробовика… Близько полудня я сховався за фіранкою й спостерігав через бінокль»)* [52 с. 35-36]. Подібні епізоди відображають сучасну реальність кварталів, де хаос, насильство та соціальна небезпека є частиною повсякденного життя.

Через гумор і гротескні образи, наприклад: *«Na święta, pasterka, żłóbki i pierwsza gwiazdka. I Maria też jest gwiazdką na bazarze*» (*«На свята, Пастерка, ясла та перша зірка. І Марія теж зірка на базарі»)* [52 с. 35-36],

авторка передає пошук героїнею власного місця у світі. Водночас ці сцени демонструють соціальні реалії Польщі кінця XX — початку XXI століття: неформальні ринки, крихка економічна стабільність, адаптація до нових умов і творчий опір соціальній маргіналізації.

Дні на базарі «dziadowski sektor» («*жебрацький сектор*») [52 с. 37]. течуть одноманітно та смутно. Марія повертається до ролі «Czarna Mańka» («*Чорна Ма́нька*») [52 с. 37], намагаючись уникати глибоких життєвих рефлексій і знаходить розраду в простих діях: співає пісні, бавиться, «chlup w ten głupi dziób» («вхлюп у той дурний дзьоб») [52 с. 37].

Сюжетна лінія, пов'язана з Дареком, чоловіком Марії, демонструє типові проблеми: економічні труднощі, конфлікти в родині та соціальну нестабільність. Коли Darek приходить забрати гроші на майбутню дитину з Терескою, Марія віддає залишок свого майна, знімаючи зі свого зап'ястя золотий браслет, *«co ją jeszcze z komunii miała» («який вона ще мала з першої сповіді»*) [52 с. 38], не відчуваючи при цьому жодних емоцій: *«Dlaczego ja nie czuję nic?»* (*«Чому я нічого не відчуваю?»)* [52 с. 38]. Це підкреслює вплив алкоголю, депресії та психологічного відчуження на повсякденне існування Марії, що відображає феномен «otępienie» (оглушення), характерний для життя маргіналізованих прошарків у польських містах після соціально-економічних трансформацій.

Відсутність позитивних емоцій і *«kontrola nad sobą» (контролю над собою)* стає для Марії способом виживання. Вона активно спостерігає за своїм станом, аналізує його та прагне не впасти у «*szaleństwo» (шаленство*), яке для жінки є «*zupełne dno, to koniec, to wysiadka z życia» («повне дно, кінець, вихід з життя»)* [52 с. 38-39]. Цей фрагмент демонструє, як соціальна стигматизація та фізичне насильство формують психоемоційний щит проти зовнішнього світу, де діти плюють, а люди на базарі уникають контакту з нею.

Побутові дії Марії також відображають її адаптацію до змінених життєвих умов. Замість домашнього порядку, який раніше був частиною її ритуалів і контролю, тепер її щоденність перетворюється на «zbieractwo» (збиральництво): вона «*wyjadała z chlebaka okruszki z wczoraj*» *(«висмикувала з хлібниці крихти від учора»)* [52 с. 39].

Водночас її фізичний та соціальний образ змінюється: схуднення та занепад зовнішності, перетворення на *«kostucha, przeraźliwego patyka ze skrzeczącym głosem» («кості, жахливий палицю зі скрипучим голосом»)* [52 с. 39], стають метафорою деградації та відчуження в умовах соціально-економічної нестабільності.

Соціальні коментарі оточення підкреслюють моральні норми та очікування польського суспільства: *«Ot, trza było chłopa do siebie dopuszczać i mu dzieci rodzić, jak Bóg przykazał. A to takie leniwe łaziło, że się nawet nóg nie chciało porozstawiać» («Ось, треба було чоловіка до себе допустити й народити йому дітей, як Бог наказав. А то така лінива ходила, що навіть ноги розставляти не хотіла)* [52 с. 401]. Цей коментар від сусідки демонструє консервативні цінності та соціальний осуд: жінка повинна відповідати традиційним ролям матері та дружини, інакше її життя оцінюється як невдале.

Вперше в житті Марія звертається до гінеколога: *«I Maria poszła do ginekologa, pierwszy raz w życiu. Myślała, że może jakoś źle to z mężem robili czy co» («І Марія пішла до гінеколога, вперше в житті. Вона думала, що, можливо, щось неправильно робили з чоловіком*») [52 с. 41]. Візит супроводжується соромом і страхом, що підкреслює конфлікт між приватністю тіла та соціальними очікуваннями жінки у суспільстві, де сексуальна й репродуктивна сфери часто піддавалися суворим нормам та моральним оцінкам.

Після обстеження з'ясовується, що Марія є безплідною: *«To znaczy, droga pani, że się trzeba modlić o łaskę i takie leki brać, a najlepiej psa wziąć do*

domu i o dziecku zapomnieć» («Це означає, шановна пані, що треба молитися про ласку і приймати такі ліки, а найкраще завести собаку й забути про дитину») [52 с. 41]. Лікарська порада звучить водночас абсурдно й травматично, оголюючи специфічну суміш побожності, буденності та патерналізму, з якою жінка стикається в момент особистої кризи.

Фрагмент демонструє внутрішні фантазії Марії про материнство, які стають способом компенсувати втрату та неможливість реалізувати традиційні жіночі ролі. Вона уявляє себе турботливою матір'ю*: «Przecież kiedyś umiała na maszynie dla lalek uszyć nawet i garsonkę» («Адже колись вона вміла на швейній машинці для ляльок навіть костюмчик зшити»)* [52 с. 41] Ці фантазії поєднують дитячу гру, творчість і прагнення контролювати власне життя, перегукуючись із її досвідом на базарі, де винахідливість та вміння імпровізувати були засобами виживання.

Соціальне середовище залишається суворим і безжальним. Алкоголь, яким Марія намагається втекти від реальності, *«Czarna Mańka zalewała się wódką i winem coraz bardziej i bardziej» («Чорна Мáнька заливалася все більше і більше горілкою та вином»), призводить до насильства та втрати* останніх матеріальних ресурсів: «*aż jeden menel ukradł jej garnek*» *(«поки один бомж не вкрав її горщик»)* [52 с. 41-42]. Контраст між мріями Марії про турботу та жорсткою реальністю базару, де панують суворі соціальні правила та конкуренція за виживання, підкреслює її маргіналізацію в посттрансформаційному місті.

Конфлікт із матір'ю демонструє традиційне польське оцінювання жіночого успіху через призму родинних та суспільних очікувань: *«Wstyd przy ludziach taką córkę mieć, ankoholiczkie, szmatę. Nic w życiu nie ma»* (*«Соромно при людях мати таку доньку, алкоголічку, ганчірку. Нічого в житті не має»)* [52 с. 43]. Це показує, як культурні та моральні норми накладають тягар на жінку, а її власні потреби та трагедії залишаються поза увагою.

Хутнік підкреслює, що героїня вже не відчуває базових людських емоцій: *«Maria odeszła. Nie czuła bólu, smutku, rozgoryczenia»* (*«Марія відійшла. Вона не відчувала болю, смутку, розчарування»)* [52 с. 42] Вона повторює собі фразу: *«Świat nie wierzy łzom, szkoda naszych łez»* — «*Світ не вірить сльозам, шкода наших сліз*» [52 с 44], що в культурному контексті звучить як відгомін народної ментальності, де страждання часто вважається нормою, а відкриту емоційність — проявом слабкості. Така позиція перегукується з польською традицією stoicyzmu codziennego (побутового стоїцизму), який формувався через історичні труднощі, політичні кризи та соціально-економічні виклики, характерні для маргіналізованих верств населення у Польщі.

Після конфлікту з Дареком Марію починають переслідувати сни про вагітність — вони стають способом пережити власну безплідність. У цих снах відчувається вплив масової культури, а також сучасних уявлень про «ідеальну родину», трансформованих через телебачення, рекламу дитячих товарів та соціальні мережі: «*bobas przebiera nóżkami w różowym łóżeczku» («дитинка перебирає ніжками в рожевому ліжечку*») [52 с. 45]. Марія бачить «*mama pochyla się i uśmiecha» («мама нахиляється і усміхається*») [52 с. 47] що для неї стає недосяжним образом власної нереалізованої жіночності та традиційної материнської ролі, яку у культурному контексті все ще оцінюють через присутність у сімейній структурі.

Культурні дослідники підкреслюють, що материнство залишається ключовим елементом гендерної ідентичності жінки, а його відсутність ускладнює соціальну інтеграцію та формування суб'єктивного авторитету. У сні Марія переживає сюрреалістичний образ: *«skóra na brzuchu pęka i wyskakuje z niego ubrany chłopiec» («шкіра на животі лопається, і з неї вистрибує одягнений хлопчик»)* [52 с. 49] . Сон символізує втрату контролю над тілом і життям; навіть якби дитина з'явилася, Марія відчуває, що не змогла б утримати її поруч: хлопчик «ucieka» («втікає»), а вона *«nagle*

odwraca się i idzie w przeciwną stronę» («раптом повертається і йде в інший бік») [52 с. 50]. .

Другий сон переносить Марію у повсякденний простір базару, де панує «нормальна» материнська діяльність: вагітна жінка з трьома дітьми рухається впевнено, керує хаосом і спілкується з оточенням: «*Od progu z uśmiechem i elokwencją» («Від порогу з усмішкою й балакучістю»)* [52 с. 51]. Діти бігають і торкаються речей, створюючи безлад, що в польській культурі часто асоціюється з природністю великої родини. Для Марії цей образ залишається недосяжним символом стабільності, контролю та впевненості, яку вона ніколи не матиме. Репліка цієї жінки: *«Piotrek! do jasnej cholery, przestań mi tę torbę ruszać, bo cię trzasnę!» («Пйотрек! Та щоб тебе грім побив, перестань рухати цю торбу, бо як трісну!»)* [52 с. 55]. відтворює характерний стиль «материнської емоційності» у сучасній польській культурі, де суворість і лайка поєднуються з турботою. Для Марії це звучить як мрія — мати когось, за ким вона могла б піклуватися і кого контролювати.

Сни Марії синтезують хаос і символічну свободу: *«siedziała w kościele na ławce i patrzyła na stado kotów, psów i dzieci demolujących otoczenie»* — («*сиділа в церкві на лавці і дивилася на зграю котів, собак і дітей, які руйнують простір*») [52 с. 57-58]. Тут сакральний простір стає дзеркалом її внутрішнього відчуження та неможливості контролювати власне життя. Діти і тварини метафоризують неконтрольовані сили, що переплітаються з соціальною маргіналізацією та хаосом посттрансформаційної Польщі.

Фізичний біль та тілесні дискомфорти слугують Марії способом відчути себе живою: *«Czasami ból był tak świdrujący, że nie mogła stać. Siadała więc na chodniku i zwijała się w embrion» («Іноді біль був настільки пронизливий, що вона не могла стояти. Сідала на тротуар і згорталася в ембріон»)* [52 с. 58]. Цей досвід перегукується з попередніми сценами самопошкоджень, де біль стає її «ритуалом присутності», способом відновити контакт із тілом та реальністю.

Подібну функцію в тексті виконує образ Антека Вариата: його крик *«A żebyście się tak zesrali na śmierć!» («Щоб ви всі, блін, засралися на смерть!»)* [52 с. 59]. виступає як соціальний і емоційний маркер хаосу. У польській культурі він репрезентує людину, яка через екстремальні дії й слова показує неможливість впорядкувати хаотичне життя базару та власне життя Марії. Таким чином і тілесний біль героїні, і крик Вариата віддзеркалюють невпорядкованість, нестабільність і соціальні обмеження, що пронизують повсякденність персонажів.

Найвиразнішим тілесним образом у тексті стає кровотеча: *«twardy pęcherz… jak bursztyn z muchą w środku» («твердий пухир… мов буритин із мушкою всередині»)* [52 с. 60]. У художньому вимірі вона символізує нестабільність життя, розрив між тілом, емоціями та соціальною реальністю. Жест *«zacisnęła pięść i zgniotła maź» («стиснула кулак і розчавила цю масу»)* [52 с. 60]. демонструє крайнє виснаження та втрату контролю над тілом, водночас відтворюючи соціальні реалії: обмежений доступ до якісної медицини та вплив моральних норм і католицьких уявлень про «*wstyd» (сором) і «przyzwoitość» (пристойність*) на життя жінок із маргіналізованих спільнот.

На тлі цього хаотичного потоку тілесних відчуттів і мови Марія перебуває у стані фізичного та психічного виснаження. Її реакція — *«Muszę o tym zapomnieć» («Мушу про це забути*») — відображає польську практику «не скаржитися», витіснення болю як засіб виживання. Тіло перестає бути для неї джерелом повноти чи материнства: воно стає *«przeszkadzającym narzędziem» (перешкоджаючим інструментом),* що болить і нагадує про втрати [52 с. 60].

Знахідка «*taki zeschły strup wielkości paznokcia» («засохлий струп розміром з ніготь»)* уявляється Марії «*kruszynką» (крихіткою*), маленькою дитиною. Вона переносить цю фантазію на порожній візок для сміття, перетворюючи його на символічну дитину. У польській літературі та

соціальній психології маргіналізацію часто описують через образи розпаду, бруду та відходів, де об’єкт стає носієм соціальної й тілесної травми. Така трансформація предметів у фантазії Марії демонструє адаптаційний механізм травмованих жінок: уява стає єдиним способом відчути контроль над соціальним і тілесним життям. Польські психологи та соціологи, зокрема в дослідженнях міських районів Варшави, відзначали, що для жінок із бідних та робітничих спільнот творчі або символічні акти часто виконують функцію «психологічного виживання» — спосіб зберегти гідність і хоча б ілюзію нормальності у світі, який їх позбавив [52 с. 61].

Поява *Chudego Bronka («Худого Бронека»*) і його грубі коментарі — типовий соціокультурний патерн: польські міські маргінали в умовах нестабільності реагували на будь-яку аномалію за межами «uznanego porządku» (визнаного порядку) із цікавістю, підозрою та агресією. Таке середовище формує особливу субкультуру: швидкі оцінки, колективні жарти над слабшими, миттєві звинувачення — усе це підкріплюється історичною недовірою до інституцій і високим рівнем внутрішньої конкуренції на периферії міста.

Прибуття поліції демонструє ще один рівень маргіналізації: патрульні часто були перевантажені дрібною злочинністю, а бідні люди розглядалися не як громадяни, що потребують захисту, а *як «problemowi» (проблемні). Репліки поліцейських : «To w mordę damy» («Ми дамо по пиці»)* [52 с. 61]. відображають типовий елемент повсякденної жорстокості, коли інституції підсилюють соціальний тиск замість того, щоб допомагати. Це віддзеркалює соціальну реальність, де бюрократія й нестача ресурсів у поєднанні з моральними стереотипами створюють додатковий шар насильства для вразливих груп**.**

У той же час психіка Марії зберігає механізми виживання: сприйняття «дитини» у візку, навіть якщо це лише струп, дозволяє їй підтримувати уявлення про себе як про повноцінну жінку і потенційну матір. У культурних

реаліях Польщі материнство і догляд за тілесним та соціальним життям дітей залишалися ключовими маркерами жіночої ідентичності. Марія, позбавлена реального доступу до цих ролей, створює символічний простір, де вона може «виконати» материнство.

Сцена на виході з комісаріату та в парку демонструє подвійний рівень реальності: зовнішній — соціальний контроль, і внутрішній — уявна материнська практика Марії. Поліція та місцеві мешканці сприймають її поведінку як відхилення або божевілля. Її тверда відповідь — *«to moje dziecko, zostawcie mnie» («це моя дитина, залиште мене»)* — символізує спротив системі, яка у польських містах часто маргіналізує самотніх або бідних жінок [52 с. 61].

Коли Марія везе «дитину» в парку, вітер розкриває візок, і оточення бачить лише сміття. Для польського суспільства материнство часто сприймається як символічна практика відповідності нормам: народжувати «правильно», виконувати ритуали, брати участь у культурних очікуваннях, навіть якщо індивідуальні потреби відходять на другий план. Уявна «дитина» Марії стає простором автономії та психологічного захисту, способом відчути контроль у світі, де економічні й соціальні обмеження постійно її принижують .

На майданчику «*Polskie mamy utuczone na micie Maryi i becikowego…» («Польські мами, відгодовані на міфі про Марію та дитячі виплати…»*) постає символ суворої нормативної культури материнства: правила, поради лікарів, релігійні норми та соціальний контроль формують ідеал «правильної матері». Для Марії це стає джерелом страху та ізоляції: *«Chciała zapytać o tak wiele rzeczy: jak można stać się Matką?» («Вона хотіла запитати про так багато речей: як можна стати Матір'ю?»)* [52 с. 61] навіть просте питання про догляд за дитиною перетворюється на акт сміливості.

Колискова і турбота про Strupek Anulkę — компенсаційна практика: *«Ja ciebie mam jedyną w życiu… Będę ci z modeliny pieska z kotkiem lepić, nosić*

w ramionach nocami i śpiewać ci kołysankę» («Я тебе маю єдину в житті… Ліпитиму для тебе з пластиліну песика з котиком, носитиму на руках ночами і співатиму колискову») [52 с. 61]. Фантазія перетворює хаос міського життя на психологічний ресурс, даючи відчуття контролю. Сміття стає матеріалом творчості: «*Będziemy razem śmieci szukały, to i więcej uzbieramy…» («Разом шукатимемо сміття, так і більше назбираємо…»)* [52 с. 61] спосіб інтегруватися у внутрішній світ порядку й безпеки, який відсутній у реальному оточенні.

Марія спостерігає за «глобальною спільнотою матусь», але залишається наодинці, відчуваючи подвійний стандарт польського суспільства: офіційно жінка може бути матір'ю, але маргіналізовані жінки стикаються із соціальним осудом та ізоляцією. Вуличні діалоги та гумор *«A jak się nazywa pociecha? – Kurwa, nazywa się stara puszka» — («А як звати дитину? Блін, звати стара бляшанка»)* [52 с. 62]. відображають грубість і безпосередність маргінальних спільнот сучасної Варшави.

Вечірні фантазії про втечу на село, догляд за курями та створення домашнього затишку *«Wieczorem przystawiała krzesło do okna i marzyła…»* («*Ввечері приставляла стілець до вікна і мріяла*…») [52 с. 64]. показують потребу психологічної стабільності й контрольованого простору, часто недосяжного для жінок із бідних районів міста. Це перегукується з відчуттям нестабільності, що супроводжує економічну нерівність, дефіцит соціальних послуг і структурні проблеми урбанізованих середовищ Польщі.

Сцена аварії підкреслює хаос і небезпеку життя маргіналізованих жінок у польських містах. Марія переходить велике перехрестя, водій вантажівки ігнорує червоне світло, а її імпровізація та польське *«jakoś to będzie» (якось воно буде)* символізують щоденну схильність до ризику серед робітничого класу. Свідки дистанціюються від чужого страждання: *«Ludzie odwracali wzrok albo gapili się jak zahipnotyzowani» («Люди відвертали*

погляд або дивилися, наче завороженi») [52 с. 65]. — типовий приклад реакції суспільства на маргінальні верстви.

Марія постає символом витривалості: *«Raptownie spod kół tira wyczołgała się zakrwawiona Maria. Kobieta niezatapialna. Człowiek ze stali» («Раптово з-під коліс вантажівки виповзла закривавлена Марія. Жінка непотоплювана. Людина зі сталі»).* Її пошуки уявної дитини *(«Gdzie wózek? To była tygrysica z obłędem w oczach szukająca swojego dziecka» —* «*Де візок? Це була тигриця з божевільним поглядом, яка шукала свою дитину»)* [52 с. 67]. відображають польський культурний стереотип «матері-героїні», що проявляється навіть у хаотичному і небезпечному середовищі. Розвалений візок для сміття в контексті району стає символом повсякденної бідності та соціальної нормалізації неблагополуччя.

Уява Марії про «подорож у рай» — психологічна втеча від хаосу робітничого кварталу. Вона піднімається *«ponad dachy» («над дахами*»), поєднуючи релігійний символ Матері Божої з особистою фантазією порятунку. Авторка сатирично поєднує сакральне й буденне: «*aniołki mają postać starej baby, wymachują pięścią i krzyczą do siebie…» («Янголятка мають вигляд старої жінки, розмахують кулаком і кричать одне одному…»)* — релігія переплітається з плітками та сусідськими стереотипами [52 с. 67-68].

Образ раю містить елементи польського «domowego szczęścia» (домашнього щастя) — запах печива, диван, в’язані подушки, пластикові ляльки — але через призму бідної героїні це недосяжна стабільність. Марія мріє про strzeżone osiedla (охоронювані житлові комплекси), кабельне телебачення, соціальні виплати — символи соціального престижу та комфорту. Фантазія поєднує матеріальні дрібниці та релігійні мотиви, створюючи «маленьке щастя» як компенсацію бідності.

Повернення до тіла після аварії супроводжується тілесним болем: кожен рух, згин пальців, робота серця стають доказом існування і способом

відчути контроль. Біль набуває майже метафізичної функції*: «Ten ból jest dobry… Od bólu się czuje» («Цей біль добрий… Через біль відчуваєш себе*»). Лікарняні реалії, бідність і соціальні перепони: «*No jakaś menelica z okolicy… a państwo znowu będzie utrzymywało pobyt w szpitalu» («Якась бомжиха з району… а держава знову буде оплачувати перебування в лікарні»)* підкреслюють стигматизацію бідних жінок [52 с. 67-68].

Сцена на підвіконні стає актом театралізованого самоствердження: Марія відчуває власну силу, сприймає місто і небесну уяву як «публіку», перед якою демонструє життєстійкість: *«Stoję na parapecie jak na scenie. Kłaniam się nisko publiczności…» («Стою на підвіконні, як на сцені. Низько вклоняюся публіці*…») [52 с. 68]. Фізична боротьба з тілесними обмеженнями органічно переплітається з психологічним опором і соціально-культурним контекстом: Варшава, маргінальні райони, материнство та переживання бідності стають частиною її внутрішнього світу.

2.2 Культурні маркери повсякденного болю та міської самотності старшого покоління Варшави

Другий розділ роману Сільвії Хутнік «Łączniczki» переносить тему міського виживання з базару у новий, не менш промовистий простір — поліклініку. Якщо базар поставав як лабіринт економічної адаптації, то поліклініка перетворюється на лабіринт фізичного болю, самотності й приниження. Тут люди пристосовуються вже не до ринку, а до власної тілесної вразливості та байдужості системи — ситуація, яка актуальна й у сучасній Польщі, де старші люди часто залишаються без підтримки сім'ї через масову еміграцію молодого покоління [52 с. 64].

Поліклініка у Хутнік — антипод «нормативного» міського простору. Тут панує хаос, запах поту й медикаментів, хрипіння та гул голосів:

«Korytarze wypełnione są kaszlem, zadyszką i chrypką» («Коридори наповнені кашлем, задишкою та хрипінням») [52 с. 65]. У сучасних польських містах можна спостерігати аналогічну проблему: державна медицина перевантажена, а соціальні послуги для літніх людей недостатні, що залишає їх у стані постійного очікування й безпорадності. Метафора «соціального моргу» у тексті Хутнік актуальна і сьогодні — багато старших людей проводять дні в чергах, де їхнє існування вимірюється не гідністю, а терпінням і тілесним болем.

Лікар постає символом владної байдужості: *«Kup pani te pończochy, już mówiłem» («Купіть пані ті панчохи, вже казав»)* [52 с. 66]. Така байдужість сьогодні перегукується з економічною та соціальною нерівністю в постсоціалістичних містах, де літні люди часто не можуть дозволити собі базові медикаменти або догляд, а відсутність ресурсів посилює їхню соціальну маргіналізацію.

У Хутнік черга до лікаря — це мініатюрна модель суспільства. Вона влаштована за принципом ієрархії болю: чим гірше почуваєшся, тим вища твоя позиція. Сьогодні ця метафора відображає соціальну конкуренцію за увагу держави та суспільства: старші люди, часто фізично ослаблені, вимушені «змагатися» за ресурси, які мали б бути гарантовані.

Поліклінічна черга стає останнім острівцем соціального життя: *«Większość przychodzi do lekarza przynajmniej raz w tygodniu. To taki klub seniorów. A tu można porozmawiać…» («Більшість приходить до лікаря принаймні раз на тиждень. Це такий клуб сеньйорів. А тут можна поговорити…»)* [52 с. 68]. В сучасних реаліях це поєднує два явища: старші люди залишаються соціально ізольованими через відтік молоді за кордон і водночас намагаються зберегти будь-які контакти у місцях, де збираються їхні однолітки.

Жіночий досвід старіння також постає критично важливим. У поліклініці переважають жінки: «*Baby w beretach, chustkach, kamizelkach.*»

(«баби у беретах, хустках, камізельках») [52 с. 68]. Одяг стає не лише формою захисту, а й символом контролю над тілом і пам'яті про минуле. Мохер — знак колишнього достатку та соціального статусу — зараз виглядає застарілим, що підкреслює культурний розрив між поколіннями та маргіналізацію літніх жінок у сучасному суспільстві.

Тіло жінки втрачає приватність, його потрібно показати, щоб отримати допомогу: *«Nogi już jak z drewna, nienaturalnie spuchnięte, z wystającymi żylakami.» («Ноги вже з дерева, ненатурально набряклі, з виступаючими варикозами»)* [52 с. 68]. У сучасному контексті це перегукується з проблемою догляду за літніми людьми, їхнім обмеженим доступом до медичних ресурсів і тим, що фізичне виснаження стає видимим знаком соціального невизнання.

Старші люди у місті живуть у стані перманентного сорому за життя: «*Nie umarłem. Otrzymuję emeryturę. Oddycham powietrzem młodych ludzi». («Не помер. Отримую пенсію. Дихаю повітрям молодих людей»)* [52 с. 69]. Таке відчуття соціальної вини підсилює сучасний демографічний контекст: молодь виїжджає на заробітки, пенсії маленькі, а роль літніх людей у соціальному житті зведена до мінімуму.

Навіть фізичні падіння чи непритомності стають формою мовчазного протесту: «*Kiedy bohaterka traci przytomność, jest to akt wyzwolenia — omdlenie staje się formą cichego protestu».* (*«Коли героїня непритомніє, це акт звільнення — непритомність стає формою мовчазного протесту»*) [52 с. 69]. У сучасності це можна розуміти як символічний опір старших людей проти байдужості суспільства і системи охорони здоров'я.

Таким чином, поліклініка у Хутнік — це простір, де переплітаються минуле та сучасні реалії Польщі: старіння, соціальна ізоляція, економічна нестабільність, еміграція молоді та маргіналізація літніх людей. Пані Марія постає символом цих процесів, а її тіло і поведінка дозволяють читачеві відчути психологічну, соціальну та культурну напругу сучасного міста.

Пані Марія — літня жінка, мешканка вулиці Опачевської у Варшаві. Її тіло постає як символ прожитого життя та фізичної виснаженості: синя шкіра з видимими венами свідчить про роки тяжкої праці та вікові зміни. Вулиця та будинок зберігають сліди довоєнної Варшави: колишні пекарні, майстерні, ювелірні та перукарські крамниці формують відчуття історичної пам'яті, яка сьогодні перетинається з сучасними змінами у міському середовищі та новою забудовою. Дитинство пані Марії описане як мирне та безпечне, наповнене іграми, спортивними матчами та повсякденними ритуалами мешканців, що формує контраст із сучасним життям міста, де сусідські контакти скорочені, а соціальна підтримка літніх людей обмежена.

Війна порушує звичні ритуали життя й формує психологічний портрет героїні через деталі побуту та сімейних стосунків: *Ojciec był bardzo niespokojny i cały czas szeptał coś mamie." „Płakała w łazience." „Uczesana w jeden gruby warkocz sięgający do połowy pleców, rozplatałam go i zaplatałam z nudów."(«Батько був дуже неспокійний і весь час щось шепотів мамі», «Вона плак*кала у ванній». «Зачесана в одну товсту косичку, яка досягала їй до середини спини»), розплітала і заплітала її з нудьги. Побутові дрібниці, як «*Spiżarnie były pełne jedzenia, panowała atmosfera napięcia». («Комори були повні їжі, панувала атмосфера хвилювання»),* показують, як війна перетворює навіть буденні дії на джерело страху та психологічної травми. Найбільш трагічною подією стає катастрофа серпня 1944 року: *«Niemcy rzucili granat i wszyscy zginęli. Około siedemdziesięciu osób. Głównie kobiety z dziećmi» («Німці кинули гранату, і всі загинули. Близько сімдесяти осіб. В основному жінки з дітьми»).* Виживання пані Марії та її матері закріплює survivor guilt: «*To właśnie niesamowite ocalenie zepsuło życie pani Marii… czuła wyrzuty sumienia, że nie była ściśnięta w murach piwnicy.» («Саме це неймовірне порятунок зіпсувало пані Марії життя… мала докори сумління, що не була втиснута в стіни підвалу»).* Цей «стоп-кадр» формує тривожне ставлення до власного виживання [52 с. 73]

Подальші події повстання на ринку Зєленіак демонструють жорстокість насильства: «*Przy jednej studni tłoczyli się półprzytomni ludzie, których co chwilę zabijali żołnierze»" («Біля однієї криниці юрмилися напівпритомні люди, яких кожну хвилину вбивали солдати»),* особливо трагічними є випадки насильства над жінками та дітьми. Виживання героїні стало випадковістю: *«mały zbieg okoliczności, szczelina istnienia… pozwoliły jej oddzielić się i wtopić w tłum, skryty w ciemności nocy.» («маленький збіг, щілина існування… дозволили їй відокремитися і змішатися з натовпом, прихованим темрявою ночі»).* Проте внутрішній «стоп-кадр» залишає слід провини та болю [52 с. 73].

Сучасні реалії Польщі перегукуються з цим досвідом: літні мешканці міст часто ізольовані, соціальна підтримка обмежена, а історична пам'ять про травматичні події формує щоденну поведінку, обережність і потребу контролю власного середовища. Дитячий страх і втрати минулого відлунюють у сучасному повсякденні: навіть у мирний час літні люди переживають ізоляцію, невпевненість у власній безпеці та соціальну крихкість. Досвід пані Марії ілюструє, як історична травма та сучасні соціальні умови переплітаються в житті польських містян, створюючи комплексне відчуття уразливості та необхідності контролю.

Особливо глибоким є психологічний ефект втрати матері: пані Марія стає її продовженням, беручи на себе роль доглядача й охоронця: *«Stawała się swoją matką, przyjmowała od niej ostatnie chwile, ciepło bijące z martwego ciała « («Вона ставала своєю матір'ю, приймала від неї останні хвилини, тепло, що виходило з неживого тіла*») [52 с. 74]. Цей акт догляду водночас є проявом травми і способом емоційної реабілітації. Дівчина змушена миттєво дорослішати, брати на себе відповідальність і переживати смерть у форматі ритуалу догляду, який не підкоряється ані часу, ані логіці.

У тексті важливі й дрібні побутові спогади —«*Smarowanie chleba dżemem przez babcię Lucię. Dotyk ręki matki na rozpalonym gorączką czole.*

Wierszyk na akademii, brawa.» («Мазання хліба джемом від бабусі Люсі. Дотик руки матері до розпаленого лихоманкою чола. Віршик на академії, оплески») [52 с. 76]. У сучасності такі ритуали дитинства нагадують про соціальні зв'язки, яких сьогодні бракує літнім людям: багато хто живе один, без підтримки дітей, які виїхали за кордон, або соціальних інституцій, здатних компенсувати втрату сімейної опори.

Місце трагедії, де загинула мати, сьогодні перетворюється на буденний простір — базарну лавку з колготками. Це символічне перетворення від смерті до щоденного життя демонструє, як історична травма інтегрується у сучасність: кожен крок пані Марії на колишньому ринку стає нагадуванням про минуле, а сучасний міський простір не дає їй жодної колективної підтримки. Кожен момент «— меморіальна дошка, квіти, свічка» лишається приватним, адже суспільство майже не усвідомлює цих подій.

Жахи війни часто залишаються непоміченими в офіційному наративі: згвалтування, насильство над дітьми та жінками — «не героїчна смерть», «побічні ефекти», що не враховуються. Авторка описує, як ці події продовжують жити в пам'яті героїні: «*Odwiedzanie bazaru ma dziwny posmak zdzierania strupa, nakłuwania szpilką, jakby przypadkowo. Samą siebie trzęsiesz i krzyczysz: ‚Patrz, pamiętaj!'» («Відвідування базару має дивний присмак здирання струпа, колювання шпилькою, ніби випадково. Ти сама себе трусиш і кричиш: "Дивись, пам'ятай!"»* [52 с. 78].

Цей ритуал підтримує пам'ять про загиблих і одночасно дозволяє контролювати пережиті емоції. Візит на базар стає щоденним викликом, відновлюючи почуття страху та тривоги: «*Za każdym razem wizyta na bazarze towarzyszy drżenie rąk, paraliżujący niepokój, spocone skronie.»* (*«Кожен раз візит на базар супроводжується тремтінням рук, паралізуючим неспокоєм, спітнілими скронями»)* [52 с. 79]. Тут поєднуються особистий досвід,

колективна травма і survivor guilt, що формують психологічну структуру життя героїні.

Водночас сучасна соціальна реальність Польщі робить цю травму ще більш ізольованою: місце катувань перетворилося на базар, який більшість відвідувачів сприймає як звичний простір повсякденності. Пам'ять про трагедію лишається індивідуальною, маргінальною. Це перегукується із сучасною проблемою самотності літніх людей у містах, недостатністю соціальної підтримки та еміграцією молоді, яка залишає старших без колективного контексту для осмислення історичної травми.

У старості пані Марія продовжує жити з травмою минулого, і її тіло «говорить» про пережите: ревматизм, болі в ногах і кістках стають тілесним відлунням подій 1944 року, коли вона під землею вела групу людей крізь каналізаційні тунелі. Вона говорить про це прямо: *«Boli mnie powstanie. Reumatyzm, stłuczona noga, nieleczone rany.» («Мене болить повстання. Ревматизм, забита нога, недолікові рани»*) [52 с. 80]. Ці слова демонструють, що травма не зникає з часом — вона зберігається в тілі і щодня нагадує про пережите, а фізичні страждання стають тілесною мовою історії.

Поліклініка стає простором, де особистий досвід війни перетинається з досвідом інших літніх людей. Пацієнти обмінюються спогадами, хитають головами, згадуючи власні біди, але їхній біль не отримує суспільного визнання: «*I nikt tego nie pamięta, nikt się tym nie przejmuje.» («І ніхто цього не пам'ятає, ніхто цим не переймається»).* Ця ізоляція старшого покоління загострюється сучасними тенденціями: молоді люди часто виїжджають за кордон у пошуках кращого життя, історія війни стає стилізованим образом у музеях і на уроках, а реальна травма героїв минулого лишається непоміченою [52 с. 81].

Авторка підкреслює контраст між живими травмами та символічними «ігровими» відтвореннями війни сучасною молоддю: «*Widzę młodych ludzi,*

którzy bawią się w wojnę… oni pamiętają. Dobrze, to bardzo dobrze. Ale dlaczego tak usilnie o tym pamiętają?» («Я бачу молодих людей, які грають у війну… вони пам'ятають. Добре, це дуже добре. Але чому вони так наполегливо про це пам'ятають?») [52 с. 81]. Для пані Марії історична реальність — це не абстрактна подія, а постійна присутність у тілі та свідомості, тоді як для молоді війна стає стилізованою атракцією або навчальним образом.

Водночас Хутнік показує соціальне й економічне відчуження старшого покоління у сучасній Польщі: *«Nie mamy tu już nic, nawet przemysłu. Nawet ludzi. Część została tutaj tylko przez starość, a i tak wymyślają, jak wyjechać.» («Ми тут вже нічого не маємо, навіть промисловості. Навіть людей. Частина залишилася тут тільки через застарілість, і все одно вигадують, як виїхати»).* [52 с. 82]. Старість у цьому контексті стає подвійним обмеженням: фізичним, через травми тіла, і соціальним, через байдужість суспільства та втрату соціальної значущості. Виїзд молоді залишає літніх людей сам на сам із побутом, бюрократією та соціальною ізоляцією. Традиційні родинні зв'язки руйнуються, а самотність стає повсякденною реальністю у постіндустріальних польських містах, де старші люди змушені шукати підтримки в поліклініках, сусідах або приватних ритуалах пам'яті.

Пані Марія активно бере участь у «міні-лекціях» про Другу світову війну, демонструючи готовність ділитися досвідом і залишатися залученою до колективної пам'яті. Водночас вона замовчує частину свого минулого, яка для неї небезпечна: *«Nazywam się Maria Wahelberska, nigdy Wahelberg… Nie mogę o tym nikomu opowiedzieć. To niebezpieczne.» («Мене звати Марія Вахельберська, ніколи Вахельберг… Я не можу про це нікому розповісти. Це небезпечно»)* [52 с. 83]. Тут проявляється подвійна динаміка травми: навіть у сучасній Польщі антисемітизм та упередження залишаються присутніми у повсякденному житті, у вигляді «шипіння» чи непрямої ворожості, що нагадує про загрозу. Психологічний ефект минулого зберігається у героїні так, ніби „*przy uchu przeszło świstem biczem, do szyi dotknęła lufa karabinu, a*

do brzucha — podbite metalem buty.”(«Біля вуха просвистів батіг, до шиї доторкнувся ствол гвинтівки, а до живота — підбиті металом черевики») [52 с. 83]. Авторка показує, що травма війни залишає довготривалі тілесні та психологічні сліди, навіть коли безпосередньої фізичної небезпеки вже немає.

Досвід пані Марії демонструє подвійне життя — офіційне і приховане. На щорічних зустрічах повстанців її згадують як «*Maria – łączniczka, kanalizatorka». («Марія – зв'язкова, каналізаторка*») [52 с. 84], роль, яку вона сприймає з гордістю. Проте її єврейське походження та переживання під час окупації залишаються поза офіційним наративом, що створює ізоляцію та психологічне напруження: *„Atak może nastąpić z każdej strony… a nad jej głową pojawia się duży neonowy napis „żydowska świnia”.(«Атака може статися з будь-якого боку… і над її головою зростає великий неоновий напис „єврейська свиня“»)* [52 с. 85]. Сьогодні подібні прояви ненависті та ксенофобії не зникають: антисемітизм і соціальна нетерпимість досі трапляються у побутовому середовищі, у візуальних символах, словесних образах і стереотипах. Авторка показує, що сучасна Польща продовжує мати проблеми інтеграції пам’яті про минуле і забезпечення безпеки для всіх етнічних і соціальних груп, а травми, пережиті під час війни, накладаються на реальні сучасні явища дискримінації та соціальної ізоляції.

Авторка показує, що для пані Марії колективна історична пам’ять і повсякденне життя тісно переплітаються. Її щоденні дії — покупки на базарі, похід у магазин, участь у лекціях — супроводжуються тілесною і психологічною реакцією на минуле насильство: *„Jej ciało zaczynają pokrywać wszystkie te napisy, narysowane na ścianach… A pani Maria ciężko oddycha za zamkniętymi drzwiami i nasłuchuje.” («Її тіло починають покривати всі ці написи, накреслені на стінах… А пані Марія важко дихає за зачиненими дверима і наслухає»)* [52 с. 85]. Це демонструє, що травма

війни постійно інтегрується у її сучасний досвід, роблячи минуле невіддільним від сьогодення.

Образ пані Марії поступово зміщується з поліклініки у її приватний простір — квартиру на Опачевській, де центральним елементом стає вікно. Хутнік перетворює його на метафору межі між життям і відстороненням, між участю у світі та добровільним вигнанням із нього. Вікно стає рамкою, через яку пані Марія спостерігає за сучасним містом: за швидким трафіком, шумними площами, рекламними щитами та молодими людьми, які здаються віддаленими від її реальності. Це вже не просто архітектурний елемент, а інструмент сприйняття міста, де сучасні соціальні проблеми — бідність, безпритульність, насильство, агресія у громадських місцях — накладаються на її історичну травму.

Саме у цьому просторі відкривається наступний вимір її травми: досвід старості накладається на досвід життя у місті, яке постійно продукує сцени насильства. Пані Марія вже не може активно бути присутньою у міському житті — тепер місто приходить до неї у вигляді фрагментів, які вона бачить із підвіконня. На перший погляд, це безпечна дистанція, але вікно перетворюється на місце повторного входження в травму: сучасні події вона сприймає через призму минулого.

Убивство дівчини на вулиці, людина, що намагається стрибнути з даху, натовп, який кричить: „*Skacz, na co czekasz, sukinsynu!" («Стрибай, чого чекаєш, сучий сину!»)* [52 с. 87]. — це не випадкові сцени міського життя. Для пані Марії вони є нагадуванням про повоєнну Варшаву, де смерть була присутня повсюди, а людське життя — крихке та вразливе. Хутнік демонструє, що сучасні реалії Польщі — бідність, соціальна ізоляція літніх людей, зростання насильства, агресії на вулицях, ксенофобія та байдужість суспільства — повторюють психологічні структури минулого. Місто, яке не пройшло «терапію» після катастрофи, продовжує продукувати насильство у

нових формах, а пані Марія змушена сприймати його через призму особистої та колективної травми.

Життя на Опачевській постає як існування у сучасному міському просторі, де загроза й небезпека не завжди очевидні, але постійно присутні. Сучасне місто, яке відновилося після воєнних руйнувань, все ще зберігає сліди насильства та соціальної нерівності: розбиті тротуари, погано освітлені під'їзди, натовпи молодих людей, байдужих до старших, та випадки агресії у громадських місцях. Моральні риси суспільства, які пані Марія спостерігає з вікна, лише підсилюють її давню пам'ять про ненадійність світу, створюючи відчуття, що історія повторюється — вже без війни, але з тими самими механізмами байдужості, нетерпимості та агресії.

Тому її сприйняття міста набуває характеру постійної настороженості. Вікно дає ілюзію контролю: воно дозволяє бачити, але не брати участі, бути свідком, але не втручатися. Однак саме ця позиція робить кожен побачений епізод тяжчим. Пані Марія не байдужа — вона надто добре пам'ятає, до чого може призвести людська жорстокість, і тому дистанціювання — форма самозахисту, вироблена в роки війни і активована у сучасності.

Спостереження з вікна перетворюється на ритуал повторного переживання подій, де сучасне накладається на минуле. Місто, що не подолало колективну травму війни, і жінка, яка не змогла позбутися власних ран, віддзеркалюють одне одного. Кожен крок сучасного життя — від шуму автомобілів до випадкових сварок на вулиці — стає для неї нагадуванням про травматичні події, а квартира перетворюється на камеру пам'яті, вікно — на екран, на якому історія розігрується знову й знову.

Хутнік підкреслює тілесну вразливість пані Марії та щоденний досвід старості, який робить звичайні дії формою непомітного героїзму. Старість тут не абстракція, а відчутний, фізично болючий стан. Вже перші рядки задають тон: „*Od stania przy oknie bolą nogi. Trzeba usiąść w fotelu…" («Від*

стояння біля вікна болять ноги. Треба сісти в крісло…») [52 с. 90]. Навіть перебування у власній квартирі стає випробуванням.

Затишні деталі — ковдра, скляний стакан, тихе радіо — контрастують із сучасною реальністю за дверима: світ, у якому кожен крок потребує зусиль, а місто сповнене агресії та байдужості. Похід до магазину перетворюється на складний ритуал: пошук ключів, які «губляться в безлічі сіток», або момент, коли неможливо нахилитися й підняти розсипані продукти, оголюють абсолютну тілесну залежність від інших. Ця вразливість стає новою формою травми — не раптовою, як під час війни, а повільною й щоденною.

Особливо промовистим є ставлення оточення до героїні. Агресивна реакція сусіда *„Kurwa, stara, ile razy wdzierasz się tutaj?!” — («Курва, стара, скільки разів ти сюди вдираєшся*?!») [52, с. 92] підкреслює, що старість у сучасному місті часто сприймається як тягар, а не як природний етап життя, що потребує підтримки. Через подібні сцени Хутнік демонструє дві паралельні форми генераційної культури: «молодіжну» або сучасну, динамічну та нетерпиму до фізичних обмежень старших, і «стару» або традиційну, що передає цінності турботи та поваги між поколіннями. Таким чином, реакції сусідів відображають соціальну ізоляцію літніх людей, міжпоколіннєву напруженість і загальну кризу культури взаємоповаги у сучасній Польщі, акцентуючи на тому, що старість стає небажаною категорією міського життя.

Символічним центром епізоду стає підйом на третій поверх — подорож, яку Хутнік порівнює з альпіністським сходженням: „*Skrępowane chwytanie się poręczy, wspinaczka na Everest. Codzienne, skromne, bez kamer…” («Скуте чіпляння за поручень, сходження на Еверест. Щоденне, скромне, без камер…»)* [52 с. 93]. Ця метафора підкреслює головний мотив: звичайні дії літньої людини — геройство, яке залишається непоміченим у сучасному

міському середовищі, де старість і слабкість рідко отримують підтримку та визнання.

Хутнік показує старість пані Марії як щоденну боротьбу з тілом і водночас як постійне зіткнення з байдужістю сучасного міського суспільства. Авторка детально демонструє, що навіть елементарні дії перетворюються на випробування: „*Tak bardzo męczy cię zwykły chód?" («Так тебе втомлює звичайна ходьба?»)* [52 с.94] — риторичне запитання, яке підкреслює, наскільки міський простір несумісний із тілом старої людини. Тротуари, нерівні пішохідні переходи, тісні під'їзди багатоповерхівок і вузькі ліфти створюють для літньої людини постійну фізичну загрозу та невпевненість.

Основна лінія — драматизація руху в сучасному місті. Кожен крок стає «спеціальною олімпіадою», а допоміжні засоби пересування — палиці, милиці, ходунки — одночасно дають опору й сповільнюють її, роблячи уразливою мішенню для нетерпіння інших. Хутнік оголює соціальний код міста: повільна хода сприймається як порушення норм, «як пукнути на прийомі». Бути старою у сучасному публічному просторі означає автоматично провокувати роздратування, злість, зневагу.

Особливо виразною є сцена переходу дороги, де літня людина стикається з агресією без обличчя — сигналами сигналізації, криками водіїв, лайкою пішоходів. Драматичний ефект підсилює внутрішня логіка прискореного сучасного міста: менеджери та консультанти поспішають, у них зустріч, а стара людина стає для них порушенням ритму життя. Хутнік доводить абсурдність цієї ситуації до чорного гумору: *«Największą „porażką" dla kierowcy jest „zabić taką starą kobietę", jakby była niewłaściwą częścią w mechanizmie współczesnego miejskiego życia." («Найбільша «невдача» для водія — «вбити таку бабу», ніби вона — неправильна деталь у механізмі сучасного міського життя»)* [52 с.95].

Повернення додому — кульмінація фізичного й емоційного виснаження. Після всього пережитого пані Марія „*zadyszana maszyna, zepsuta maszyna parowa” («задихана машина, поламана парова машина*»), але водночас у ній ще жевріє потреба довести власну спроможність: „*A co, że jest taka stara? Przecież po tych schodach porusza się niemal jak jeleń.” («А що, що вона така стара? Адже по цих сходах вона майже як оленя»). Ця ілюзія* контролю — крихка форма самопідтримки, що тримає її на плаву в умовах сучасного міста, де соціальна підтримка старшого покоління майже відсутня, а інфраструктура та культура міського життя не пристосовані до потреб літніх людей [52 с.95].

Та навіть цей маленький тріумф миттєво знецінюється побутовою поразкою — вона не купила борошна, а отже не може здійснити буденний план. Такі дрібні невдачі символізують не лише фізичну обмеженість, а й соціальну ізоляцію: сучасне місто позбавляє старих людей автономії та стабільності, руйнуючи рутину, яка могла б виступати опорою для психологічного відновлення. Повсякденне життя пані Марії стає перманентним випробуванням на міцність у світі, де швидкість, байдужість і індивідуалізм переважають над солідарністю та турботою про літніх мешканців.

Далі Хутнік переходить до ширшого погляду на повсякденну порожнечу старості. Дні пані Марії не приносять нічого, крім болю, відсутність сенсу, людей і навіть могил, куди можна піти *nie jest żadną „wdową cmentarza”” («не є жодною "вдовою кладовища"»)* [52 с. 95], створюють відчуття абсолютної ізоляції. Втрата родини, релігійних практик і соціальних ролей робить її існування розмитим і непевним. У сучасному польському контексті це підкреслює проблему демографічного старіння та еміграції молодого покоління: діти й онуки часто виїжджають за кордон у пошуках роботи, залишаючи старших людей самих у містах і селах. Пані Марія постає як „*prawdziwa Nieżywa Kobieta*” (*«справжня Нежива Жінка*»)

— жива лише фізично, але позбавлена причетності до сучасного світу [52 с.95-96].

Музика стає для неї не просто фоном, а порталом у минуле. Пісні Міри Зімінської та Мечислава Фогга оживлюють пам'ять і дають змогу на мить повернутися до часу, коли вона була не *„stara baba"(«старою бабою»), а дівчиною, яка „zbiera zdjęcia gwiazd z czekoladowych cukierków" («збирає фотографії зірок із шоколадних цукерок»).* Вона змінює текст пісні під себе — замінює вулицю Хожу на Опачевську — але свідомо не торкається слова дівчина: це остання нитка, що тримає її ідентичність у світі, де молодь швидко рухається вперед, а старість обмежена просторово і соціально [50 с.97].

Радіо, темрява й тиша квартири створюють атмосферу призупиненого життя: *Gra muzyka i można wrócić do swoich wspomnień. Nie wstydź się łez, bo jest ciemno i nikt nie widzi" («Лунає музика, і можна повернутися до своїх спогадів. Не соромся сліз, адже темно і ніхто не бачить»).* Тут Хутнік показує, що сучасне місто не створює умов для соціальної інтеграції літніх людей: їхні дні часто проходять у самотності, без культурних, освітніх або соціальних стимулів [52 с.97-98]

Авторка проводить різкий контраст між західним уявленням про «активну старість» — подорожі, бікіні, Лазурний берег — і польською реальністю, де «сиві голови» переглядають не туристичні каталоги, а промоції на найдешевші продукти у супермаркеті. Ця антитеза показує культурну та економічну нерівність: у сучасній Польщі швидке місто, розвинена інфраструктура та можливості для дозвілля часто доступні лише молодим або заможним, тоді як літні люди залишаються в маргіналізованій зоні, де рух обмежений фізично, соціально та економічно. Прагнення до гідної старості наштовхується на щоденні перешкоди, а кожна дрібниця — похід до магазину, підйом сходами, чекання в черзі — стає символом

соціальної і культурної обмеженості, яка формує повсякденну реальність літньої людини в постсоціалістичному місті.

Падіння на газоні стає кульмінацією тілесної вразливості пані Марії. Вона лежить «як п'яниця», розчиняючись у міському середовищі, яке так само виснажене і занедбане, як і вона: „*Śmieci, niedopałki, wdeptana trawa" «сміття, недопалки, витоптана трава». Тут виникає сильний образ: „Ja — Matka-Ziemia… Ja — Matka Miasta"(«Я — Мати-Земля… Я — Мати Міста»).* Старе тіло та стара архітектура накладаються одне на одне: зморшки й тріщини, печінкові плями й сліди куль на фасадах [52 с.98].

Ця метафора зіштовхує приватне старіння з історичним старінням міста. Варшава, як і інші постсоціалістичні міста, пройшла через реконструкції, забудову туристичних зон, комерціалізацію простору — а старі будівлі, які зберігають шрами війни, лишаються майже маргінальними. Нове «обличчя міста» для молодих і багатих жителів не включає сліди минулого, а ті, хто залишився, живуть серед фасадів, що зберігають пам'ять про війну та занедбаність. Старе місто, як і його мешканці, доживає, переживаючи економічну та соціальну ізоляцію, контрастуючи з відреставрованими кварталами й туристичними маршрутами.

Життя пані Марії розгортається як повільне занурення у власну травму. Вона падає у тихих куточках — наче все життя намагається впасти так, щоб ніхто не бачив. Її тіло слабке, крихке, але найважче тут не фізичне: це відчуття, що вона давно лежить усередині себе, так само безпомічно, як під тим кущем. Сучасне місто не пропонує підтримки: ліфти старі й неробочі, тротуари нерівні, громадський транспорт переповнений, а молодь часто сприймає літніх людей як тягар. Кожне падіння стає не лише тілесним випробуванням, а й символом соціальної невидимості та самотності, характерних для сучасної польської старості.

Таким чином, через поєднання фізичного занепаду героїні і занедбаної міської інфраструктури Хутнік передає глибокий соціальний і культурний

контекст: старість та історична пам’ять стають невіддільними від сучасної реальності міста, де минуле й сьогодення накладаються одне на одне в постійному відчутті вразливості та ізоляції.

Підвал — її справжній простір і водночас символ ізольованості сучасної старості. Тут Марія зберігає свою історію, бо в реальному світі немає місця для минулого: сусіди зайняті своїми справами, молодь переїхала, а державні та соціальні інституції не звертають уваги на пам’ять старших. Підвал вбирає в себе всю історію, яку вона носить, і стає внутрішньою топографією життя, що зупинилося ще у 1944 році.

Коли Марія спускається у підвал і бачить тіла, застиглі в муці, це не просто сон — це її власна збережена історія, яка стала частиною її свідомості та тіла. Образ розбитих голів — спершу чужих, потім матері — відображає вибух провини та сорому, що супроводжує її життя у сучасному світі, де старість стає маргіналізованою, а ті, хто вижив, часто залишаються непоміченими: *Nie chcę być tym, kto przeżył…* (*«Не хочу бути тим, хто вижив…»)* [52 с.100]

Суспільні голоси, плітки, зневажливі коментарі сучасних сусідів і перехожих накладають ще один рівень болю. Вони перетворюють її на невидиму, на людину, яку соціум сприймає як тягар. Старість у сучасній Польщі часто асоціюється з непотрібністю: люди роз’їхалися, родини ослабли, а допомога від держави або громади мінімальна. Ця соціальна смерть — повільна, системна, здійснена чужими язиками — відчувається не менше за фізичну.

Поява матері — ніжна і водночас страшна. Вона приходить як тінь травми, але також приносить тепло і пам’ять. Мати стає супроводом у світі, де сучасна Варшава забула минуле: новобудови приховують сліди катастроф, а базари і площі, де колись відбувалися трагедії, перетворені на буденні комерційні зони. Мати показує рану — знак того, що історія не зникла, лише захована між новою забудовою.

У фіналі Марія не тікає від смерті, бо сучасне життя її вже не утримує: вулиці, будинки, соціальна байдужість повторюють структури минулого, роблячи існування позбавленим сенсу. Лягти там, де померла її мати, — це спроба повернути логіку й завершити коло, знайти спокій у материнському образі серед міста, яке більше не пам’ятає трагедії, але зберігає їх у нерівностях своєї архітектури та соціальної байдужості.

Попри глибоку укоріненість роману Хутнік у постсоціалістичній дійсності, досвід пані Марії дивовижно продовжує звучати в сучасній Польщі. Соціальний контекст, у якому сьогодні живуть літні жінки у великих містах, на перший погляд суттєво змінився: модернізація, цифровізація, приватизація охорони здоров’я, нові стандарти обслуговування. Проте за оновленими фасадами клінік, електронними реєстраціями та зручними вивісками виживає те саме базове почуття вразливості, яке супроводжує пані Марію в романі.

Сучасні медичні заклади мають інше обладнання, інші інтер’єри, іншу логіку роботи, але глибинна структура досвіду пацієнта похилого віку залишається майже незмінною. Черги до лікарів, брак підтримки, бюрократична плутанина, необхідність самостійно розбиратися з документами, закуповувати медикаменти, ходити з кабінету в кабінет — усе це постає як сучасний аналог тієї постсоціалістичної байдужості, яку Хутнік описує з майже документальною точністю. Система модернізується, але тілесна вразливість не модернізується, а самотність у хворобі ніколи не зникає.

Проблема гендерної та соціальної маргіналізації старших жінок, попри декларований прогрес, залишається болісно актуальною. «Мохерові бабці» як культурний архетип — знеособлений, глузливий, зручний для суспільного дистанціювання — відтворює ту саму схему знецінення жіночої старості, яку ми бачимо в художньому образі пані Марії. Хутнік показує жінку, чия тілесність, повільність і біль стають комусь на заваді, викликають

роздратування, стигму або відвертий агресивний осуд. І сьогодні цей механізм функціонує так само: достатньо побачити літню жінку, що повільно переходить дорогу, намагається зорієнтуватися в черзі чи розібратися в електронних талонах.

Соціальна ізоляція також не зникла. Навпаки, у добу індивідуалізму вона набуває нових форм: мовчазних черг, прискорених прийомів, лікарів, які змушені витрачати більше часу на документи, аніж на людину. Ритуали комунікації, що колись були елементарними актами людського тепла — короткі розмови в коридорі, обмін порадами, навіть дрібні конфлікти — сьогодні часто розчиняються у цифровому, пришвидшеному світі. Але старше покоління все ще потребує цих ритуалів, бо саме вони утримують людину в колі соціального буття, не дають їй провалитися в порожнечу самотності.

Саме тому поліклініка Хутнік — це не лише постсоціалістичний символ безвиході, а сучасний культурний маркер, що показує спадковість соціальних проблем, тяглість гендерної травми та незмінну межову позицію літньої жінки в міському просторі. Модернізація не стирає вразливості; цифровізація не скасовує страху перед тілом, яке втрачає силу; реформи не нейтралізують досвід старості як перманентної небезпеки — бути невидимою, непотрібною, зайвою.

У цьому сенсі досвід пані Марії не обмежений романом: він виходить за його межі та стає частиною ширшого опису сучасності. Її повільність, її біль, її боротьба з кожною сходинкою, її самотня маршрутність «квартира — магазин — поліклініка» — це повсякденна топографія старості в сьогоднішній Варшаві. І саме тому аналіз травми пані Марії перетворюється на аналіз суспільства, яке, модернізуючись зовні, зберігає в собі ту саму глибинну матрицю байдужості та нерівності.

2.3 Самотність, гендер і соціальний осуд у культурному контексті

Третій розділ присвячений аналізу роману Сільвії Хутнік «Podróbki» у контексті сучасних культурних і соціальних реалій Польщі. Після розгляду тем старіння, соціальної ізоляції та травматичного досвіду героїнь у попередніх розділах, цей розділ переносить увагу на інший аспект міського життя — повсякденну взаємодію мешканців, культурні практики та значення індивідуальних навичок у формуванні соціальної підтримки.

Хутнік знайомить читача з паном Маріаном – особистістю багатогранною, талановитою та водночас самотньою. Він постає як «золоті руки» міського ремісника, здатного полагодити будь-яку дрібницю в домі: «*Jego palce złapią jak obcęgi nawet najmniejsze elementy*» *(«Його пальці ловлять, як кліщі, навіть найдрібніші елементи»)* [52 с.110-112]. Його руки завжди в русі, він вправно та дбайливо ремонтує дрібні речі і створює маленькі кондитерські шедеври: мініатюрні тістечка, пісочні фігурки, форми для випікання, виготовлені власноруч. Ця майстерність демонструє поєднання практичності та творчості, що робить його унікальним серед мешканців кам’яниці.

Пан Маріан також характеризується естетичною чутливістю та дотриманням порядку у дрібницях. Його зовнішність і стиль одягу продумані: піджак, шарфик, фрізьовані деталі шарфика, що завжди акуратно випрасовані та розташовані один біля одного: «*Dzień w dzień, świątek piątek i niezależnie, czy do kościoła, czy do sklepu»* (*«Щодня, святки та будні, незалежно від того, йде він до церкви чи в магазин»)* [52 с.110-112].

Соціальне оточення пана Маріана формує типовий міський мікрокосм, де сусіди пильно стежать один за одним і активно обговорюють життя інших. Його доброзичливість і готовність допомогти оцінюють усі: сусіди

впевнені, що він «*nie żaden pedzio, tylko wrażliwy, zwyczajnie nieszczęśliwy facet» – («не гей, а чутливий, просто нещасний чоловік*») [50 с. 112—113].

Пан Маріан, хоч і самотній, користується повагою і симпатією оточення. Сусіди описують його щоденний ритуал: о п'ятій вечора він заходить у кав'ярню, акуратно кладе шарфик, капелюшок і рукавички на сусіднє крісло, і замовляє каву з кавовою пінкою та свіжими тістечками: *«Pani Elu, taką dobrą, taką z pianką. I może, a, zaszaleję, jeszcze jakieś ładne ciasteczko do kaweczki» («Пані Елю, таку смачну, з пінкою. І, може, а, дозволю собі ще якесь гарне тістечко до кави»)* [52 с. 112—113]. Цей опис підкреслює його культуру поведінки, вихованість і точність у дрібницях, що робить його шанованою фігурою у спільноті.

Водночас через його самотність сусіди спекулюють щодо його приватного життя, натякаючи на орієнтацію, що ілюструє присутність соціальних стереотипів у сучасному культурному середовищі: „*Mężczyzna, którego uwielbiają kobiety, musi być gejem. To jasne." («Чоловік, якого обожнюють жінки, повинен бути геєм. Це зрозуміло*») [50 с. 112—113].

Однак інші мешканці спростовують ці чутки, наголошуючи на його доброті та готовності допомогти, як у випадку із затопленою квартирою сусіда: „*Od razu zadzwoniłem do Mariana i, proszę, skurczybyk taki dobry, że przyszedł, coś tam powiercił tymi paluchami i działa. Ani kropelki nie przecieka, ani kropelki." («Одразу подзвонив до Маріана, і, будь ласка, такий добрий чоловік прийшов, щось там повирішував своїми пальцями – і працює. Жодної краплі не протікає»)* [52 с. 112—113].

...«Każdego to prywatna sprawa, czy, za przeproszeniem, sypia z kobietą, czy też z mężczyzną" («Кожного це приватна справа – з ким він спить, з жінкою чи з чоловіком»). Цей фрагмент підкреслює, що сусіди та знайомі нарешті усвідомлюють: особисте життя пана Маріана не визначає його моральних якостей. Відданість, доброта та готовність допомогти оточенню – головні риси його характеру [52 с. 112—113].

Працівники кав'ярні «Fantazja» відзначають його цінність як людини: «*my byśmy za pana Mariana to się pokroić dali, tak, bo takich ludzi już teraz nie ma» («за пана Маріана ми б віддали все, бо таких людей зараз вже немає*») [52с. 114].Це свідчить про те, що соціальне визнання героя базується не на його особистому житті, а на конкретних діях та взаємодії з людьми. Сусіди та знайомі бачать у ньому надійного, чесного та уважного до інших чоловіка, що підкреслює важливість соціальної етики та емпатії у сучасному місті.

Дбайливість пана Маріана проявляється в його повсякденному побуті: він ретельно контролює раціон, гігієну та здоров'я, що свідчить про відповідальне ставлення до себе як частини соціуму. Його інтелектуальні звички — новини, радіо з серйозною музикою та дебатами — ілюструють свідомість людини, яка прагне бути поінформованою і дисциплінованою.

Вечірня рутина пана Маріана — рукоділля та вишивка — також має соціальне і культурне значення. Його роботи поєднують традиції ремесла та сучасний естетичний смак, передають моральні та життєві настанови і слугують засобом налагодження соціальних зв'язків. Кожна вишивка стає подарунком для близьких або знайомих, яких він умовно називає «тіткою», «бабцею» чи «двоюрідною сестрою», створюючи таким чином власну «сім'ю замінників». Цей підхід демонструє його уважність і щирість: через творчість пан Маріан формує соціальні контакти, підтримує культурні традиції та моральні цінності, що важливі для соціальної стабільності.

Окрім вишивки, пан Маріан активно займається шиттям і конструюванням одягу, використовуючи старі журнали та каталоги як джерело ідей та технічних рішень. Його творчість не має комерційної мети – вироби створюються «для душі», щоб висловити себе, дарувати естетичну насолоду і підтримувати власну внутрішню гармонію.

Важливо, що ця діяльність дозволяє йому налагоджувати соціальні контакти: готові роботи він дарує близьким, сусідам або знайомим,

формуючи власну «сім'ю замінників». Так він підтримує соціальні зв'язки через турботу і уважність, а не через романтичні стосунки.

Сусіди, хоч і здогадуються про його самотність і «незвичність» поведінки, визнають його повагу до людей і етичність: *„Jest facetem. Jest Paniopanem… Ależ skąd, wręcz, ja bym powiedział, przeciwnie." («Він чоловік. Але й одночасно жіночий у деяких рисах… Та ні, я би сказав навпаки*») [52 с. 116]. Цей опис показує, що суспільство оточує пана Маріана повагою і прийняттям, незважаючи на його особливості. Його образ символізує поєднання традиційної маскулінності та жіночих якостей: він водночас мужній, турботливий, делікатний і чутливий. Це робить його «два в одному», що дозволяє краще зрозуміти багатогранність сучасної особистості в міському середовищі.

Соціальне середовище пана Маріана відображає плюралізм сучасного міста: тут живуть люди різних національностей, вікових груп, світоглядів. Як зазначає один із сусідів, «*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» («кожен по вулиці йде і інший… І серед нас є пан Маріан, який чоловік, як я, але водночас мав би риси жінки»)* [52 с. 117].

Пан Маріан проявляє соціальну відповідальність і емпатію у повсякденному житті: доглядає за пораненими птахами, допомагає хворим сусідам, готує їжу, купує ліки – його доброта помітна і цінується оточенням. Як зазначено*: «Paniopany nie patrzą, czy chodzą w spodniach, czy spódnicy. Zawsze są gotowi pomóc cierpiącym, przynieść szklankę herbaty» («Паніопани не дивляться, чи ходять вони в штанях чи спідниці. Вони завжди готові допомогти страждаючим, принести склянку чаю»)* [52 с. 117].

Вечірня рутина, поєднана з музикою та уявними танцями, демонструє його здатність до емоційної свободи і самовираження. Це показує, що творчість і внутрішній світ пана Маріана органічно поєднані із соціальною активністю та культурними практиками сучасного міського середовища.

Пан Маріан не є поетом у класичному розумінні, його записи у зошитах – це радше особисті нотатки та цитати, підказки з телепередач чи політичні висловлювання, які він фіксує для себе. Це засіб упорядкувати думки та зберегти пам'ять про цікаві ідеї, а не для романтичної або публічної мети: „*Zwyczajnie taki ot sobie zeszycik leży zawsze pod programem telewizyjnym przy fotelu i służy do zapisywania różnych różności." («Просто такий зошит завжди лежить під телевізором біля крісла і слугує для записування різних дрібниць»)* [52 с. 118].

Епізод із записником пана Маріана у війську демонструє соціальну маргіналізацію індивідуальності у суворому колективі. Його особисті записи – цитати з Біблії та власні рефлексії, включно з невластивим для колективу змістом сприймаються як відхилення від норми чоловічої поведінки. Така реакція колег ілюструє механізми соціального тиску та примусу до конформізму, де індивідуальні цінності і внутрішня чутливість стають приводом для насмішок і агресії.

Фізичне насильство, яке зазнає пан Маріан, є крайньою формою соціального виключення та демонструє, як колективи, особливо ієрархізовані та дисципліновані (як військо), репресують прояви інакшості. Водночас інцидент показує вразливість і тілесну травму, яку переживає особистість, що відкривається світу, але стикається з жорстокістю оточення. Його тіло стає носієм історії насильства, а шрами і рубці — видимим маркером минулого та соціальної болючої травми.

Додатково важливо відзначити, що після насильства пан Маріан отримує державне забезпечення (пенсія за травму, формальна опіка), але воно супроводжується мовчанням – він не може поширювати інформацію про знущання. Це підкреслює системний механізм приховування конфліктів і аб'юзу в інституціях, де формальна підтримка існує, але моральне визнання травми відсутнє.

З іншого боку, після інциденту пан Маріан стає шановним і непогрішимим у колективі. Це ілюструє парадоксальні механізми соціальної адаптації: навіть через травму і приниження індивід може бути інтегрований у спільноту, якщо відповідає очікуваним нормам поведінки. Для Маріана цей досвід формує стриманість, обережність у контактах і потребу захищати власну внутрішню сферу, що відображається у його дорослому житті – педантичність, турбота про себе і суспільство, делікатність у соціальних взаємодіях.

Епізод із військовою службою є не лише прикладом фізичного та психологічного насильства, а й ключовим фактором у формуванні соціальної, культурної та тілесної самосвідомості пана Маріана, його здатності зберігати внутрішню цілісність і виявляти емпатію в дорослому житті.

Дитинство пана Маріана було позначене глибоким травматичним досвідом. Суворість батька проявлялася не лише у вимогах до дисципліни, а й у фізичному насильстві, яке залишало сліди на тілі та психіці: шрами на спині, кровотечі та рани, які нагадували про постійний страх і біль. Мати, хоча й намагалася захищати сина, могла лише частково пом’якшити наслідки – її втручання в критичних моментах (поїздка в лікарню) було точковим, але не змінювало системи насильства в сім’ї.

Такий досвід сформував у пана Маріана надзвичайну внутрішню стійкість і дисципліну: він змалку навчався протистояти власним слабкостям і контролювати тіло та емоції, що пізніше проявлялося у його педантичності, акуратності та ретельності у побуті. Водночас травма залишила слід у сприйнятті соціального світу – пан Маріан відчуває себе чужим у традиційних патріархальних нормах і водночас розвиває чутливість до чужого болю, емпатію та турботу про оточення.

Його вибір професії, самостійність у побуті та творча діяльність стають засобом внутрішньої свободи, тілесного відновлення та безпечного

самовираження. Соціальна та культурна адаптація проявляється через роботу, допомогу матері та створення стабільного, організованого середовища навколо себе, що компенсує відсутність підтримки у дитинстві та відображає потребу героя у контролі й захисті власного простору.

У кав'ярні «Fantazja» культурні маркери проявляються через поведінку персоналу, взаємодію клієнтів і естетику простору. Бармени і барменки не просто обслуговують – вони виконують соціальну та культурну функцію, спостерігають за відвідувачами, прислухаються до їхніх розповідей, коментують поведінку, оцінюють манери. Це можна назвати неформальною соціальною терапією, де кав'ярня стає простором культурного спілкування та обміну інформацією.

Щоденні ритуали, як-то обговорення калорійності їжі, порівняння продуктів, коментарі про здоров'я чи естетику страв, відображають сучасну міську культуру харчування, турботи про тіло та тілесну дисципліну. Це – своєрідний маркер соціальної і культурної свідомості, яка проявляється у взаємодії і спостереженні.

Культура поведінки пана Маріана також проявляється в ввічливості, акуратності і стриманості: він поводиться тихо, спостерігає, не порушує правил простору, знаходить безпечний для себе соціальний дистанційний контакт. Для нього кав'ярня стає простором дозвілля і соціального відпочинку, де культурні норми суспільства транслюються через повсякденні дрібниці – мовчазне спостереження, взаємні знаки уваги, невимушене ввічливе спілкування.

Також культурним маркером є самоусвідомлення відмінності – паніопани (як він і інші відвідувачі) визнають соціальні норми, індивідуальні відмінності і створюють власні «правила» поведінки у публічному просторі. Це поєднує етикет, моральні норми та соціальну ідентичність, що проявляються через буденні ситуації кав'ярні:

спостереження, обговорення, взаємна оцінка, навіть дрібні конфлікти та жарти.

Додатково, через усвідомлення тілесної і психологічної травми інших відвідувачів, пан Маріан проявляє емпатію та уважність до чужих тілесних меж і особистого простору, що стає ще одним маркером культурної чутливості у сучасному місті.

Напад підлітків і подальша домагальна поведінка сусіда Степана підкреслюють фізичну уразливість героя та психологічний стрес, пов'язаний із його тілесними обмеженнями: «*Trzech przeciwko jednemu, a tu facet w gorsecie, w którym każdy gwałtowny ruch ciągnie nerwy od nóg do głowy» («Три проти одного, а тут чоловік у корсеті, у якому кожний різкий рух тягне нерви від ніг до голови*») [52 с. 126]. Корсет як обмежувальний елемент тіла стає символом контролю над тілесністю, який пан Маріан підтримує у своєму житті.

Соціальна травма проявляється не лише у фізичній загрозі, але й у спекуляціях щодо особистого життя: домагання Степана та його коментарі про сексуальну орієнтацію героя демонструють наявність у суспільстві соціальних стереотипів та тиску на індивідуальність: *«Ty taki czysty, poukładany, inny taki… Bo tu, wiesz, chodzą po osiedlu takie słuchy, że tyś jest, no wiesz, taki, co woli, żeby jemu włożyli, niż żeby sam wkładał» («Ти такий чистий, впорядкований, інший… Бо тут, знаєш, ходять по районі такі чутки, що ти, знаєш, такий, що воліє, щоб йому робили, а не сам робив»)* [52 с. 127].

Суспільне сприйняття пана Маріана чітко демонструє механізми нетерпимості та дискримінації щодо тих, хто відрізняється від встановлених соціальних норм. Його педантичність, акуратність, чутливість та естетична увага до дрібниць, а також готовність допомагати іншим формують образ «іншого» в очах оточення. Агресія та насильство, яких він зазнав у війську,

підлітків і навіть частково від сусідів, не є випадковими: вони виникають як реакція на відхилення від очікуваних норм чоловічої поведінки.

Особливо показовою є реакція сусідів та знайомих, які спекулюють щодо його сексуальної орієнтації та особистого життя, перетворюючи приватну сферу на предмет пліток і морального засудження. Це демонструє, що в масовій свідомості міського середовища «несправжній» чоловік — той, хто не відповідає стереотипним уявленням про маскулінність, — сприймається як недолюдина або «порушник» соціальних правил.

Таке ставлення підкреслює ширший соціокультурний контекст: сучасний міський маргінес часто не толерантний до проявів індивідуальності, а відхилення від колективних очікувань може викликати як агресивну реакцію, так і надмірну цікавість, що межує з психологічним насильством. У випадку пана Маріана це поєднання неприхованого осуду і одночасної поваги за дії та доброту створює складну динаміку соціальної інтеграції: особистість, яка проявляє нестандартні риси, одночасно цінується за конкретні вчинки та піддається стигматизації за свою «іншість».

Образ пана Маріана дозволяє простежити механізми нетолерантності у сучасному місті: фізичне та психологічне насильство, соціальна ізоляція, плітки та неприйняття «іншості» стають проявами структурної агресії столичного маргінесу. Його історія демонструє, що суспільство цінує дії та етичність індивіда, але водночас карає або дискримінує за відмінність від норми, показуючи подвійність соціальної оцінки та складність інтеграції в міське середовище.

Незважаючи на агресію та приниження, пан Маріан знаходить способи захисту власної автономії та внутрішнього простору, тимчасово ізолюючись після конфлікту: «*Po kilku dniach zapakował w foliowe torby swoje wszystkie wykroje, makatki, dzianiny i wyniósł je do piwnicy» («Після кількох днів запакував у поліетиленові пакети свої всі викройки, макатки, тканини і виніс їх у підвал»)* [52 с. 128].

Травма, тілесність і культурні практики взаємопов’язані, формуючи складну соціокультурну ідентичність сучасної людини в міському середовищі. Текст також відображає сучасну міську культуру взаємодії: герой контактує з сусідами, відвідує кав’ярню, спостерігає і оцінює простір, дотримується етикету та соціальної дистанції, одночасно зберігаючи власну автономію та внутрішній ритуал. Ця взаємодія підкреслює важливість соціальної етики, емпатії та культури повсякденного життя, які формують стійкість особистості та можливість інтегруватися у сучасне міське середовище.

2.4 Дитяча травма та її вплив на соціальну ідентичність у культурному ландшафті міста

Після світу пана Маріана, де дорослість переплітається з ніжністю, травмою та опором культурним ярликам, постає історія дівчинки, чия тілесність і внутрішній світ формуються під постійним тиском родинних та соціальних норм. Її сприйняття себе і взаємодія з оточенням проходять через призму очікувань і заборон, які накладає сім’я та суспільство, і саме через це виникають перші тріщини особистості. У творі органічно переплітаються різні аспекти життя дівчинки: психологічний, тілесний і соціальний, і скрізь відчутний вплив тих норм, які часто є інверсованими — вони не лише обмежують, але й спонукають до внутрішнього опору, формуючи маргінальність. Через її досвід розкривається культурний ландшафт, де межа між нормою і відхиленням завжди умовна, а травматичні переживання стають каталізатором самопізнання та критичного осмислення світу.

Хутнік презентує внутрішній психологічний стан Марисі Козак через систему символічних деталей, побутових епізодів і контраст між зовнішньою слухняністю та прихованими імпульсами. Текст фокусується на

взаємодії дитини з дорослим світом, який накладає на неї жорсткі очікування та фіксовані ролі.

Зовні Марися відповідає вимогам дорослих: «Вона одягала все те, що купили їй дорослі», не висловлює уподобань і не протестує. Її оцінюють за результатом: «*Jakie dobre śniadanko nasza Marysia zrobiła» («Який гарний сніданок наша Марися зробила*») [52 с.136] що створює образ «зручної» й «слухняної» дитини. Однак за цією дисциплінованістю приховується зовсім інший стан.

Внутрішній світ Марисі сповнений тривоги та відчуття ізоляції: «цей світ — безнадійний». Нездатність висловити незгоду перетворюється на приховані, на перший погляд нелогічні дії: розмазування бруду з внутрішнього боку одягу чи плювання у власну їжу. Це символи приглушеного протесту та спроби здобути мінімальний контроль над життям. Забруднення завжди приховане — «під сподом — кошмар» — що відображає стратегію маскування емоцій у дітей, які не отримують підтримки від дорослих. Розпад родинних зв'язків та відсутність порозуміння між представниками різних поколінь проходить через увесь твір, формуючи загальну атмосферу напруженості та ізоляції.

Хутнік показує стереотипність дорослого погляду: їх цікавить лише зовнішня «правильність» дитини, а психологічна напруга лишається непоміченою. Домашні сцени — разом з епізодами взаємодії з бабусею Чиновницею та іншими дорослими — розкривають два взаємопов'язані простори: приватний, де панує сімейна напруженість, і публічний, де діє бюрократична влада. Обидва простори формують атмосферу тривоги, у якій росте Марися.

Домівка не є для неї безпечним місцем. На кухні, за параваном, сидить бабуся Крися — безпорадна й водночас лиха; батьки встановлюють суворі правила: „*Gdy trzeba – sukienka, gdy trzeba – spodnie." («Коли треба — сукня, коли треба — штани»)* [52 с.136]. Ізоляція бабусі «як у театрі» підкреслює

сценічність родинного життя: усі змушені виконувати ролі, тоді як справжні конфлікти залишаються прихованими — так само, як і бруд під Марисиним одягом. Штучність стосунків тут означає їхню фальшивість, неприродність і награність, коли зовнішня правильність важливіша за щирість і близькість.

У стосунках із бабусею проявляються дрібні акти опору та ігрової жорстокості — крадіжка щелепи, псування речей. Це не природна жорстокість, а наслідок того, що Марися лише відтворює атмосферу знецінення старості й приниження, яка панує в домі. Подібне ставлення вона спостерігає і поза родиною — як у розділі про пані Марію, де літня жінка викликає у довколишніх швидше роздратування, ніж співчуття, і як у сцені в поліклініці, де багато старих людей здаються нікому не потрібними, приходять туди радше з самотності, ніж через справжню потребу в лікуванні. Усе це формує суспільне оточення, у якому старість знецінена, а літні люди опиняються на маргінесі. Тому поведінка Марисі стає віддзеркаленням не лише родинної атмосфери, а й ширших соціальних моделей ставлення до старших.

Спогади бабусі Крисі про минуле, коли вона була Чиновницею, пояснюють її теперішню лютість. Образ Чиновниці одночасно сатиричний і соціально значущий: він розкриває природу дрібної влади, бюрократичні ритуали, корупційні практики («курчата від тещі») та моральну деградацію, що супроводжує відчуття повного контролю над чужими життями. Іронічне визначення „*Rasowe Królowe Zabawnych Stołów*” *«расові Королеви Фанерних Столів»* підкреслює і тимчасовість влади, і вразливість її носіїв. Це перегукується з образом героїні першого розділу, яка фантазувала про свій «королівський» статус на базарі: обидві жінки вдавалися до уявної або символічної влади, щоб компенсувати власну слабкість і безсилля [52 с. 138].

Хутнік створює багатошаровий образ суспільства, у якому росте Марися: з одного боку — неперервна напруга, прихована агресія та емоційне ігнорування у приватній сфері, з іншого — знайомство з владою як

системою принижень і хаотичного насильства через досвід старшого покоління.

Внутрішній світ Марисі формується на тлі подвійної деформації: у сім'ї її емоції лишаються непоміченими, а соціальне оточення нав'язує правила через страх і приниження. У цьому середовищі дитина шукає власні, інколи приховані, способи виживання.

Тому її дивні, на перший погляд химерні дії — це не просто капризи, а ознаки глибокої психологічної адаптації. Марисю оточує світ, де немає зрозумілих правил, лише приховані ритуали, мовчазні страждання й непередбачувані випробування. У цьому хаосі вона вчиться пристосовуватися, ховаючи своє внутрішнє життя за маскою спостережливості й стриманості, водночас наповнюючи його багатством емоцій і переживань, які залишаються невидимими для інших.

Марисю можна уявити як дитину, яка росте в тіні складних і несправедливих дорослих світу, але яка здатна зберегти власну внутрішню глибину, чутливість і здатність переживати світ у його повноті, навіть коли навколо панує хаос.

Художній образ Марисі продовжує розкривати внутрішню суперечливість дівчинки, закладену попередніми епізодами сімейної і соціальної реальності. Авторка демонструє, що зовні слухняна, побожна дитина виявляє приховані імпульси протесту, хаотичної агресії та неконтрольованого бажання руйнувати символи, які одночасно є для неї святими. Це формує складний психологічний портрет дитини, що живе між двома полюсами — вірою та руйнуванням, любов'ю та запереченням, зовнішнім послухом і внутрішнім бунтом.

Епізод у церкві чітко відповідає попередньому мотиву прихованого, «інкогніто» протесту, який ми бачили вдома «дряпання нігтьом бруду під одяг, плювання під салат тощо». У храмі ця тенденція набуває більш

драматичного звучання, бо сакральне середовище передбачає максимальну дисципліну, але саме там Марися найчастіше «втрачає контроль».

Її дряпання лави цвяхом, псування церковних предметів, крадіжка образків — це не просто дитячі пустощі. Ліричне «вселявся сатана» стає художньою метафорою особистої боротьби. Дитина відчуває внутрішню напругу, яка не зникає від молитви; навпаки, інтенсивність релігійних ритуалів лише підсилює психологічний дискомфорт. Ставлення до релігії у творі показане як формальне і обов'язкове: зв'язок з церквою регламентований правилами і нормами, а не щирим духовним переживанням, що підкреслює відчуженість дитини і напруженість її внутрішнього світу.

Марисю вирізняє парадоксальність її внутрішнього світу. Поруч зі спалахами хуліганських, навіть руйнівних дій, вона відчуває щиру, майже екстатичну любов до Пресвятої Діви. Ця любов проявляється у маленьких, але значущих ритуалах: вона присвячує їй оцінки, ховає молитвенник під подушку, малює образи Марії, перевдягається в неї на шкільні заходи, бачить її у видіннях. Це — глибоке, містичне відчуття зв'язку з сакральним. Акцентуємо на цьому, адже імена всіх героїв, пов'язані з Марією, підкреслюють символічну значущість фігури Пресвятої Діви і віддзеркалюють особисті духовні та емоційні переживання Марисі.

Водночас Марися руйнує ті ж самі образи, які шанує: замальовує їх маркером, ставить у двозначні сценки з іграшками, грає з ними так, ніби протестує проти того, що повинно бути святим і незмінним. Так виникає релігійна амбівалентність — складна, суперечлива, майже сакральна. Дитина, яку зовні змушують бути «правильною», створює власні таємні ритуали, де руйнівне і святе переплітаються, відображаючи її внутрішній бунт і пошук власного місця у світі.

Епізод із магазином логічно продовжує «канон» Марисиних прихованих ігор із елементами злочинства. Заміна цінників — це світська

варіація тих самих дій, що відбувалися раніше в церкві чи вдома: підміна, псування, таємне втручання у речі, які здаються незмінними. Особливо важливо, що непрямими жертвами стають літні люди — ті самі, що колись стояли в чергах до Чиновниці. Авторка через це показує, що дитина, вихована в атмосфері приниження й страху, неусвідомлено відтворює хаос у соціальному просторі, поширюючи його на інших.

Сцена на касі, з її репліками покупців і дрібними непорозуміннями, стилістично нагадує комічні монологи людей, які колись відвідували бабусин кабінет. Через це повсякденний безлад у магазині стає відлунням старої системи влади — її непомітної, але постійно присутньої ієрархії, що навчає страху, підпорядкуванню і мовчазному протесту.

Психологічний та соціальний портрет Марисі поглиблюється, демонструючи, як її внутрішні страхи, травматичний досвід і дитячі фантазії взаємодіють із простором великого міста. Варшава постає динамічною, напруженою, переповненою рухом, і водночас протиставляється Марисиній нестабільності, невпевненості та компульсивним ритуалам. Цей контраст стає ще однією ланкою в ланцюзі мотивів, уже окреслених раніше: невидимий хаос внутрішнього світу дитини вступає в конфлікт із суворим, формалізованим порядком дорослого світу.

Її хода „*bez wchodzenia na fugi płytek"(«без наступання на стики плит*») підкреслює компульсивність, схожу на дитячий обряд захисту або самозаспокоєння. Це продовжує тему прихованих ритуалів, що вже проявлялися в попередніх фрагментах: дряпання лави в церкві, маніпуляції з одягом, псування предметів [52 с. 138].

Місто постає як «шалений балет» — механізований, швидкий, злагоджений рух, у якому кожен мешканець виконує заздалегідь встановлену схему. На цьому тлі Марися виглядає «недолугим дівчиськом», істотою поза ритмом, здатною порушити усталений порядок. Її випадкові зіткнення з людьми спричиняють ланцюгову реакцію: хтось сідає не на той

автобус, хтось пропускає потрібну зупинку. Авторка таким чином вводить мотив ефекту малих порушень — ідею, що навіть найменша аномалія може вивести систему з ладу.

Ця ідея перегукується з епізодами в магазині та бюрократичними чергами бабусі Чиновниці, де дрібні, на перший погляд, жести Марисі викликали хаос у суворо організованій системі. Усього цього внутрішній світ дитини постає як мікрокосм хаосу, який тонко й непомітно впливає на зовнішній, суворо впорядкований світ дорослих. Черга, як символ колишнього життя й бюрократичних ритуалів, залишається актуальною і в поліклініках, і під кабінетами сучасних чиновників, і в сучасних супермаркетах, підкреслюючи сталість соціальних структур і одночасну крихкість їхньої організації перед непередбачуваними проявами людської поведінки.

Почуття безсилля перед дорослим світом поступово формує у Марисі власну систему уявного самозахисту. Оскільки відкрити протест вона не може, дівчинка створює альтернативні, фантазійні механізми впливу. «Убивчий погляд» постає не жестом агресії, а способом відчути хоча б мінімальний контроль над ситуаціями, у яких вона безпорадна.

Поява дядька Стефана — дорослого, який перетинає межі фізичного комфорту дитини — надає цьому мотиву глибший зміст. Марися відчуває недоречні дотики, надмірну близькість і примус до спілкування «*Córeczko, zobacz, kto przyszedł, no przywitaj się» («Доню, подивись, хто прийшов»)* [52 с. 144]. Фантазуючи про його смерть, дівчинка намагається віднайти захист у тій сфері, де батьки не створили для неї почуття опори. Коли дядько справді помирає, дитина інтерпретує це як наслідок власних думок, переносячи реальний контроль у сферу уяви.

Порівняння з василіском — істотою, що вбиває поглядом — переносить Марисю у міфічний простір. Це не лише гра уява, а й метафора того, що суспільство часто покладає на дітей відповідальність за конфлікти,

яких вони не спричинили («перехідний вік», «гормони», «неслухняність»). Її «погляд-вбивця» стає сатиричним віддзеркаленням проєкцій страху дорослих на дитину.

Особливо показовими є два паралельні випадки: смерть дядька Стефана, яку Марися сприймає як акт справедливості, та смерть улюбленого хом'яка, що трактується як «помилка», наслідок неконтрольованого гніву. Авторка через це демонструє, що моральні категорії у світі Марисі не є чіткими. Дівчинка не має стабільної системи оцінювання; її добро і зло формуються не вихованням, а індивідуальною інтуїцією й емоційними переживаннями. Цей мотив корелює з попередніми сценами, де Марися одночасно любила Марію й нищила її образи. Внутрішня суперечність стає ключовою рисою характеру дитини, формуючи її складний і багатовимірний психологічний світ.

Тривога Марисі, що випадковий погляд може когось «убити», змушує її ходити з опущеною головою. У контексті попередніх фрагментів це підкреслює наскрізну тему твору: дитина живе в середовищі, де кожна взаємодія із зовнішнім світом може нести небезпеку, спричиняти моральний тиск, сором чи незручність. Як і інші герої, представники різних поколінь перебувають у подібному психологічному напруженні, демонструючи універсальність цього досвіду та вплив соціальних норм на особистість.

Поглиблюється тема дисонансу між внутрішнім світом Марисі та міським соціальним середовищем, у якому вона змушена існувати. Варшава постає не просто як простір руху та шуму, а як місце емоційної нечутливості, де будь-які порушення, навіть акт вандалізму, губляться у загальному хаосі та індиферентності.

Вхід Марисі в потік людей — «копошачу масу» — продовжує мотив попередніх частин: дитина існує всередині структури, яка не бачить її як індивіда. Людський натовп уподібнений до комах, що рухаються одноманітно, рефлекторно, бездумно, підсилюючи відчуття відчуження та

самотності, яке постійно супроводжує героїню. Як і у сценах з церквою та вулицею, дівчинка потрапляє не в світ людей, а в механізм, де всі діють за безособовими правилами — базар, транспорт, черги, магазини. Жоден із цих просторів не пропонує їй ані безпеки, ані співучасті, ані тепла.

Сумка з написом «Barbie — never forget» стає не лише побутовою деталлю, а й іронічним символом: дитяча іграшка в поєднанні з закличною формулою створює гротеск; «Barbie» у контексті Марисі — дзеркальна опозиція: ідеалізована, штучна, гламурна фігура протиставлена її внутрішньому хаосу, компульсивності та емоційній розірваності; напис можна трактувати як культурний відгук на соціальну пам’ять, що перегукується з іншим «місцем пам’яті» — свічками біля залишків муру Зеленяка. Поєднання високого та низького, сакрального та буденного підсилює сатиричний характер оповіді.

Руйнування Марисею свічок біля пам’ятного місця — черговий прояв її прихованого опору, що продовжує лінію вже описаних порушень: від плювання у їжу до псування образків та маніпуляцій з речами. Свідоме нищення предметів, пов’язаних із пам’яттю та сакральністю, стає для дівчинки способом вивільнити внутрішню напругу й кинути виклик будь-якій формі порядку — релігійному, сімейному чи соціальному.

Свічки тут виконують роль міського символу вшанування, проте в авторському описі вони втрачають значущість через загальну байдужість: це радше частина міської декорації, на яку ніхто не звертає уваги. Жест Марисі постає не тільки як дитячий вандалізм, а й як показник того, що колективна пам’ять втрачає священний статус у культурі щоденної нечутливості. Цей епізод підкреслює розрив між формальним символом і його реальною цінністю для людей. Цю нечутливість підсилює ширший міський фон: п’ятнадцятирічні, які ріжуть себе склом біля нічного магазину, продавці, які не реагують на небезпеку, та загальна готовність усіх удавати, що «нічого не

сталося». Так формується простір, де агресія, саморуйнація й вандалізм стають нормою — невід'ємною частиною соціального пейзажу.

У такому контексті розбита Марисею свічка перетворюється на символ мікророзпаду в макросистемі байдужості, що й підкреслює авторка іронічною фразою про *„Mucha, która narobiła" «муху, що насрала»* [52 с. 146].

Розкривається ще одна важлива грань образу Марисі — саботаж власного успіху, який проходить крізь усе її шкільне життя так само, як руйнівні імпульси проявлялися в попередніх епізодах. Школа постає черговим соціальним інститутом, до якого дівчинка «належить» формально, але не може інтегруватися внутрішньо.

Марисин навмисний пошук недоліків — орфографічна помилка, зайва крапка, дірка в папері — продовжує загальну лінію: дитина не здатна дозволити собі зробити щось добре до кінця. Таким чином формується психологічно цілісний образ: життя Марисі складається з ряду зірваних жестів, перерваних процесів і навмисно зіпсованих завершень. Її внутрішній настрій не пов'язаний з руйнуванням заради руйнування, а виражає нездатність витримати цілісність, порядок, довершеність.

Класний керівник відтворює типовий педагогічний шаблон, оцінюючи Марисю поверхнево: здібна, але нібито лінива. Проте в контексті попередніх подій стає зрозуміло, що її поведінкою керує не лінь, а глибока внутрішня дезорганізація, страх перед успіхом і, можливо, самопокарання. Вона не прогулює і не бунтує відкрито, але її спосіб існування в школі постійно підриває очікувані результати. Школа демонструє байдужість до конкретної дитини, зосереджуючись на формальних показниках і загальних правилах. Це перегукується з релігійним та соціальним фоном твору: у світі, де все збудоване на формальностях і ритуальних вимогах, дитина відповідає тим же — символічним псуванням форми. Її внутрішні дії відображають опір

структурі і одночасно висвітлюють суперечність між формальним належанням і внутрішньою нездатністю підкорятися системі.

Сцена у роздягальні показує, що «зайвий недолік» має соціальну ціну. Однорідні й конформні дівчата, які *„Zakonserwowane przed dojrzewaniem" («законсервовані перед дозріванням»),* [52 с. 146]. реагують на її дивну поведінку грубістю. Виникає мотив, знайомий із попередніх епізодів: Марисю карають за те, що вона ні в що не вписується, що її поведінка не підпорядкована логіці групи. Це продовжує загальний сюжет про неприйняття: у храмі — вона чужа; на вулиці — заважає ритму; у магазині — її «жарти» порушують порядок; у школі — стає винною у чужій поразці [50 с. 150].

Колективні риси дівчат — дезодорант на пахвах, лак у волоссі та на нігтях, «консервовані» пози — формують образ майже механічної групи. Це «правильні» дівчата, які поводяться відповідно до норм, готуються до дорослого світу, наслідують культурні зразки жіночності. На їхньому тлі Марися виглядає не просто дивною — вона стає символічною тріщиною в суцільному соціальному фасаді. Вона існує поза культурним кодом, у власному маленькому хаотичному всесвіті. Її життя сповнене невдач, незавершених ритуалів, постійного страху зустрітися з поглядом іншого, випадкових смертей та руйнування речей. Усе це створює фундаментальне відчуття того, що будь-який порядок у її світі неминуче ламається, а кожна дія завершуються дефектом — таким самим, як і вся система, у якій вона живе. Таким чином авторка вибудовує наскрізний лейтмотив: Марисине існування — нескінченна серія мікроруйнувань, що проявляються на всіх рівнях її життя. У школі цей мотив виявляється так само очевидно, як і в релігійному, сімейному чи міському просторі.

Складна внутрішня динаміка дитини формується у просторі системної нерівності, побутового занепаду та емоційного виснаження. Школа для Марисі постає не місцем розвитку, а інституцією контролю й

приниження, де будь-яка помилка — навіть «некрасивий» зошит — стає нагодою для публічного осуду. Принижена вчителькою перед класом, дівчинка опиняється у ситуації подвійного стиску: вона не має можливості пояснити свій стан, а її матеріальне становище автоматично інтерпретується як недбалість. У цих умовах руйнівні фантазії стають для Марисі способом повернути собі бодай символічну автономію — ментальною територією, у якій вона тимчасово може бути сильною, впливовою, такою, що визначає порядок.

Проте ця агресія не є чистим бунтом: вона вбудована у ширший соціальний ландшафт дитячої та дорослої жорстокості. У школі ровесниці вибудовують власні ієрархії через приниження і фізичний тиск — словесні напади й побиття роблять Марисю ще більш уразливою й водночас загартовують її спротив. Схожі механізми проявляються і в армії: пан Маріан зазнає насмішок та фізичного насильства через власні індивідуальні записи й рефлексії, які колектив сприймає як відхилення від норми. Його тіло стає носієм травми, а шрами і рубці — видимим маркером приниження.

Агресія, як у школі, так і в армії, демонструє соціальний примус до конформізму: колектив карає за інакшість, нав’язує правила поведінки і вчить обережності у контактах. Обидва досвіди формують внутрішню стійкість і самозахист героїв, змушуючи Марисю і пана Маріана одночасно пристосовуватися до жорстких норм і зберігати власну індивідуальність.

Психологічна модель Марисі доповнюється новою темою: пошук виходу з власного внутрішнього хаосу через фантазію про альтернативну ідентичність. Дівчинка інтуїтивно шукає інший «шлях буття», який відрізнявся б від її теперішнього безсилля, рутини й обмежень соціальних інститутів. Сцена, у якій Марися купує нездорову їжу, є продовженням її стратегії дрібного, але системного саботажу. Однак тут спрямованість змінюється: саботаж спрямований не на інших, а на себе — на своє тіло, свій режим, свій розвиток.

Харчові практики виконують для Марисі подвійну роль: вони одночасно створюють простір автономії та відкривають шлях до уявного виходу з реальності. Їжа стає тим небагатьом, над чим вона може встановити власні правила — міні-всесвітом приватних ритуалів: „*Pudełko z żelkami, papiereczkami «gumka do życia», resztkami, «odłożonymi na specjalną misję»” (Коробкою з желейками, папірцями «гумка для життя», залишками, «відкладеними на спеціальну місію»)* [52 с. 152].У цих дрібних жестах народжується її прагнення впливати на світ бодай у межах власної таємної системи. Разом із тим у цих ритуалах з’являється метафора «корка у світі»: поїдаючи чипси і розмірковуючи про «конструкцію світу», Марися шукає спосіб випустити з нього повітря — утекти від повсякденності, що нав’язує їй важкі обов’язки та ролі, яких вона ніколи не обирала. Таким чином, їжа перетворюється на інструмент приватної свободи і мрію про можливість «зламу коду» реальності.

Марисин шлях веде від дрібних дивакуватостей до зародку власної ідентичності, заснованої на прагненні змінювати світ навколо себе. Фрази *„Zrobić szkody”, „przesunąć śrubki w mechanizmach”, „być taką Marysią, jaką sobie wymyśliłaś*” *(«Наробити шкоди», «переставити гвинтики в механізмах», «бути такою Марисею, яку вигадала собі»)* демонструють народження альтернативного «я» — активного, здатного діяти. Якщо раніше її руйнівність була реактивною відповіддю на тиск світу, тепер виникає проактивне бажання спрямувати власну дію - перший натяк на її майбутню емоційну та соціальну емансипацію [52 с. 163].

У тексті з’являється персонаж, що стає для Марисі стилістичним, психологічним і майже міфологічним орієнтиром: дреди, пірсинг, еклектичний одяг, демонстративна дивність і повна байдужість до суспільної думки. Вона живе так, як Марися лише фантазує, втілюючи іншу логіку існування — антиправильність, антисоціальність, звільнення від норм. Реакція дорослих на цю дівчину — лайка, страх, поспіх, спроба

відмежуватися — створює різкий контраст: те, чого боїться матір, стає для Марисі привабливою альтернативою. Розмова між ними відтворює класичний виховний сценарій залякування через стереотипи: „*Wąchają klej”, „śpią na dworcu”, „narkomani”, „zabrudzeni” («Нюхають клей», «сплять на вокзалі», «наркомани», «запісяні»)* [52 с. 164-165]. У цьому чужому для матері жаху Марися бачить можливість «порушення коду».

Сон із напливом думок і молитва, що його завершує, позначають перший емоційний зсув: уперше її бажання спрямоване не на руйнування, а на зв’язок, на можливість прилучення до іншої форми життя. Вона обіцяє Богові*„Nie plući do zupy” і „nie drwić z babci” («Не плювати в суп» і «не знущатися з бабці»)* — і це вже не дитяче каяття, а спроба моральної угоди заради шансу змінитися. Авторка підкреслює майже чудесний характер виконання прохання: «*I stało się tak, jak Marisja wymodliła».(«І сталося так, як Марися вимолила»).* Для дівчинки Бог і Марія — не об’єкти церковної віри, а містичні партнери в особистих ритуалах. Мотив магічного мислення, що раніше проявлявся у «вбивчому погляді», заклинаннях та дрібних ритуалах із желейками чи водою, тут отримує нову форму: спрямованість на бажану зустріч [52 с. 165].

Зустріч справді відбувається й знаменує перший крок Марисі до зовнішньої дії — не руйнівної, а комунікативної. Вона виходить із позиції «пасивної руйнівниці» та ризикує заговорити до іншої людини, пробуючи перенести свої фантазії у реальний світ. Захоплення панковою дівчиною переходить зі сфери спостереження у сферу особистого переживання й уявної близькості. Текст фіксує одразу три площини: перший справжній контакт із фігурою, що її радикально притягує; внутрішній злам — боротьбу між мрією про свободу та болісною непристосованістю до реальності; і ширший соціально-психологічний контекст дівочої ідентичності, який авторка виносить на передній план.

Короткий діалог підсилює контрастність цих двох світів. Панкова дівчина відповідає не фактом, а маніфестом стилю життя: *„Życie w wagonie… w samochodzie… na skłocie… w parku… na opuszczonych działkach… wszędzie mnie znajdziesz («Життя у вагоні… в автомобілі… на сквоті… у парку… на покинутих дачах… скрізь мене знайдеш»)* [52 с. 166]. Це не побутова інформація, а поетична декларація свободи, естетика субкультури, що для Марисі звучить як щось майже міфологічне. Знову ж таки, тут представлений інший тип маргіналізованої групи: якщо попередні персонажі показували один прояв соціальної маргіналізації, цей — зовсім інший. У кожній частині акцентуються різні типи маргінесу соціального буття.

Її власна реакція — *nie wytrzymałabym", „pęknę" («я б не витримала», «лопну»)* [52 с. 167]. — демонструє емоційний надрив: дитина вперше стикається з утіленим образом того самого «корка у світі», про який мріяла у своїх фантазіях. Захоплення панковою дівчиною виходить за межі простої цікавості: це емоційно гіперболізований потяг до моделі існування, де «можна інакше». Панкова фігурує для неї як бажаний Інший — точка, через яку Марися починає конструювати нове «я», продовжуючи лінію, розпочату її попередніми ритуалами й фантазіями про вихід із заданого світу.

Читання щоденника розкриває ще одну рису Марисі — прагнення до самотньої творчості як способу виживання. Важливі деталі підкреслюють цю внутрішню стратегію: відмова від банальних звертань у щоденнику демонструє потребу в унікальній мові стосунку; ніжне «котику» стає маркером уявної дружби; ретельно перелічені шкільні канцтовари — компенсаторна естетика дрібниць; вигадані історійки створюють світ, де вона не «зайва». Щоденник постає не як простий записник, а як сурогат відсутньої подруги і відсутнього дзеркала ідентичності.

Саме поява панкової дівчини миттєво активує у Марисі мрію про реальну подругу, потребу розповідати та бажання бути почутою. Панкова

стає містком між уявним світом щоденника та реальним світом можливих стосунків.

Нічні виходи Марисі постають як окремий ритуал — змішання свободи, страху, гри та прихованої агресії. Сцена з Чорною Манькою вводить альтернативну жіночу фігуру, що стоїть між материнською та панковою логікою життя: доросла, змучена, трохи гротескна, але близька дитині своєю «порушеною» нормальністю. Короткі діалоги, цигарки, спільне видування клубів диму створюють своєрідний міст між жіночими досвідами, хоча цей міст тримається лише на випадкових нічних зустрічах. Манька стає тією, хто посвячує Марисю у малі, але відчутні жести дорослості —*zawijasz usta w dzióbek" («згортаєш губи у дзьобик*») [52 с. 169] — і ця тілесна демонстрація відкриває дівчинці інший простір жіночої поведінки, не схожий ні на домашню, ні на «правильну» шкільну.

Проте справжня мета нічних вилазок — не розмови з Манькою, а потреба Марисі здійснювати свої підпільні акції: просовувати желейки у банкомат, проникати через вибите віконце до підвалів, нишпорити у темряві, відчиняти серією рипучих замків. Це продовження її внутрішньої логіки: пошук територій, де вона може бути всевладною, де ніхто не контролює її тіла, рухів чи намірів. Ніч стає тим самим «корком у світі», який вона шукає: простором, що дозволяє випускати напругу і торкатися неофіційного, забороненого виміру міста.

Показово, що Марися не краде нічого. Її ціль — не привласнення, а дестабілізація, створення хаосу, що має естетику гри: витягнутий перед дверима мотлох, навмисне порушення порядку, який усе одно ніхто не охороняє. Це ще один варіант її «позитивної руйнації» — мікрожести протесту, замасковані під дитячу пустотливість. Такі дії вкладаються в ширшу структуру її поведінки: плювання у суп, дряпання лави, псування образків, розбивання свічок. Усі вони — способи хоч на мить переписати світ під себе.

Ніч, Манька, желейки, банкомат, підвали — ці образи формують альтернативний урбаністичний ландшафт дитинства, де свобода завжди пов'язана з порушенням, а вандалізм — із спробою окреслити власну невидиму територію. Так Марися випробовує свій «зовнішній» світ, у якому вона не просто глядач і не жертва, а організаторка невеликих, але значущих зсувів у реальності інших людей.

Марисині нічні мандрівки продовжуються за межами підвалів — вона виходить *trochę zakurzona", ściera brud, „rozcierając szare* smugi na palcach" (*«трохи запорошена», стирає бруд, «розтираючи сірі смуги на пальцях»)* і немов оновлюється перед наступним етапом своєї маршрути. Це ритуальне «обмивання» через листя можна читати як момент переходу: коротке очищення перед новим циклом порушення [52 с. 170].

Її шлях веде до улюбленого паркінгу, що колись був сквером. Сам факт вирубки — перший акт міського насильства, а дії Марисі стають його мініатюрною відповіддю. Вона знає слабке місце системи: *wystarczyło tylko napchać… do rury wydechowej" — a samochody stawały się „nieprzydatne" «достатньо було лише напхати… у вихлопну трубу» — і машини стають «непридатними»* [52 с. 171].Так дитяча дія перетворюється на символічну атаку на інфраструктуру дорослого життя: транспорт, роботу, відвезення дітей, — усі ті функції, якими керують інші. Для неї це спосіб «втрутитися» в порядок, який не передбачає її участі. Марисин жест — не злодійство, а гра у злам коду міста .

Цей бунтівний імпульс різко контрастує з наступним образним блоком, що показує, як суспільство уявляє дитину: «немов запашна квітка», у візочку, в оточенні «алебастрових янголят». Мати співає про «щастя» й одночасно видає набір імперативів: «*Nie garb się… przeproś… weź się w garść». («Не горбся… попроси вибачення… візьми ти себе в руки»)* [52 с. 171]. Образ турботи виявляється дисциплінарною програмою, що розпочинається ще до того, як дитина може чинити опір.

У подарунках — іронічне ядро сцени: «*plastikowy zestaw do gotowania, odkurzacz i żelazko» «пластиковий набір для готування, пилосос та праску».* Це готовий інструментарій майбутньої ролі, куди вписано лише одне можливе життя. Але текст негайно руйнує цю ідилію фантазіями дитини про інші сценарії*:* «*Żołnierką… Terrorystką… Złodziejką… samotną szaloną». «Солдаткою… Терористкою… Злодійкою… самотньою божевільною»* [52 с. 171-173]. Тут Хутнік демонструє колапс між зовнішньо нав'язаною нормою та внутрішнім потенціалом — тим самим, із якого виростають і Марисині нічні саботажі.

Репліка — «A macie, *żryjcie, i tak was zabiję, jak tylko zaśniecie w nocy». «А маєте, жеріть, я вас і так уб'ю, щойно заснете вночі»* [52 с. 171-173] звучить як темна пародія на родинну любов, викриваючи приховану агресію всередині «нормативного» дитинства. Вона резонує з усіма жестами Марисі: її бажанням розібратися зі світом, що й без того побудований на насильстві, заборонах і перформативній ніжності.

Уривок, що розгортається на території Західного вокзалу, демонструє складний соціальний і психологічний ландшафт, у якому формується внутрішній світ Марисі. Вокзал постає своєрідним мікрокосмом маргіналізованих груп: мігрантів-човникових торговців, втомлених нічних працівників, дрібних нелегальних продавців, людей із залежностями та літніх осіб, які шукають у газетних історіях підтвердження власного досвіду. Цей простір задає координати, у межах яких дитина змушена осмислювати дорослу реальність.

Одним із помітних мотивів стає присутність сімей із дітьми, що прямують на роботу в менші міста після занепаду великих базарів. Марися реагує на них імпульсами емпатії: непомітно передає цукерки чи батончики дітям, яких розглядає як невинних учасників класової системи, що не дає їм шансів. Однак цей жест не веде до стабільного відчуття солідарності: одразу після цього з'являється висловлена оповідачкою огида до їхнього запаху.

Подібна амбівалентність демонструє раннє поєднання соціального чуття із тілесною вразливістю та сенсорним перевантаженням, яке дитина ще не вміє інтегрувати.

Уривок також докладно описує нічну економіку вокзалу: продавців, які пропонують і офіційні товари, і заборонені речовини; наркозалежного чоловіка, що засинає після м'ятної цукерки; бабцю Крисю, яка перечитує журнальні трагедії та проектує на них власні страхи й досвіди. Усі ці фігури окреслюють соціальну структуру, побудовану на випадковості, нестабільності та відсутності гарантій. Для Марисі вони стають фоном щоденного руху містом, а їхні тілесність, уразливість та хаотична поведінка — матеріалом для формування її уявлень про людські взаємини.

Особливе значення має сцена спостереження за нічними потягами та простором перону. Деталі — мастило, недопалки, використані презервативи — зчеплюються у цілісний образ брудної, надлишково тілесної реальності, яка вступає в конфлікт із потребою дитини у чистоті, межах і зрозумілості. Її внутрішній монолог фіксує широкий спектр реакцій: від занепокоєння можливими небезпеками *A jeśli to zje pies?" («а якщо це з'їсть собака*?») до прагнення стерильності (бажання мати рибок як «несмердючих» істот) і водночас фантазій про володіння руйнівними інструментами (лом, кастет). Подібні уявлення не варто трактувати як агресивні у прямому сенсі: у структурі тексту вони слугують способом мисленого контролю над реальністю, яка видається непередбачуваною та загрозливою [52 с. 175].

Рефлексія Марисі про неможливість отримати бажані речі *„A kto mógłby mi to kupić?" («а хто б мені це міг купити?*») [52 с. 176] підкреслює її економічну обмеженість. Цей мотив перегукується із ситуацією з другого розділу: пан доктор запитує, чому пані-пенсіонерки досі не купили собі лікувальні панчохи, і отримує відповідь, що ціна завелика, а грошей вистачає лише на найнеобхідніше. Таким чином матеріальні бар'єри торкаються і старших, і дітей: бажане часто лишається недосяжним через

економічні обмеження, і фантазія стає єдиною доступною формою автономії.

Водночас сцена показує, як Марися формує власний етичний код: він коливається між ситуативним альтруїзмом, естетичною та сенсорною відразою і уявленими практиками відплати чи самозахисту. Неможливість реалізувати бажане через брак ресурсів перетворює внутрішній світ дитини на простір для моральних, емоційних і фантазійних стратегій.

Побачене на пероні насильство над безхатьками — „*Strażnicy kolejowi bili bezdomnych… wraz z ich dobytkiem przenosili ich na nogach, w wojskowych butach.”(«залізничні охоронці били безхатьків… з їхнім майном їх переносили на ногах, на військових черевиках»*) [52 с. 176] — формує в Марисі досвід безсилля: вона фіксує, що «що тут вдіяти», і засвоює модель світу, де найуразливіші завжди беззахисні. Ці ж маргінали, яких ми бачили в першій частині, повторюють свою агресію на базарі, де охорона б’є жінок-продавчинь. Така поведінка показує стале ставлення до нижчих за соціальним станом людей: у будь-якій ситуації ті, хто має владу або силу, безжально застосовують її проти тих, хто вразливий. Для Марисі це досвід безпорадності та одночасно урок соціальної ієрархії: світ часто карає найслабших, і захисту від цього майже немає.

Цей досвід знецінює ідею можливих змін, підсилюючи мотив фаталізму „*Nic się w ich życiu nie wydarzy.” («нічого в їхньому житті не станеться)* [52 с. 177]. На цьому тлі її байдужість до подорожей стає логічною: рух, поїздка, зміна місця не асоціюються зі свободою чи відкриттями. Вона «зовсім не мріяла про далекі подорожі» і вважає, що «скрізь так само безнадійно». Подорожі інших людей здаються їй безсенсовими, а Варшава — єдиним простором, де вона здатна щось контролювати: «тут тільки починається класне життя».

Марисина внутрішня логіка поєднує зневагу до пасивності інших *„(z coraz większą pogardą patrzyła na umęczonych podróżnych)” («з усе більшою*

зневагою дивилася на змучених подорожніх») і потребу в ризику та імпульсі — тому несподіваний стрибок у вагон виглядає закономірним. Це не втеча, а радше перевірка власних меж „*krótki, nagły impuls. I jedziemy" «короткий, раптовий імпульс. І їдемо»* [52 с. 179].

Однак її інстинкт повертає її назад: побачивши «Центральний вокзал», вона виходить на поверхню. Такий жест підкреслює амбівалентність: Марисі притаманна тяга до порушення правил, але водночас вона прив'язана до міста як до простору власної ідентичності та autonomy. Вона не хоче залишати його — не тому, що боїться, а тому, що саме тут вибудовує свої маршрути, ритуали та логіку існування.

Місто стає для Марисі простором одночасної загрози й спокуси — місцем, де вона уявно може «переставити весь світ», тобто створити власний порядок там, де її дитячий досвід не дає відчуття стабільності. Вона реагує на побачені сцени жорстокості та байдужості, що засвідчують відсутність впливу дитини на перебіг подій. Безсилля, яке виникає в цих ситуаціях, компенсується фантазіями про втручання у структуру міста та в сам механізм повсякденності.

Марисина уява поступово розростається від дрібного втручання до масштабного катаклізму. Спершу це невинні жести контролю: *wkłada żelki misie „w szczeliny zamka", aby choćby „na chwilę przestawić cały świat, wrzucić ziarenko do doskonałej maszyny"" («вона вкладає желейних ведмедиків «у замкові шпарини», щоб хоча б «на мить переставити весь світ, кинути зернятко у бездоганну машину»)* [52 с. 180]. Блокування торгового центру постає для неї способом відчути себе помітною у просторі, де дитина зазвичай не має голосу.

Далі масштаби її уявної дії переростають у тотальне руйнування. Вона думає про „*wielki kataklizm — rozwalić wszystko, zepsuć efektownie, zniszczyć" («великий катаклізм — розвалити все, зіпсувати ефектно, понищити»)*. Ці фантазії не відображають реального бажання насильства, а слугують

формою внутрішнього опору та способом впоратися з хронічною фрустрацією*: „Czuję się nerwowa cały czas. Jeśli nie dom, to szkoła, to podwórko, to okolica.” («Я почуваюся нервовою постійно. Якщо не дім, то школа, то подвір’я, то район»)*. Агресія тут — це спосіб тимчасово вийти з ролі дитини, яка не може впливати на події [52 с. 181].

У своїх уявленнях Марися постає як «Радикальна Принцеса», міська партизанка, що бореться з хаосом і споживацькою інерцією. Її фантазія про телеефір, де вона пояснює свої дії — „*Ach, nic takiego… przyszedł mi do głowy pomysł, żeby może coś rozwalić.”(«Ах, нічого такого… спала на думку ідея, щоб, може, щось розвалити»*)— виявляє ігрову природу цієї агресії, спосіб конструювання себе як значущої фігури у світі, який її не чує [52 с. 181].

Кульмінаційні візії повного руйнування міста — *Wszystko w drzazgi, w proch, w popiół.” («Усе на друзки, на порох, на попіл»)* [52 с. 182]— передають радше втому від переповненого, недружнього середовища, ніж прагнення до реального знищення. У цих образах прочитується її мрія про перезаснування світу, де вона не буде тиснута зовнішніми вимогами, а отримає змогу діяти.

Домашній простір також не надає відчуття захисту. Батько, говорячи про нічних «хуліганів», навіть не підозрює, що засуджує власну дочку; бабця, єдина фігура тепла, одночасно потребує постійної опіки, перетворюючи Марисю на маленьку медсестру, позбавлену права на дитячість. Єдиними моментами уявного прихистку стають музичні спогади — старі пластинки й голоси минулого, які на мить повертають Марисю до досвіду ніжності, недосяжного в її теперішньому. Проте саме ця ніжність викликає в ній ще більшу тривогу: контраст між випадковими спогадами і реальністю робить внутрішній дискомфорт майже фізичним.

Усе це підсилюється тілесною вразливістю дівчинки: удари, страх, бажання щось «підпалити» чи «перекинути» — це мова тіла, через яку вона висловлює накопичений біль, бо словесного каналу для висловлення правди

в неї немає. У результаті місто починає відображати її стан: забиті підвали, холодні батареї, сміття на пам’ятниках і пошкоджені зупинки — це не лише зруйнований простір, а й зовнішній образ її внутрішньої тріщини.

Марисин світ складається з парадоксів: вона одночасно руйнує й шукає захисту, протестує й мріє про нормальність, тікає й прагне, щоб її помітили. Руйнівні жести стають для неї формою комунікації зі світом, який не чує, — способом заявити про власну невидиму, але глибоку рану. У цьому сенсі її дії — не прояв «дитячого божевілля», а симптом середовища, у якому дитина вимушена дорослішати швидше за власний емоційний розвиток.

Підвал стає символом внутрішнього простору, де вона прагне стерти болісне минуле. Старі іграшки й намір їх спалити — ритуальне очищення, спроба перезапустити себе. Хорор-образи й галюцинаторні сцени відображають страхи та механізми самозахисту дитини.

Молитва, звернення до Богородиці та фігуру старої жінки демонструють прагнення знайти дорослого чи символічний захист. Але релігійна інституція, школа та родина постають репресивними: Марися не отримує допомоги, тож звертається до внутрішнього світу та фантазій.

У фіналі Марися створює власний образ — «Марія Збройна», дитина-воїтелька, яка конструює власний міф сили й опору. Це компенсація внутрішньої беззахисності: вона не просто агресивна чи бунтівна, а відчайдушно намагається впорядкувати світ, де дорослі безпорадні, інституції карають, духовні наративи не підтримують, культура нав’язує ролі.

Її нічне блукання базаром перетворюється на похмуро-містичну подорож крізь символічний простір розкладу — соціального, морального й психологічного. Базар, який уже з’являвся в першому розділі як «місто в місті», знову постає перед нею як осередок життя й культури: тут описані продавчині, покупці, буденні справи та соціальні взаємодії. Реалістичні деталі (заплісняві помідори, поламані тротуари, сміття, охоронець)

поєднані з елементами гротескного жаху — легенди про загублених дітей, чутки про закопаних бабусь, «денс макарбр», «мари». Базар стає цвинтарем, осередком напівмертвих людей, де буденність межує з міфом, а Марисині уявні підпали — спробою очистити власну зранену свідомість.

Таким чином, автор підкреслює повторюваність образу базару як культурного й соціального простору, де реалістичні деталі повсякденного життя переплітаються з психологічними та символічними елементами, формуючи у Марисі досвід взаємодії з хаосом і безладом світу.

Марисин внутрішній монолог і фантазії про Злу Дівчинку з легенд варшавського підземелля створюють її особистий міф, що виправдовує руйнівні дії. Водночас письменник протиставляє велич її уявного «революційного» акта та жалюгідність реальних наслідків: під час базару гинуть дві людини — подруга-збирачка й охоронець. Це трагічна іронія демонструє, наскільки її уявлення про очищення й грандіозність відривалися від реальності.

Соціальний підтекст тексту посилює драму: базар — місце дрібної торгівлі й побуту простих людей, але згадки про політиків підкреслюють облудність системи: увага до бідних є декорацією. Марисин підпал стає хибним протестом проти соціальної ницості: замість боротьби з причиною, він б’є по найбільш вразливих.

Кульмінація — сцена втечі. Палаючий базар переслідує Марисю як тінь її вчинку. Її фантазії про смерть у Вісли чи перетворення на Сирену демонструють прагнення міфологізувати себе замість прийняти реальність наслідків. Вона обирає повернення додому й прикидання невинною.

Базар горить як метафора внутрішнього зламу: Марисин вогонь не приносить очищення, а оголює її моральну сліпоту. Парадокс у тому, що героїня прагне грандіозності й легендарності, але чинить випадкове хаотичне зло, від якого намагається втекти так само легко, як блукала нічними ятками.

Образ Марисі Козак у тексті Хутнік репрезентує багатовимірну психологічну та соціальну реальність сучасної дитини, яка зростає у світі подвійних норм — приватного і публічного. Її приховані руйнівні дії, ритуали, фантазії та «міфологізація себе» не є примхою, а стратегією виживання у світі, де дорослі, інституції та релігія часто не виконують своїх функцій захисту й підтримки. Цей внутрішній хаос і конфлікт між особистими потребами та соціальними очікуваннями підкреслює, як дитина формує власний моральний та етичний компас у середовищі, що його часто ігнорує або пригнічує.

Текст наочно відтворює соціально-культурні реалії сучасної Польщі. Базари, транспорт, черги, школи та релігійні інституції постають як простори регламентованої буденності та бюрократії, де індивід губиться серед формальностей і соціальних ролей. Згадки про політиків, бюрократів і систему влади, що маскує злидні й нерівність, перегукуються із сучасним польським контекстом: критикою соціальної нерівності, байдужості суспільства до «малих людей» та збереженням авторитарних або формально жорстких структур.

Ритуали та фантазії Марисі, її взаємодія зі світом через «міфічні» дії (підпали, псування свічок, маніпуляції речами) відображають культурні механізми субкультурного самовираження, які актуальні для сучасної польської молоді. Панкова дівчина, велосипедистка та образи зі щоденника — це відлуння сучасних урбаністичних і субкультурних рухів, які надають простір індивідуальності, творчості та опору соціальним нормам. Водночас ці образи символізують прагнення подолати відчуття «корку у світі», де кожен рух регламентований і обмежений.

Тема тілесності та самопокарання Марисі (дрібні ритуали, маніпуляції тілом, харчові практики) співзвучна з проблемами сучасної польської молоді: конфлікт між культурними очікуваннями, соціальним тиском та

пошуком власної автономії, часто через субкультурні практики, тілесні експерименти або приховані форми протесту.

Таким чином, текст Хутнік створює образ дитячої психіки як мікрокосму соціально-культурної реальності Польщі: урбаністичний простір, школа, релігійні інституції та родина формують середовище, де дитина вчиться створювати власні ритуали, фантазії та міфи як спосіб самозахисту, самовираження і пошуку сенсу. Марисине перетворення у «Марію Збройну» є символом народження особистої ідентичності, здатної протистояти хаосу й соціальній несправедливості. Авторка демонструє, що навіть у формально організованому суспільстві сучасної Польщі дитина здатна виробляти власні моральні та культурні коди, шукаючи автономію і сенс у світі, який її ігнорує або пригнічує.

ВИСНОВКИ

Рецепція творчості Сильвії Хутнік у польському літературознавчому дискурсі формується навколо визнання її внеску в оновлення соціально орієнтованої жіночої прози та розвитку урбаністичної оптики сучасної літератури. Критики й дослідниці відзначають «Кишеньковий атлас жінок» як знаковий текст, що поєднує феміністичну чутливість із соціальним реалізмом і відкриває новий спосіб бачення міста як простору жіночого досвіду, маргінальності та непарадної буденності. Вона здатна «зазирнути під поверхню» міста й показати непомітні, але значущі структури повсякдення, що формують жіночі наративи у сучасній Польщі.

У польських академічних студіях рецепція Хутнік зосереджена на трьох ключових парадигмах: гендерне прочитання урбаністичного простору, аналіз соціальної та просторової маргіналізації та соціально-експресивний реалізм. В українському літературознавчому середовищі інтерес до творчості Хутнік зростає паралельно з актуалізацією феміністичного дискурсу та дослідженнями міської культури, проте українська рецепція поки що перебуває на етапі формування, обмежуючись акцентом на соціальному та культурному значенні її прози як «емпатичного реалізму», що дозволяє побачити польське місто з перспективи вразливих груп.

Сучасний дискурс літературознавства розглядає місто як багатовимірний семіотичний, культурний і соціальний організм, у якому взаємодіють матеріальні структури, історична пам’ять, локальні ритуали, міфологеми та індивідуальні способи сприйняття. Семіотичний підхід дозволяє осмислити місто як текст, що складається з мережі знаків — архітектурних, соціальних, тілесних, мовних — і створює поліфонічне поле інтерпретацій. Місто можна аналізувати як багаторівневий континуум, у якому взаємодіють минуле, сучасне й потенційне майбутнє, «прочитувати» соціальні та культурні напруження, приховані у повсякденних практиках,

маргінальних зонах і периферійних територіях, а також розглядати його як активного учасника наративу, носія травми, пам'яті, міфу та соціальної реальності.

У «Кишеньковому атласі жінок» Хутнік створює багатошаровий урбаністичний простір Варшави, де реалістична топографія поєднується з глибоким символічним змістом. Кам'яниця на Охоті перетворюється на мікромодель міста, де кожен елемент — від під'їзду до неону — функціонує як знак пам'яті, травми та повсякденного досвіду. Місто стає не просто тлом, а активним соціокультурним агентом, що формує маршрути героїв, їхні емоційні стани та соціальну ідентичність. Художня стратегія Хутнік ґрунтується на уважному «читанні» малих міських текстів: обривки діалогів, побутові ритуали, фасадні сліди, локальні звички, невербальні жести — усі ці дрібні фрагменти формують альтернативну карту міської пам'яті. Особливе місце займають історії маргінальних спільнот — самотніх жінок, літніх мешканок, працівниць базару, підлітків із соціальних низів — через які письменниця створює «архів невидимого».

Базар постає не лише як економічний простір, а як соціальний та культурний вузол, де концентруються практики виживання, взаємодії та локальні знання. Авторка порівнює його з «містом у місті»: новачки губляться серед хаотичного руху людей і товарів, тоді як постійні відвідувачі освоюють «топографію» та набувають «ринкової грамотності». Організація простору відображає культурні коди й локальні правила: економічна різноманітність секцій, присутність літніх жінок у «komisji śledczej» забезпечує соціальний контроль. Базар формує специфічні соціальні навички: оцінка товару, встановлення взаємин із продавцями, локальні ритуали та дисципліна, а взаємна довіра стає моральною основою базарної культури. Маргіналізовані групи, зокрема «Królowe», демонструють соціальну креативність, вуличну мораль, конфлікти та взаємодопомогу, формуючи неформальні соціальні ієрархії. Базар стає школою соціального

та культурного навчання, де набуті навички організації та адаптації переносяться у домашній побут і формують матріархальну модель управління сім’єю.

У другому розділі тема виживання переноситься у простір поліклініки. Якщо базар символізує активну участь у ринкових і соціальних процесах, то поліклініка стає ареною фізичного болю, соціальної ізоляції та приниження. Переповненість закладів, байдужість лікарів і конкуренція за ресурси віддзеркалюють соціальну маргіналізацію літніх людей, особливо жінок. Одяг та тілесні ознаки старості підкреслюють втрату соціального статусу й контроль над тілом, а фізичні недуги стають видимим знаком соціальної невизнаності. Старші мешканці живуть у постійному соромі та соціальній вини, а падіння та непритомності стають мовчазною формою протесту проти байдужості оточення та системи охорони здоров’я.

Історична травма набуває тілесного виміру у образі пані Марії, літньої мешканки Варшави. Через ревматизм, болі в ногах, забиті рани та інші тілесні прояви вона уособлює прожите життя, фізичну виснаженість і пам’ять про минуле. Дитинство, мирне й наповнене побутовими ритуалами, різко контрастує з сучасним міським життям, де соціальні контакти обмежені. Дрібні деталі — страх батька, сльози матері, турботи під час війни — формують психологічний портрет героїні, а катастрофа серпня 1944 року залишає слід survivor guilt.

Базар і повстання постають як простір жорстокості та виживання, що залишає психологічні рани, відлуння яких відчувається і в сучасності через ізоляцію літніх мешканців та обмежену соціальну підтримку.

Сучасна Варшава з її переповненим транспортом, поганими тротуарами, агресивними перехожими та байдужими сусідами підкреслює соціальну невидимість літніх людей. Старість постає як постійна боротьба з тілом і міським середовищем: кожен підйом сходами чи похід у магазин стає символом перманентної вразливості. Падіння на газоні поєднує приватне

старіння з історичним старінням міста, демонструючи маргіналізацію старих кварталів та мешканців у постсоціалістичному контексті.

Образ пана Маріана демонструє соціальну цінність індивіда через його повсякденні дії та культурну участь. Він поєднує традиційні маскулінні та «жіночі» риси — мужність і турботливість, педантичність і чутливість — що стає предметом суспільних спекуляцій і підкреслює подвійні стандарти міського середовища. Тілесна та соціальна травма формує його характер, проте він зберігає здатність до емпатії та соціальної інтеграції. Ремесло та творчість слугують інструментами соціальної взаємодії та культурної передачі, дозволяючи відновлювати внутрішню гармонію й одночасно захищати автономію. Культурні практики міського середовища — відвідування кав'ярні «Fantazja», спостереження за соціальними ритуалами, обговорення їжі, здоров'я та естетики — формують локальні правила взаємодії, де толерантність і етичність стають основою соціальної інтеграції.

Психологічний світ Марисі Козак формується через взаємодію сімейних, соціальних і культурних норм міського життя. Зовні слухняна і «правильна», вона внутрішньо переживає тривогу, ізоляцію та прихований протест. Дрібні акти саботажу, харчові ритуали, нічні прогулянки створюють «міні-всесвіт», де дитина отримує контроль і свободу. Урбаністичний простір Варшави — вулиці, вокзали, магазини, підвали — стає «корком у світі», де дитина тестує межі свободи, освоює місто і визначає власну територію, демонструючи, як дитячі практики адаптації віддзеркалюють ширші культурні та соціальні реалії міського життя.

Таким чином, творчість Сильвії Хутнік показує, що місто в її прозі — не пасивне тло, а активний соціокультурний агент, який взаємодіє з тілесністю, соціальними ролями, травмою та гендерними стереотипами. Урбаністичний простір формує культурні реалії, через які читач може осмислити повсякденне життя маргіналізованих груп, колективну пам'ять,

соціальні конфлікти та виклики посттрансформаційного суспільства. Через деталі побуту, дрібні жести, тілесні прояви та соціальні ритуали письменниця створює глибокий, багатовимірний культурний та урбаністичний контекст сучасної Польщі, де минуле й сучасне, видиме й приховане, травма і творчість взаємопов’язані, а місто стає повноправним учасником наративу.

.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Альков В. А. Повсякдення: проблема дефініції та предмету на локальному рівні. *Гуржіївські історичні читання*. 2014. Вип.7. С. 98–101.

2. Антонюк О. В. Репрезентація повсякденності у збірці Василя Стуса «Зимові дерева». Василь Стус : життя, ідеологія, творчість, соціополітичний і літературний контекст : *Матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої вшануванню пам'яті відомого українського поета, перекладача, літературознавця і правозахисника*. Вінниця, 2018. С. 82–85.

3. Башкирова О. М. Фемінне прочитання історії в сучасній українській романістиці: деміфологізація і поетика повсякденного. *Scienceand Education a New Dimension*. *Philology.* 2018. VI (48). С. 15–19.

4. Белімова Т. В. Топос Львова у сучасній українській прозі. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2015. № 5. С. 3-6.

5. Бровко О.О. Слобожанський текст Олеся Досвітнього. *Вісник Луганського національного університету.* 2010. Вип. 4 (191). Ч. 2. Серія філол. С. 50–55.

6. Возняк Т. С. Семантичні простори міста. 2009. URL: http://www.ji.lviv.ua/n42texts/voznyak.html 1. дата звернення 16.11.2025

7. Горячок І., Коваль М. Сучасна польська феміністична проза в соціокультурному вимірі. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2024. Т. 1. (№ 72). С. 1–8.

8. Гундорова Т. І. У колисці міфу, або Топос Києва в літературі українського модернізму. *Київська старовина.* 2002. № 6. С. 74–82.

9. Доній В. С. Місто як текст: соціокультурний та літературознавчий аспекти аналізу. URL: http://litzbirnyk.com.ua/wpcontent/uploads/2013/10/2

10. Карповець М. В. Місто як світ людського буття: монографія. Острог: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2014. 258 с.

11. Клімчук Ю. Міський текст у термінологічному полі сучасного літературознавства: історія вивчення празьких мотивів та празького тексту. *Філологічні науки. Літературознавство*. 2013. № 28. С. 47–53.

12. Коваль М. Своєрідність поетики сучасної польської феміністичної літератури початку XXI століття. *Славістичні студії: лінгвістика, літературознавство, дидактика : збірник наукових праць*. Голова редколегії Н. В. Подлевська; відповідальна за випуск 73 Н. М. Торчинська. Хмельницький, 2023. Вип. 14.

13. Коляструк О. Методологія історії повсякдення. *Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія «Історія»*. 2011. № 982. С. 8–21.

14. Коляструк О. Поняття повсякденності в сучасній гуманітаристиці. *Україна XX ст. : культура, ідеологія, політика*. Київ, 2009. Вип. 15, ч. 1. С. 46–56

15. Корній Д. Зірка для тебе. Дара Корній. Харків :Книжковий клуб: «Клуб сімейного дозвілля», 2013. 304 с.

16. Котинська К. Львів: перечитування міста. Львів : Вид-во Старого Лева, 2017. 238 с.

17. Кулай Х. І. Місто як текст (за романом О. Ірванця "Рівне\Ровно". *Українська література в просторі культури і цивілізації :* збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених / відповід. ред. Н. В. Горбач; ред.-упоряд. В. М. Ніколаєнко. Запоріжжя : Запорізький національний університет. 2023. С. 48–50.

18. Лавринович Л.Б. Міський текст у сучасній літературі. Урбаністичний час в українській прозі межі тисячоліть: минуле vs сучасність. *Актуальні проблеми слов'янської філології.* 2010. Ч. 1, XXIII. С. 310–320.

19. Левицький В. А. Структурні особливості у формуванні київського міського тексту. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур:*

пам'яті академіка Леоніда Булаховського: зб. наук. праць. Спеціальний випуск. Київ, 2010. С. 225–232.

20. Левицький В. А. Структурні особливості у формуванні київського міського тексту. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур: пам'яті академіка Леоніда Булаховського: зб. наук. праць*. Спеціальний випуск. Київ, 2010. С. 225–232.

21. Левицький В.А. Київський текст в українській поезії 1910-х – 1930-х років : дис. ... канд. філолог. наук. Київ, 2012. 255 с.

22. Лукащук Х. Лялька-мотанка / Х.Лукащук. Львів : Астролябія, 2011. 208 с.

23. Малахов В. А. Образ міста в сучасному гуманітарному дискурсі. *Образ міста в контексті філософії, історії, культури: Києвознавчі читання*. Київ : Парапан, 2005. С. 16-18.

24. Холодна В. «Сильвія Хутнік «Жінки не хочуть бути частиною важливих для суспільства дискусій»». URL: https://wz.lviv.ua/interview/124678-sylviia-khutnyk-zhinky-ne-khochut-buty-chastynoiu-vazhlyvykh-dlia-suspilstva-dyskusii. дата звернення 16.11.2025

25. Окрут М. С. Повсякденно реальність : пошуки визначення. *Соціум.* 2006. № 5. С. 30–41. URL: https://ukr-socium.org.ua/wpcontent/uploads/2006/10/30-41__no5__vol-16__2006__UKR.pdf date of access: (16.11.2025).

26. Оляндер Л. Волинський текст в українській та польській літературах (XIX–XX). Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2008. 236 с.

27. Отрішко М.А. Місто як культурний текст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. № 31. С. 98–102.

28. Попович М. В. Культура. Енциклопедія Сучасної України Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. URL : https://esu.com.ua/article-51449

29. Панфілов О. Ю., Петрова Л. О. Багатомірність повсякдення в контексті життєвого світу особистості. *Вісник Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого*. 2019. № 1 (40) С. 96–108.

30. Процайло А. Привид безрукого ката. Харків : «Фоліо», 2014. 313 с.

31. Радченко К. Плідність метафори "Місто як літературний текст". Apache2 Ubuntu Default Page: It works. URL: https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d5527d89-f8ab-464f-868d-690c33c22a7a/content дата звернення: 18.11.2025

32. Хутнік С. «Література не має бути непорочною». *Збруч*. URL: https://zbruc.eu/node/54842 дата звернення: 16.11.2025

33. Смаровоз І. С. Габітуси повсякденності: маркери ідентифікації. *Закарпатські філологічні студії*. Вип. 15. 2021. С. 173–177.

34. Смаровоз І. С. Художня повсякденність: термінологічні проблеми. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки*. Вип. 1 (92). Житомир, 2020. С. 42–59.

35. Суходуб Т. Д. Культура як текст. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія*. 2014. Т. 27 (66). № 1-2. С. 224-234.

36. Удар по польських стереотипах. *ЛітАкцент - світ сучасної літератури*. URL: https://litakcent.online/2009/09/14/udar-po-polskyh-stereotypah/ дата звернення: 18.11.2025

37. Фоменко В.Г. Місто і література: українська візія. Луганськ: Знання, 2007. 312 с.

38. Харлан О. Д. Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде «Метелики на шпильках». *Слово і час*. 2008. № 2. С. 27-32.

39. Хома А. Лемберг. Під знаменами сонця / А. Хома. Х. : Книжковий клуб: «Клуб сімейного дозвілля», 2014. 304 с.

40. Bohaterki bez pazurów. Rzeczpospolita. URL: https://www.rp.pl/teatr/art7789711-bohaterki-bez-pazurow?utm_source=chatgpt.com (date of access: 16.11.2025).

41. Chutnik S. Bruk i blok, czyli pisanie miastem Miejskość jako opowieść. file:///C:/Users/igorv/Downloads/10_prez_Chutnik_163-169+.pdf.

42. Chutnik S. Kieszonkowy atlas kobiet. 2008. 185 p. URL: https://ru.scribd.com/document/633619773/KIESZONKOWY-ATLAS-KOBIET.

43. Chutnik S. Nasza wolność jest reglamentowana. Ale jest. Styl Interia. URL: https://styl.interia.pl/herstorie/news-sylwia-chutnik-dzieki-takim-kobietom-jak-moje-bohaterki-my-m,nId,7926586 (date of access: 19.11.2025).

44. Chutnik S. Polityka.pl - serwis internetowy tygodnika Polityka. URL: https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/279366,1,literatura-sylwia-chutnik.read?utm_source=chatgpt.com (date of access: 16.11.2025).

45. Chutnik S. Zabawy w pamięć i genderowy model miasta. Próba konceptualizacji praktycznej. Homepage - Digital Repository of Scientific Institutes. URL: https://rcin.org.pl/Content/60208/PDF/WA248_79712_P-I-2524_chutnik-zabawy_o.pdf (date of access: 16.11.2025).

46. Chutnik Sylwia – Słownik Pisarzy i Badaczy XX i XXI w. Cyfrowy Słownik Pisarzy i Badaczy XX i XXI wieku. URL: https://pisarzeibadacze.ibl.edu.pl/haslo/24/chutnik-sylwia (date of access: 19.11.2025).

47. Dorota Kozicka. Sylwia Chutnik, czyli kobieta w mieście. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego | University of Silesia Press. URL: https://journals.us.edu.pl/index.php/SSP/article/view/8782?utm_source=chatgpt.com.

48. Eska Rock. Sylwia Chutnik: Feministka, która została młodą matką | Mellina, 2024. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kpp_41lN7Jo (date of access: 19.11.2025).

49. Kultowe Rozmowy. Kultowe rozmowy Sylwia Chutnik, 2013. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fYLcLnYuDCo (date of access: 19.11.2025).

50. Magazyn Viva!. „Nie udaję intelektualistki" Sylwia Chutnik szczerze o coming oucie i życiu 2025. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=zbVEq3XeHDo (date of access: 19.11.2025).

51. Piechota D. "Women on the edge of life". About heroines in the cage of addiction in the prose of Sylwia Chutnik .| Polish Studies of Kyiv. *Київські полоністичні студії* URL: https://kps.philology.knu.ua/en/article/view/3080 (date of access: 18.11.2025).

52. Radziwon M. Sylwia Chutnik Kieszonkowy atlas kobiet. https://culture.pl/pl/dzielo/sylwia-chutnik-kieszonkowy-atlas-kobiet.

53. Sabak K. „Trzeba zasłużyć na to, żeby być dziwaczką". Sylwia Chutnik o sobie i swoich kłirowych przyjaciółkach - MINT. Strona główna - MINT. URL: https://mintmagazine.pl/artykuly/trzeba-zasluzyc-na-to-zeby-byc-dziwaczka-wywiad-z-sylwia-chutnik (date of access: 19.11.2025).

54. Siłowanie z historią i ślady dzieciństwa Sylwii Chutnik. Pisarka o swoim „miejscu A. Bez planu B" | Aktualności - Uniwersytet Gdański. Siłowanie z historią i ślady dzieciństwa Sylwii Chutnik. Pisarka o swoim „miejscu A. Bez planu B" | Aktualności - Uniwersytet Gdański. URL: https://ug.edu.pl/news/pl/9321/silowanie-z-historia-i-slady-dziecinstwa-sylwii-chutnik-pisarka-o-swoim-miejscu-bez-planu-b?utm_source=chatgpt.com (date of access: 16.11.2025).

55. Weber M. The City: Suggestions for the investigation of human communities. Free Press. https://libraryofagartha.com/Philosophy/Modernism/Max%20Weber/The%20City%20by%20Max%20Weber%20Don%20Martindale%20Gertrud%20Neuwirth%20(z-lib.org).pdf (date of access: 16.11.2025).

56. Zabawy w pamięć i genderowy model miasta. Próba konceptualizacji praktycznej - Repozytorium Cyfrowe Instytutów Naukowych. Homepage - Digital Repository of Scientific Institutes. URL: https://rcin.org.pl/dlibra/publication/79712/edition/60208/?language=pl&utm_source=chatgpt.com (date of access: 16.11.2025).