

Beata Kubiak Ho-Chi

Afektywna topografia współczesnego Tokio w powieści Yoriko Shōno "Kombinat zakrzywionej czasoprzestrzeni" (Taimu surippu konbināto)

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (156), 265-284

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Afektywna topografia współczesnego Tokio w powieści Yoriko Shōno *Kombinat zakrzywionej czasoprzestrzeni* (*Taimu surippu konbināto*)

Beata Kubiak Ho-Chi

Yoriko Shōno, tokijskie opowieści i doświadczenia

W twórczości Yoriko Shōno (ur. 1956), uznawanej za jedną z najbardziej rewolucyjnych współczesnych japońskich pisarek, Tokio przełomu XX i XXI wieku zajmuje ważne miejsce. Afektywną mapę Tokio, które pojawia się czasami jako temat, kiedy indziej jako motyw bądź miejsce akcji, odnajdujemy w takich utworach Shōno jak *Shimoochiai no mukō* [Po drugiej stronie Shimoochiai, 1994], *Shibuyairo no Asakawa* [Asakawa w kolorach Shibui, 1996], *Paradaisu Furattsu* [Paradise Flats, 1997], *Tōkyō yōkai fuyū* [Fruwające duchy z Tokio, 1998] i wielu innych powieściach i opowiadaniach. Jednak najwięcej miejsca pisarka poświęciła współczesnemu Tokio w uhonorowanej prestiżową Nagrodą im. Akutagawy powieści *Taimu surippu konbināto* [Kombinat zakrzywionej czasoprzestrzeni, 1994]. Utwór ten, napisany w charakterystycznym dla prozy Shōno duchu literatury slipstreamowej¹,

Beata Kubiak Ho-Chi

– dr hab., pracownik Zakładu Japonistyki i Koreanistyki WO UW. Interesuje się współczesną japońską literaturą, estetyką i sztuką. Ostatnio opublikowała *Tragizm w japońskim teatrze lalkowym bunraku* (2011), *Współczesna literatura japońska 1980-2010. Pisarze, nurty tendencje, w: Dwa filary japońskiej kultury – literatura i sztuki performatywne*, red. B. Kubiak Ho-Chi, I. Rutkowska (2013). Kontakt: kubiak@post.pl

1 T. Tatsumi uznaje pisarstwo Shōno, oprócz utworów takich pisarzy jak m.in. Masahiko Shimada, Jūgi Hisama, Ryū Murakami, Haruki Murakami, Yasutaka Tsutsui, za reprezentatywne dla istniejącego w japońskiej postmodernistycznej literaturze nurtu slipstreamowego. Zob. T. Tatsumi *Nihon henryū bungaku. Slipstream Japan* [Japońska literatura slipstreamowa. Slipstream Japan], Shinchōsha, Tōkyō 1998, s. 3-8, 212.

przepełnionej atmosferą surrealizmu i sennego niepokoju, jest w jej pisarstwie, jak zauważa Yoshinori Shimizu, krytyk i autor biografii literackiej Shōno, zwiastunem utworów o tematyce tokijskiej².

Nasuwa się tutaj pytanie o źródło obecności Tokio w twórczości pisarki, o jej doświadczenie miasta, związki biograficzne i emocjonalne. Przyjrzyjmy się zatem, w wielkim skrócie, relacjom Shōno z tą największą metropolią świata, miastem-molochem, skupiającym w swoich granicach trzydzieści procent ludności całej Japonii, miejscem, gdzie tętni i pulsuje serce japońskiego archipelagu.

Wprawdzie Shōno nie urodziła się w Tokio, mieszka w nim jednak, a ściślej mówiąc – w tokijskim okręgu stołecznym – już od trzydziestu lat³, czyli dłużej niż w swoich rodzinnych stronach, Ise, stanowiących, podobnie jak Tokio, istotny punkt odniesienia dla jej twórczości.

Na świat przyszła w portowym, przemysłowym mieście Yokkaichi, ale całe swoje dzieciństwo i lata młodości, aż do ukończenia liceum, spędziła wraz z rodzicami w pobliskim Ise, miejscu z wielu względów szczególnym. Ise bowiem to miasto, które z racji znajdującej się w nim sintoistycznej świątyni Ise jingū, gdzie czci się boginię Amaterasu – mityczną protoplastkę rodu cesarskiego, źródło niezliczonych legend i mitów – uznawane jest w Japonii za święte. Później Shōno będzie pisała o Ise właśnie jako o „świętym mieście”, przepełnionym duchowością, gdzie sinto i buddyzm koegzystują na równych prawach. Jak sama przyznaje, w Ise narodziło się jej pisarstwo, a religijna atmosfera miasta i jego okolic ukształtowały jej wrażliwość artystyczną⁴.

2 Y. Shimizu *Shōno Yoriko. Kokū no senshi* [Yoriko Shōno, wojownicza pustki], Kawade Shobō Shinsha, Tōkyō 2002, s. 125.

3 Shōno przeprowadziła się do Tokio (administracyjna jap. nazwa: Tōkyō to – metropolia Tōkyō) w 1985 roku i mieszkała w nim przez czternaście lat. W 1999 roku, powodowana koniecznością znalezienia odpowiedniego lokum dla czterech kotów, które przygarnęła i którym chciała zapewnić bezpieczne i godne warunki życia, wyprowadziła się z Tokio i zamieszkała w prefekturze Chiba. Prefektura ta znajduje się w bezpośrednim sąsiedztwie Tokio i z racji tego zaliczana jest do tokijskiego okręgu stołecznego (Tōkyō ken). Por. Y. Shimizu *Shōno Yoriko. Kokū no senshi*, s. 27 oraz Y. Shōno *Aibetsu sotoneko zakki* [Zapiski o podwórkowych kotach i bólu rozstania], Kawade Bunko, Tōkyō 2005, s. 7.

4 Zob. *Kaeritai: Watashi dake no furusato. Shōno Yoriko san, Mie ken, Ise shi* [Chcę wrócić. Moje rodzinne strony. Yoriko Shōno, prefektura Mie, miasto Ise], „Mainichi Shinbun”, 11.12.2008, <http://adr.sz01.xrea.com/shono/text/mainichi200812.html> (14.11.2014). Por. także Y. Shimizu Yoshinori *Shōno Yoriko. Kokū no senshi*, s. 27.

Lecz to o Tokio, nie o Ise, będzie pisała Shōno jako o mieście, które kocha⁵. To Tokio przyniosło jej sukces literacki, to tutaj autsajderka, mieszkająca samotnie i wbrew silnej w jej rodzinnych stronach tradycji, niemająca zamiaru wychodzić za mąż i rodzić dzieci, będąca człowiekiem, dla którego niezbywalne jest poczucie wolności i możliwość samostanowienia, odnalazła swoje miejsce – jako człowiek i jako pisarka.

Od czasu zamieszkania w Tokio posypały się na Shōno liczne nagrody, a wśród nich te najważniejsze, które ugruntowały jej literacką pozycję i sławę. Droga do niej była nad wyraz trudna, pełna wyrzeczeń, naznaczona niedostatkiem i alienacją. Pierwszą swoją nagrodę literacką, Gunzō, przyznawaną debiutantom, Shōno otrzymała, mieszkając jeszcze w Kioto, w 1981 roku, za powieść *Gokuraku* [Raj]. Było to w rok po ukończeniu studiów prawniczych na Uniwersytecie Ritsumeikan⁶. Lecz kolejne lata, mimo całkowitego poświęcenia się pisarstwu, nie przyniosły jej spektakularnych sukcesów. Przeprowadziła się wtedy do stolicy (w 1985 roku), z nadzieją, że bliskość wydawców i energia nowego miejsca pozwoli jej naprawdę zaistnieć w świecie literackim i utrzymać się z pisarstwa. Okres ten był dla niej czasem niekończących się przeprowadzek, wędrówek po nieznanym jeszcze wtedy Tokio i jego peryferiach. Najpierw zamieszkała na zachodnich krańcach tokijskiej metropolii, w mieście Hachiōji, oddalonym od centrum o ponad godzinę drogi pociągiem. Później – na dalekich wschodnich przedmieściach, w Kodaira, potem znów na zachód od Shinjuku – centralnej dzielnicy Tokio – w Nakano⁷. To swoje krążenie po Tokio i powolne zbliżanie się do niego opisała później w powieści *Ibashi mo nakatta* [I mieszkać nie miałam gdzie, 1992]⁸.

Na prawdziwy sukces literacki, licząc od daty kiotyjskiego debiutu, musiała Shōno czekać aż dziesięć lat. Po przeprowadzce do Tokio nadal niestrudzenie pisała, wynajmując małe, niedrogie mieszkania i żyjąc na granicy ubóstwa. Publikowała opowiadania i nowele w czasopiśmie literackim „Bungei” i choć niektóre z nich przyciągnęły uwagę krytyków, jako pisarka pozostawała ciągle nieznaną. Jak trafnie ocenia Shimizu, źródłem niepowodzeń Shōno była nieprzystawalność jej literatury – poważnej, w pewnym sensie

5 Por. Y. Shōno *Aibetsu sotoneko zakki*, s. 7.

6 Shōno studiowała prawo cywilne i handlowe.

7 Y. Shimizu *Shōno Yoriko. Kokū no senshi*, s. 27-28.

8 Y. Shōno Yoriko *Ibashi mo nakatta* [I mieszkać nie miałam gdzie], Kōdansha, Tōkyō 1992.

aspołecznej, a jednocześnie ideologicznej – do czasów, w których tworzyła⁹. Lata 1980-1990 były bowiem okresem rozkwitu japońskiej ekonomii bańki mydlanej, czasem beztrudnej zabawy i konsumpcji. Nastawieni na rozrywkę czytelnicy nie rozumieli zaangażowanej prozy młodej pisarki, jej abstrakcyjnego, pełnego niedomówień i gier językowych stylu. Jej pisarstwo odbiegało znacznie od popularnych, znajdujących uznanie w oczach czytelników utworów Banany Yoshimoto, Eimi Yamady, Harukiego Murakamiego czy Gen'ichirō Takahashiego, których wspólną cechą było zerwanie z tradycją intelektualnej, zaangażowanej literatury modernistycznej. W latach wielkiej japońskiej *prosperity* pisarze, należący do pierwszego japońskiego pokolenia czytającego wczesnych amerykańskich postmodernistów¹⁰, interesowali się przede wszystkim światem kultury popularnej, mass mediów, mangi, muzyki pop i subkultur, a przy tym ich utwory, oscylujące między literaturą popularną i literaturą o wysokich walorach artystycznych, pisane były językiem codziennym, odzwierciedlającym sposób wyrażania się młodych ludzi. Podczas gdy Murakami wydawał, jedną za drugą, modne wtedy powieści o czasach młodości, przesiąknięte smutkiem i melancholią, w których królowały piękne dziewczyny, miłość, alkohol i muzyka, a Yamada szokowała czytelników odważnymi scenami erotycznymi, Shōno, by użyć słów Shimizu, „utknęła w jakimś zakłętym, przepelnionym żalem zaułku, nie mającym nic wspólnego z młodością, i walczyła z rzuconym na nią urokiem, który otrzymała w prezencie już na wyjściu”¹¹.

Dobre lata dla Shōno nadeszły dopiero po roku 1990, kończącym w Japonii, wraz z pęknięciem ekonomicznej bańki mydlanej, okres *prosperity*. Paradoksalnie sukces pisarski Shōno przyszedł wraz z wielkim japońskim kryzysem, z nadejściem czasów chaosu i zagubienia, spowodowanego krachem na tokijskiej giełdzie, gwałtownym spadkiem cen nieruchomości, bankructwem banków, dużych i małych przedsiębiorstw, zadłużeniem ludzi. Kiedy powszechny stał się niepokój o bliską przyszłość, któremu towarzyszyła dotkliwa świadomość słabości człowieka rzuconego na żer drapieżnej, neoliberalnej gospodarki, literatura Shōno, uwrażliwiona na wszelkie przejawy

9 Y. Shimizu Shōno Yoriko. *Kokū no senshi*, s. 29.

10 Takich jak na przykład Vonnegut, Brautigan, Burroughs, Barthelme, Coover. Por. L. McCaffery, S. Gregory *Introduction. Fiction in the Age of Japan's Post-millennial Twenty-first-century Culture*, „The Review of Contemporary Fiction” 2002 June 22, <http://www.highbeam.com/doc/1G1-89928959.html> (2.01.2015).

11 Y. Shimizu Shōno Yoriko. *Kokū no senshi*, s. 29.

nierówności i niesprawiedliwości, umykająca jednoznacznym określeniom, została wreszcie zauważona. Rok 1991 przyniósł pisarce uznaną Nagrodę Nomy za egzystencjalistyczną powieść *Nani mo shite nai* [Nic nie robię]. Jej bohaterka, dotknięta dziwną egzemą obu rąk, siedzi zamknięta w jednym pokoju, prawie nie wychodząc na zewnątrz. Utrzymuje się z niewielkich pieniędzy, przesyłanych jej przez ojca, a kontakty z otoczeniem następują jej dużych trudności¹². Nagrodzone w 1994 roku kolejne powieści (mimo że całkowicie różnią się tematyką) łączy z poprzednią motyw walki ze światem zewnętrznym. Pierwsza z nich to *Nihyakkai* [Ceremonia buddyjska w dwieście lat po śmierci], utwór, który przyniósł Shōno miano feministki. Pisarka rozprawia się w nim ze wspólnotą społeczną z rodzinnych stron, będącą dla samotnej kobiety źródłem nieustającej presji¹³. Za powieść tę Shōno została uhonorowana Nagrodą Mishimy. Drugim utworem jest *Taimu surippu kombināto* [Kombinat zakrzywionej czasoprzestrzeni]¹⁴, nagrodzony, jak już zostało wcześniej wspomniane, Nagrodą Akutagawy. Otrzymanie trzech nagród, noszących z uwagi na ich wyjątkowy prestiż wspólną nazwę *sankan* – „trzy korony”, wywindowało pisarstwo Shōno na bardzo wysoką pozycję i przyniosło jej zainteresowanie mediów. A wydanie w postaci kieszonkowej w 2007 roku zbioru tych trzech powieści przyczyniło się do spopularyzowania jej pisarstwa.

Miasto, miłość i podróż, czyli afektywnie przez Tokio

Kreślona nadzieją, lecz w równej mierze wypełniona odczuciami niepokoju, niepewności, a nawet strachu, symboliczna mapa Tokio, jaką tworzy Shōno w *Taimu surippu kombināto* [Kombinacie zakrzywionej czasoprzestrzeni], pokrywająca się w pewnej mierze z rzeczywistą mapą kolei, z którą główna bohaterka powieści i jednocześnie narratorka nigdy się nie rozstaje („Co, jak co, ale mapę tokijskich kolei mam zawsze w kieszeni”¹⁵), stanowi uchwytny

12 Bohaterka tej powieści jest *alter ego* pisarki. Podobnie jak w wielu innych utworach Shōno, tu również zasadnicze elementy świata przedstawionego pokrywają się z faktami z jej życia. Zob. Y. Shōno *Nani mo shite nai*, w: tejsze, *Shōno Yoriko. Sankan shōsetsushū* (Zbiór trzech koronnych powieści Yoriko Shōno), Kawade Shobō, Tōkyō 2007.

13 Zob. Y. Shōno *Nihyakkai* (Ceremonia buddyjska w dwieście lat po śmierci), w: tejsze, *Shōno Yoriko. Sankan shōsetsushū* (Zbiór trzech koronnych powieści Yoriko Shōno), Kawade Shobō, Tōkyō 2007.

14 Y. Shōno *Taimu surippu kombināto*, w: tejsze *Shōno Yoriko. Sankan shōsetsushū*.

15 Y. Shōno *Taimu surippu kombināto*, s. 37.

świadczenie jej podróży po Tokio. Geopoetycki obraz miasta wyznaczają toponimy stacji kolejowych – Toritsu Kasei, Takada no Baba, Shinjuku, Yoyogi, Tōkyō, Shinagawa – aż do odległej stacji Umishibaura, w przemysłowym rejonie Kawasaki. Ta podróż to rzeczywiście, konkretne, namacalne, a jednocześnie afektywne, rodzące się gdzieś z czeluści nieświadomie doświadczanej intensywności błędzenie po odległych krańcach miasta w poszukiwaniu wysnzionej miłości. *Kōrisei*¹⁶, słowo oznaczające odczucie zdrętwienia, sparaliżowania, a mniej dosłownie – kompletnego zaabsorbowania, zachłyśnięcia się, zahipnotyzowania, jakiego doświadcza bohaterka, stanowi próbę zwerbalizowania nietypowego stanu, w który wprowadziła ją miłość rodem z posthumanistycznego świata fantazji. I właśnie to uczucie, mocne, choć zupełnie dla niej niezrozumiałe, będzie jedynym prawdziwym stymulantem jej tokijskich peregrynacji.

Afekt, emocja, uczucie – płynne stany, będące pojęciami, które w ostatnich czasach zrewolucjonizowały współczesną humanistykę i zostały przez nią uznane za sposoby poznania równoprawne z rozumem¹⁷, wydają się jedynym właściwym kluczem do odczytania trudnej interpretacyjnie, heterogenicznej powieści Shōno¹⁸. Teoria afektów, która pojawiła się w polu zainteresowania współczesnej teorii literatury, sztuki i mediów w latach 90. XX wieku, została uznana, by użyć słów jednego z jej głównych twórców, Briana Massumiego, za zasadniczą „dla zrozumienia kultury późnego kapitalizmu,

16 Tamże, s. 11 i in.

17 Zob. E. Rybicka *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków, s. 267. Por. też K. Bojarska *Wstęp. Poczucie myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, „Teksty Drugie” 2013 nr 6, s. 13.

18 Spośród niewielu japońskich krytyków, którzy do tej pory pokusili się o analizę *Taimu surippu konbināto* [Kombinatu zakrzywionej czasoprzestrzeni], na uwagę zasługują następujące prace: H. Fujiwara *Toki wa suberi umi no kioku ga yomigaeru* [Czas się ślizga, wspomnienia morza odzywają], w: *Gendai jousei sakka dokuhon 4. Shōno Yoriko* [Przewodnik po współczesnych japońskich pisarkach 4. Yoriko Shōno], red. Y. Shimizu, Kanae Shobō, Tōkyō 2006, s. 54–57, oraz K. Takeuchi „*Taimusurippu konbināto*” + *dokusha = (sōzō + rensō) x tawamure = ∞* [Kombinat zakrzywionej czasoprzestrzeni + czytelnik = <wyobraźnia + skojarzenia> x zabawa = ∞], w: *Gendai jousei...*, s. 58–61. Pierwszy autor odczytuje powieść, posługując się figurą pamięci, druga autorka – skojarzeń i gry. Sam Shimizu we wspomnianej już biografii literackiej Shōno, koncentruje się na podróży, zob. Y. Shimizu *Shōno Yoriko. Kokū no senshi*, s. 125–127. Spośród krytyków zachodnich wyróżnia się postmodernistyczna, globalizacyjna i „senna” interpretacja tej powieści, zaproponowana przez J. Brown w artykule *Caught in a “Restless Dream”: Contemporary Japanese Women Writers and the Era of Globalization*, w: *Japan in the Age of Globalization*, ed. C. Holroyd, K. Coates, Routledge, London–New York 2014, s. 158–175.

opartej na informacji i obrazach, kultury, w której tak zwane wielkie narracje uważa się za sprawę przeszłości”¹⁹. Massumi zwraca przy tym uwagę, że choć nasza ponowoczesna kondycja odznacza się nadmiarem afektu, brakuje jeszcze specyficznej dla jego teorii terminologii. Uznaje więc za istotne uporządkowanie definicji afektu, emocji i uczucia, pojęć używanych dotychczas „niechlujnie” jako synonimy. Afekt to coś, co można nazwać intensywnością²⁰, zakotwiczoną głęboko w cielesności, umożliwiającą „wtargnięcie tego, co przedosobowe, przedspołeczne i przedwerbalne”²¹. Afekt ma zatem charakter prepersonalny i prekognitywny. Emocja zaś w tym kontekście to „intensywność opanowana i uznana”²², rozpoznana, subiektywna treść, „socio-lingwistyczne utrwalenie jakości pewnego doświadczenia, które od samego początku uważa się za coś osobistego”²³. Uczucia, z kolei, są rodzajem wrażeń, które zestawione z doświadczeniem czującego, znajdują właściwe miejsca i nazwy²⁴.

To właśnie uczucie, nieodgadniona miłość do wysnionego tuńczyka, stan rozpoznany przez bohaterkę, i jednocześnie narratorkę, o nazwisku Sawano jako całkowicie irracjonalny, popycha ją w przedziwną podróż po współczesnym Tokio. Podczas tej podróży rozróżnienie na sen i jawę w zasadzie nie istnieje. Bo rzeczywistość często bywa równie absurdalna i przerażająca jak sen, a świat zewnętrzny, doświadczany przez Sawano po części wbrew jej woli, jest bolesny i chaotyczny jak senny koszmar. O tym wszystkim dowiadujemy się już z fragmentu otwierającego utwór. Jego pierwsze zdanie jest przy tym miniaturowym arcydziełem na miarę pisarstwa Shōno, zawierającym w sobie prawie całą fabułę powieści:

Zdarzyło się to latem ubiegłego roku. Pewnego dnia cierpiałam miłosne katusze z powodu snu, w którym byłam zakochana w tuńczyku, gdy nagle ktoś zadzwonił; nie wiem, może to był ten tuńczyk, a może Super Jetter, w każdym bądź razie nalegał, żebym gdzieś poszła i ostatecznie

19 B. Massumi *Autonomia afektu*, przeł. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013 nr 6, s. 115.

20 Tamże.

21 K. Bojarska *Wstęp. Poczucie myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, s. 14-15.

22 B. Massumi *Autonomia afektu*, s. 116.

23 Tamże.

24 K. Bojarska *Wstęp. Poczucie myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, s. 15.

skończyło się na tym, że pojechałam na stację Umishibaura. Jest to końcowa stacja linii Tsurumi, należącej do Kolei Japońskich JR. Na jednym końcu jej długiego peronu jest morze, na drugim – wyjście, będące jednocześnie służbowym wejściem do Toshiba, którym mogą przechodzić wyłącznie pracownicy fabryki. Zatem, z jednej strony jest morze, z drugiej – Toshiba. Istnieją więc dwa sposoby opuszczenia peronu – można wskoczyć do morza, albo w recepcji fabryki pokazać przepustkę. Innymi słowy, jeśli ktoś niebędący rybą, węzłem wodnym ani pracownikiem Toshiba wysiadzie na tej stacji, nie pozostanie mu nic innego, jak tylko poczekać, aż pociąg będzie wracał.

W takie właśnie miejsce kazał mi jechać mój telefoniczny rozmówca, którego w żadnym razie nie byłam w stanie zidentyfikować. Przede wszystkim należy zacząć od tego, że kiedy z głębokiego snu wyrwał mnie dźwięk telefonu, pomyślałam sobie, że to też mi się śni.²⁵

Jak dowiadujemy się z dalszych kart powieści, bohaterce przyśniło się morze – kiedy dokładnie?, nie wiadomo, bo czas linearny nie ma w tej powieści żadnego zastosowania, przeszłość, teraźniejszość i przyszłość wślizgują się jedna w drugą, załamują, przenikają. A więc było to morze wyziewające spomiędzy przemysłowego krajobrazu i zupełnie niekojarzące się z miłością:

Morze ze snu, w którym widziałam mojego tuńczyka, nie miało odpowiedniego do miłości niebieskiego koloru, lecz połyskiwało tłustą, metaliczną szarością, a drobne falki na jego powierzchni radośnie pomrukiwały. Taki właśnie niewielki skrawek morza wзираł spomiędzy zamkniętego, betonowego świata, rozciągającego się po drugiej stronie wzgórza, które porastała wyschnięta trawa.²⁶

Rozmówca telefoniczny, zachęcając bohaterkę do wyjścia z domu, wabił ją perspektywą ujrzenia morza, ale to nie ono, a miłość do tuńczyka, nieodparte pragnienie spotkania się z nim, chęć skonfrontowania z „rzeczywistością” i zrozumienia obezwładniającego ją uczucia, było jedynym powodem, dla którego ostatecznie zdecydowała się wyjść z domu:

25 Y. Shōno *Taimu surippu kombināto*, s. 9-10.

26 Tamże, s. 11.

nie lubię prawdziwego morza, chcę tylko ujrzeć moje morze ze snu. Chcę raz jeszcze spotkać się z Tuńczykiem i upewnić się, co tak naprawdę do niego czuję. A żeby tego dokonać, muszę wyjść.²⁷

Również w wywiadzie udzielonym redaktorom czasopisma poświęconego współczesnej japońskiej literaturze, który wraz z fragmentem przekładu *Taimu surippu kombināto* [Kombinatu zakrzywionej czasoprzestrzeni] ukazał się w 2002 roku w amerykańskim czasopiśmie literackim „The Review of Contemporary Japanese Fiction”²⁸, pisarka mówi o tym, że punktem wyjścia przy pisaniu tej powieści było dla niej uczucie, miłość pozbawiona jakiegoś konkretnego obiektu. Tuńczyk był bowiem w zamierzeniu autorki kochankiem symbolicznym, takim, który nie istnieje, mającym umożliwić wyobrażenie sobie miłości bez właściwego jej obiektu²⁹.

Gdyby zatem nie zapalnik, jakim była miłość do tuńczyka, niezależnie jak bardzo fantasmagoryczna i wyidealizowana, gdyby nie emocje, w tym wypadku współgrające z logiką działania, Sawano nie wyruszyłaby w swą surrealistyczną, afektywną podróż po Tokio. Nie odkryłaby wielu miejsc, wywołujących w niej nostalgiczne wspomnienia z dzieciństwa, nie namalowałaby emocjami sugestywnego, filtrowanego zmysłami obrazu współczesnego Tokio.

Tokio Tuńczyka, Umishibaury i *Blade Runner*a

Niewiele jest w *Taimu surippu kombināto* [Kombinacie zakrzywionej czasoprzestrzeni] jednoznacznych, typowych opisów tokijskich miejsc i krajobrazów, gdyż jak trafnie zauważa Tatsumi, Shōno zawsze bardziej interesowało ukazywanie miasta jako rodzaju chimery, amalgamatu miejsca i ludzi, niż

27 Tamże, s. 35.

28 Zob. Y. Shōno *Time Warp Complex*, przeł. A. Fulford, z pomocą Y. Takahashi i N. Ito, stylizowane przez M. Keezinga, „The Review of Contemporary Fiction” 2002 June 2, <http://www.thefreelibrary.com/Time+Warp+Complex.-a089928975> (02.01.2015). Tłumaczenie obejmuje około połowy oryginału.

29 S. Gregory, L. McCaffery *This Conflict Between Illusion and Brutal Reality: an Interview with Yoriko Shono*, <http://www.thefreelibrary.com/This+Conflict+between+Illusion+and+Brutal+Reality%3a+an+Interview+with...-a089928974> (02.01.2015). Później Shono zweryfikowała, a może raczej rozszerzyła znaczenie motywu kochanka-tuńczyka o aspekt religijny, dodając, że występujący w jej powieści „antropomorficzny tuńczyk jest inkarnacją bogów shintoistycznych i buddyjskich”. Zob. Y. Shōno *Atogaki. Eien no shinjin, sono nigaki "eikō" o kiroku* [Posłowie. Wieczna debutantka i jej zapiski o gorzkiej „chwale”], w: tejsze Shōno Yoriko. *Sankan shōsetsushū*, s. 250.

obrazowanie jego *genius loci*³⁰. Tak więc Tokio, po którego labiryntach krąży Sawano, miasto wyzierające ze szczelin, spomiędzy, z prześwitów, zarówno czasu, przestrzeni, jak i świadomości (tak właśnie, jak rodzi się afekt), ujrzemy jakby przypadkiem, mimochodem. Jest jak przeszkoda do pokonania w pogoni za snem; pojawia się przelotnie, uchwycone kątem oka przez okno pociągu, staje się nazwą stacji, banku, fabryki. Ciemny, ponury obraz miasta wyłania się spośród odczuć i myśli bohaterki, pragnącej podtrzymać stan miłosnego odurzenia, którego trwanie poza snem wydaje się jej zagrożone („Chciałam utrzymać się w stanie miłosnego upojenia. To wszystko działo się jednak we śnie i gdybym się obudziła, to nie byłoby już zupełnie tak samo”³¹).

Tak więc Sawano, choć nie ma na to najmniejszej ochoty, wychodzi z domu, by udać się na pobliską stację kolejową. Chce dotrzeć do znajdującej się na przeciwnym krańcu Tokio Umishibaury, w przemysłowym, poprzecinowanym fabrycznymi budynkami rejonie miasta. Tam, na terenach zabranych morzu, tłoczą się kombinaty przemysłowe i wielkie magazyny. To właśnie w takim industrialnym krajobrazie ma nadzieję odnaleźć morze, o którym wcześniej śniła, a w tym morzu – tuńczyka ze snu:

Przemierzając senny krajobraz, ja z mojego snu natknęłam się na sklep rybny, w którym stały drewniane skrzynki z rybami. [...] Oprócz ryb poukładane w nich były butelki o różnych kształtach, wyjątkowo brzydkie, ale za to zupełnie przezroczyste. Bardzo zapragnęłam mieć taką butelkę, więc podeszłam bliżej. I wtedy zobaczyłam, że ryby sprzedaje ten właśnie TUŃCZYK. Tak naprawdę różnił się od zwykłego tuńczyka, tylko z kształtu go przypominał. [...] To był mój tuńczyk-kochanek. Nie zaszło jednak między nami nic poza wymianą spojrzeń, tylko to. Był to tuńczyk do kochania, który wybuchał, kiedy się go dotknęło. To było właśnie coś takiego. I na tym koniec, nie było żadnego dalszego ciągu. Taka to była miłość.³²

Miłość jako afekt, „efektywny zapalnik głębokiego przeżycia i myśli”³³, staje się więc w *Taimu surippu konbināto* [Kombinacie zakrzywionej czaso-

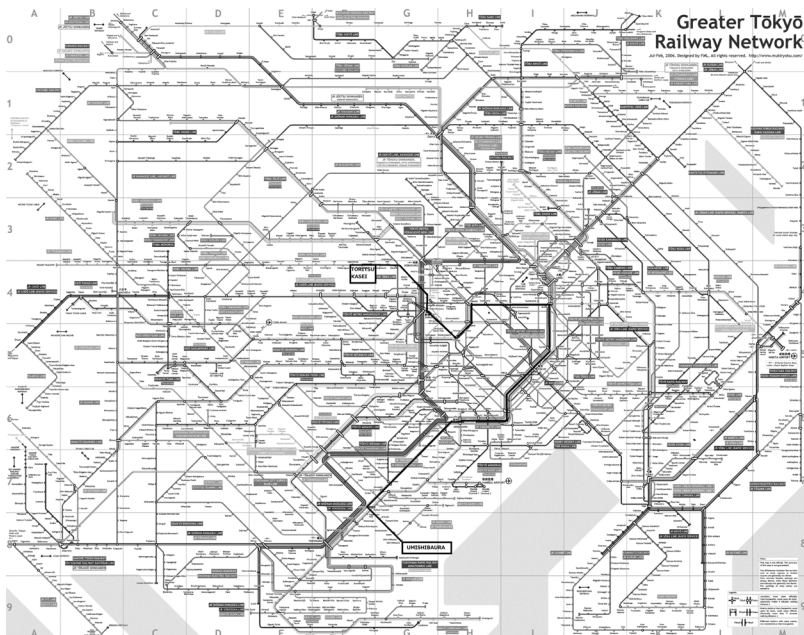
30 Por. T. Tatsumi *Nihon henryū bungaku. Slipstream Japan...*, s. 209.

31 Y. Shōno *Taimu surippu konbināto*, s. 11.

32 Tamże, s. 11-12.

33 Tymimi słowami Bojarska określa afekt, podążając w jego odczytywaniu tropem Gilles’a Deleuze’a. Zob. K. Bojarska *Wstęp. Poczucie myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)*, s. 14.

przestrzeni] katalizatorem dla halucynacyjnej podróży. W jej efekcie, morze zostanie odnalezione, tuńczyk i miłość – niestety nie. Zanim jednak dowiemy się tego, znajdziemy się wraz z bohaterką, o godzinie dziesiątej rano na peronie stacji Toritsu Kasei (il. 1), gdzie kupi bilet. Przestrzeń wokół wydaje się jej bezpiecznie znajoma. W pewnym momencie budzi się i widzi, że jest na innej stacji, choć nie pamięta, kiedy wsiadła do wagonu. Pociąg znów rusza, kobieta

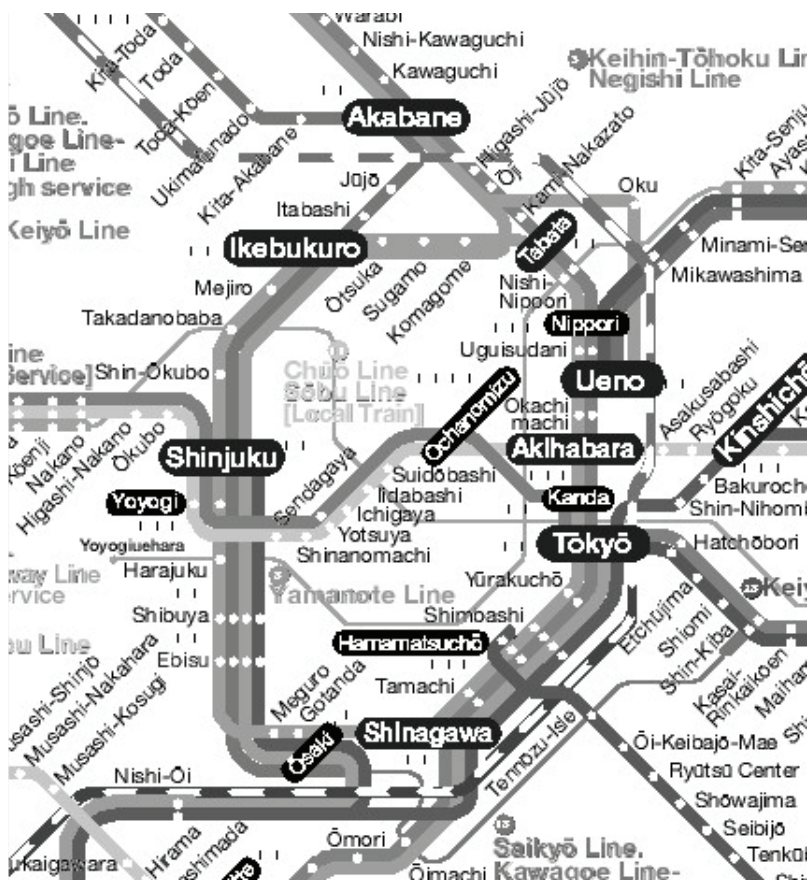


Mapa tokijskich kolei i droga z Toritsu Kasei do Umishibaury.

ponownie traci świadomość (pamięta tylko stację Araiyakushimae) i w stanie półsnu dojeżdża do stacji Takadanobaba. Na razie zna drogę prawie na pamięć, więc może spokojnie spać. W Takadanobabie musi się jednak przesiąść do pociągu linii Yamanote, żeby dojechać do stacji Shinjuku. Niestety przespała stację i obudziła się dopiero na Yoyogi. Zaczyna więc sprawdzać na mapie, jak dojechać do Tsurumi, gdzie już tylko ostatni raz przesiądzie się do pociągu, który zawiezie ją do Umishibaury. Padają nazwy różnych stacji; sytuacja w związku z rodzajem biletu, który kupiła, komplikuje się i Sawano musi wrócić z Yoyogi do Shinjuku. Stąd mogłaby już jechać prosto do Shinagawy, zajęłoby to jej nie więcej niż dwadzieścia minut, a z niej do Tsurumi i Umishibaury, choć jednak mieszka już w Tokio od dziesięciu lat, ciągle

ma jeszcze mentalność onieśmielonego stolicą prowincjusza. I jak na prowincjusza przystało, wsiada do pociągu linii Chūō, przecinającej w poprzek centralne Tokio. („Takim jak ja prowincjuszom przyjeżdżającym do stolicy wydaje się, że cała Japonia kontrolowana jest przez linię Chūō (il. 2). Jechała nim, gdy po raz pierwszy przybyła tu z rodzinnych stron. Przez okna pociągu widzi nieprzyjazne, betonowe miasto, z jego drapaczami chmur i zwalistymi, podobnymi do siebie budynkami:

Po prawej stronie, w kierunku jazdy pociągu, widać apartamentowiec Lions Shinanomachi, budynek Sekisui; widzę bok ściany banku Sanwa



Linia Chūō ze stacji Shinjuku do stacji Tōkyō.



Poczta przed stacją Tōkyō.

i zaczynam odczuwać głód, być może pobudzony smrodliwym powietrzem dochodzącym z budynku stacji...; boiska i stadion baseballowy, fioletowe ściany Centrum Sportowego w Kandzie. Dalej poczta, która jest wielokrotnie większa od szkoły podstawowej w moich rodzinnych stronach (il. 3). Mury zakrywają niebo. Budynki wokół stacji Tokio wyglądają jak mrowiska albo gniazda pszczół. Zbyt duże, z oknami jak łebki od szpilek. Są zwaliste, o dziwnych kształtach i wyglądają, jakby były specjalnie powielone (il. 4). W zachodnim Shinjuku też takie były. Tak właśnie wygląda budynek Urzędu Metropolii Tokijskiej. Kiedy tam byłam? A może we śnie widziałam go w telewizji?

Z Shinjuku do Tokio. Całe Tokio można przejechać raptem w piętnaście minut. A potem już jest zwykłe Tokio, takie, w którym się mieszka, które Tokijczycy nazywają prawdziwym Tokio. Tak sobie rozmyślałam, patrząc przez okno pociągu.³⁴

Na stacji Tōkyō, na której się przesiada, nie była już od dwóch lat. Tyle lat nie odwiedzała rodzinnych stron, nie widziała rodziców. Tłum ludzi nieustająco przelewa się przez nadziemne i podziemne przejścia i tunele³⁵ (il. 5).



Stacja Tōkyō, budynki jak mrowiska.

34 Tamże.

35 Rzeczywiście stacja Tōkyō, to, oprócz Shinjuku i Ikebukuro, największy węzeł kolejowy miasta. Przecinają się tu linie torów pociągów państwowych i prywatnych, dalekobieżnych i podmiejskich, superekspresu *shinkansen* i metra, pociągów jadących do wszystkich zakątków kraju.

Sawano stoi na peronie linii Keihin Tōhoku, skąd za chwilę niebieski pociąg zawiezie ją do Tsurumi; przygląda się zielono-białemu *shinkansenowi*. Uczuciu zagubienia towarzyszy lęk – boi się, widząc dużą przestrzeń między brzegiem peronu a wejściem do wagonu. Tak samo czuje się, kiedy wsiada do pociągu na stacji Toritsu Kasei³⁶.



Tłum w podziemiach stacji Tōkyō.

Od Shinagawy krajobraz się zmienia. Kończą się masywne budynki i wieżowce, pojawia się zwykłe Tokio. „Spomiędzy budynków, jak spod kocich ogonów, wyglądają ciemne mieszkania”³⁷. Niskie, nierówne zabudowania, małe, brzydkie domki, ustawione rzędem tak blisko torów, że przez ich rozsunięte papierowe ścianki *shōji* można prawie zajrzeć do wnętrza mieszkań, dotknąć bielizny suszącej się na balkonach, wietrzących się kołder (il. 6). Niewielkie budynki mieszkalne i potężne bloki; w oczy rzucają się głównie nazwy fabryk, firm, zakładów: Gare Ōmori Kōjō, Asahi Garasu, Asahi Danbōru.... I znów bloki, bloki, bloki – aż się człowiekowi robi niedobrze od bloków, „blokowe zmęczenie”³⁸.

36 Y. Shōno *Taimu surippu konbināto*, s. 40.

37 Tamże, s. 41.

38 Tamże, s. 41-42.



Od Shinagawy w kierunku Umishibaury, niskie, małe budynki...

Po przybyciu do Tsurumi, choć Umishibaura jest tuż-tuż, aż dwie godziny trzeba czekać na właściwy pociąg. Dlatego, że jest niedziela – zakład Toshiba ma wolne, pociągi jeżdżą rzadziej niż w tygodniu, kiedy pracownicy fabryki dojeżdżają do pracy. Sawano wychodzi więc na zewnątrz stacji, przeciętnej, takiej jak każda inna, z przyciągającym wzrok *pachinko*. I nagle przestrzeń się załamuje i gdzieś ze szczelin umysłu wyłaniają się obrazy – Yokkaichi, w którym się urodziła i gdzie mieszkała jej babcia. Jako dziecko spędzała tam wiele czasu. Śmierzące ryby, nie do zjedzenia, które ludzie łowili w kanale, w pobliżu domu babci, niedaleko kombinatu przemysłowego... To może dlatego we śnie widziała kombinat... Wreszcie wsiada do pociągu jadącego do Umishibaury. Za oknami przesuwa się zrujnowany, industrialny krajobraz, „następstwo rozwiania się snu o przemysłowej potędze, scena ukazująca to, co zostało, gdy wszystko się skończyło”³⁹. Gdy dojeżdża na miejsce, wydaje jej się, że rozpoznaje morze, które widziała we śnie. Ale tuńczyka ze snu tam nie ma. Z peronu widzi olbrzymie cysterny, magazyny i budynki kombinatu na przeciwległym brzegu szerokiego brudnego kanału (il. 7 i 8). Wiele z nich nie jest już wykorzystywanych, metalowe konstrukcje pokrywa rdza. To miejsce

39 Tamże, s. 27.



Widok z peronu na stacji Umishibaura.



Widok z peronu na stacji Umishibaura.

przypomina o czasach dawnej *prosperity*, nadziejach na nigdy niekończący się rozwój gospodarczy, który rozpoczął się w latach 60. XX wieku i którego produkująca telewizory i elektroniczne oprzyrządowanie fabryka Toshiba była doskonałym przykładem. Sen o bogactwie i potędze legł w gruzach w początkach lat 90., wraz z pęknięciem bańki ekonomicznej. Tym bardziej żałośnie prezentuje się napis, który Sawano widzi na ścianie fabrycznego budynku: „Podążajmy wraz z fabryką w XXI wiek, w czasy wiecznego postępu”⁴⁰.

Krajobraz przemysłowego Tokio i jego okolic po pęknięciu gospodarki bańki mydlanej porównywany jest w *Taimu surippu konbināto* [Kombinacie zakrzywionej czasoprzestrzeni] ze światem slumsów z bliskiej przyszłości, znanym z filmu *Blade Runner* (polski tytuł *Łowca androidów*, 1990). To futurystyczne arcydzieło filmowe Ridleya Scotta z 1982 roku⁴¹, będące klasycznym już przykładem kina science-fiction i nurtu neo-noir, ukazuje postapokaliptyczny świat. Jego akcja dzieje się w 2019 roku w Los Angeles, a tematyka, prowokująca do rozważań o sensie człowieczeństwa, koncentruje się na problemie koegzystencji ludzi i androidów. Wprawdzie u Shōno nie ma humanoidalnych androidów, lecz postacią łączącą świat ludzi z nie-ludzkiem jest ukochany tuńczyk ze snu, będący w części człowiekiem, w części rybą. Bohaterka powieści zastanawia się nawet, czy jej tuńczyk nie jest sztucznym tworem, produkowanym w Toshibie, czymś w rodzaju robota. Ostatecznie jednak odrzuca myśl, że w Toshibie produkowane są replikanty, choć już samo podejrzenie tworzy subtelną, utkaną z posępnych skojarzeń sieć powiązań powieści Shōno z filmem⁴².

Motywowym nadrzędnym, łączącym oba utwory jest wizja dystopicznej przyszłości. Jednak podczas gdy film Scotta stanowił dopiero przepowiednię zglobalizowanego świata, Shōno ukazuje Tokio w dobie globalizacji

40 Tamże, s. 76.

41 Film powstał na podstawie powieści kultowego pisarza science-fiction Philipa K. Dicka *Do Androids Dream of Electric Sheep?* w 1968 roku (polski przekład Sławomira Kędzierskiego *Blade runner. Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2001).

42 Można znaleźć wiele motywów łączących *Blade Runnera* z *Taimu surippu konbināto* [Kombinatem zakrzywionej czasoprzestrzeni], np. oczy replikantów vs oczy Tuńczyka – te, które patrzą na Sawano we śnie, jak również te, które widzi na niebie w fantasmagorycznej wizji, i wreszcie te, które są sprzedawane w sklepie spożywczym; replikanci – humanoidy z wmontowaną ludzką pamięcią, odruchami, a nawet emocjami vs tuńczyk-kochanek, ludzko-rybia hybryda; postać replikantki Rachel, w której zakochuje się Rick Deckard, tytułowy *blade runner* vs tuńczyk, w którym zakochuje się narratorka; spreparowana pamięć Rachel vs zaburzona przez sen, splątana pamięć bohaterki *Taimu surippu*; łuska węża vs łuski tuńczyka i in.

ureczywistnionej, a raczej, jak zauważa Janice Brown – globalizacji, lokalnego efektu globalizacyjnego⁴³. Z powieściowych dialogów z rozmówcą telefonicznym (ostatecznie nie wiadomo, kim on jest, może znajomym Iks, może wydawcą, a może samym tuńczykiem) i monologów bohaterki, uwięzionych między snem i jawą, wyłaniają się zubożałe jeszcze w czasach kryzysu paliwowego lat 70. przedmieścia Tokio – ciche i smutne, jeszcze bardziej podupadłe w wyniku pęknięcia bańki i kryzysu, który po nim nastąpił⁴⁴. Padają trzeźwe uwagi o biednych imigrantach w Tokio, „od Peru, po Bangladesz i Honkong”, a pozornie nieskładna historyjka o Alim z Kenii odsłania Tokio, o jakim rzadko słyszymy:

Od Peru po Bangladesz i Hongkong, na myśl przychodzi mi tylko to zdanie z piosenki o robotnikach z różnych krajów. Aaa, zdaje mi się, że kiedyś chodzili pod moim oknem w dzień Świętego Walentego i wołali, że sprzedają czekoladę z Zimbabwe. A może z Kenii? Nie. Z Kenią to nie chodziło o czekoladę. Z Kenii był Ali, który przyszedł ze szpitala w Urawie, żeby odwiedzić swojego znajomego, który sprzątał w szpitalu znajdującym się naprzeciwko mojego mieszkania. Znajomego nie było, więc nie mógł pożyczyć od niego pieniędzy na bilet powrotny. Gdyby poszedł pożyczyć na przykład od policjantów na rogu, to mogliby go zatrzymać za nielegalny pobyt – paszportu też nie miał – poprosił więc mnie, żebym mu pożyczyla siedemset yenów. Dopiero co przeprowadziłam się do Koritsu Kasai i jak usłyszałam, że przyjechał z Kenii, a było wtedy zimno, to zrobiło mi się go żal, a może raczej zrobiło mi się smutno, bo nie mogłam sobie fizycznie wyobrazić odległości do Kenii, więc pożyczyłam mu te siedemset yenów. A tymczasem minął już rok. I jeszcze mi nie oddał. Co się z nim mogło stać? Może pojechał na wybory do Kenii? Nie. To ja idę na wybory. Powiedziałam przez telefon, że idę na wybory.⁴⁵

Tytuł filmu Scotta wielokrotnie pojawia się w powieści Shōno, zawsze w odniesieniu do zniszczonego, przemysłowego krajobrazu Umishibaury i prowadzących do niej smutnych, podupadłych w czasach kryzysu tokijskich przedmieść.

43 Zob. J. Brown *Caught in a 'Restless Dream'...*, s. 168.

44 Y. Shōno *Taimu surippu konbināto*, s. 27.

45 Tamże, s. 19-20.

Umishibaura, jako awatar współczesnego Tokio, nie napawa optymizmem. I nie jest pocieszające, że wizja zniszczenia, przemysłowej ruiny, jaką odnajdujemy na stacji, to jak podkreśla Shōno, obraz stworzony na potrzeby powieści⁴⁶. Bowiern neoliberalna, ponowoczesna Japonia, ukazująca wyraźnie swoje oblicze w powieściowym Tokio – miejscu, w którym współczesnemu człowiekowi, a szczególnie kobiecie, nie jest łatwo się odnaleźć – wyłania się z *Taimu surippu konbināto* [Kombinatu zakrzywionej czasoprzestrzeni] z bolesną oczywistością. Choć Shōno jest przy tym wyjątkowo w swojej powieści krytyczna, nie feruje opinii, nie ocenia. Świadomie unika wszelkiego zaangażowanego dyskursu, czy to politycznego, czy społecznego. W zamian za to przedstawia bardzo osobisty punkt widzenia, zastępując logiczne myślenie poznaniem zmysłowym i opisując językiem dekonstrukcji⁴⁷, co naprawdę czuje⁴⁸. Ważne są dla niej własne doznania, emocje, afekty, i to one mają w tej niezwyklej powieści prawdziwą wartość poznawczą. Tworzy się dzięki nim rozedrgany obraz współczesnego Tokio z drugiej połowy ery Shōwa i pierwszych lat Heisei. Składają się nań falujące, przenikające się stany, które, przekute w słowa, przekładają się na nękający współczesnego człowieka (nie tylko tokijczyka i Japończyka) lęk, niepokój i brak wiary w przyszłość.

46 S. Gregory, L. McCaffery *This Conflict between Illusion...*

47 Dekonstrukcja języka u Shōno przejawia się przez rozkładanie słów na pojedyncze sylaby, gry słowne i tworzenie wielopozomowych skojarzeń, i służy, według jej własnych słów, „krytyce języka japońskiego, i tak już zdeformowanego”. (*This Conflict Between Illusion...*) Przykładem takiego dekonstruowania języka w „Kombinacie zakrzywionej czasoprzestrzeni” jest następujący fragment:

„– Co? O co znów chodzi? – I znów padło coś dziwnego.

– No, prze, cięż, mówię: Umishibaura, UMISHIBAURA.

Czyżby nagle, w jedną chwilę zmienił temat? I czasy też się zmieniły, z ery Heisei wróciliśmy do Shōwa?...Ale, o czym on właściwie mówi, o jakiejś stacji? Najpierw „umi” – morze, a potem jakaś nazwa stacji, której nie dosłyszałam?

– Najpierw jest stacja, tak?, a potem morze?, a później coś jak Umishinagawa, Umashiroura, nami, shimaaura?, ej, poczekaj chwilkę! – Dopiero co się obudziłam i nie miałam humoru; byłam zaspana i dlatego wszystko mi się myliło. Ale on nic nie zauważył i nadal poważnie tłumaczy.

– No-mó-wię, U-MI-SHI-BA-U-RA.

– Ki-mishi-manara? Kimishimanara? W górach? – Humor jeszcze bardziej mi się popsuł i znów pomyliłam słowa. Od razu sobie skojarzyłam, że w pobliżu Nary jest miejsce, które nazywa się Kimishima. Pochodzę z Ise i w tym rejonie pełno jest miejsc o nazwach dwuwyrzowych, jak Ise Matsuzaka, Ise Kawasaki. I skojarzyłam sobie, że pewno ludzie z Kimishimy, urodzeni w Narze, wymyślili taką nazwę, żeby uczcić Narę. [...]”. Y. Shōno *Taimu surippu konbināto*, s. 20-21.

48 Por. Wypowiedź Shōno w wywiadzie S. Gregory, L. McCaffery *This Conflict Between Illusion...*

Abstract

Beata Kubiak Ho-Chi

UNIVERSITY OF WARSAW

An Affective Topography of Contemporary Tokio in Yoriko Shōno's Novel Taimu Surippu Konbināto [Time Slip Kombinat]

Kubiak Ho-Chi reads Yoriko Shōno's novel "Time Slip Kombinat" (1994) in the light of Brian Massumi's theory of affect. She highlights the importance of affect and the cognitive potential of studying the emotional interaction between the individual and the place (Tokyo) in Shōno's novel. She also emphasizes the correspondence between the chaos of the city and the chaos of feelings, which becomes apparent in the novelistic world after the industrial catastrophe. While Shōno is still untranslated into Polish, in Japan she is counted among the most revolutionary contemporary writers. Saturated with an atmosphere of surrealism and a nightmarish combination of dream and wakefulness, her experimental prose represents a postmodern Japan as well as a modern individual lost in the globalized world, filled with fear and lacking all faith in the future.

Keywords

contemporary Japanese literature, Yoriko Shōno, Tokio, affect