

**Palimpsestowa sylwiczność ponowoczesna na przykładzie *Japońskiej wioski* Joanny Wilengowskiej. Uznajmy, że w ten pokrętny sposób główny temat został naświetlony<sup>1</sup>**

**1. Sylwa ponowoczesna**

Starając się określić kierunki przemian prozy polskiej końca lat 80-tych i lat 90-tych, Przemysław Czapliński wskazuje trzy podstawowe problemy, wobec których stanęli jej twórcy. Ujmuje je w odniesieniu do trzech kwestii: rzeczywistości, tożsamości i formy. W rozważaniach niniejszych najistotniejsza wydaje się kwestia ostatnia - formy, bowiem w jej granicach, pośród rozmaitych ustosunkowań tekstów prozatorskich wobec fabuły (od jej reaktywacji, przez negację, po brak ) znajduje się miejsce dla utworów pozbawionych formy – sylw ponowoczesnych.<sup>2</sup>

**1.a. Etymologia nazwy**

Nazwa ta, powstała na bazie analogii z opisaną przez Ryszarda Nycza kategorią sylw współczesnych<sup>3</sup>, obejmuje teksty otwarte kompozycyjnie, niekompletne, fragmentaryczne, brulionowe, o zachwianym lub niemożliwym do rozpoznania statusie gatunkowym, mieszające autentyk z fikcją, należące do tradycji pisania niezobowiązującego. Sylwa nie obiecuje ani nie stanowi żadnej całości – kompozycyjnej, tematycznej, gatunkowej, czy estetycznej – odznacza się szeroko rozumianą różnorodnością i

---

<sup>1</sup> J. Wilengowska, *Japońska wioska*, Olsztyn 1999, s. 17. Kolejne cytaty lokalizuję według podanego wydania.

<sup>2</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 239.

<sup>3</sup> R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984.

niekompletnością.<sup>4</sup> Tematyczna, gatunkowa i stylistyczna wielowarstwowość, fragmentaryczność oraz swoista autorefleksyjność sylwy, pozwalają interpretować jej kompozycję jako palimpsestową. Co więcej, zarówno sylwiczność, jak palimpsestowość, opisywane są w kategoriach kryzysu, wyczerpania tradycyjnych form, a oba zjawiska, w początkowej fazie występowania, traktowane jako marginesowe i naddatkowe, silnie ekspandują, zyskując z czasem rangę reprezentatywnych dla epoki, w której się pojawiają. Jeśli przyjąć, że mniejsza lub większa palimpsestowość danego utworu jest kwestią stopnia natężenia, teksty sylwiczne określić można jako jeden z najpełniejszych przejawów palimpsestu, jako palimpsestowość skondensowaną. Wynikiem zastosowania sylwicznych chwytów kompozycyjnych jest dzieło, możliwe do opisanie w kategoriach niedoboru i nadmiaru jednocześnie – kategoriach, wpisanych w definicję palimpsestu. Przyjmuje się, że sylwa powstała w odpowiedzi na chaos i rozproszenie świata, co z kolei pozwala tę „formę” interpretować jako metaforę epistemologiczną, narzędzie oglądu rzeczywistości, dostosowane do charakteru przedmiotu opisu. W trakcie lektury okazuje się, że mechanizmem jej powstawania rządzą skojarzenia, wspomnienia i możliwości, że „prezentuje się [ona] jako antologia szans tkwiących w narracji”<sup>5</sup>.

### **1.b. Sylwa współczesna**

Repertuar usankcjonowanych tradycją środków literackich okazał się niewystarczający dla wyrażenia doświadczeń i potrzeb uczestników zorientowanego etycznie uniwersum kulturowego lat 70-tych. W odpowiedzi na owo zapotrzebowanie powstała sylwa współczesna, w której

---

<sup>4</sup> P. Czaplński, P. Śliwiński, op. cit., s. 277-278.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 278.

autentyzm jednostkowej perspektywy, sprawdzalne, bazujące na faktach okrucy prywatności autora, odsłonięcie reguł reżyserii, wzięły górę nad fabułą jako sposobem przekazu, całościową wizją historii i kunsztem pisarskim.

### **1.c. Sylwa a autentyk**

Tak skonstruowana definicja sylwy - wyraźnie zbieżna ze specyfiką zjawiska, opisanego przez Jerzego Jarzębskiego, jako „kariera autentyku”<sup>6</sup> - każe traktować ją, jako konglomerat elementów autobiograficznych, faktograficznych i autotematycznych. Sprzężenie wymienionych wpływów jest dla zaistnienia sylwy i autentyku niezbędne, choć w poszczególnych realizacjach pisarskich inaczej rozkładają się dominanty.

### **1.d. Kryzys sylwy współczesnej**

W latach 90-tych, inflacja tak pojętych wyznań wraz z estetycznie ukierunkowanymi kryteriami oceny literatury, doprowadziły do kryzysu tego nie-gatunku, w jego specyficznej, określonej od *Kalendarza i klepsydry* wersji. Wciąż bowiem powstawały (i powstają) utwory mieszczące się w tradycji pisania niezobowiązującego, charakteryzujące się brakiem wyraźnego kontraktu komunikacyjnego z odbiorcą, fragmentaryczne, balansujące na granicy zmyślenia i prawdy, jednakże, w obrębie podstawowych komponentów, wchodzących w skład takich tekstów, nastąpiły znaczące przesunięcia.

---

<sup>6</sup> J. Jarzębski, *Kariera autentyku* [w:] Idem, *Powieść jako autokreacja*, Kraków-Wrocław 1984, s. 338-362. Rozpoznanie sylwiczności „autentyków”, bądź rysów autentyzmu w sylwie, zależy jak sądzę od tego, które z tych pojęć potraktujemy jako nadrzędne; dla Jarzębskiego kategorią szerszą jest bez wątpienia autentyk

## **1.e. Zmiana rozumienia pojęć: autotematyzm, autobiografia, faktografia**

Przesunięcia owe, wiązać można chyba, ze wzrastającą metafikcyjnością prozy najnowszej.<sup>7</sup> Jej wzmożona literackość, stanowiąca reakcję, na dominującą w latach 70-tych i 80-tych antyfikcyjność, zaowocowała dwoma odmiennymi tendencjami: fabulacyjną i nieepicką.<sup>8</sup> W ujęciu Czaplińskiego:

„określenie <metafikcja> w odniesieniu do prozy polskiej przełomu lat 80. i 90. oznacza przynajmniej trzy elementy strategii pisarskiej: nazywanie reguł tekstowej gry, rolę odwołań międzytekstowych oraz sposób ukazywania i interpretowania rzeczywistości”.<sup>9</sup>

Wieloaspektowo pojęta metafikcja, uznana za dominantę literatury polskiej po roku 1989, w sposób zasadniczy zmienia rozumienie tradycyjnych kategorii, w tym, wymienionych jako składowe sylwy: autotematyzmu, autobiografizmu i faktografii. Jej pierwszy, architekstualny aspekt, obejmujący relacje tekstu do jego reguł gatunkowych, w połączeniu z aspektem drugim, intertekstualnym, określającym relacje tekstu do innych tekstów, wpływa na rozszerzenie pojęcia autotematyzmu. Wprowadzenie w obręb dzieła tego typu relacji zwiększa jego „samowiedzę”, autotematycznie aktywizuje zarówno fabułę, jak jej składniki. Sprowadzenie owych relacji z poziomu dyskursu, na poziom anegdoty, powoduje, że to, co kiedyś było

---

(by poprzestać na przypomnieniu, że sylwę ujmuje on jako jeden z rodzajów autentyku); moim zdaniem równie uprawnione jest ujęcie pozwalające autentyzm potraktować jako jedną z cech tekstu sylwicznego.

<sup>7</sup> Ekspandującą literackość najnowszej prozy odnotowuje wielu, poza P. Czaplińskim, badaczy. Zob. m.in. J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997; B. Witosz, *Stylistyka prozy lat 90. – strategia niezhierarchizowanej różnorodności* [w:] B. Witosz, M. Wojtak, E. Sławkowa, A. Skudrykova, *Style literatury (po roku 1956)*, red. nauk. B. Witosz, Katowice 2003; J. Tomkowski, *Pogrzeb i ekshumacja. Powieść polska w latach 1976-1996* [w:] *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, L. Burska, Warszawa 1998, s. 376.

<sup>8</sup> P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s.115.

<sup>9</sup> Ibidem, s.116.

implikowane, z ukrycia rządziło zasadami konstrukcji tekstu, obecnie zostaje stematyzowane, staje się przedmiotem opowieści.

Trzeci, transmimetyczny aspekt metafikcji, obejmujący relacje tekstu do rzeczywistości, w sposób konieczny zmienia rozumienie pojęć takich jak faktografia i autobiografia. Uznanie świata realnego za fikcję, przemiana „rzeczywistości z bytu inności niż językowy w złożony byt fikcyjny, estetyczny, tekstowy, a więc sfingowany, sztuczny, podrobiony”<sup>10</sup> umożliwia odzyskanie przez literaturę własności poznawczych.

„Jeśli bowiem rzeczywistość jest fikcją, metafikcja staje się językiem bytu, narzędzia metafikcji – narracja, fabuła, bohater – stają się narzędziami poznania, a jej terminy – kategoriami ontologicznymi”.<sup>11</sup>

Tak pojęty proces poznania, upodobniony do procesu lektury, każe inaczej niż w terminologii tradycyjnej, rozumieć status autentyzmu, tak w odniesieniu do faktografii, jak autobiografii. Literatura jako jedyny punkt odniesienia dla tekstu sprawia, iż wplecione weń „fakty”, drobiny rzeczywistości, zdawałoby się empirycznej, okazują się jedynie elementami tekstowej układanki, o wyłącznie fikcyjnej kondycji, bez możliwości i bez prawa odsyłania do poziomu realności (jeśli się pojawiają to jako składowe świata przedstawionego utworu, a nie jako odsyłacze do czegoś pozaliterackiego).

Podobnie rzecz się ma z kategorią autobiografii, której ewolucję w ramach metafikcji widziałabym w dwóch nurtach. Jeden z nich analogicznie jak w przypadku „faktografii” sytuuje zdarzenia biograficzne piszącego na poziomie fikcji, odbierając im sankcję prawdziwościową, wręcz unieważniając, znosząc ją – skoro jedyną realność stanowią inne teksty, tropienie zgodności przedstawianej historii biograficznej z faktycznym

---

<sup>10</sup> Ibidem, s.126.

przebiegiem życia autora, jest zupełnie pozbawione sensu (zdarzenia składające się na życiorys piszącego mają rację bytu jedynie jako tworzywo jego tekstu).

Nurt drugi nazwałabym autobiografizmem autotematycznym, określałabym takie przypadki zużytkowania tworzywa autobiograficznego, które związane są z aktualnie prezentowaną sytuacją pisania, procesem powstawania tekstu literackiego, jako jednym z doświadczeń życiowych pisarza. Dzielać się z czytelnikiem wątpliwościami, rozważając jawnie, „na jego oczach” różne dostępne rozwiązania narracyjne, nazywając swoje poczynania, aprobując bądź kwestionując je – autor nawiązuje z odbiorcą intymną, konfidencyjną więź, pozwalającą na maksymalne ich zbliżenie, ocierające się o kontakt „autentyczny”, „prawdziwy”. Paradoksalnie więc spotęgowana literackość, rozbuchana metafikcyjność, byłaby ratunkiem dla specyficznego pojętego autentyku, zupełnie, zdawałoby się, wyrugowanego z literatury po roku 1989.

### **1.f. Specyfika sylwy ponowoczesnej**

Na przecięciu wyróżnionych przez Czaplńskiego modeli prozy: fabulacyjnego i nieepickiego, sytuowałabym zjawisko sylwy ponowoczesnej, w której, wpływy literatury faktu, autobiografizmu i autotematyzmu, o zmienionych ze względu na ekspansję metafikcji dominantach, zorganizowane zostają wedle pewnego, arbitralnie i doraźnie dobranego, porządku (obcego sylwie współczesnej). Fikcja pojmowana jako opowieść traktuje świat jak zbiór gotowych fabuł – co prawda niepełnych, cząstkowych, ale poddających się narratywizacji; natomiast ujęcie fikcji jako języka wskazuje na świat jako zbiór światów potencjalnych, których reguły

---

<sup>11</sup> Ibidem, s.128.

wyznaczane są przez związki słów.<sup>12</sup> Oba te podejścia, w różnym rzecz jasna stopniu, funkcjonują w literaturze sylwicznej po roku 1989. Dzięki swej niecałościowości i swobodzie dyskursywnej, sylwa ponowoczesna pełni w literaturze bardzo istotną rolę – wskazuje arbitralność wszelkiego ładu i ontologiczną niemożność wszelkiej całości.<sup>13</sup> Specyfika kompozycji wypowiedzi sylwicznej nie wyklucza rzecz jasna używania literackich strategii właściwych inaczej klasyfikowanym utworom. Sylwa w wersji ponowoczesnej, cechująca się wzmożoną (w stosunku do sylwy lat 70.) autorefleksyjnością, pozwala mówić o świadomym wśród pisarzy debiutujących po roku 1989, geście palimpsestowania, z definicji, samozwrotnym.

## **2. Sylwiczne i niesylwiczne strategie literackie lat 90-tych**

*Japońska wioska* składa się ze 172 oddzielonych graficznie fragmentów, różnorodnych tematycznie, stylistycznie i kompozycyjnie. Specyfikę jej ukształtowania oddać można, posługując się spostrzeżeniem Bożeny Witosz, dotyczącym co prawda charakteru refleksji nad prozą najnowszą, w omawianym przypadku jednak doskonale przekładalnym na literacki konkret. Uwaga ta pochodzi z tekstu badaczki o symptomatycznym tytule – *Strategia niezhierarchizowanej różnorodności – style literatury lat dziewięćdziesiątych*.<sup>14</sup>:

„Refleksję nad twórczością najnowszą zdominowały kategorie: intertekstualności, feminizmu, postmodernizmu, estetyzmu, ludyczności, deziluzji, metatekstowości, afabularności”.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>13</sup> P. Czaplński, P. Śliwiński, op.cit., s. 281-282. Do sylw ponowoczesnych zalicza Czaplński takie teksty jak: *Pamflet na siebie* (1995) Konwickiego, *Tarot paryski* (1993) i *Kabaret metafizyczny* (1994) Gretkowskiej, *Abecadło Miłosza* (1997), *Inne abecadło* (1998) i *Pieska przydrożnego* (1997) Miłosza, *Dukłę* (1997) Stasiuka, *Dom dzienny, dom nocny* (1998) Tokarczuk.

<sup>14</sup> B. Witosz, op.cit.

<sup>15</sup> Ibidem, s.63.

Cytat gęsty od ciężkiego kalibru terminów, pozwalający w pewien sposób okiełznać i ustrukturuwać analityczną część pracy, mimo sporego zasięgu teoretycznego, nie wyczerpuje otwieranych przez *Japońską wioskę* możliwości interpretacyjnych; pozwolę sobie więc na jego arbitralne potraktowanie, sfunkcjonalizowane pod kątem tematu pracy.

## 2.a. Intertekstualność/postmodernizm<sup>16</sup>

W *Japońskiej wiosce* odnajdujemy różne rodzaje gier intertekstualnych, od zapożyczenia jej tytułu<sup>17</sup>, przez przywoływanie tekstu własnego (kompozycja refreniczna), po elementy tekstów obcych – czy to aluzyjnie, poprzez odwołanie do nazwisk ich autorów, charakterystycznych postaci, tytułów utworów, czy też cytatów struktur, rozwiązań fabularnych i stylistycznych.

Pojawiają się więc aluzje-odsyłacze do konkretnych, rozpoznawalnych dzieł światowej, także popularnej, klasyki – od Pana Samochodzika, przez pilota Pirxa, *Cud mniemany*, *Trzecią planetę od słońca* po Huxleya i André Bretona, trawestacje motywów i emblematycznych wypowiedzi, jak: *Buszujący w Internecie*, *Gabinet Doktora Fotografii*, *był ku śmierdzi* i inne.<sup>18</sup>

Postmodernistycznej proveniencji zabaw jest w tekście Wilengowskiej zatręsenie. Są to zarówno parodia języka i sztandarowych

---

<sup>16</sup> Kategorie wybrane jako istotne dla charakterystyki *Japońskiej wioski* z konieczności wynikającej z planowanej objętości niniejszego artykułu potraktowane zostaną w pewnym uproszczeniu.

<sup>17</sup> Nazwa ta pochodzi od tytułu japońskiego filmu dokumentalnego *Japońska wioska*, powstałego w roku 1982, w reżyserii Shinsuke Ogawy.

<sup>18</sup> Śladowo występują akcenty Gombrowiczowskie: „(...) **cywilizacja, wysmaczenie, a najbardziej ich podnieca zwykle gówno**” (s. 54.); Także fragment następujący: „**Twarzy się jeszcze wtedy nie ma na sobie**, założy się ją później, a właściwie ona sama się założy, kiedy w ruch pójdzie maszynka czynności, zrobi to niepostrzeżenie. Więc **wcześniej jest gęba, jakiś spuchnięty kartofel, jakaś wymięta szmata**, zmordowana wydobywaniem się na powierzchnię jawy. **Gęba obolałym spojrzeniem zbiera do kupy kawalki nowego świata**, w którym wylądowała wyrzucona ze snu, inwentaryzuje dobytek – krzesło, ściana, kubek, wykładzina, budzik”. (s. 60.)



problemów współczesnej humanistyki: „nie walczył o podmiotowość, walczył o papierosa, chociaż jednego macha” (s. 7.), ironiczna i absurdalna definicja tożsamości: „kim ty właściwie jesteś? Kobieta, facetem, czy dzieckiem? - zapytał mnie pewnego razu. – Może w zależności od sytuacji – był już trochę zniecierpliwiony moim brakiem tożsamości, a lubił przecież rzeczy określone i niewątpliwe. Ale tu mnie nie zagnie, bo ja doskonale znam odpowiedź na jego pytanie: - Jestem androgynem, który chce zostać kosmitą” (s. 39.), jak pokpiwanie z wciąż budzących literaturoznawcze emocje metodologii – dekonstrukcji, (nie mając się w co ubrać, bohater, „wkurzony do granic herezji”, wybrał wariant dekonstrukcjonistyczny stroju: „wdzianko lamowane imperatywem kategorycznym, spodnie z kantem i gwiazdzistą rogatywkę”) oraz psychoanalizy (superego Miyake wysłane do kąta, id nazywane „bezczelnym gnojkiem”, (s. 35.); seans psychoanalityczny określany „psychoanalitycznym stripteasem, w którym jaźń rozebrana z kompleksów jest niepokojąco podobna do pustki” (s. 36.).

To samo źródło mają różnego rodzaju gry: absurdalne gry sylogiczne „piszę, więc przypuśćmy, że to, co piszę, jest napisane. Jest napisane, więc jest. Skoro jest (dociągnijmy ten sylogizm do końca ), to przypuśćmy że również będzie i również - będę. No cóż, całkiem miło” (s. 19.), gry ze stereotypami kulturowymi (trzydniowa wycieczka po Europie *Londyn-Paryż-Rzym*, którą odbył bohater-Japończyk), gry słowne „Wszystko jest iluzją. A może aluzją? Albo paruzją?” (s. 10.), gry frazeologiczne „jego pęcherzyki płucne wołają o pomstę do nieba. Na próżno. Brak odzewu” (s. 7.).

Postmodernistyczną ironią, przybierającą często wymiar ludyczny, nasycone są także tego rodzaju zabiegi jak: tworzenie arbitralnych mini-definicji: „pokoleniowy smut - facet wspomina, jak to się codziennie upijali

z koleśiami i zaliczali panienki, a w przerwach na regenerację sił czytali książki i przeżywali ból egzystencji, (...) to żalosne [pokoleniowy smut – dopisek mój], żalosne jak krótkie nogi albo pierdnięcie w noc poślubną” (s. 8-9.), fałszywych etymologii np. test na intelektualizm: „Jeżeli znasz więcej niż dwie osoby używające słów: hylozoizm, epifanie bądź solipsyzm, obracasz się w towarzystwie intelektualistów. Jeżeli sam używasz takich słów – jesteś intelektualistą. Jeżeli rozumiesz co te słowa znaczą, wyjedź stąd jak najszybciej – masz szansę na karierę w branży” (s. 17.), czy epatowanie odbiorcy natrętnie powracającymi etykietami pop-kultury (wątek obcych).

Sylwiczno-postmodernistyczne odczucie arbitralności i tymczasowości wszelkich porządków, brak kryteriów jasno strukturujących rzeczywistość, widoczny jest choćby w następującej wypowiedzi narratora:

„Biorę [w oryginale więc – dopisek mój] wszystko, chaos mnie nie przeraża. Niech to będzie japońska wioska, niech to będzie „zapalił papierosa”, do tego cyberprzestrzeń, jakieś potłuczone obrazki czy rozleniwione myśli, mogą być nawet zgniecione jak papierki po cukierkach. Niech to się wszystko zaplata i przepycha między sobą. Na razie zanim samo się nie wyklaruje biorę wszystko. Kto wie, czy nie zbieram, grosz po groszu, wielkiego skarbu, czystego złota?” (s. 14.)

Narrator przedstawia chaotyczną mozaikę elementów, pochodzących z różnych poziomów, pokazuje surowy, nieopracowany materiał opowieści, która dopiero ma się wykluć, w dodatku własnymi siłami. Mówiący zdejmuje z siebie trud szlifowania, klecenia fabuły, wiązania zdarzeń, fragmentów, pokazuje materiał w stanie wyradzania się, brulionowość w stanie czystym, pełen energii tygiel, w którym zarysowują się pierwsze kształty. Zdaje się nie przykładać wagi do tego, co weźmie górę. Pokazuje

siebie jako zbieracza, niemającego siatki kategoryzacji, która pozwalałaby odcedzić ważne od nieważnego.<sup>19</sup>

Tekst Wilengowskiej strukturowany jest powtórzeniami różnego typu. Są to refrenicznie, wielokrotnie powtarzane zdania jak np.: „zapalił papierosa”, których powtarzalność została doprowadzona do absurdu, gdy po dziesięciokrotnym wyliczeniu tej frazy, pojawił fragment następujący: „a potem jeszcze jednego, a potem umarł na raka – no i mamy skubanego dymiarza z głowy” (s. 46.). Powracają także mikrostruktury, jak np. „jedno z zajęć, kończone rozmaicie: „układanie sentencji, pisanie własnego życiorysu, całodzienne kontemplowanie straszliwego zdania <Statystyka jest królową nauk>, hodowanie w sobie chichotu, jedzenie, łykanie sacrum, zajmowanie się sobą, podszywanie się pod siebie, bycie pokornym, bycie niepokornym”, aż po finałowe: „pisanie <Japońskiej wioski>”.

Rzec by można, że utwór Wilengowskiej realizuje typowe możliwości warsztatowe związane z uprawianiem szeroko pojętego samplowania<sup>20</sup>, poprzez rozbicie na fragmenty, powtórzenia i modyfikacje wcześniejszych partii tekstu, przytoczenia, autocytaty i aluzje, zmiany sposobu wypowiedzi narratora, wprowadzanie wątków paralelnych, kolażową kompozycję, potencjalność struktury.

---

<sup>19</sup> „Teraz też – brać całą drobnicę jak leci. Bez wybierania i przebierania. Co tam leci, głupie czy mądre, to brać. Nie ma rzeczy zbyt drobnych. Żadnego sitka, żadnego sortowania, brać jak leci, bo wszystko coś tam ma w sobie, coś tam znaczy, japońskie czy polskie, może być nawet zniszczone, może być podrabiane, fałszywki też brać. Nie ma co wybrzydzać. Brać całą drobnicę, wszyściutko. Zbierać cały ten szlam, wszystko, co dla innych szajsem. Niech to będzie:

- sposób, w jaki układają batoniki przy kasie
- sposób, w jaki trzeba się schylić, żeby kupić bliet w kiosku
- sposób, w jaki ona wycmokuje resztki jedzenia z zęba”. (s. 13.)

<sup>20</sup> W. Browarny, *Od intertekstualności do samplowania. Proza lat dziewięćdziesiątych [w:] Z ducha biblioteki. Literatura w interpretacji intertekstualnej*, red. E. Konończuk, E. Nofikow, K. Sawicka, Białystok 2002, s. 194.

## 2.b. Autotematyzm/autobiografizm/faktografia

Powtarzalne są także wątki – jak wątek tytułowej japońskiej wioski, konieczność czy pokusa napisania o niej, partie autotematyczne, autobiograficzne, dywagacje pseudo-filozoficzne, czy stosowane przez narratora techniki, jak np. wprowadzanie kolejnych partii tekstu przez nawiązanie do partii poprzedniej, na zasadzie powtórzenia danego wyrazu, ponownego podjęcia, ale w inny sposób, jakiegoś tematu.

„Od czego by tu zacząć? Może od początku. Urodziłam się”. (s. 5). Tradycyjne rozumienie inicjalnego pytania, zadanego w pierwszym zdaniu *Japońskiej wioski*, prowadzi do rozpoznania narratora, jako dysponenta pewnej historii, której przebieg zna w całości, tym bardziej, że sugeruje istnienie jej początku, (to z kolei implikuje istnienie jakiegoś jej końca). Odwołanie do całościowości przebiegu fabularnego z jednej strony wskazuje na matrycę biografii jako potencjalną strukturę narracji, przekierowuje rozbudzony już apetyt czytelnika na fikcję, na tekst o cechach autobiograficznych, z drugiej zaś zrównanie początku opowieści z początkiem życia, wskazuje na obecność wyróżnionego przeze mnie autotematyzmu autobiograficznego. Jednakże już następny akapit podważa oczywistość narodzin, czyniąc tym samym reguły konstrukcji i ontologię świata przedstawionego podejrzanymi, niepewnymi; tym samym zasygnalizowana zostaje jedna z ulubionych strategii owego pierwszoosobowego narratora płci żeńskiej – symulowanie ustanawiania praw, natychmiast podważanych, dekonstruowanych, przez co uzyskany zostaje efekt tymczasowości, płynności, cząstkowości prezentowanej narracji. Skoro ten sposób rozpoczęcia opowieści został skompromitowany, pojawia się propozycja rozpoczęcia opowieści od środka – co wywołuje postać bohatera, sygnowanego zawsze frazą „zapalił papierosa”. Taktyka

rozkładania wachlarza możliwości po chwili negowanych, podsuwania rozwiązań natychmiast ironicznie wykipiwanych jest przez narratora stosowana konsekwentnie w ciągu całego toku opowieści, aż po końcową frazę, ujawniającą spiralną kompozycję całości tekstu.

W *Japońskiej wiosce* mamy także do czynienia z jawnym, wręcz ostentacyjnym autotematyzmem:

„Myślę sobie, że czas napisać książkę o japońskich rybakach. Nie znam życia japońskich rybaków, ale to przecież marna wymówka. Może saga? Albo portret psychologiczny pary młodych Japończyków? Coś z werwą i bigłem, ale też i z surową rybą w tle”. (s. 6.)

Narrator od niechcienia, ale i z poczuciem pewnej konieczności podrzuca temat, który mógłby stać się tematem opowieści. [zupełnemu zaprzeczeniu ulega początkowe wrażenie, iż wie on (a raczej ona) co chce przekazać, że zna tę historię, a jego wątpliwości dotyczą jedynie sposobu jej rozpoczęcia]. Pokazuje się jako laik w wybranym temacie, (co nie zniechęca go do jego podjęcia), wymienia konwencje, jakie posłużyć by mogły do jego ujęcia, głośno, na oczach widza deliberuje nad wyborem opcji. Podobnie zarysowane fragmenty właściwie dominują w narracji, przykłady można mnożyć:

„Znów zaczyna się przejaśniać - z chaosu wynurza się właściwy temat, który ścigam po manowcach. Na razie nie jest żadnym konkretnym bytem, raczej czymś w rodzaju dzwonienia w uchu, jeszcze się szamoce i nie chce poddać, ale z czasem... Dobra nasza, trzeba pójść tym tropem!” (s. 40-41.)<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> „A tymczasem japońska wioska, choć zostawiona samopas żyje, pulsuje rytmem połowów i pór roku; bohaterowie rozmawiają o nieudanych połowach; może następny będzie lepszy?” (s. 32.); „Czas przypomnieć temat, nad którym się głowimy i skarb, którego szukamy zawzięcie od samego początku. Rybacy wyciągnęli sieci zastawione o świcie. Odetchnęli z ulgą. Znów były puste. Dzwonienie w uchu zaprowadziło nas tutaj, aż na koniec łańcuszka. Gdzie ta tłusta, święta krowa? (...) Tylko manowce, mydlenie oczu i zaplatanie fabularnych warkoczy? Czyżby japońska wioska była tylko kolejnym złudzeniem?” (s. 71-72.); „Powróćmy do właściwego tematu. Niech kolejne ogniwa tego łańcuszka zaprowadzą nas do końca. Bo być może na końcu tego łańcuszka faktów i urojeń znajdziemy tłusciutką krowę”. (s. 24.)

Wątek związany z japońską wioską wydaje się zupełnie pretekstowy – narrator czasem tam zagląda, obserwuje rybaków wyciągających sieci, rejestruje czynności dwóch postaci: Miyake i jej męża Tokayashiego, poświęca jednak sporo czasu także innym sprawom. Poza rozbudowanymi partiami autotematycznymi i dywagacjami na tematy różne, chodzi o bohatera wprowadzanego frazą „zapalił papierosa”, który ma prawo komentowania rozwoju fabuły. Jednym z wątków jest więc prezentowana na bieżąco relacja z powstawania *Japońskiej wioski*, której rozumienie na poziomie tekstowym nie wykracza poza wydarzenia z owej nadmorskiej miejsciny, kolejnym byłyby wspomnienia mówiącej, nawet jeśli traktowane ironicznie, to pozwalające odkodować jej zaczepienie w historii i faktach, jeszcze innym okazuje się płaszczyzna spotkań opowiadającej z palącym bohaterem, czwartym wreszcie – fabuła obejmująca wyimki z życia japońskich rybaków. Wyróżnione wątki czy też płaszczyzny nie są w tekście wyraźnie oddzielone – przeciwnie, uwydatniana jest ich wzajemna osmoza, zmienianie i mieszanie poziomów – bohaterowie najniżej stojący w tekstowej hierarchii, usiłują np. negocjować warunki z narratorem. Zwieńczeniem tego przepływu, będącym zarazem uzasadnieniem wyboru pozornie pretekstowego tematu staje się ostatnia fraza utworu Wilengowskiej:

„Jedno z zajęć – pisanie „Japońskiej wioski”. Kręcenie się w kółko, wirowanie wokół własnej osi, dreptanie”. (s. 72.)

Złanie w jedno obu „japońskich wiosek”, przecież zupełnie nieporównywalnych, tej z poziomu tekstu i tej empirycznej, to klucz do

---

Narrator mówi też o japońskiej wiosce jako swoim *tamagocchi*, którym może się zajmować, kiedy ma ochotę: „Ten malutki światek jest mi dany i chociaż zachowuje pozory autonomii, to tylko balonik, dyndający na sznurku mojej uwagi. W każdej chwili może być odczepiony. Ale nie teraz, nie zostawię ich przecież sam na sam z zimą” (s. 33-34.)

narracji olsztyńskiej pisarki. Zatoczenie koła, wciągnięcie autora w fikcyjny świat, uczynienie go jedną z postaci, uwikłanie w tryby własnych reguł z jednej strony, a ekspansja owego świata poza ramy tekstu, rozmycie granic stanowi *signum temporis*. Spodziewane zakończenie okazuje się początkiem, historia spirala, a jej powtarzalność zdaje się nie mieć końca. To tekstowy „dowód” na postmodernistyczną fraktalność rzeczywistości, jej wszechpowtarzalność, okraszony uwydatnieniem płynności świata/opowieści.<sup>22</sup>

Sygnalizowane we wstępie przesunięcia w rozumieniu zarówno autobiografii, jak faktografii, związane chociażby z uzyskaniem przez nie rysu autotematycznego, nabierają w *Japońskiej wiosce* realnych kształtów. Jedno z niewielu chyba zdań tego utworu, które nie zostało wzięte w ironiczny cudzysłów, brzmi: „nic o sobie nie wiem, dopóki nie muszę o sobie opowiedzieć, siebie streścić i zapisać, dopóki nie siadam do napisania listu” (s. 30.). Ewidentne odwołanie do ocalającej i scalającej funkcji narratywizacji, wskazujące również na fabularne ustruktrowanie ludzkiej percepcji, to zarówno ukłon w stronę konwencji pozwalających świat kategoryzować (opowieść o sobie jest niewątpliwie jedną z konwencji), jak odbicie specyficznej performatywności słowa pisanego, stwarzającego. Choć sam materiał biograficzny i jego typowe przypadki stanowią już przedmiot drwiny:

„Jedno z zajęć – pisanie własnego życiorysu. Nie jest to niewątpliwie – i na szczęście – zajęcie pasjonujące. Kiepska historyjka, zupełnie bez polotu. Wyliczanka wielostopniowego procesu edukacji, któremu półprzymusowo poddano nas w kolejnych

---

<sup>22</sup> Interpretacja ta jest tym bardziej uzasadniona, że cytowany fragment poprzedza zdanie, dotyczące bohatera – mieszkańca japońskiej wioski rybackiej: „Postanowił napisać książkę o dalekim kraju i dalekim w nim mieście. „Od czego by tu zacząć? – pomyślał” (s. 64.). Pod koniec tekstu, jego bohater, używając wręcz tych samych sformułowań, wraca do sytuacji wyjściowej narratora, który jego samego powołał do życia.

przybetonowanych instytucjach. Do tego jedno czy dwa miejsca pracy, w których nie spotkał nas żaden szczególny, nawet nieszczęśliwy wypadek. A akcja, gdzie akcja?” (s. 55.)

Sprawa własnego życiorysu, własnej tożsamości, autobiografizmu jest dla podmiotu mówiącego niewątpliwie problematyczna – wciąż zapytuje o sens wydarzeń, wspomina przeszłość, przywołuje okruchy znanej sobie codzienności, dywaguje nad celowością wykonywanych czynności, składających się na biografię własną, nieufnie podchodzi do historii.<sup>23</sup> Rzeczywistość jawi się jako wyliczanka. Nie sposób jednak nie przyjąć jej do wiadomości, zignorować, bo zbyt wyraźnie stanowi o tożsamości:

„Wszystkie te komórki, budujące tkankę czasu, niby drobne, niby typowe, zbieram sobie do kupy. Przyglądam im się – bagaż to czy balast?” (s. 13.)

Tożsamość, jako kategoria wykpiiona bezlitośnie, jako problem nie daje narratorce spokoju – czymże bowiem jest próba tekstowej jej rekonstrukcji, na podstawie ujawnianych strzępków doświadczeń prywatnych i drobin historii? Skoro utraciliśmy naiwną wiarę w to, że została nam ona dana, możemy próbować ją skonstruować, ocalić poprzez tekstową kompozycję, poprzez wysiłek budowy szkieletu, a możliwe jest to, paradoksalnie, dzięki ujawnieniu konstrukcyjnego charakteru tożsamości, dzięki autentyzmowi odsłaniającemu się w czynnościach autotematycznych.

## **2.c. Feminizm**

Szczałkowe elementy feminizmu, w jego wulgarnie pojmowanej wersji, wyrażają się w zainteresowaniu podmiotu mówiącego ludzką

---

<sup>23</sup> Samotny ocet na półkach, guma Donald w Peweksie, „miśki” firmy Haribo, Pan Samochodzik, pilot Pirx, Kudłaczek i Bąbelek, „to futerki jest lepsze”, krokodyl Gienia, „budowaliśmy, budowaliśmy i zbudowaliśmy”, węgierskie kamyczki, chińskie, pachnące gumki do ścierania, zima stulecia, paczki, Quick-Cola, Gromyko, Czernienko, doniczki z Wietnamu, podkolanówki, oranżada w proszku, dary z kościoła, końskie ogony, płyn Lugola, chleb z margaryną, eneradowska czekolada, generał w telewizji, książka po kolędzie, serwowit, dyskoteka na sali gimnastycznej, Tytus, zwężanie spodni... Takiej rzeczywistości, rzeczywistości, która przecież zdeterminowała mówiącą jako człowieka, stawia narrator



fizjologią, ciałem (także ciałem kobiecym dotkniętym starością), w somatyzacji opisów oraz, zwyczajnie, w przynależności *Japońskiej wioski* do nurtu prozy kobiecej, bo przez kobietę pisanej.

Istotne wydaje się również powiązanie doznania bólu, którego autentyzm został w świecie współczesnym ocalony chyba jako jedyny, bólu jako doświadczenia kulturowo przypisanego kobiecie, z aktem kosmogonicznym (wielkie BUM), zrównanym z kolei z aktem kreacji pisarskiej. Owo zrównanie świata i opowieści, tak charakterystyczne dla prozy najnowszej, ma tu wymiar ironiczny, ponieważ ocalony autentyzm bólu objawia się, by użyć słownika (finalnego?) Rorty'ego, „podmiotce”/ „narratorce”, na fotelu dentystycznym, gdy podlega dojmującemu borowaniu, wykonywanemu, przez *nomen omen* kobietę... By pozostać jeszcze przez chwilę przy temacie cielesności, zaznaczę, że w tekst *Japońskiej wioski*, wplecione zostały, naturalistycznie ukształtowane mikronarracje – np. opis lata, czy sprawozdanie z imprezy „a tak dobrze by nam poszło, gdyby nie ciała!” (s. 36.), oraz poświęcone różnym przejawom codzienności, odsłaniające „szczeliny istnienia”, *passusy*, związane z metabolizmem, sposobami jedzenia, czy innymi powszednimi czynnościami, zazwyczaj zupełnie przezroczystymi.

### **2.c. Estetyzacja/metatekstowość/afabularność**

*Japońską wioskę* określić można jako próbkę, wzór, przykład<sup>24</sup>, szkic czegoś, co aspiruje do bycia tekstem literackim, a jednocześnie nieustannie ujawnia niemożność wypełnienia projektu, potencjalność podejmowanych i konsultowanych na oczach czytelnika rozwiązań, ironicznie traktuje każdą „czynność narracyjną” podmiotu mówiącego. Tenże podmiot z

---

pesymistyczna diagnozę – sytuację w której świat staje się wyliczanką traktuje jak ostatnią granicę, koniec drogi.

nieprzystających do siebie stylistycznie, treściowo i intencjonalnie fragmentów układa tekst linearny (tzn. niekoniecznie rozwijający się wedle zasad przyczynowo-skutkowych, ale podany jako układanka po sobie następujących partii, które w uobecnianym porządku nie zaistniałyby bez narratywizującej ingerencji mówiącego). Pokazując „szwy” swego wciąż niegotowego, pozostającego w stadium wyradzania się tekstu, manifestuje on chęć pozostania w świecie literatury i jej konwencji, podkreśla zanurzenie w fikcji, także poprzez fakt używania terminologii teoretycznej, określającej składowe świata przedstawionego (np. powracające maniackalnie pytanie: „gdzie akcja?” będące zarazem kpinią z zapotrzebowania na efekty specjalne i wartki tok fabuły w literaturze i kinie popularnym).

Dygresyjny styl *Japońskiej wioski*, wraz z obficie stosowanymi technikami autotematycznymi, strukturę fabularną usuwa na plan dalszy, w centrum zainteresowania umieszczając postać opowiadacza, moderatora tekstu, przed którym otwiera się możliwość zaprezentowania kompetencji literackich. Stąd wynika preferencja narratora powieści „meta” lat dziewięćdziesiątych, dla prowadzenia z czytelnikiem gawędy o pisaniu i czytaniu literatury<sup>25</sup>.

Wiele technik stosowanych w *Japońskiej wiosce*, podporządkowanych zostało funkcji fatycznej, inicjowaniu i podtrzymywaniu kontaktu z odbiorcą, budowaniu z nim więzi, stwarzaniu warunków dla doświadczenia bliskości. Odślonienie przed czytelnikiem kulisów warsztatu (ukazywanego jako dość zbanalizowany, niedokształtowany, niepewny i zmienny), wpuszczenie go na „twórcze zaplecze”, targowanie praw świata przedstawionego w jego obecności,

---

<sup>24</sup> co tym wyraźniej łączy tekst Wilengowskiej z przywoływanym pojęciem „sample”; por. Ibidem, s.193.

<sup>25</sup> B. Witosz, op. cit., 75.

odbywa się dzięki operowaniu kategorią „my” w chwili podejmowania istotnych decyzji, dotyczących nie tylko dalszego przebiegu, wmontowanej w narrację, opowieści o japońskiej wiosce, ale też samego narratora i postaci należących do jego poziomu zdarzeń. Podobną rolę pełnią liczne partie autorefleksyjne (gdy np. mowa o „zaplataniu fabularnych warkoczy”, czy wątpliwościach związanych z wyborem odpowiedniej drogi), testowanie odbiorcy pod kątem przynależności pokoleniowej (być może zbieżnej z przynależnością mówiącej). Wymienione strategie budują silną postawę współtworzącą odbiorcy, na którego barkach spoczywa wyłuskanie z wielowątkowej i wieloplanowej narracji, łączącej elementy nierównoważne znaczeniowo, mini-fabułki, „prózki”, dygresje, gry słowne i frazeologiczne, planu bardziej ogólnego, czegoś na kształt nadrzędnego zamysłu (ale nie jednorodnej fabuły). Do czytelnika należy także narratywizacja kilku, rozwijanych równolegle, achronologicznych i pokawałkowanych fabulek, o zakłóconej kolejności zdarzeń.

Wszystkie omówione pokrótce elementy strategii stosowanych w *Japońskiej wiosce* to reprezentatywne dla literatury polskiej lat dziewięćdziesiątych, sposoby reprezentacji siebie i świata. Ujęte w pewien arbitralny, względny i zmienny porządek, postmodernistycznie fraktalne i niepełne, tymczasowe i zmienne, prowadzić mogą do uwyrażnienia i doprecyzowania kategorii sylwy ponowoczesnej, do konkretnego wypełnienia teoretycznego szkieletu, jaki dla nazwy tej zaproponował Przemysław Czapliński.