

UNIwersytet Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie

SZKOŁA DOKTORSKA

DYSCYPLINA: LITERATUROZNAWSTWO

Michał Szafarski

Analiza dramaturgicznej i teatralnej twórczości
Abe Kōbō

prof. dr hab. Estera Żeromska
Promotor

Kraków 2024

UNIVERSITY OF THE NATIONAL EDUCATION COMMISSION
IN KRAKOW

DOCTORAL SCHOOL

DISCIPLINE: LITERARY STUDIES

Michał Szafarski

The analysis of Abe Kōbō's dramatic works
and theatrical activity

Prof. Estera Żeromska, PhD
Supervisor

Kraków 2024

STRESZCZENIE

Podstawowym celem niniejszej rozprawy (Analiza twórczości dramaturgicznej i teatralnej Abe Kōbō) jest charakterystyka twórczości dramaturgicznej i teatralnej Abe Kōbō (1924-1993), japońskiego pisarza, reżysera, fotografa, kompozytora. Analiza została ograniczona do lat 1965-1979, kiedy działalność artysty związana z teatrem była największa.

Twórczość dramaturgiczna została omówiona na przykładzie dziewięciu wybranych (spośród ponad trzydziestu) sztuk teatralnych. Sztuki zostały podzielone na trzy części: dramaty społeczne, tryptyk egzystencjalny oraz dramaty wizualne. Zostały przedstawione charakterystyczne dla dramaturgii Abe Kōbō elementy (tematyka, motywy) oraz sposób ewoluowania, na przestrzeni lat, poglądów pisarza na temat dramatu.

Twórczość teatralna została omówiona na przykładzie działalności Abe Kōbō Studio (Abe Kōbō Sutajio, 1973-1979), założonej przez pisarza grupy teatralnej, w której reżyserował on własne sztuki. Podstawowym przedmiotem badań jest w tym przypadku sposób pracy z aktorem, który Abe praktykował w ramach działalności Studio. Zaprezentowane zostały najważniejsze założenia, pojęcia oraz ćwiczenia składające się na zaproponowaną przez Abego koncepcję treningu aktorskiego.

Dokonania Abe Kōbō w dziedzinie dramaturgii i teatru zostały osadzone w kontekście nurtów japońskich (*shingeki*, *angura*) i światowych (teatr absurdu i postdramatyczny), znaczących w ramach czasowych określonych w niniejszej dysertacji. Analizie poddany został również stosunek Abego do rodzimego teatru klasycznego. Takie zestawienie pozwoliło na odnalezienie wielu unikatowych i często niedostrzeganych cech w twórczości tego pisarza, jak dążenie do redukcji słowa w dramacie, powolne odchodzenie od linearnej fabuły w stronę surrealistycznych opowieści, przywiązywanie dużej wagi do strony plastycznej przedstawienia czy czerpanie (nieświadome) z japońskich tradycji teatralnych.

SUMMARY

The main objective of this dissertation (The analysis of Abe Kōbō's dramatic works and theatrical activity) is to characterize the dramatic and theatrical works of Abe Kōbō (1924-1993), a Japanese writer, director, photographer and composer. The analysis is limited to the years 1965-1979, when the artist's activity related to the theater was the greatest.

The dramatic works are discussed using the example of nine selected (out of over thirty) plays. The plays are divided into three parts: social dramas, existential triptych and visual dramas. Elements characteristic of Abe Kōbō's dramaturgy (themes, motifs) are presented, as well as the way the writer's views on drama have evolved over the years.

The theatrical work is discussed using the example of the activities of the "Abe Kōbō Studio" (Abe Kōbō Sutajio, 1973-1979), a theatre group founded by the writer, in which he directed his own plays. The basic subject of research in this case is the method of working with actors, which Abe practiced within the Studio. The most important assumptions, concepts and exercises that make up the concept of actor training proposed by Abe are presented.

Abe Kōbō's achievements in the field of dramaturgy and theatre are set in the context of Japanese (*shingeki*, *angura*) and world (absurd and postdramatic theatre) trends, significant in the time frame outlined in this dissertation. Abe's attitude towards native classical theatre is also analyzed. This juxtaposition allowed us to discover many unique and often overlooked features in the work of this writer, such as the desire to reduce the use of words in drama, the slow departure from a linear plot towards surrealistic stories, the attachment of great importance to the visual aspect of the performance, and the (unconscious) drawing from Japanese theatrical traditions.

Spis treści

Wstęp.....	8
------------	---

Część I

Abe Kōbō – człowiek i twórca

Rozdział 1. Biografia Abe Kōbō.....	16
Rozdział 2. Twórcze inspiracje.....	19
Rozdział 3. Motywy, postaci, forma.....	22

Część II

Dramaty społeczne

Rozdział 4. <i>Przyjaciele</i> – jednostka kontra społeczeństwo.....	27
Rozdział 5. <i>Ty też jesteś winny</i> – konformizm czy próba harmonijnej egzystencji.....	34
Rozdział 6. <i>Niezamierzony czyn</i> – rozważania o wspólnotcie.....	43

Część III

Tryptyk egzystencjalny

Rozdział 7. <i>Torba</i> – tajemnica ludzkiej duszy.....	52
Rozdział 8. <i>Urwisko czasu</i> – każdy dzień walką.....	60
Rozdział 9. <i>Mężczyzna, który przemienił się w pałkę</i> – śmierć za życia.....	64
Rozdział 10. Trzy sztuki, jedno dzieło.....	70

Część IV
Dramaty wizualne

Rozdział 11. <i>Pseudo-ryba</i> – sen o przemianie.....	75
Rozdział 12. <i>Wystawa obrazów I</i> – ciąg dalszy eksperymentów.....	79
Rozdział 13. <i>Śmierć słoniątka</i> – ostatnia faza snu.....	85
Rozdział 14. Dramaty wizualne – najważniejsze cechy.....	89
Rozdział 15. Motywy.....	92

Część V
Abe Kōbō jako człowiek teatru

Rozdział 16. Studio Abe Kōbō.....	102
Rozdział 17. Rola aktora w teatrze.....	104
Rozdział 18. Trening aktorski, czyli o przygotowaniu roli.....	106
Rozdział 19. Fotografia jako środek wyrazu w teatrze Abe Kōbō.....	113
Rozdział 20. Aktor jako byt istniejący poprzez słowa.....	116
Rozdział 21. Aktor a obiekt.....	122
Rozdział 22. Czas i przestrzeń w teatrze Abe Kōbō.....	124
Rozdział 23. Teatr Abe Kōbō – inspiracje, podobieństwa i nawiązania.....	126

Zakończenie.....	131
ANEKS Wykaz dramatów autorstwa Abe Kōbō (według chronologii ich powstania).....	136
Bibliografia.....	139

WSTĘP

Głównym celem niniejszej pracy jest przedstawienie różnych aspektów twórczości dramaturgicznej i teatralnej Abe Kōbō (1924-1993) – prozaika, dramaturga, reżysera teatralnego, mającego w swoim dorobku literackim, oprócz powieści i sztuk teatralnych, liczne eseje, reportaże, scenariusze filmowe i telewizyjne, słuchowiska radiowe, musicale. Zajmował się również fotografią, kształcił aktorów oraz reżyserował przedstawienia teatralne, a w 1973 roku założył własny zespół teatralny o nazwie Abe Kōbō Sutajio (Studio Abe Kōbō), działający do 1979 roku. Ramy czasowe niniejszej dysertacji są zawężone do lat 1965-1979, kiedy Abe wykazywał się największą aktywnością jako dramaturg, reżyser, a także twórca oryginalnego treningu aktorskiego.

Abe Kōbō jest kojarzony, nie tylko w Japonii, przede wszystkim z powieścią *Kobieta z wydm* (*Suna no onna*, 1962), rozślawioną na świecie również dzięki jej wersji filmowej (1964) w reżyserii Teshigahary Hiroshiego (1927-2001). Spośród ponad trzydziestu dramatów najbardziej znana jest sztuka pod tytułem *Przyjaciele* (*Tomodachi*, 1967). Znacznemu zatarciu – jak się zdaje – uległa natomiast pamięć o Studio Abe Kōbō. Wynika to zapewne z zainteresowań badaczy (japońskich, zachodnich, polskich), bardziej skoncentrowanych na aktywności literackiej (głównie prozatorskiej) niż na artystycznej aktywności pisarza, wykraczającej poza ścisłą sferę literatury.

Sytuacja ta ma odzwierciedlenie w materiałach źródłowych. Najwięcej opracowań na temat Abe Kōbō, jego życia i twórczości, powstało w Japonii. Jednymi z bardziej znaczących publikacji są autorstwa Kōji Toby: *Undōtai. Abe Kōbō* (Wyćwiczone ciało. Abe Kōbō, 2007)¹, *Abe Kōbō: keshigomu de kaku* (Abe Kōbō: pisać gumką do ścierania, 2024)². Pierwszą z nich Kōji poświęcił działalności Abego w różnych organizacjach (artystycznych, politycznych), a w drugiej – biografii pisarza. Z kolei Kimura Yōko w książce *Abe Kōbō to wa dare ka* (Kim jest Abe Kōbō?, 2013)³ przedstawia Abego jako twórcę multimedialnego, korzystającego z wielu rodzajów mediów – powieści, dramatu, scenariuszy telewizyjnych, słuchowisk radiowych czy sztuk wizualnych. Badaczka dokonuje ponadto analizy wybranych dzieł pisarza – w tym dramatu *Dorei gari* (Polowanie na niewolników, 1955). W *Abe Kōbō no toshi* (Miasto Abe Kōbō, 2012)⁴ natomiast Karube Tadashi stara się odpowiedzieć na pytanie, jaki obraz miasta wyłania się z dzieł Abe Kōbō. Niestety, poza kilkoma wzmiankami,

¹ Kōji T., *Undōtai. Abe Kōbō*, Tōkyō 2007.

² Kōji T., *Abe Kōbō: keshigomu de kaku*, Tōkyō 2024.

³ Kimura Y., *Abe Kōbō to wa dare ka*, Tōkyō 2013.

⁴ Karube T., *Abe Kōbō no toshi*, Tōkyō 2012.

twórczość teatralna Abego, podobnie jak we wcześniejszych opracowaniach, nie została w nich potraktowana z należną uwagą.

Ze względu na niedostateczną znajomość języka japońskiego autora niniejszej pracy (w chwili obecnej cztery lata nauki), źródła oryginalne zostały wykorzystane jedynie w ograniczonym, choć znaczącym zakresie. Dotyczy to obszernych fragmentów monografii *Abe Kōbō no gekijō: nananen no ayumi* (Teatr Abe Kōbō: siedem lat wędrówki)⁵ na temat aktywności teatralnej Abe Kōbō w latach 1971-1979. Dodatkowym źródłem informacji okazały się ponadto niektóre eseje, wybrane spośród sześciuset w ogóle, a dwudziestu napisanych w latach 1971-1979, będących bezcennym zapisem poglądów pisarza, zwłaszcza tych zawierających własne uwagi na temat: treningu aktorskiego – *Gomu ningen no koto* (Człowiek guma, 1973), *Futatabi nikutai hyōgen ni okeru, nyūtoraru na mono no motsu imi ni tsuite* (Jeszcze raz o znaczeniu neutralności przejawiającej się w fizycznej ekspresji, 1973), *Nyūtoraru na mono* (Neutralność, 1973), *Imi mo naku shisen o chū ni oyogaseru* (Obojętny wzrok zawieszony w przestrzeni, 1973), aktorstwa – *Dōketeki dasshutsu geki* (Dramat błazeńskiej ucieczki, 1975), *Kamen ni tsuite* (O masce, 1973), dialogu – *Zenkai no saigo ni kakete oita ōyō mondai* (Praktyczne zastosowanie ostatnio poruszanego problemu, 1973) *Uragaeshi no jōcho* (Wywrócenie emocji, 1974), relacji aktora z obiektami – *Obuje zakkan* (Różne przemyślenia na temat obiektów, 1954) czy czasu i przestrzeni na scenie – *Jikū no kōsa to shite no butai* (Scena jako skrzyżowanie czasu i przestrzeni, 1974).

Znajomość języka japońskiego na poziomie średniozaawansowanym umożliwiła również przeczytanie w oryginale, nieprzetłumaczonych na polski czy angielski, sztuk *Nise-sakana* (Pseudo-ryba, 1973), *Imēji no tenrankai I* (Wystawa obrazów I, 1977), *Kozō wa shinda* (Śmierć słoniątka 1979) oraz dokonanie analizy tych utworów. W pracy wykorzystano ponadto wypowiedzi Abe Kōbō (dyskusje, wykłady) opublikowane w formie drukowanej (książki, artykuły).

Stosunkowo bogata jest literatura przedmiotu w języku angielskim. Istnieje kilka opracowań o charakterze ogólnym, wśród których do najważniejszych należą między innymi: *Sublime Voices: The Fictional Science and Scientific Fiction of Abe Kōbō* Christophera Boltona⁶, *Beyond Nation: Time, Writing, and Community in the Work of Abe Kōbō* Richarda Calichmana⁷ czy *Truth from a lie: documentary, detection, and reflexivity in Abe Kōbō's*

⁵ Abe K., *Abe Kōbō no gekijō: nananen no ayumi*, Tōkyō 1979.

⁶ C. Bolton, *Sublime Voices: The Fictional Science and Scientific Fiction of Abe Kōbō*, Cambridge 2009.

⁷ R. Calichman, *Beyond Nation: Time, Writing, and Community in the Work of Abe Kōbō*, Stanford 2020. Richard Calichman jest również autorem angielskiego przekładu wybranych esejów Abe Kōbō. Zob. Abe K., *The Frontier Within: Essays*, tłum. R. Calichman, New York 2013.

realist project Margaret S. Key⁸. Publikacje te poświęcone są głównie twórczości prozatorskiej Abego – jedynie Margaret Key w jednym z rozdziałów swojej książki skupia się na dramacie *Mihitsu no koi* (Niezmierzony czyn, 1971).

Znacznie mniej jest prac poświęconych wyłącznie twórczości teatralnej i dramatopisarskiej Abe Kōbō. Są to odpowiednio (przetłumaczona na japoński) *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*⁹ autorstwa Nancy Shield oraz *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre* Timothy’ego Ilesa¹⁰.

Monografia Nancy Shield w całości jest poświęcona działalności Studio Abe Kōbō. Autorka, naoczny świadek prób oraz spektakli w reżyserii Abego, przywołuje swoje wspomnienia związane z obserwacją pracy zespołu. Opisuje, jak wyglądały przygotowania poszczególnych spektakli oraz ich efekt końcowy w wykonaniu zespołu. Shields stylizuje wiele na wspomnienia, ale w rzeczywistości są one opisem treningu aktorskiego, który Abe Kōbō przedstawił w swoich esejach.

Monografia Timothy’ego Ilesa natomiast jest bardziej kompleksowa. Zawiera biografię Abe Kōbō, charakterystykę jego twórczości prozatorskiej, charakterystykę twórczości dramaturgicznej, opis treningu aktorskiego. Dzięki temu badacz zdołał prześledzić, jak na przestrzeni lat zmieniał się nie tylko charakter dramatów Abe Kōbō, ale również jego koncepcja teatru. Niezwykle cenna jest analiza porównawcza koncepcji treningu Abe Kōbō oraz dwóch innych, wybitnych twórców współczesnego teatru japońskiego, Suzukiego Tadashiego (ur. 1939) i Sendy Koreyi (1904-1994).

Znanym i bardzo cenionym popularyzatorem twórczości dramatopisarskiej Abe Kōbō był słynny amerykański japonista Donald Keene (1922-2019). Jego artykuły na temat twórczości Abego, jak i zapisy licznych przeprowadzonych z nim rozmów są rozproszone w kilkunastu tomach *Abe Kōbō zenshū* (Dzieła zebrane Abe Kōbō). Keene jest również autorem angielskich przekładów kilku dramatów zawartych w dwóch tomach: *Three Plays by Kōbō Abe* (*Niezamierzony czyn, Zielone pończochy, To ja jestem duchem*) oraz *Three Related Plays* (*Mężczyzna, który przemienił się w palkę, Urwisko czasu, Torba*)¹¹ oraz niezależnie wydanej

⁸ M. S. Key, *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō’s Realist Project*, Maryland 2011.

⁹ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, New York 1996.

¹⁰ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, Fucecchio 2000.

¹¹ Abe K., *Three plays by Kōbō Abe*, tłum. D. Keene, New York 1993. Przetłumaczone sztuki to *Niezamierzony czyn*, *Midori iro no sutokkingu* (Zielone pończochy, 1974) oraz *To ja jestem duchem*. Drugą publikacją zawierającą dramaty Abe Kōbō w tłumaczeniu Donalda Keene’a jest: Abe K., *Three related plays*, tłum. D. Keene, Tokyo 1978. Publikacja zawiera sztuki *Mężczyzna, który przemienił się w palkę*, *Urwisko czasu* oraz *Torba*.

sztuki *Przyjaciele*¹². Tłumaczeniem sztuk Abe Kōbō zajmowali się również Ted Takaya (*Ty też jesteś winny*)¹³ oraz Ian Hideo Levy (*Śmierć słoniątka*)¹⁴.

W Polsce na temat twórczości Abe Kōbō dostępne są publikacje Mikołaja Melanowicza, który najwięcej uwagi poświęcił prozie tego pisarza¹⁵, a znacznie mniej dramatom¹⁶ i działalności zespołu Studio Abe Kōbō. Melanowicz jest autorem tłumaczenia sztuki *Urwisko czasu*¹⁷ stanowiącej drugą część tryptyku *Mężczyzna, który przemienił się w palkę*. Dwie pozostałe części, czyli sztuki *Mężczyzna, który przemienił się w palkę*¹⁸ oraz *Torba*¹⁹ przetłumaczyła Estera Żeromska, która jest również autorką artykułu *Abe Kōbō – dramaturg*²⁰.

W języku polskim ukazało się dotychczas łącznie pięć sztuk Abe Kōbō. Poza wymienionymi są to: *To ja jestem duchem*²¹ w tłumaczeniu Stanisława Janickiego i Yukio Kudo oraz *Przyjaciele*²² w tłumaczeniu Henryka Lipszycy.

Niniejsza praca jest pierwszą w Polsce monografią w całości poświęconą mało znanej dramaturgii tego pisarza, a także blisko piętnastoletniej działalności teatralnej, ograniczonej głównie do końca lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Poza ramami niniejszej pracy pozostają wcześniejsze lata, kiedy u progu dorosłości we wczesnej młodości, Abe zaczynał swoją przygodę z teatrem i dramatem, pisząc w 1953 roku pierwszą sztukę pod tytułem *Shōjo to sakana* (Dziewczyna i ryba).

Niniejsza praca składa się z pięciu części, wstępu, zakończenia, a ponadto bibliografii, wykazu pojawiających się w tekście terminów, nazw, nazwisk i tytułów japońskich w oryginalnym zapisie.

Pierwsza część pracy zawiera podstawowe informacje biograficzne. Zwrócono uwagę na doświadczenia z okresu dziecięcego, który wywarł duży wpływ na kształtowanie się

¹² Abe K., *Friends*, tłum. Donald Keene, Tokyo 1971.

¹³ Abe K., *You, too, are guilty*, [w:] T. T. Takaya, *Modern Japanese Drama: an Anthology*, New York 1979.

¹⁴ Ulotka zawierająca angielskie tłumaczenie sztuki *Kozō wa shinda* (*Śmierć słoniątka*, 1979), wydana z okazji tournée Studio Abe Kōbō po Stanach Zjednoczonych w 1979. Zbiory własne, skan.

¹⁵ M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 2, *Proza XX wieku*, Warszawa 1996, s. 284-300; M. Melanowicz, *Abe Kōbō – między modernizmem a postmodernizmem. Rozważania wokół powieści Kangurowy notatnik* <https://bibliotekanauki.pl/articles/1179146> (dostęp: 15.08.2024); M. Melanowicz, *Abe Kōbō w Nowym Jorku*, „Japonica”, nr 6 (1996), s. 177-181; M. Melanowicz, *Człowiek bez ojczyzny (Szkic do portretu Abe Kōbō)*, „Literatura na świecie” 8 (157)/1984, s. 178-188; M. Melanowicz, *Fantastyka naukowa w Japonii oraz katastrofizm Abe Kōbō i Komatsu Sakyō*, „Japonica”, nr 1 (1993), s. 57-63.

¹⁶ M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 3, *Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, Warszawa 1996, s. 373-387.

¹⁷ Abe K., *Urwisko czasu*, tłum. M. Melanowicz [w:] Abe K., *Urwisko czasu*, Warszawa 1998.

¹⁸ Abe K., *Mężczyzna, który przemienił się w palkę*, tłum. E. Żeromska [w:] Abe K., *Urwisko czasu*, Warszawa 1998.

¹⁹ Abe K., *Torba*, tłum. E. Żeromska, [w:] Abe K., *Urwisko czasu*, Warszawa 1998.

²⁰ E. Żeromska, *Abe Kōbō – dramaturg*, „Literatura na świecie” 8 (157)/1984, s. 170-177.

²¹ Abe K., *To ja jestem duchem*, tłum. S. Janicki i Y. Kudo, „Dialog” 1/1972.

²² Abe K., *Przyjaciele*, tłum. H. Lipszyc, „Dialog” 8/1975.

poglądów Abe Kōbō, a w przyszłości stały się kanwą różnych utworów. W tej części wskazano również na inspiracje literackie i ulubione motywy w utworach pisarza.

Części druga, trzecia i czwarta poświęcone są dramaturgii Abe Kōbō. Spośród ponad trzydziestu sztuk teatralnych, licznych słuchowisk radiowych i scenariuszy filmowych, wybrano dziewięć sztuk typowych dla twórczości w danym okresie, na przykładzie których scharakteryzowano najważniejsze cechy dramatów Abe Kōbō – pod względem problemowym i formalnym. (Prześledzono jak na przestrzeni lat zmieniała się ich forma).

W części drugiej (*Dramaty społeczne*) przedstawiony zostaje najczęściej powracający w twórczości (również prozatorskiej) Abe Kōbō problem jednostki uwikłanej w skomplikowane zależności społeczne – na przykładzie analiz trzech sztuk. Pierwszą z nich jest najśłynniejszy dramat Abe Kōbō, *Przyjaciele*. Podstawowym tematem tego utworu jest nieustanna walka o odzyskanie utraconej wolności. Bohater, anonimowy mężczyzna, musi przeciwstawić się destrukcyjnej sile społeczeństwa. Podobny w swoich założeniach jest kolejny omawiany dramat, *Omae ni mo tsumi ga aru* (Ty też jesteś winny, 1965). Główny bohater tego utworu nagle musi podjąć nieskuteczną walkę z opresyjnym otoczeniem, które domaga się od niego zmiany dotychczasowego trybu życia.

Te dwie sztuki różnią się od *Mihitsu no koi* (Niezamierzony czyn, 1971), utworu o tym, jak destrukcyjne dla jednostki może się okazać społeczeństwo. Głównym tematem jest wspólnotowość i to, co ją konstytuuje. *Niezamierzony czyn* nie jest opowieścią o walce jednostki ze społeczeństwem, ale studium mechanizmów, którymi rządzi się grupa – zarówno małymi zamkniętymi społecznościami, jak i tymi dużymi jak naród.

Wszystkie trzy utwory zanalizowane w tym rozdziale pochodzą głównie z końca lat sześćdziesiątych (*Przyjaciele*, *Ty też jesteś winny*) i początku siedemdziesiątych (*Niezamierzony czyn*) XX wieku. Łączy je to, że są utrzymane w realistycznej konwencji i poruszają nurtujące Abe Kōbō problemy społeczne. W analizie tych dramatów uwzględniono społeczny kontekst japoński oraz zachodni, co pozwoliło wykazać, jak wybór perspektywy (japońskiej, zachodniej) wpływa na interpretację utworów, a tym samym – jakimi mechanizmami rządzą się konkretne społeczeństwa.

Część trzecia jest poświęcona tryptykowi *Bō ni natta otoko* (Mężczyzna, który przemienił się w pałkę, 1969), w którego skład wchodzi sztuki: *Mężczyzna, który przemienił się w pałkę* (1969), *Kaban* (Torba, 1969) oraz *Toki no gake* (Urwisko czasu, 1969). W tej części podjęta jest też próba odpowiedzi na pytanie, dlaczego Abe Kōbō połączył ze sobą te trzy sztuki, twierdząc, że są one metaforą ludzkiego życia – od narodzin do śmierci.

Tryptyk ten jest niejako łącznikiem pomiędzy dramatami społecznymi z lat sześćdziesiątych, a sztukami eksperymentalnymi z lat siedemdziesiątych. Utwory wchodzące w skład tryptyku są utrzymane w konwencji realistycznej, ale realizm zakłóca absurdalna fabuła lub nieoczywiste, niejednoznaczne rozwiązania. Na podstawie tych trzech dramatów powstało pierwsze wyreżyserowane przez Abego przedstawienie.

W czwartej części, zatytułowanej *Dramaty wizualne*, zostały przedstawione eksperymentalne sztuki Abe Kōbō z lat siedemdziesiątych. W utworach tych Abe Kōbō zupełnie rezygnuje z realistycznej konwencji na rzecz abstrakcyjności, a warstwę tekstową zastępuje warstwą wizualną. Spośród ponad dziesięciu sztuk powstałych w latach siedemdziesiątych, te trzy utwory najlepiej, jak sędzę, obrazują, w jakim kierunku ewoluowała koncepcja teatru Abe Kōbō. Lata siedemdziesiąte XX wieku to również okres, kiedy pisarz zajmował się reżyserią napisanych przez siebie (i Harolda Pintera) dramatów w wykonaniu Studia Abe Kōbō.

Działalności tego zespołu w latach 1973-1979 poświęcona jest część piąta niniejszej dysertacji. Poza prezentacją spektakli wyreżyserowanych przez pisarza czy ich recepcji, w kolejnych rozdziałach omówiona została metoda pracy z aktorem (operowanie słowem, obecność w czasie i przestrzeni na scenie, aspekty wizualne). Piątą część dysertacji opracowano głównie na podstawie esejów Abe Kōbō, powstałych w okresie działalności Studio. Zawarte w nich refleksje i przemyślenia nie są jednak wynikiem wyłącznie rozważań teoretycznych. Opisany w nich trening aktorski jest bowiem zapisem rzeczywistych ćwiczeń wykonywanych przez aktorów w trakcie prób.

W rozdziale dwudziestym trzecim, opracowaną przez Abe Kōbō, koncepcję teatru i pracy z aktorem porównano z koncepcjami trzech wybitnych przedstawicieli japońskiego teatru (Zeami Motokiyo, 1363-1443; Senda Koreya, 1904-1994; Suzuki Tadashi, ur. 1939). Taka skrócowa analiza porównawcza umożliwia podjęcie próby odpowiedzi na pytanie o stosunek Abe Kōbō do rodzimej klasyki teatralnej z jednej strony, z drugiej zaś – stwierdzenie, czy rzeczywiście twórczość tego pisarza, jak twierdzą krytycy, można zaliczyć do nurtu realistycznego, wzorowanego na japońskim nurcie teatru i dramatu w stylu zachodnim *shingeki* (nowy teatr), który powstał na początku XX wieku.

Wszystkie nazwiska japońskie zostały zapisane zgodnie ze zwyczajem obowiązującym w Japonii: nazwisko poprzedza imię.

Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia cytatów (z języka angielskiego i japońskiego) dokonał autor niniejszej pracy. Niektóre fragmenty utworów zostały przetłumaczone

z japońskiego, a niektóre z ich angielskojęzycznych wersji. Informacje na ten temat są podane w odpowiednich miejscach w przypisach.

Do zapisu nazw, nazwisk, terminów i tytułów japońskich posłużono się międzynarodową transkrypcją Hepburna (*rōmaji*). Samogłoski są wymawiane tak jak w języku polskim, z wyjątkiem samogłosek długich, które oznacza się za pomocą kreski ponad nimi.

Pisownia	Wymowa (przybliżona)	Przykład (odczytanie)
ā	aa	okāsan (okaasan)
ī	ii	onīsan (oniisan)
ū	uu	nyūtoraru (njuutoraru)
ē	ee	imēji (imeedzi)
ō	oo	Kōbō (kooboo)
ch	ć	chinmoku (cinmoku)
j	dź	Meiji (meidzi)
sh	ś	shingeki (singeki)
ts	c	bijutsukan (bidziucukan)
w	u	watashi (uatashi)
z	dz	Zeami (dzeami)
y	j	Koreya (koreja)

Część I
ABE KŌBŌ – CZŁOWIEK I TWÓRCA

Rozdział 1

Biografia Abe Kōbō

Abe Kōbō²³ urodził się w Tokio 7 marca 1924 roku. Dzieciństwo i lata szkolne²⁴ spędził w Mukden, stolicy marionetkowego państwa Mandżukuo (obecnie część Chin), podległego rządowi japońskiemu. Po powrocie z rodzicami do Tokio w 1940 roku kontynuował naukę w liceum, a następnie w 1943 roku rozpoczął studia medyczne na Uniwersytecie Tokijskim, do czego skłoniły go nie zainteresowania, lecz to, że w czasie wojny osoby z wykształceniem lekarskim zwalniano ze służby wojskowej. Otrzymał dyplom, ale – jak się przyznawał – pod warunkiem, że nigdy nie będzie wykonywać tego zawodu.²⁵ W 1944 roku powrócił do Mukden, aby zaopiekować się ojcem. Pozostał tam do jego śmierci. W 1945 roku osiadł na stałe w Japonii.

Literacki debiut Abe Kōbō przypadł na rok 1947 roku. Ukazał się wtedy tom poezji zatytułowany *Mumei shishū* (Anonimowy zbiór poezji) zawierający wiersze z okresu wojny. Jako prozaik Abe zadebiutował w 1948 roku. Opublikował wówczas dwa utwory: *Owarishimichi no shirube ni* (Przy drogowskazie na końcu drogi), a następnie opowiadanie *Dendorokakariya* (Dendrokakalia)²⁶.

W czasie studiów oraz bezpośrednio po ich zakończeniu Abe udzielał się w kilku grupach literacko-artystycznych, zrzeszających pisarzy, plastyków i przedstawicieli rzemiosła artystycznego. W 1947 roku wraz z kolegami z Uniwersytetu Tokijskiego założył Stowarzyszenie Pisarzy po Dwudziestce (Nijūdai Bungakusha no Kai)²⁷, które po dwóch latach zmieniło nazwę na Towarzystwo Epoki (Seiki no Kai). W latach 1948-1949 Abe aktywnie angażował się w działalność stowarzyszenia Stowarzyszenie Nocy (Yoru no Kai), chociaż był o wiele młodszy od pozostałych członków.²⁸ Po rozwiązaniu obu ugrupowań (Yoru no Kai w 1949; Seiki no Kai – w 1951), w styczniu 1952 roku Abe Kōbō założył Towarzystwo Współczesności (Genzai no Kai).²⁹

²³ Prawdziwe imię to Abe Kimifusa. Zob. M. Melanowicz, *Literatura japońska*, tom 2, *Proza XX wieku*, s. 284.

²⁴ W 1931 roku Abe Kōbō na krótko wyjechał razem z matką w jej rodzinne strony, na wyspę Hokkaido, aby uniknąć japońskiej inwazji na kontynentalne Chiny. Zob. T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 23.

²⁵ Shields Nancy K., *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 34.

²⁶ Abe K., *Dendrokakalia*, tłum. M. Melanowicz [w:] Abe K., *Urwisko czasu*, Wydawnictwo Wilga, Warszawa 1998.

²⁷ Polskie tłumaczenia nazw poszczególnych stowarzyszeń zaczerpnąłem z M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 3, *Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, s. 373.

²⁸ M. S. Key, *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project*, s. 10-11.

²⁹ Tamże, s. 14.

Cztery lata po literackim debiucie (1951) Abe otrzymał dwie prestiżowe japońskie nagrody literackie: Powojenną Nagrodę Literacką (Sengo Bungaku-shō) za opowiadanie *Akai mayu* (Czerwony kokon; 1950)³⁰, oraz Nagrodę im. Akutagawy (Akutagawa Ryūnosuke-shō) za *Kabe – S. Karumashi no hanzai* (Ściana – Zbrodnia S. Karmy, 1951).³¹

W latach pięćdziesiątych XX wieku Abe Kōbō debiutował jako dramaturg. Jego pierwszą sztuką był utwór *Shōjo to sakana* (Dziewczyna i ryba, 1953). W 1955 roku napisał dramat *Seifuku* (Mundur) poświęcony rozliczeniu Japonii z imperializmu i odpowiedzialności za drugą wojnę światową na Pacyfiku. W tym samym roku opublikował również opowiadanie *Bō (Pałka)*, które następnie zaadaptował na słuchowisko radiowe pod tytułem *Bō ni natta otoko* (Mężczyzna, który przemienił się w pałkę, 1957). W kolejnym roku (1958) wydał *Yūrei wa koko ni iru* (To ja jestem duchem), jeden z najbardziej znanych i znaczących dramatów w swoim dorobku.

Również w latach pięćdziesiątych Abe Kōbō był aktywnym członkiem Japońskiej Partii Komunistycznej (Nihon Kyōsantō), ale po wizycie w krajach bloku wschodniego w 1956 roku zaczęło w nim narastać rozczarowanie ograniczeniami, jakie narzucała doktryna i związek pisarza z Partią stawały się coraz wątlejsze, aż w 1962 roku został on usunięty z jej szeregów.³² Odzwierciedleniem tych politycznych doświadczeń jest *Suna no onna* (Kobieta z wydm, 1962), jedna z najśłynniejszych powieści pisarza, którą w 1964 roku zekranizował wybitny reżyser Teshigahara Hiroshi (1927-2001) na podstawie scenariusza opracowanego przez Abe Kōbō, który wkrótce stworzył dwie ważne powieści: *Tanin no kao* (Obca twarz, 1964) oraz *Moetsukita chizu* (Spalona mapa, 1966)³³, a także sztukę *Przyjaciele*. W 1969 roku natomiast pisarz zadebiutował jako reżyser teatralny, inscenizując tryptyk pod tytułem *Mężczyzna, który przemienił się w pałkę*.

W 1971 roku Abe rozpoczął pracę nad spektaklem *Gaidobukku I* (Przewodnik I), a dwa lata później (1973) założył zespół Abe Kōbō Sutajio (Studio Abe Kōbō), który działał do 1979 roku. W ciągu tych ośmiu lat Abe napisał dziesięć sztuk teatralnych, czyli około jednej trzeciej całego swojego dorobku dramaturgicznego)³⁴: *Ai no megane wa iro garasu* (Kolorowe okulary miłości, 1973), *Nise-sakana* (Pseudo-ryba, 1973), *Midori iro no sutokkingu* (Zielone pończochy, 1974), *Ue – shin dorei gari* (Ue – nowe polowanie na niewolników, 1975), *Gaidobukku II: annainin* (Przewodnik II: pilot, 1976), *Gaidobukku III –*

³⁰ M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 3, *Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, s. 373.

³¹ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 26.

³² M. S. Key, *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project*, s. 18.

³³ Fragmenty powieści *Spalona mapa* są dostępne w tłumaczeniu Mikołaja Melanowicza. Zob. Abe K., *Spalona mapa*, tłum. M. Melanowicz, „Literatura na świecie” 8 (157)/1984.

³⁴ Szacunki te nie obejmują sztuk radiowych, musicali, scenariuszy filmowych i telewizyjnych.

suichū toshi (Przewodnik III: podwodne miasto, 1977), *Imēji no tenrankai I* (Wystawa obrazów I, 1977), *Gaidobukku IV: S. Karuma-shi no hanzai* (Przewodnik IV: Zbrodnia S. Karmy, 1978), *Jinmei kyūjo-hō* (Metoda ratująca życie, 1978), *Kozō wa shinda* (Śmierć słoniątka, 1979). W okresie tym stworzył ponadto dwa ważne utwory prozatorskie: *Hako otoko* (Człowiek z pudełka, 1973) oraz *Mikkai* (Schadzka, 1977)³⁵.

Po rozwiązaniu Studia Abe Kōbō pisarz nie napisał już ani jednej sztuki teatralnej. Opublikował dwie powieści: *Hakobune Sakura-maru* (Arka Sakura, 1984), *Kangarū nōto* (*Kangurowy notatnik*, 1991). Mimo pogarszającego się stanu zdrowia pracował nad kolejną powieścią pod tytułem *Tobu otoko* (Latający mężczyzna, 1993), ale jej nie ukończył. Umarł 22 stycznia 1993 roku.

³⁵ Abe K., *Schadzka*, tłum. M. Melanowicz, Warszawa 1995.

Rozdział 2

Twórcze inspiracje

Na rozwój charakteru, poglądów i wyobraźni Abe Kōbō duży wpływ wywarły miejsca, w których pisarz dorastał: dające poczucie swobody Hokkaido oraz Mandżuria o monotonnym i nieprzyjazytnym krajobrazie.³⁶ Pisarz, powracając we wspomnieniach do tamtego okresu, podkreślał, że patriotyczne wychowanie dzieci w Mandżurii niewiele różniło się od tego, którego doświadczali jego rówieśnicy w kraju. Wynikało to między innymi ze wzrostu nastrojów nacjonalistycznych i militarystycznych w Japonii w latach trzydziestych XX wieku. Wprawdzie edukacja w japońskich szkołach na terenach okupowanych była podobna, to dzięki pobytowi na kontynencie Abe nauczył się tolerancji i harmonijnej koegzystencji z ludźmi różnych narodowości czy grup etnicznych.³⁷

Dorastanie na kontynencie wpłynęło również na niestandardowy stosunek Abe Kōbō do Japonii, która wydawała mu się ojczyzną zamorską, odległą, niemal nieosiągalną. Pisarz wspomina lekcje poświęcone krajobrazowi Japonii: kraju górzystego, z licznymi pięknie kwitnącymi drzewami wiśni. Zaznacza jednak, że obraz ten kłócił się z tym, co obserwował na co dzień – szarością i monotonią rozległych równin Mandżurii. Ten dysonans był przyczyną wyjątkowej tęsknoty za wyspami japońskimi – ojczyzną, o której uczono go w szkole, a której Abe nie mógł doświadczyć od dziecka.³⁸ Być może właśnie dlatego krytycy często zarzucali Abemu „niejapońskość”. Zwracali uwagę na to, że dorastając na kontynencie:

[...] nie nauczył się typowego dla Japonii sentymentalnego stosunku do przyrody, widocznie warunki surowego łądu temu nie sprzyjały. Nie miał kiedy i kogo naśladować w gestach zachwytów nad krótkotrwałym pięknem kwiatów wiśni ani tajemniczą urodą księżyca w pełni, jak to czyni większość jego współziomków. [...]

Abe Kōbō, jakby wyzwolony z pewnych obciążeń „specyfiki japońskiej” nazywany jest niekiedy pisarzem „bez narodowego obywatelstwa”. Abe rzeczywiście stara się wyzbyć sentymentalizmu i mistyfikacji „japonizującej”. Dzięki temu, czytając jego książki, można nie pamiętać (trzeba pamiętać?), że czyta się utwór Japończyka.³⁹

³⁶ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 23.

³⁷ Tamże, s. 24.

³⁸ Tamże, s. 23-24.

³⁹ M. Melanowicz, *Człowiek bez ojczyzny (Szkic do portretu Abe Kōbō)*, s. 183.

Owa „bezpaństwowość” nie jest pojęciem narzuconym przez krytyków czy czytelników. To pisarz uważa, że doświadczenia z wczesnej młodości sprawiły, iż zawsze czuł się jak człowiek bez ojczyzny:

W czasach, gdy japoński nacjonalizm był najsilniejszy, a ja wychowywałem się w kolonii, ukształtowało się moje relatywistyczne postrzeganie Japonii, postrzeganie z zewnątrz. [...] Mam nawyk kwestionowania znaczenia przynależności do wspólnoty narodowej czy to japońskiej, czy którejkolwiek innej. Dlatego w pewnym sensie, żyję bez szczególnego przywiązywania wagi do narodowości.⁴⁰

W okresie mandżurskim zaczęły też rodzić się zainteresowania literackie Abe Kōbō. W wywiadzie z Nancy S. Hardin (1974) wskazuje on autorów, którzy wówczas wywarli na nim znaczący wpływ. Przyznaje, że w młodości chętnie czytał poezję Rainera Marii Rilkego (1875-1926)⁴¹, ale do pisania zainspirował go Edgar Allan Poe (1809-1849).⁴² Mikołaj Melanowicz wskazuje ponadto twórczość Fiodora Dostojewskiego (1821-1881) jako ważne źródło inspiracji Abe Kōbō:

W [...] bibliotece [Abe] znalazł dzieła zebrane Dostojewskiego. Zaczął czytać. [...] *Bracia Karamazow* byli dla niego żywą rzeczywistością. Natomiast otaczająca go atmosfera gorączki wojennej, zachłystywania się zwycięstwami w wojnie imperialistycznej, wydawały się młodemu Kōbō fikcją – w porównaniu z prawdziwością świata utworów Dostojewskiego.⁴³

Melanowicz wysnuwa też hipotezę, że dzieła rosyjskiego pisarza prawdopodobnie uchroniły autora *Kobiety z wydm* przed szerzącą się „epidemią szowinizmu.”⁴⁴

Fascynacja literaturą zachodnią nie oznacza jednak, że Abe całkowicie odcinał się od rodzimej kultury. Margaret Key w książce *Truth From a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project* zwraca uwagę na współpracę z Hanadą Kiyoteru (1909-1974), propagującym europejskie idee awangardowe krytykiem literackim, który rozbudził w młodym pisarzu zainteresowanie popularnymi w powojennej Japonii surrealizmem i artystycznymi ruchami awangardowymi⁴⁵. Irracjonalizm czy kwestionowanie tradycyjnego postrzegania rzeczywistości, ułatwiające jej dowolne, czy wręcz irracjonalne, kształtowanie, okazało się bardzo interesujące dla Abe Kōbō:

⁴⁰ Cytuję za: T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 24.

⁴¹ N. S. Hardin, *An Interview with Abe Kōbō*, „Contemporary Literature”, 15, No. 4 (Autumn, 1974), s. 450.

⁴² Tamże, s. 452.

⁴³ M. Melanowicz, *Człowiek bez ojczyzny (Szkic do portretu Abe Kōbō)*, s. 182.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ S. Key, *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project*, s. 9-14.

Dorastanie w Mukden w Mandżurii (dzisiejsze miasto Shenyang) i powrót na stałe do Japonii dopiero po wojnie sprawiło, że Abe był świadkiem bezprawia i przemocy, jakie wybuchły po japońskiej kapitulacji w sierpniu 1945 roku. Zrozumiał wtedy dobitnie, że to, co uważamy za „normalne” jest tylko konwencją, która zostaje odrzucona w momentach społecznej dezintegracji. Ta utrata stabilnej rzeczywistości zbliżyła go po wojnie do egzystencjalizmu, a później (poprzez surrealizm) do materializmu. [...] Mandżurskie doświadczenia przekonały Abego, że w czasach kryzysu pojawia się instynktowna, irracjonalna forma świadomości i dlatego surrealizm, ze swoim odwoływaniem do podświadomości, idealnie nadawał się do opisywania, w jaki sposób Abe postrzegał rzeczywistość.⁴⁶

W latach siedemdziesiątych Abe Kōbō znacznie przyznawać się do ulegania wpływom angielskiego wpływowi twórczości dramaturga Harolda Pintera (1930-2008) oraz egzystencjalistów, chociaż – jak twierdził – nie od razu zrozumiał twórczość Alberta Camusa (1913-1960), a Jean-Paula Sartre’a (1905-1980), któremu zarzucał brak poczucia humoru, w ogóle nie lubił.⁴⁷

⁴⁶ Tamże, s. 10-11.

⁴⁷ N. S. Hardin, *An Interview with Abé Kōbō*, s. 453.

Rozdział 3

Motywy, postaci, forma

Abe Kōbō w swoich utworach często wykorzystywał te same motywy, jak: metamorfoza i problemy społeczne oraz wprowadzał anonimowe postaci.

Szczególnie często pojawia się motyw przemiany ludzi w rośliny, owady czy materię nieożywioną. W zależności od kontekstu w danym utworze metamorfozy te mogą przykładowo oznaczać ubezwłasnowolnienie, zdominowanie jednostki przez Innego (człowieka, grupę, społeczeństwo), ucieczkę, izolację od otaczającej rzeczywistości czy nawet reinkarnację (kontekst buddyjski). Na przykładzie wybranych utworów (głównie opowiadań) Yamamoto opisuje pojawiające się w dziełach Abe Kōbō metamorfozy jako zaburzenie równowagi pomiędzy światem zewnętrznym i wewnętrznym człowieka. Zauważa również, że metamorfoza nie zawsze ma charakter negatywny (ubezwłasnowolnienie człowieka przemienionego) – czasami pozwala bohaterom na rozpoczęcie nowego życia.⁴⁸

Bohaterami są zazwyczaj bezimienni mężczyźni, o których nie wiadomo, czy mają rodzinę lub krewnych. Osamotnieni, błądzą w labiryncie, pogłębiającym poczucie zagubienia.⁴⁹ W ten sposób Abe daje do zrozumienia, że bohaterem jego utworów może być każdy z nas. Wszyscy możemy być bowiem uwikłani w sieć społecznych uwarunkowań, z którymi nie zawsze potrafimy sobie poradzić. Jednostka jest bowiem zmuszona do życia w społeczeństwie, którego prawideł nie rozumie. Jej wrogiem nie zawsze musi być tradycja i utrwalone w przeszłości zakazy i nakazy. Wręcz przeciwnie: współczesne realia życia, rozpad tradycyjnych więzów społecznych tylko pogłębiają poczucie zagubienia jednostki i wzmagają potrzebę poszukiwania własnej tożsamości i swojego miejsca w świecie.

Większość utworów Abe Kōbō, prozatorskich i dramatycznych, ma charakter hybrydyczny i z tego powodu wymyka się tradycyjnym zasadom klasyfikacji literatury. Pisarz wykazywał zamiłowanie do literatury popularnej, szczególnie do powieści fantastycznych i detektywistycznych (*tantei shōsetsu*), której cechy można dostrzec między innymi w powieściach *Dai-yon kanpyōki* (Czwarta epoka lodowcowa, 1958), *Kobieta z wydm*, *Obca twarz*, *Spalona mapa*, *Człowiek z pudełka*, *Schadzka*, w opowiadaniach *S. Karuma-shi no hanzai* (Zbrodnia S. Karmy, 1951), *Ishi no me* (Oczy kamienia, 1960), dramatach *Seifuku* (Mundur, 1954 i 1955), *Omae ni mo tsumi ga aru* (Ty też jesteś winny, 1965) czy *Mihitsu no*

⁴⁸ Więcej na temat motywu metamorfozy. Zob. Yamamoto F., *Metamorphosis in Abe Kōbō's Works*, <https://www.jstor.org/stable/488882> (dostęp: 29.07.2024).

⁴⁹ M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 2, *Proza XX wieku*, s. 285-286.

koi (Niezamierzony czyn, 1971).⁵⁰ Wydaje się, że fascynacja powieścią detektywistyczną wyrosła z zainteresowania pisarza formami dokumentalnymi, w tym reportażem, co wpływało również na niemal dziennikarski sposób przygotowywania materiałów do napisania każdej kolejnej powieści.⁵¹

Klasyfikacja sztuk teatralnych Abe Kōbō do określonego stylu czy nurtu teatralnego gatunku teatralnego sprawia trudności. Powszechnie są one utożsamiane z europeizującym, wyłoniłym na początku XX wieku nurtem *shingeki*, ale niektóre cechy tych dramatów wskazują na jednoczesne podobieństwo do utworów twórców reprezentujących, powstały na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. przeciwny *shingeki* awangardowy nurt znany w Japonii pod różnymi nazwami: *shōgekijō undō* (ruch małych teatrów), *han-shingeki* (*anty-shingeki*), *angura engeki* (teatr awangardowy), a na często Zachodzie określany mianem *post-shingeki* lub teatru post-dramatycznego. Z realistyczną konwencją *shingeki* kłóci się między innymi upodobanie Abe Kōbō do wprowadzania do swoich utworów postaci fantastycznych, nieożywionych przedmiotów czy duchów.

Trudności w zaklasyfikowaniu utworów Abe Kōbō wynikają z dążenia pisarza do znalezienia adekwatnego sposobu opisywania współczesnego mu, żyjącego w większości w wielkich aglomeracjach miejskich, społeczeństwa japońskiego⁵². Abe był bowiem przekonany, że opisując nową rzeczywistość, musi się posługiwać środkami różniącymi się od tych stosowanych do opisu tradycyjnych japońskich relacji międzyludzkich. Poszukiwał zatem odpowiedniego, nowoczesnego języka i formy. To, zdaniem Ilesa, czyni z Abego pisarza modernistycznego.⁵³ Mikołaj Melanowicz twierdzi dla odmiany, że jest on w równym stopniu modernistą co postmodernistą⁵⁴. O cechach modernistycznych świadczy, zdaniem Melanowicza, to, że:

Samotny bohater walczy często z nierozpoznanym wrogiem, prawdziwym lub wymagowanym, może z fatum, i nie godzi się na swój los, nie chce poddać się temu co go otacza lub zniewala. [...] W końcu bohater godzi się z sytuacją, w jakiej się znalazł, czuje się psychicznie pokonany i niezdolny do przeciwstawiania się nowym utrudnieniom. I tak pogrąża się w świecie, który często traci również własne podstawy.⁵⁵

⁵⁰ Por. M. S. Key, *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project*, s. 32-33.

⁵¹ Tamże, s. 14-17.

⁵² T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 6-7.

⁵³ Tamże, s. 7.

⁵⁴ M. Melanowicz, *Abe Kōbō – między modernizmem a postmodernizmem. Rozważania wokół powieści Kangurowy Notatnik, „Porównania”, nr 18, 2016, s. 177.*

⁵⁵ Tamże.

Na cechy postmodernistyczne ma natomiast wskazywać między innymi, według Melanowicza, fragmentaryczny sposób prowadzenia narracji (w tekstach i autorskich inscenizacjach).

Niezależnie od problemów z klasyfikacją twórczości dramaturgicznej Abe Kōbō większość badaczy i krytyków literackich jest zgodnych co do tego, że jest on pisarzem ponadnarodowym, bardziej zachodnim niż japońskim, mającym więcej wspólnego z Franzem Kafką czy Alainem Robbe-Grilletem niż ze współczesnymi mu twórcami rodzimymi.⁵⁶

⁵⁶ M. S. Key, *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project*, s. 1.

Część II
DRAMATY SPOŁECZNE

Sztuki, w których motywem przewodnim jest relacja między jednostką i społeczeństwem stanowią dużą część dorobku dramaturgicznego Abe Kōbō. Wśród nich znajdują się jedne z najpopularniejszych sztuki tego pisarza, jak *Yūrei wa koko ni iru* (To ja jestem duchem, 1958) czy *Tomodachi* (Przyjaciele, 1967). W utworach tych wykorzystany został podobny schemat: zmaganie jednostki z arbitralnie narzucającą jej swoje zasady grupą intruzów, którzy pojawiają się niespodziewanie, bez zaproszenia. Abe na przykładzie bohaterów uwikłanych w różne skomplikowane zależności społeczne stawia pytania o granice indywidualizmu, tożsamość jednostki, tożsamość grupy.

Rozdział 4

Przyjaciele – jednostka kontra społeczeństwo

Pewnego wieczoru tajemnicza, wieloosobowa Rodzina przychodzi do żyjącego samotnie Mężczyzny. Nie czekając na zaproszenie, podstępem dostaje się do mieszkania i zaczyna się rozpakowywać – zupełnie jak gdyby zamierzała się tam osiedlić na stałe. Zmusza Mężczyznę do tolerowania codziennej obecności obcych ludzi – babki, matki, ojca, ich dwóch synów i trzech córek. Zdezorientowany Mężczyzna bezskutecznie próbuje się bronić przed intruzami, którzy z determinacją usiłują go przekonać, że są przychodzącymi z pomocą posłańcami miłości:

II CÓRKA

[...] Musimy odnaleźć samotnych i zagubionych i zanieść im naszą miłość i przyjaźń. My – posłańcy miłości, ukoimy ich samotność. Pójdziemy wszędzie tam, gdzie jak migotliwe światło gwiazd dochodzi przez przyćmione okna wielkiego miasta dreszcz smutku, i będziemy nieść szczęście. [...] ⁵⁷

Mężczyzna zaprzecza jakoby cierpiał na samotność, ale Rodzina nie dowierza jego zapewnieniom i postanawia mu „pomóc”. Chcąc za wszelką cenę pozbyć się niechcianych gości, bohater wzywa policję, jednak funkcjonariusze nie spełniają jego oczekiwań:

STARSZY POLICJANT
MĘŻCZYŻNA
STARSZY POLICJANT

Ma pan jakieś dowody?
Dowody?
No, dowody gwałtu, które mogłyby zostać poświadczone przez lekarza. Powiedzmy – złamanie kości, rana, jakieś zadrapania, czy ja wiem...
(*traci panowanie nad sobą*) Czy tu trzeba jeszcze dowodów? Nie wystarczy popatrzeć. Ich ośmiu, a ja jeden.

MĘŻCZYŻNA

STARSZY POLICJANT

(*przechylając głowę w głębokim zamyśleniu*) Wie pan, wydaje się, że bardzo trudno będzie o dowody gwałtu, jeśli przy stosunku sił osiem do jednego nie złamano nawet jednej kości.

MĘŻCZYŻNA

...

[...]

STARSZY POLICJANT

Czy ma pan jakiś niezbity dowód na to, że ci ludzie są panu obcy? ⁵⁸

⁵⁷ Abe K., *Przyjaciele*, s. 57.

⁵⁸ Tamże, s. 63.

Rodzinie udaje się oczarować policjantów i spowodować, że kierują oni swoje podejrzenia pod adresem Mężczyzny, który – w ich mniemaniu – żywi bezpodstawną niechęć do pozostałych osób obecnych w mieszkaniu. Nawet przysłuchująca się rozmowie Dozorczyńni nie zamierza mu pomóc:

DOZORCZYNI Ja tam swoje wiem: lokator opłaca czynsz – wszystko w porządku. Reszta do mnie nie należy. Nie wtrącać się w nieswoje sprawy, po próżnicy języka nie strzępić – to moja zasada...⁵⁹

Osamotniony bohater próbuje podjąć samodzielną walkę. Nieproszeni goście zdają się jednak pozostawać niewrażliwi na jego groźby – w żadnym wypadku nie zamierzają opuścić mieszkania. Wręcz przeciwnie – czują się w nim coraz swobodniej. Ostatecznie Mężczyzna zmuszony jest pogodzić się z obecnością intruzów i w wyniku ich działań traci kolejno swoje pieniądze oraz narzeczoną. Jego jedynym sprzymierzeńcem okazuje się (paradoksalnie) należąca do rodziny I Córka. Kobieta, chcąc uwieść Mężczyznę, proponuje mu nawet wspólną ucieczkę. Kiedy jej plan wychodzi na jaw, pozostali członkowie rodziny prewencyjnie zamykają Mężczyznę w klatce, w której umiera po wypiciu zatrutego mleka podanego mu przez II Córkę:

II CÓRKA Żebyś nie zwrócił się przeciwko nam, bylibyśmy takimi sobie, zwykłymi znajomymi...

Dreszcze ustają. Mężczyzna leży nieruchomo. II Córka przykrywa delikatnie klatkę kocem, klęka i cicho szlocha.

II CÓRKA Już nie musisz uciekać... nikt cię nie będzie niepokoił... Słyszysz, jak cicho...? Dobrze wyglądasz... Choroba już ustąpiła, prawda?⁶⁰

Rodzina, która „pomogła” kolejnemu obywatelowi cierpiącemu na chorobę samotności odchodzi, zabierając przy tym wszystkie oszczędności zmarłego.

Przyjaciele to najsłynniejsza sztuka Abe Kōbō. Powstała w 1967 roku jako adaptacja powieści *Chin'nyūsha* (*Intruzi*, 1951), chociaż – jak zaznacza autor – od powieściowego pierwowzoru różni się pod względem tematu i wydźwięku.⁶¹ W sztuce tej, podobnie jak

⁵⁹ Tamże, s. 64.

⁶⁰ Tamże, s. 91.

⁶¹ Abe K., *Tomodachi* – „*Chin'nyūsha*” yori [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 20, 1966-1967, Tōkyō 2007.

w powieści *Kobieta z wydm*, można odnaleźć oznaki krytyki komunizmu, z którego ideą autor się utożsamiał do przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, czy krytyki każdego systemu opartego na zniewoleniu obywateli⁶².

W *Przyjaciółach* Abe Kōbō porusza problem wolności osobistej. Uwikłana w liczne społeczne zależności jednostka (Mężczyzna) musi walczyć o wolność podejmowania decyzji i możliwość samostanowienia o sobie. Reprezentowane przez Rodzinę społeczeństwo zmusza jednostkę do rezygnacji ze swojej indywidualności. Nie ma bowiem miejsca dla osób nieprzystosowanych. Muszą się one zasymilować, ponieważ w przeciwnym razie zostaną usunięte ze społeczeństwa. W ostateczności jednostka traci najcenniejszy rodzaj wolności – swoje życie. Zniewolenie zdaje się być utożsamiane z pomocą w osiągnięciu szczęścia.

Rodzinę można postrzegać zarówno jako symbol społeczeństwa, jak również jako synonim korporacji, instytucji publicznych, urzędów lub aparatu państwowego, które, choć mają służyć jednostce, niejednokrotnie stają się przyczyną jej problemów. Uzurpacja prawa do ingerencji w życie zwykłego obywatela przypomina usankcjonowane prawem działanie instytucji użytku publicznego, która czasami przybiera charakter grupy przestępczej. Zachowanie Rodziny tylko pozornie jest spontaniczne i wynika z troski czy chęci niesienia pomocy. W rzeczywistości jest podporządkowane nieznanej organizacji⁶³, a w dodatku akceptowane społecznie. Mężczyźni nie pomagają ani policjanci (których można posądzać o reprezentowanie aparatu opresji), ani zwykli obywatele (tacy jak Dozorczyni), którzy okazują obojętność, aby chronić swoją „małą stabilizację”.

W tym kontekście nasuwa się analogia do sytuacji wielu społeczeństw z poprzedniego stulecia. Anihilowanie indywidualizmu i podporządkowanie jednostki w imię ochrony rodzimych wartości było głównym hasłem propagandowym dwudziestowiecznych rządów totalitarnych i autorytarnych. Jednostki, które odmawiały życia we wspólnocie musiały zostać wyeliminowane:

Wiele osób znało z własnych doświadczeń lub dokumentów faktyczne, niemal masowe przykłady zniewolenia ludzi w XX wieku, przeżywających psychiczne piekło trudniejsze do zniesienia, że stworzone przez oprawców ludziom, którzy nie zawinili ani wobec prawa, ani tym bardziej ludzkości. Część ludzi musiała przeżyć proces uszczęśliwiania w faszyzmie i komunizmie i ginąć w obozach koncentracyjnych czy łagrach. Abe Kōbō, tworząc na scenie alegorię

⁶² Abe Kōbō zapisał się do Japońskiej Partii Komunistycznej w 1951 roku. Rozczarowanie komunizmem pojawiło się u niego po podróży do krajów Bloku Wschodniego w 1957 roku. Od tego czasu jego aktywność partyjna malała, aż do wyrzucenia pisarza z partii w 1962 roku. Zob. M. S. Key, *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project* s. 13-18.

⁶³ Abe K., *Przyjaciele*, s. 84.

narzuconej „przyjaźni”, dobrze znał takie sytuacje w przeszłości i teraźniejszości.⁶⁴

Proponowana przez Mikołaja Melanowicza interpretacja *Przyjaciół* wyraźnie nawiązuje do narodzin i rozwoju, podzielanych przez Abe Kōbō⁶⁵, idei komunistycznych w Japonii na początku XX wieku – w okresie równoczesnego z rozwojem nacjonalizmu i militarystyki. Interpretację tę można wzbogacić o refleksję na temat tradycyjnego, zgodnego z zasadami konfucjańskimi, sposobu funkcjonowania japońskiego społeczeństwa, dla którego charakterystyczne jest myślenie wspólnotowe. Legło ono u podstaw narodzin idei *ie shakai* (społeczeństwa rodowego), w myśl której naród japoński jest jedną wielką rodziną⁶⁶. Idea poświęcenia się grupie (społeczeństwu), której początków należy upatrywać już w pierwotnych japońskich społecznościach, była szczególnie promowana w okresie budowania imperialnej potęgi Japonii na przełomie XIX i XX wieku, w czasie drugiej wojny światowej⁶⁷, a także po wojnie, w celu mobilizacji narodu do pełnego zaangażowania w odbudowę krajowej gospodarki.

Dynamicznie postępująca urbanizacja i industrializacja w drugiej połowie XX wieku, przyczyniające się do sukcesu ekonomicznego Japonii, wymusiły dokonujące się w przyspieszonym tempie zmiany społeczne. Oparte na tradycyjnych więzach rodzinnych wspólnoty zaczęły się rozpadać, co spowodowało zagubienie i poczucie samotności jednostki⁶⁸. Wydaje się, że to właśnie takim osobom miała nieść pomoc Rodzina, która w *Przyjaciółkach* jest siłą:

[...] reprezentującą konfucjańskie ideały współzycia zbiorowego, stojącą na gruncie narodowych tradycji, które uległy zaburzeniu w czasach oddalania się od siebie ludzkich istnień. Wszyscy

⁶⁴ M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 3, *Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, s. 381.

⁶⁵ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 26.

⁶⁶ Idea wspólnotowości towarzyszy Japończykom niemal od zarania dziejów. Trudne uwarunkowania geograficzne (trudna do uprawy ziemia, liczne katastrofy naturalne, takie jak trzęsienia ziemi czy tsunami) sprawiły, że pierwotni Japończycy musieli ze sobą współpracować, aby przetrwać. Idea współpracy powodowała zacieśnianie więzi między członkami poszczególnych grup i rozwijała się w *ie shakai*. Z czasem pojęcie to zaczęło odnosić się do całego społeczeństwa japońskiego – naród jako jedna wielka rodzina. Zob. Takano Y., *Shudanshugi to iu sakkaku – nihonjinron no omoichigai to sono yūrai*, Tōkyō 2008 s.16.

⁶⁷ Era Meiji (1868-1912) to okres otwarcia się Japonii na świat. W drugiej połowie XIX wieku Japonia rozpoczęła skomplikowany proces otwierania się na świat zewnętrzny po ponad stu pięćdziesięciu latach izolacji. W tym okresie Japończycy próbowali jak najszybciej „dogonić” Zachód – poprzez liczne reformy (w sferze kultury i życia społecznego), zwiększenie znaczenia Japonii na arenie międzynarodowej (stworzenie kolonialnego imperium przez podbój okolicznych ziem). Agresywna polityka zagraniczna miała swoją kontynuację w postaci militarystycznych rządów (lata trzydzieste i czterdzieste XX wieku). Zob. J. Tubielewicz, *Historia Japonii*, Wrocław 1984, s. 344-428.

⁶⁸ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 6-7.

członkowie rodziny pragną w brutalny sposób zapobiec rozpadowi się tradycyjnych więzi społecznych.⁶⁹

Oczywiście chęć przywrócenia tradycyjnych więzi jest jedynie pretekstem, którego Rodzina używa w celu osiągnięcia własnych korzyści. W kontekście koncepcji *ie shakai* nazwanie intruzów (agresorów) Rodziną nabiera zdecydowanie ironicznego wydźwięku. Chęć pomocy z ich strony jest bowiem wyłącznie iluzoryczna, a sama idea powrotu utraconego ładu – jak twierdzi Abe Kōbō – zostaje skompromitowana:

Myślę, że zasada wspólnoty została w dzisiejszych czasach całkowicie unieważniona. Możemy być nie tylko ofiarami, ale i sprawcami. I nie ma rozróżnienia pomiędzy byciem ofiarą a byciem sprawcą. Mimo że główny bohater *Przyjaciół* jest ofiarą, dla oszustów może być agresorem. To nie znaczy, że ogarnia mnie beznadzieja. Chciałbym podkreślić, że beznadziejne są próby przywrócenia tego, czego już nie da się naprawić, czyli solidarności międzyludzkiej. Chęć potępić obecną sytuację, w której ludzie są między sobą podzieleni, choć mówią o solidarności i miłości do bliźnich.⁷⁰

Abe nie tylko demaskuje prawdziwe intencje Rodziny, ale zwraca też uwagę na inny istotny problem. Indywidualizm jednostki dążącej do samostanowienia o sobie, a zatem usiłującej sprzeniewierzyć się zasadom obowiązującym w społeczeństwie rodzinnym (*ie shakai*), jak Mężczyzna z *Przyjaciół*, może oznaczać próbę wyłamania się ze społecznego porządku. Wszystko, co wymyka się wspólnemu doświadczeniu uznawane jest bowiem za wrogie, mogące podważyć i ostatecznie zniszczyć wspólnotę. Tylko wyznawanie tych samych wartości może – zdaniem Rodziny – zagwarantować jej przetrwanie. Dlatego – jak się zdaje – główny bohater z jednej strony jawi się jako ofiara systemu, a z drugiej – jako agresor i wichrzyciel ustalonego porządku.

Jednocześnie można zauważyć, że Mężczyzna nie ma ochoty odrzucić społecznego porządku opartego na *ie shakai*. Wystarczy odpowiedzieć na pytanie, czy zrobił on wszystko, co możliwe, aby odzyskać swą (jak twierdzi) utraconą wolność. Gdy minął pierwszy szok związany z przybyciem nieproszonych gości, przestał protestować równie gwałtownie, jak na początku. Wiadomo, że Mężczyzna wcześniej przez kilka tygodni mieszkał z Rodziną. W tym czasie mógł swobodnie opuszczać mieszkanie (regularnie chodził do pracy, spotykał się w parku z narzeczoną). Miał wiele okazji, żeby uciec od Rodziny, lecz nie zdecydował się na

⁶⁹ E. Żeromska, *Abe Kōbō – dramaturg*, s. 176.

⁷⁰ Abe K., *Ginkyoku sanbon ga kotoshi no butai e* [w:] *Abe Kōbō zenshū*, tom 20, 1966-1967, Tōkyō 2007, s. 488-489.

to. Można przypuszczać, że jednym z powodów było nawiązanie bliskiej relacji I Córką, która z powodzeniem uwodziła go przez pewien czas. Zaproponowała mu nawet wspólną ucieczkę. Dopiero odkrycie tej intrygi przez II Córkę zniweczyło plan niedoszłych kochanków, Rodzina, z obawy, że Mężczyzna rzeczywiście ucieknie, najpierw zamknęła go w klatce, a następnie otruła. Uwagę zwraca jeszcze jeden potencjalny powód mogący powstrzymać Mężczyznę przed ucieczką:

I CÓRKA	[...] Czy on w ogóle byłby zdolny do ucieczki, zastanówcie się. A w ogóle kto to słyszał robić takie zamieszanie, i to od świtu?
II CÓRKA	Dlaczego niby nie miałby uciec?
I CÓRKA	To sama nie rozumiesz?
II CÓRKA	Nie.
I CÓRKA	To takie proste. No, kim on jest – zastępcą kierownika działu, tak? Jest u progu kariery i wie już wszystko, co go czeka. Nikt nie wie lepiej niż on, jak ważna jest jego praca. Choćby nie wiem, jak kochał samotność, jak bardzo miłował wolność – tego jednego nie zrobi za żadne skarby – firmy nie porzuci. ⁷¹

Wierność pracodawcy wydaje się przekonującym argumentem, ponieważ w japońskich firmach relacje służbowe przypominają relacje rodzinne.⁷² Początkowo Mężczyzna jawi się jako osoba pragnąca uwolnić się z krępujących ją społecznych zależności, osoba zdeterminowana walczyć o swoją wolność osobistą i intelektualną, ale po pewnym czasie wpada w pułapkę rodzinnej wspólnoty (*ie shakai*) i zaczyna godzić się z przynależnością do niej oraz wszelkimi wynikającymi z tego konsekwencjami. Dzieli niejako los tych Japończyków, którzy bezskutecznie starają się uciec od tradycyjnego modelu życia.

W perspektywie kultury zachodniej może się zrodzić wątpliwość, czy główny bohater sztuki, zanim Rodzina zburzyła jego spokój, rzeczywiście mógł się uważać za osobę całkowicie wolną. Walka Mężczyzny o swoje prawa może wydawać się iluzoryczna. Być może wolność została mu odebrana na długo przed pojawieniem się Rodziny. Przybycie intruzów mogło ewentualnie pomóc Mężczyźnie uświadomić to sobie. Jednak nawet wtedy nie potrafił on podjąć walki o swoją wolność. Wykrzykując ze wzburzeniem swoje prawa nie był w stanie przedsięwziąć realnych działań w celu odzyskania utraconej swobody.

Można przyjąć tylko jedną z zaproponowanych interpretacji, ale każda z nich dopełnia znaczeniowo wszystkie pozostałe. *Przyjaciele* są bowiem sztuką wielowymiarową, w sposób metaforyczny, oszczędnymi środkami przedstawiającą zmagania jednostki (Mężczyzny)

⁷¹ Abe K., *Przyjaciele*, s. 87.

⁷² Takano Y., *Shūdanshugi to iu sakkaku – nihonjinron no omoichigai to sono yūrai*, s. 13.

uwikłanej w relacje społeczne (rodzinne), z powodu których traci prawo do samostanowienia. Odczucia głównego bohatera, jego potrzeby czy plany są zignorowane. Jest on poddany presji, zobligowany do wyznawania nieakceptowanych przez niego wartości i do stania się częścią wspólnoty. Nie ma pewności, czy samotność (pojmowana jako odosobnienie), czy też zagubienie (powstałe w wyniku zanikania tradycyjnych więzi w społeczeństwie japońskim, o czym mówi Rodzina) rzeczywiście dokucza głównemu bohaterowi. Być może życie w pojedynkę (zarówno w rozumieniu zachodnim, jak i japońskim) jest dla niego dosyć komfortowe, ale twierdząc (jak Rodzina), że chorobą naszych czasów jest samotność, należy przyjąć pomoc, ponieważ każdy nie tylko na nią zasługuje, ale jest wręcz przymuszony do jej przyjęcia. Podobny dylemat przeżywa bohater innego dramatu Abego pod tytułem *Ty też jesteś winny*.

Rozdział 5

Ty też jesteś winny – konformizm czy próba harmonijnej egzystencji

Głównym bohaterem dramatu *Omae ni mo tsumi ga aru* (Ty też jesteś winny, 1965), podobnie jak w *Przyjaciółach*, jest bezimienny Mężczyzna. Sztuka rozpoczyna się od tego, że do jego mieszkania zostają podrzucone zwłoki jakiegoś mężczyzny. Dokonują tego osoby określone jako Mężczyzna z Sąsiedztwa i Kobieta z Sąsiedztwa. Główny bohater, odkrywszy martwe ciało w swoim mieszkaniu, wpada w panikę. Nie ma pojęcia, skąd zwłoki znalazły się w tym miejscu, a w dodatku denat jest mu zupełnie obcy. W pierwszej chwili Mężczyzna chce zgłosić zajście na policję, ale po namyśle zaczyna obawiać się, że zostanie oskarżony o morderstwo. Stwierdza ponadto, że zamieszanie związane z pojawieniem się policji i składanymi wyjaśnieniami zrujnują mu całe popołudnie – zaplanował on bowiem w mieszkaniu randkę ze swoją partnerką. Wśród natłoku myśli nieoczekiwanie z pomocą przychodzi... denat, a raczej tylko manifestacja jego obecności. Wprawdzie pojawia się on na scenie fizycznie, to chwilę wcześniej jego ciało zostało schowane przez Mężczyznę pod łóżko. Zmarły ukazuje się jako żywy, więc można go uznać za wytwór wyobraźni głównego bohatera. Świadczy o tym krótka wymiana zdań między Mężczyzną i denatem:

MĘŻCZYŻNA	[...] Co ci się stało?
ZWŁOKI	Zostawię to twojej wyobraźni. Jak wiesz, martwi głosu nie mają.
MĘŻCZYŻNA	Jak to?... A teraz niby nie mówisz?
ZWŁOKI	Wiesz, jest różnica pomiędzy mówieniem, a wyrażaniem opinii. Opowieści zmarłych są niestety ograniczone wyobraźnią słuchającego. ⁷³

Główny bohater cały czas analizuje, jak zatrzeć wszelkie ślady obecności zwłok w mieszkaniu. Nie mając wiele czasu do namysłu, chowa je pod łóżko, a pozostawioną na podłodze plamę krwi przykrywa książką. Niedługo potem pojawia się partnerka Mężczyzny (Kobieta), która podejrzliwie przygląda się jego dziwnemu zachowaniu – jego nerwowości, roztargnieniu, chaotycznemu działaniu. Kiedy Kobieta podnosi książkę zakrywającą plamę krwi, Mężczyzna nieomal wpada w panikę i zaczyna szaleńczo czyścić chusteczką miejsce, w którym do tej pory leżała książka. O ile czytelnik jest w stanie zrozumieć jego motywację, o tyle Kobieta wydaje się bardzo zdezorientowana. W dodatku bohater cały czas prowadzi

⁷³ Abe K., *You, too, are guilty*, s. 9.

podwójny dialog – rozmowę z narzeczoną i z denatem, który co chwilę przerywa, próbując „podpowiadać” gospodarzowi najlepsze wyjście z zaistniałej sytuacji. Poirytowany Mężczyzna nie szczędzi zmarłemu kąśliwych uwag. Kobieta, która nie widzi ani nie słyszy zmarłego, uważa, że wszystkie opryskliwe odpowiedzi są kierowane pod jej adresem.

W trakcie tego spotkania w mieszkaniu głównego bohatera zjawiają się kolejni „goście” – najpierw Kobieta z Sąsiedztwa, a następnie Mężczyzna z Sąsiedztwa. Intruzi, przychodząc w odwiedziny, starają się wy badać, jak Mężczyzna zareagował na widok zwłok i co z nimi zrobił. Gospodarzowi udaje się pozbyć nieproszonych gości, lecz ich wizyta tylko wzmacnia podejrzliwość partnerki Mężczyzny. Jej uwagę przyciąga absurdalny szczegół: partner obsesyjnie odmawiał sąsiadowi możliwości zajrzenia pod łóżko. Zaintrygowana Kobieta postanawia sama sprawdzić, co tam się kryje. To z kolei spotyka się ze zdecydowanym sprzeciwem gospodarza. Kobieta w końcu wyjawia ukochanemu, że zrozumiała jego intencje: w rzeczywistości pod łóżkiem nic nie ma, a to całe zamieszanie to tylko test na zaufanie. Mężczyzna podejmuje kilka prób wyjaśnienia sytuacji (rozważa nawet wyjawienie całej prawdy), ale ostatecznie poddaje się. Stwierdza, że najlepszym wyjściem będzie rozstanie się z partnerką.

Ostatecznie Kobieta opuszcza mieszkanie, a gospodarz udaje się na posterunek policji, aby wyjaśnić całe zajście. W czasie nieobecności Mężczyzny do pomieszczenia powracają Mężczyzna z Sąsiedztwa oraz Kobieta z Sąsiedztwa i wynoszą zwłoki. Niedługo po tym zdarzeniu powraca również narzeczoną głównego bohatera. Kiedy stwierdza, że nie ma go w domu, zagląda pod łóżko, do którego dostępu do tej pory strzegł jej partner, i postanawia zweryfikować swoją wcześniejszą hipotezę. Nie znajduje tam niczego, więc postanawia odpocząć i położyć się do łóżka. Niedługo potem pojawia się Mężczyzna z dwoma policjantami. Wskazuje, że zwłoki znajdują się pod łóżkiem. I na tym kończy się sztuka. Autor każe się domyślać, jak potoczyły się dalsze losy Mężczyzny.

Napisana w 1965 roku sztuka *Ty też jesteś winny* przedstawia walkę głównego bohatera, Mężczyzny, z czynnikami zakłócającymi jego dotychczasową spokojną egzystencję. Stabilizacja, jaką osiągnął jest w jednej chwili zrujnowana w wyniku pojawiających się przeszkód (martwe ciało w mieszkaniu, demoniczni sąsiedzi). Czynniki te pojawiają się nagle, bez ostrzeżenia, niejako stawiając bohatera przed faktem dokonanym. W tej sytuacji musi on natychmiast zacząć działać, jeżeli chce odzyskać dotychczasowe życie. Mężczyzna jest jednak niezdolny do szybkiego podjęcia właściwych decyzji. Jego reakcje są chaotyczne

i nieprzemyślane (często może nawet instynktowne) i w konsekwencji prowadzące jedynie do pogorszenia sytuacji. Mężczyzna, zacierając ślady obecności zwłok, tylko dodatkowo się obciąża. Choć to nie on przyczynił się do śmierci obcego mężczyzny, obawia się, że w wyniku śledztwa, mogą wyjść na jaw jego prywatne tajemnice, które zdyskredytują go w oczach innych. To potęguje jego niepokój i strach, które, niekontrolowane, zaczynają rządzić życiem bohatera. Jego zachowanie można uznać za paradoksalne lub wręcz absurdałne: Mężczyzna, chcąc odzyskać spokojne życie (a wraz z nim zachować swoje sekrety), jest gotowy poświęcić wszystko, nawet dotychczasowy spokój i stabilizację.

W sytuacji tej nie sposób nie zauważyć dużej dozy ironii. Zanim w życiu głównego bohatera pojawiły się komplikacje, starał się on unikać wszystkiego, co doprowadziłoby go do sytuacji, w której ostatecznie się znalazł:

MĘŻCZYŻNA

Zawsze trzymałem się z daleka od wszelkich działań związkowych, bez względu na to, jak mnie namawiali... Zawsze odmawiałem podpisania wszystkich petycji, nawet jeśli niektóre z nich popierałem... Zawsze starałem się stać z tyłu, kiedy musiałam brać udział w demonstracjach... żeby w ogóle mnie nie zauważono. A nawet jeśli narobiłbym wielkiego zamieszania, jaki miałoby to wpływ na sprawy świata?... Ale mimo wszelkich wysiłków... Teraz muszę się poświęcić dla zwłok zupełnie obcego mi człowieka...⁷⁴

Mężczyzna zawsze starał się być konformistą i trzymać bezpieczny dystans w stosunku do wszelkich spraw. Wydawałoby się, że dzięki temu będzie mógł wieść spokojne życie. Miał nadzieję, że taka postawa pozwoli mu utrzymywać w tajemnicy prywatne sekrety. Teraz, w sytuacji zagrożenia, desperacko szuka rozwiązania, które pozwoli mu się ochronić. Chce pozbyć się notatnika z dowodami swojej „winy”. Najpierw próbuje go spalić, a następnie spuścić z wodą w toalecie. Czego tak skrzętnie broni Mężczyzna? Choć nie dostajemy jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie, zwłoki (będące niejako *alter ego* Mężczyzny) pozwalają to zrozumieć. Kiedy główny bohater próbuje ukryć buty denata, martwy mężczyzna ożywa, stwierdzając, że ukrycie obuwia nie będzie tak proste jak pozbycie się dziennika i znajdujących się w nim nagich fotografii.⁷⁵ Nie jest jednak doprecyzowane, kto jest przedstawiony w negliżu na zdjęciach znajdujących się w pamiętniku, jak również, czy treści te są „dozwolone” prawnie. Przypuszczalnie jest przechowywanie materiałów pornograficznych jest powodem do wstydu, co Mężczyzna próbuje usilnie ukryć.

⁷⁴ Tamże, s. 24.

⁷⁵ Tamże, s. 8.

Wydaje się, że w *Ty też jesteś winny* Abe Kōbō krytykuje konformizm. Zdaje się mówić, że dostosowanie się do otaczających okoliczności oraz próba zachowania anonimowości, wbrew oczekiwaniom społeczeństwa, może dawać złudne poczucie bezpieczeństwa. Każdy posiada bowiem jakiś sekret, którego ujawnienia się obawia. Nie ma ludzi bez winy – wszyscy coś ukrywamy i dlatego wszyscy jesteśmy winni. Nie musi to być wina w wymiarze prawnym. Równie dobrze może to być coś, co narazi nas na społeczny ostracyzm lub będzie zwyczajnie wstydlwym sekretem. Próba zachowania neutralności sprawia, że bohater dramatu, w przeciwieństwie do *Mężczyzny z Przyjaciół*, nie jest indywidualistą walczącym ze społeczeństwem o swoją wolność. W tym wypadku bierność oznacza akceptację zasad, jakimi rządzi się społeczeństwo, a winni są wszyscy ci, którzy otwarcie akceptują i poddają się narzuconym prawom. Taka postawa nie gwarantuje jednak bezpieczeństwa. Mężczyzna liczył na to, że swoją konformistyczną postawą ustrzeże się przed opresją społeczeństwa. Niestety był w błędzie.

Zachowanie Mężczyzny można postrzegać jako satyrę prospołecznej postawy Japończyków. Jawi się on jako zwykły, niczym nie wyróżniający się obywatel, starający się jak najlepiej wywiązać ze swoich obowiązków wobec społeczeństwa. Jego tajemnice mogą go zawstydzają, choć ujawnienie ich wcale nie musi skazać go na społeczny ostracyzm – być może zostanie za nie tylko wyśmiany. Mężczyznę można posądzać o konformizm, perfidię lub hipokryzję (sprzeczność). Jego postawę można też postrzegać jako rozgraniczenie w japońskiej kulturze pozornie sprzecznych, stref: prywatnej, ukrytej wewnętrznej prawdy o nas samych (*honne*) oraz dopełniającej sfery publicznej, czyli pokazywanej na zewnątrz (*tatema*).⁷⁶ Obawa głównego bohatera o ujawnienie jego tajemnic może więc mieć głębsze znaczenie – być może boi się on, że jego *honne* zostanie odsłonięte i zatrze się granica pomiędzy tym, co wewnętrzne i zewnętrzne.

W społeczeństwie japońskim Mężczyzna jawi się zatem jako zwykły, niczym się nie wyróżniający się obywatel, który stara się zintegrować z ogółem społeczeństwa. Dlatego kara, która go spotyka jest dla niego zaskoczeniem. Zostaje ukarany chociaż wywiązywał się ze swoich zobowiązań wobec wspólnoty. W realiach społeczeństwa zachodniego bohater zostałby oskarżony o konformizm, o unikanie odpowiedzialności, dlatego wymierzona mu kara, choć drastyczna, może być przez niektórych uważana za słuszną, skoro bohater nie jest bez winy lub sam jest sobie winien). Uwagę zwraca też to, że zagrożenie, którego doświadcza Mężczyzna, zwykły, niewyróżniający się obywatel, pojawiło się nagle, nie wiadomo skąd.

⁷⁶ Zob. E. Żeromska, *Japoński teatr nowoczesny. Od kabuki do shinpa, czyli kłopoty z realizmem*, Warszawa, Toruń 2021, s. 46-49.

Bohater bez żadnego powodu zostaje zmuszony do mierzenia się z opresyjną sytuacją. Jego los budzi jeszcze większy niepokój, ponieważ uświadamia, że każdy może znaleźć się w takiej sytuacji.

W sztuce *Ty też jesteś winny*, podobnie jak w *Przyjaciółach*, można dostrzec metaforę ustrojów totalitarnych i przekaz, że w społeczeństwach autorytarnych nikt nie może czuć się bezpieczny. Nie tylko bowiem buntownicy są skazani na represję, ale również ci, którzy popierają lub milcząco zgadzają się na panujący ustrój. W społeczeństwie rządzonej strachem wystarczy niewielkie przewinienie, aby uznać kogoś za winnego, a każdy najmniejszy sekret może zostać uznany za „grzech” i osądzony.

Podobieństw między *Ty też jesteś winny* a dramatem *Przyjaciele* jest więcej. W obu sztukach główni bohaterowie są bezimiennymi mężczyznami, którzy niespodziewanie znaleźli się w sytuacjach opresyjnych i w ich wyniku tracą swój spokój i stabilizację. Nie mając możliwości obrony ani schronienia się, mimo wszystko próbują walczyć o swoją wolność i spokojne życie. Choć ostatecznie obaj ponoszą porażkę, ich dalsze losy są zupełnie inne. W *Ty też jesteś winny* bohater zostaje nastraszone, nie wiadomo, czy poniesie jakąkolwiek karę, choć można przypuszczać, że najprawdopodobniej nie. Zapewne jednak zawsze będzie towarzyszyło mu uczucie niepewności i niepokoju. Dużo bardziej dramatycznie wygląda sytuacja Mężczyzny z *Przyjaciół*, który swoją wolność traci w sposób ostateczny – zostaje zamordowany.

Obu bohaterów łączy walka o swoją stabilizację, ale są też między nimi wyraźne różnice. O ile główny bohater *Przyjaciół* od początku do końca czuje się poszkodowany i uważa się za ofiarę, to jego odpowiednik z *Ty też jesteś winny* przyznaje się niejako, że ma na sumieniu jakieś przewiny – sekrety, które po wyjściu na jaw mogłyby przysporzyć mu kłopotów. Dodatkowo główny bohater *Ty też jesteś winny* sam postanawia walczyć o swój spokój – nie szuka pomocy w instytucjach czy służbach porządkowych. Niechętnie dzieli się ze swoją ukochaną problemami. Mężczyzna z *Przyjaciół* od początku próbuje znaleźć pomoc u osób trzecich – policjantów, gospodyni, swojej partnerki. Okazuje się jednak, że nie może na nich liczyć. Mężczyźni ci zmuszeni są działać w pojedynkę, co tylko potęguje mroczny wydźwięk obu dramatów. Obaj bohaterowie zostają nie tylko opuszczeni przez bliskich, ale również przez społeczeństwo. Mężczyzna z *Przyjaciół* nie może liczyć na pomoc instytucji publicznych (policja), a główny bohater *Ty też jesteś winny* zostaje „zdradzony” przez własnych sąsiadów.

W obu sztukach agresorzy przychodzą z zewnątrz – wkradają się do mieszkań uważanych do tej pory za bezpieczny przyczółek. O ile nie ma wątpliwości co do szkodliwości nieproszonych gości, to jednak widać znaczną różnicę w motywacjach poszczególnych intruzów. W *Ty też jesteś winny* cel Mężczyzny z Sąsiedztwa i Kobiety z Sąsiedztwa nie jest do końca jasny. Chcą zaszkodzić głównemu bohaterowi, jednak nie tłumaczą się ze swojego zachowania. Dlaczego zdecydowali się podrzucić zwłoki do czyjegoś mieszkania? Czy to oni dokonali morderstwa? Czy osoba, której podrzucili zwłoki była przypadkowa? Trudno znaleźć w tej sztuce odpowiedzi na takie wątpliwości – pozostają one jedynie w sferze domysłów. Z kolei Rodzina z *Przyjaciół* zdaje się mieć dość klarowne intencje: pod pozorem pomocy okradają i pozbawiają życia obcych ludzi. Ich walka z samotnością jest wręcz cyniczna, ponieważ to oni sprawiają, że jednostka staje się samotna, odizolowana od bliskich jej osób lub od tych, którzy mogliby jej pomóc. A kiedy ofiara staje się niepotrzebna lub problematyczna, zostaje wyeliminowana.

Oba utwory dzielą tylko dwa lata, jednak patrząc na materiały poświęcone dramaturgii Abe Kōbō (zarówno opracowania, jak i tłumaczenia) widać wyraźnie, że to sztuka *Przyjaciele* (1967) wzbudziła znacznie większe zainteresowanie (również krytyków i badaczy⁷⁷) niż powstały dwa lata wcześniej dramat *Ty też jesteś winny* (1965). Jednym z prawdopodobnych powodów może być odmienna struktura opowieści w tych utworach, mimo podobieństwa wynikającego z uwikłania głównych bohaterów w opresyjne sytuacje zaaranżowane przez osoby z zewnątrz – przez reprezentujących społeczeństwo wieloosobową Rodzinę (w przypadku *Przyjaciół*) oraz Sąsiadów (w przypadku *Ty też jesteś winny*). Obie, różniące się jedynie liczbą członków, grupy intruzów w rzeczywistości działają na szkodę bohaterów.

Sąsiadów z *Ty też jesteś winny* można postrzegać jednoznacznie jako złych, dokuczliwych intrygantów. Rodzina z *Przyjaciół* usprawiedliwia swoją aktywność troską o bliźniego, choć rezultat tych działań jest dla niego jednoznacznie negatywny. Czynienie krzywdy w imię szlachetnych pobudek powoduje, że portret psychologiczny Rodziny, podkreślający jej egoistyczne wyrachowanie, jest o wiele bardziej wielowymiarowy i ironiczny niż portret Sąsiadów. W konsekwencji jako bohater zbiorowy Rodzina jawi się jako groźniejsza i mroczniejsza niż otwarcie działający Mężczyzna i Kobieta z Sąsiedztwa.

Również finał *Przyjaciół* jest o mroczniejszy niż finał sztuki *Ty też jesteś winny*, która właściwie jest go pozbawiona, choć można się domyślać, że przybyli na miejsce policjanci,

⁷⁷ Żadna z nie-japońskich monografii poświęconych Abe Kōbō nie zawiera opisu (a często nawet nie wymienia) *Ty też jesteś winny*. Również w zbiorowych pracach traktujących o dramaturgii japońskiej (polskich i angielskich) nie ma informacji o tym utworze. Wyjątkiem jest *Modern Japanese Drama: An Anthology*, w której znajduje się angielskie tłumaczenie sztuki. Zob. Abe K., *You, too, are guilty*, New York 1979.

po odkryciu w łóżku Mężczyzny żywej kobiety, potraktują całe zdarzenie co najwyżej jako niezbyt zabawny żart. Końcowa scena *Przyjaciół* prowadzi do innych wniosków. Główny bohater, wcześniej okradziony i (dosłownie) zniewolony, zapłacił za swoją walkę o odzyskanie spokoju najwyższą cenę – został zamordowany. Jego śmierć nastąpiła w mieszkaniu pełnym ludzi, ale zmarł, pozostając w poczuciu samotności – opuszczony, bez możliwości otrzymania pomocy od kogokolwiek.

Przedstawione w obu sztukach sytuacje przywodzą na myśl utwory określane jako komedie zagrożeń (*comedy of menace*), charakterystyczne dla twórczości angielskiego dramaturga Harolda Pintera (1930-2008). Bolesław Taborski tak je opisuje:

Play o menace jest sztuką traktującą o niebezpieczeństwach zewnętrznych czyhających na człowieka, jak i o tych, które ukryte są w jego podświadomości, gotowe nim zawładnąć. [...] *Menace* może doprowadzić do unicestwienia fizycznego lub dezintegracji psychicznej, albo też dezintegracja psychiczna poprzedza fizyczną. Można być zagrożonym przez wroga zewnętrznego i przez najbliższych sobie ludzi, największe jednak niebezpieczeństwa tkwią we własnej jaźni człowieka. Stosunki między przyjacielem i przyjacielem, między mężem i żoną, synem i matką, sytuacje wynikające z wszelkiego rodzaju związków emocjonalnych i rodzinnych są szczególnie odpowiednim materiałem dla ukazania rozkładowego działania *menace*.⁷⁸

Tego typu *menace* znajdziemy w *Przyjaciółach* i w *Ty też jesteś winny*. W obu sztukach dochodzi do dezintegracji fizycznej (śmierć Mężczyzny z *Przyjaciół*) lub psychicznej (życie w nieustannym strachu Mężczyzny z *Ty też jesteś winny*) Zagrożenie przychodzi zarówno z zewnątrz, jak również czyha w zakamarkach podświadomości bohaterów. Podobnie jak w sztukach Pintera, takich jak *Pokój* (1957), *Urodziny Stanleya* (1957), *Lekki ból* (1958) czy *Dozorca* (1959) zagrożenie również niespodziewanie przychodzi z zewnątrz i ma dla bohaterów katastrofalne skutki:

Abe Kōbō i Harold Pinter symbolicznie zakreślają świat swych bohaterów – akcję umieszczają zwykle w jednym pokoju lub domu, dokąd docierają (lub nie) sygnały z zewnątrz. Poza tą zamkniętą przestrzenią istnieje inny świat, znany wprawdzie, lecz „zupełnie niewytłumaczalny i przerażający, dziwny i niepokojący”, świat, z którego przedostaje się zło.⁷⁹

⁷⁸ B. Taborski, *Harold Pinter – dramaturg*, [w:] Harold Pinter, *Dramaty I. Komedie zagrożeń*, tłum. M. Kędzierski, Sulejówkę 2006, s. 8.

⁷⁹ E. Żeromska, *Abe Kōbō – dramaturg*, s. 174.

Podobieństwa utworów Abe Kōbō do sztuk angielskiego dramaturga nie są przypadkowe. Autor *Przyjaciół* otwarcie przyznaje się do swojej fascynacji twórczością Harolda Pintera. Nawiązuje do niej jako reżyser (w pracy z aktorem)⁸⁰ i jako dramaturg, o czym świadczą utwory takie, jak *Przyjaciele* czy *Ty też jesteś winny*. Nie oznacza to jednak, że Abe „kopiuje” dokonania Pintera. Świat bohaterów Abego zwykle od początku jest absurdalny, pełen symboliki, podczas gdy Pinter tworzy świat stosunkowo realny, przypominający otaczającą rzeczywistość. Ponadto obu autorów różni także kontekst kulturowy.⁸¹

Sztuki obu pisarzy mają uniwersalny wydźwięk. Abe zwraca jednak uwagę na dualizm – połączenie uniwersalności z lokalnością, jak w dramacie *Przyjaciele*, w którym:

Zagrożona jednostka uwikłana jest w konflikt z obcą rodziną reprezentującą konfucjańskie ideały współzycia zbiorowego, stojącą na gruncie narodowych tradycji, które uległy zaburzeniu w czasach oddalania się od siebie ludzkich istnień.⁸²

Abe stara się w ten sposób zaakcentować zmiany zachodzące w powojennym społeczeństwie japońskim. Większość relacji międzyludzkich kształtowała się – według pisarza – w czasach dominacji małych, wiejskich społeczności. Gwałtowna urbanizacja, syndrom powojennych czasów, przyczynia się do pojawienia się nowego, nie w pełni zgodnego z tradycyjnym, modelu życia nowego społeczeństwa. Wynikający z tego kognitywny dysonans konfunduje jednostkę, która nie potrafi odnaleźć swojego miejsca w nowej rzeczywistości.⁸³ Na tak bezbronnego, odartego z dotychczasowych wartości bohatera czeka szereg niebezpieczeństw:

Podobnie jak w prozie również w dramatach Abego podstawowym problemem jest zagrożenie człowieka, znajdującego się zwykle w sytuacjach wywołujących uczucie niepokoju i lęku. Poczucie osamotnienia i niepewności bytowania jest dla Abego jakością uniwersalną życia ludzkiego w społeczeństwie. Niezmienne też są ograniczenia poczyną jednostki, zniewalanej przez społeczeństwo, w jakim musi żyć. Jednostkę zniewalają nie tylko polityka i administracja, lecz także najróżniejsze konwenanse. Niszczą one ludzkie poczucie godności, wywołują odruchy sprzeciwu, zmuszają do ucieczki. W tych warunkach ubezwłasnowolniona jednostka wciąż natrafia na „ścianę”, nie może porozumieć się z otoczeniem, nawet jeśli

⁸⁰ N. S. Hardin, *Interview with Abé Kōbō*, s. 447.

⁸¹ E. Żeromska, *Abe Kōbō – dramaturg*, s. 176.

⁸² Tamże, s. 176.

⁸³ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 6-7.

z zewnętrznego świata przychodzi przesłanie szczęścia. Nie chce go przyjąć, nie ufa bowiem tym, którzy chcą ją na siłę i po swojemu uszczęśliwić. Woli własną samotność niż gwar szczęścia narzuconego jej przez przybyszów.⁸⁴

W wyniku zagrożenia bohaterowie często tracą swój azyl, trafiając do miejsc nieprzyjaznych, z których nie potrafią uciec. Los bezbronnej jednostki w starciu z niebezpieczeństwami zurbanizowanej rzeczywistości i bezimiennego społeczeństwa jest z góry przesądzony – musi ona ponieść porażkę.

Akcja sztuk *Przyjaciele* oraz *Ty też jesteś winny* toczy się w jednym z dużych miast, w pojedynczych pomieszczeniach. Czy zatem powrót do małych, wiejskich społeczności, gdzie według Abego rodziły się wzajemne relacje między ludźmi jest rozwiązaniem problemów? Odpowiedź na to pytanie Abe zawarł w innej swojej sztuce. W utworze *Niezamierzony czyn* pisarz przedstawia mechanizmy funkcjonowania w małej, zamkniętej społeczności wiejskiej.

⁸⁴ M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 3, *Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, s. 378.

Rozdział 6

Niezamierzony czyn – czym jest wspólnota

Akcja sztuki *Mihitsu no koi* (Niezamierzony czyn, 1971)⁸⁵ rozgrywa się w wiosce położonej na odizolowanej od świata wyspie. Rozpoczyna się od sceny linczu – tłum zadaje drewnianymi pałkami ciosy leżącemu na ziemi mężczyźnie. Po chwili – jak wynika z uwagi w didaskaliach – następuje zmiana oświetlenia i różne postaci kolejno opisują wydarzenia z poprzedniej sceny. Swoje zeznania składają Wyspiarze A, B i C oraz członkowie straży pożarnej: Chinba (dosł. jednonogi) mężczyzna z protezą zamiast jednej nogi, Mekkachi (dosł. jednooki mężczyzna z przepaską na oku), Tsunbo (dosł. głuchy) mężczyzna z aparatem słuchowym. Wygląda to tak, jakby znajdowali się w sądowej sali rozpraw. Okazuje się, że ofiarą tłumy w poprzedniej scenie był Eguchi, właściciel niewielkiego baru i salonu z automatami do gry oraz „obcy”. Według zeznań mieszkańcy, przez wiele lat dręczeni przez Eguchiego, ostatecznie zbuntowali się i postanowili dokonać zemsty. W rezultacie pobicia mężczyzna zmarł, jednak każdy z zeznających zgodnie twierdził, że zabójstwo nie było celowym działaniem, gdyż wszyscy chcieli tylko nastraszyć agresora. Każdy mieszkaniec przynajmniej raz uderzył kijem Eguchiego, a ponieważ wszystko działo się w nocy, nikt nie potrafił wskazać właściwych uczestników zajścia.

Szybko się jednak okazuje, że akcja nie rozgrywa się w sądzie, ale w miejscowym Centrum Kultury, a składane zeznania przypominają wyuczone na pamięć teksty. Nad zgodnością zeznań czuwa Szef Straży Pożarnej, który w razie potrzeby koryguje wszystkie wypowiedzi. Wydarzenie opisywane przez „świadków” nie było linczem zakończonym nieumyślnym spowodowaniem śmierci, ale zaplanowanym i zorganizowanym działaniem pod przywództwem Szefa. W rzeczywistości osobami odpowiedzialnymi za śmierć Eguchiego są członkowie straży pożarnej, Chinba i Mekkachi (trzeci z nich, Tsunbo, sprawował wartę w punkcie obserwacyjnym w Centrum Kultury). Ustalona linia obrony mieszkańców wyspy ma oczyścić z podejrzeń faktycznych sprawców. Oni sami mają zaś twierdzić, że nie uczestniczyli w pobiciu Eguchiego, ponieważ w tym czasie byli w jego barze, gdzie rozładowali swoją złość, demolując lokal.

Zagrożeniem dla pomyślnej realizacji planu okazuje się kelnerka Kumiko, która oglądała całe zajście z bliska. Jej zeznania mogą obnażyć kłamstwa wyspiarzy, ponieważ nie była ona w zмовie z lokalną społecznością. Ze strachu przed podzieleniem losu Eguchiego

⁸⁵ Abe K., *Involuntary Homicide*, [w:] Abe K., *Three plays by Abe Kōbō*, tłum. D. Keene, New York 1993.

dziewczyna ucieka i szuka schronienia w Centrum Kultury. Tam spotyka Tsunbo. Mężczyzna postanawia ukryć dziewczynę, a po ucichnięciu wrzawy uciec razem z nią z wyspy. Sytuacja ta rozgrywa się na dwóch planach czasowych i przestrzennych. Fragmenty rozmowy Kumiko i Tsunbo przeplatają się z zeznaniami wyspiarzy. Mieszkańcy usprawiedliwiają swoje zachowanie, utrzymując, że działali w afekcie, bo nie wytrzymali grózb i upokorzeń Eguchiego. W didaskaliach jest informacja, że rozróżnienie każdego planu ma odbywać się za pomocą scenicznego oświetlenia.

Wkrótce w Centrum Kultury zjawiają się Szef Straży, Chinba, Mekkachi oraz Nauczyciel, który również był w barze feralnej nocy. W obawie, że mężczyzna może nieświadomie złożyć zeznania sprzeczne z tym, co ustalili mieszkańcy wyspy, Szef Straży próbuje go przekonać, aby dołączył do spisku. Nauczyciel, początkowo się waha, jednak ostatecznie zgadza się na propozycję. Pomaga ponadto ustalić właściwą linię obrony, obnażając słabe punkty w zeznaniach przygotowanych przez Szefa Straży.

Szybko wychodzi na jaw, że Tsunbo ukrywa Kumiko. Próbuje on bronić dziewczyny, więc popada w konflikt z pozostałymi osobami znajdującymi się w Centrum Kultury. W wyniku sprzeczki Szef Straży niszczy aparat słuchowy, którego używał Tsunbo. Kelnerka z kolei próbuje załagodzić sytuację, proponując ugodę. Obiecuje, że razem z Tsunbo odjadą jak najdalej od wyspy i nigdy nikomu nie wyjawiają prawdy. Szef nie przystaje na takie warunki, więc zrozpaczona Kumiko popełnia samobójstwo – skacze ze skały do morza. Jej dotychczasowy obrońca, Tsunbo, również postanawia odebrać sobie życie.

Kiedy wydaje się, że wszyscy niewygodni świadkowie zostali wyeliminowani i jest szansa na realizację planu, pojawia się jeszcze jedna ofiara – Nauczyciel. Szef Straży, nie mogąc znieść tego, że mężczyzna nieustannie obnaża słabe punkty intrygi, namawia obecne w Centrum Kultury osoby do zaatakowania kijami Nauczyciela, któremu sam zadaje śmiertelny cios. W czasie wynoszenia ciała Szef Straży spogląda w kierunku nadchodzącego policjanta.

Fabula dramatu została oparta na prawdziwej historii. Abe Kōbō wykorzystał akta dotyczące morderstw dokonanych w 1962 roku w małej rybackiej wiosce na wyspie Hime położonej niedaleko Kiusiu. Rozgoryczony tłum mieszkańców zabił wtedy dwóch braci Fumito i Sumio Chūjō, którzy przez kilka lat nękali i dręczyli mieszkańców⁸⁶. W 1964 roku

⁸⁶ M. S. Key, *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project*, s. 82.

Abe przedstawił tę historię w dramacie telewizyjnym zatytułowanym *Mokugekisha* (Świadkowie)⁸⁷, który następnie potraktował jako podstawę do napisania sztuki teatralnej *Niezamierzony czyn* (1971) o wyrażnie sfragmentaryzowanym, rozbity ciągu narracyjnym, wpływającym na umiejscowienie w czasie kolejnych scen. Te, które rozgrywają się w Centrum Kultury i nastąpiły bezpośrednio po śmierci Eguchiego bez wątpienia odbywają się w czasie teraźniejszym. W przypadku scen zeznań świadków natomiast czas akcji nie jest oczywisty, ponieważ ich zeznania mogą być odczytane jako futuropspekcje procesu sądowego, a zarazem jako retrospekcje prób ujednolicenia zeznań w ramach dopiero planowanego zabójstwa. Przeskoki w czasie w poszczególnych fragmentach sztuki sygnalizuje się na scenie zgodnie ze wskazówkami inscenizacyjnymi zawartymi w didaskaliach. Kiedy akcja toczy się w teraźniejszości, scena powinna być jasno oświetlona, dzięki czemu widz może bez trudu rozpoznać Centrum Kultury. Kiedy zaś świadkowie i inni uczestnicy zdarzenia składają swoje zeznania, powinno zostać wygaszone oświetlenie całej sceny, a w zamian snopy światła punktowego skierowane na poszczególne postaci. W rezultacie zarówno czas, jak i miejsce akcji tych scen pozostają niedookreślone.

Niezamierzony czyn jest dramatem, w którym Abe Kōbō, podobnie jak w *Przyjaciółach* czy *Ty też jesteś winny*, przedstawia problem relacji społecznych. Tym razem jednak przygląda się, jak funkcjonuje mała wiejska społeczność japońska. Jest zmuszona ona do walki z Eguchim, wichrzycielem lokalnego porządku, właścicielem baru i salonu do gry w *pachinko*. Od lat terroryzuje mieszkańców, rozkazując im pracować dla siebie za darmo i zmuszając do gry w swoim salonie z automatami, mimo że nikt nie ma szansy wygrać. W dodatku Eguchi nie pochodzi z wyspy, a jest przyjezdnym, który osiedlił się w wiosce. Naturalny strach przed obcym odczuwany przez odizolowaną społeczność znajduje w tym przypadku pełne uzasadnienie.

Przeciwnieństwem agresywnego przybysza jest Szef Straży, który chce być obrońcą tradycyjnych wartości i społecznych więzi. To on stworzył plan pozbycia się Eguchiego i zatuszowania sprawy w imię wspólnego dobra. Jego działania, choć moralnie wątpliwe, są – jak sam twierdzi – podyktowane wyłącznie troską o dobro wyspy i jej mieszkańców. Z przekazu, jaki otrzymuje czytelnik (widz) odnosi się jednak wrażenie, że wprawdzie mieszkańcy wyspy rzeczywiście mogli stracić panowanie nad sobą z powodu zachowania właściciela baru, wszystkie oskarżenia pod adresem Eguchiego padające z ich ust zostały spisane i zredagowane przez Szefa Straży. Nie ma możliwości zweryfikowania rzeczywistego

⁸⁷ O scenariuszu i porównaniu go z dramatem *Mihitsu no koi* pisze dość szczegółowo M. S. Key w: *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project*, s. 82.

zachowania Eguchiego i porównania z tym, co mówią o nim wyspiarze. Mężczyzna nie występuje bowiem w żadnej innej scenie poza tą otwierającą dramat, w której jest bity kijami przez tłum. Trudno więc zweryfikować, jakim człowiekiem był naprawdę Eguchi. Wątpliwości wynikają również ze sposobu wygłaszania zeznań przez mieszkańców wyspy. Każdy z nich mówi tak, jak gdyby bezmyślnie recytował wyuczoną formułkę⁸⁸.

Donald Keene zwraca uwagę na efekt sztuczności tych relacji wzmocniony dzięki temu, że wyspiarze wypowiadają swoje zeznania w nienagannej, wręcz literackiej japońszczyźnie. Kiedy jednak dopytują Szefa Straży, co mają powiedzieć zaczynają mówić dialektem charakterystycznym dla regionu, z którego pochodzą. Tym samym powstaje niemal komiczny efekt przeplatania różnych dialektów, w ramach jednej wypowiedzi⁸⁹.

Zachowanie Szefa Straży Pożarnej wzbudza wiele wątpliwości. Jego motywacje, mające na celu dobro społeczności i utrzymanie ładu na wyspie, wcale nie są oczywiste. Twierdzi on bowiem, że, w przeciwieństwie do Eguchiego, nigdy nie zamierzał kontrolować mieszkańców wyspy.⁹⁰

Chwilę wcześniej jednak, mężczyzna zastraszał Kulawego i Głuchego, przypominając obu, że to nie kto inny tylko on, Szef Straży, ufundował im odpowiednio nową protezę i aparat słuchowy, a obaj mężczyźni wciąż mają do spłacenia dług. W tym kontekście zapewnienie Szefa o tym, że nie chce kontrolować mieszkańców wyspy nie tylko wydaje się hipokryzją, ale każe zastanowić się, kto w rzeczywistości zastrasza miejscową ludność.

Podobnej hipokryzji w wypowiedziach tego samozwańczego przywódcy jest więcej. Mężczyzna twierdzi na przykład, że jego działania miały na celu zatrzymać na wyspie ostatnich młodych mężczyzn, czyli Głuchego, Ślepego i Kulawego. Szef Straży narzeka, że każdy młody mężczyzna opusza wyspę w poszukiwaniu lepszego życia, a w wiosce zostają tylko osoby starsze, wdowy i niepełnosprawni. Nie potrafi zauważyć, że sam kiedyś opuścił wyspę, a jego powrót wymusiła epilepsja, na którą cierpi. W rzeczywistości plan Szefa związany z morderstwem miał skonsolidować społeczność wokół niego i umocnić jego pozycję jako lidera:

Wspólnota brutalnie eliminuje obcego, który zagraża społecznemu porządkowi. Jednakże, wyeliminowanie obcego, które ma wzmacniać więź społeczną, kończy się uwydatnieniem konfliktów wewnątrz wspólnoty.⁹¹

⁸⁸ Abe K., *Involuntary Homicide*, s. 4.

⁸⁹ D. Keene, *Three plays of Abe Kōbō: Introduction*, [w:] Abe K., *Three plays by Kōbō Abe*, s. XII-XIII.

⁹⁰ Abe K., *Involuntary Homicide*, s. 48.

⁹¹ M. S. Key, *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project*, s. 114.

Zamiast oczekiwanego zjednoczenia w imię wspólnego zagrożenia wioska przerodziła się w społeczność rządzoną terrorem. Obrazują to samobójstwa Kumiko i Głuchego oraz zabicie Nauczyciela (przez Szefa Straży), którzy nie chcieli brać udziału w intrydze. Sztuka również kończy się sceną pełną napięcia: kiedy Szef czeka na pojawienie się policjanta, zastanawiamy się, jak potoczy się dalsza akcja: czy Szef wciągnie policjanta w spisek, a może stróż prawa będzie kolejną ofiarą poświęconą w imię wspólnego porządku.

Margaret Key uważa, że winę za śmierć Eguchiego ponosi przede wszystkim Szef Straży. Mimo że sam ani razu nie uderzył ofiary, był on pomysłodawcą całego przedsięwzięcia. Jego wina uwidocznia się w scenie zabójstwa nauczyciela, którą można postrzegać jako analogiczną do sceny, w której zabito Eguchiego.⁹²

Niezamierzony czyn jest sztuką odznaczającą się wewnętrznym dualizmem. Przedstawione wydarzenia można odczytywać zarówno w kontekście lokalnym, jak i globalnym, co przyczynia się do ogólnej wielowymiarowości utworu.

W przedstawionej w *Niezamierzonym czynie* historii, podobnie jak w sytuacji z *Przyjaciół* i *Ty też jesteś winny*, można dostrzegać refleks tradycyjnych w Japonii relacji między jednostką a społeczeństwem, które, jak zauważa Abe Kōbō, zrodziły się w małych wiejskich wspólnotach, ale uległy zaburzeniu z powodu urbanizacji, industrializacji oraz migracji ludzi do miast.⁹³ Sztuka jest krytyką idyllicznego obrazu japońskiej wsi, miejsca pełnego harmonii, współpracy i spokoju. Abe zdaje się pokazywać, że obraz taki jest jedynie iluzją, ponieważ więzi powstałe w takich zamkniętych społecznościach kształtują się wyłącznie poprzez brutalne eliminowanie różnic.⁹⁴

W *Niezamierzonym czynie* pisarz przedstawia problem obrony tradycyjnych wartości przyświecających społeczności, co staje się pretekstem do walki z obcym. Działania podejmowane przez wspólnotę nie różnią się niczym od działań Rodziny z dramatu *Przyjaciele*. Abe piętnuje w ten sposób mentalność, typową dla małych, zamkniętych kręgów, pokazuje, jak tworzenie antagonizmu “my-oni” (zarówno w małych wspólnotach, jak i narodach), może prowadzić do antagonizmów i zaniku etyki wobec tych, których uznajemy za obcych.⁹⁵

Można zatem odnieść wrażenie, że obraz opisujący społeczności małej wyspy symbolizuje relacje międzyludzkie w japońskim społeczeństwie – ideę wspólnotowości, wzajemnej trosce o siebie i tolerancji wobec wszystkich członków, a jednocześnie

⁹² Tamże, s. 114.

⁹³ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 6-7.

⁹⁴ M. S. Key, *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project*, s. 101.

⁹⁵ Tamże, s. 110.

całkowitego braku akceptacji każdego, kto do tej wspólnoty nie należy. Z jednoczącego ludzi lęku przed tym, co inne i nieznane rodzi się skłonność do manipulacji a ponadto wrogość uniemożliwiająca asymilację osób z daną społecznością (grupą). Abe Kōbō zdaje się zarazem, odsłaniać uniwersalny mechanizm powstawania systemów autorytarnych łamiących prawa jednostki i tłumiących jej indywidualność.

Wspólnotowość i dbanie o jej ład wpływa również na istnienie w japońskim społeczeństwie silnej hierarchizacji. Jednostka jest zobligowana do bezgranicznego posłuszeństwa wobec osób o wyższym statusie (w sferze zawodowej, państwowej, wojskowej) i bezrefleksyjne wykonywania poleceń od przełożonych. To z kolei wpływa na brak silnej odpowiedzialności indywidualnej za swoje czyny. Margaret Key zwraca uwagę na panujący w powojennej Japonii dyskurs „logiki braku odpowiedzialności” – oskarżeni o zbrodnie wojenne oficerowie zrzucali winy na swoich przełożonych, którzy z kolei obarczali odpowiedzialnością swoich przełożonych. W myśl tej zasady cała odpowiedzialność spadała na cesarza, który był najwyżej w hierarchii. Podobnie zachowują się z mieszkańcy wyspy, którzy bezrefleksyjnie wykonują rozkazy Szefa Straży. Rozłożenie winy na całą społeczność, sprawia, że ostatecznie nikt nie jest odpowiedzialny za zbrodnię. Abe Kōbō w *Niezamierzonym czynie* zdaje się to krytykować.⁹⁶

W *Niezamierzonym czynie* Abe Kōbō nie tylko zarysowuje problem, ale stara się – jak się zdaje – umożliwić dokonanie obiektywnej oceny sytuacji, w czym bardzo przypomina Bertolta Brechta (1898-1956):

Abe i Brecht chcą sprawić, aby publiczność wyszła poza dotychczasowe sposoby percepcji w kierunku bardziej świadomego postrzegania rzeczywistości, a także chcą, żeby rozsądek zastąpił uczucia, które przytłaczają publiczność.⁹⁷

Fragmentaryzacja fabuły, postacie, z którymi trudno się utożsamić czy swoista gra w grze, czyli prezentowanie zeznań w sposób przypominający recytację tekstu, ma na celu stworzenie podobnego do brechtowskiego dystansowania. Abe, zdaniem Margaret Key, uważał, że emocje przysłaniają prawidłowy osąd, ponieważ łatwo udzielają się innym i w związku z tym często cała grupa (społeczeństwo) ma skłonność do emocjonalnych osądów. Dlatego im bardziej widz utożsamia się z postacią i sytuacją sceniczną, tym silniejsze

⁹⁶ Tamże, s. 114.

⁹⁷ Tamże, s. 102.

odczuwa emocje i nie jest w stanie racjonalnie oceniać scenicznej akcji. Tymczasem Abe Kōbō stymulował widzów do samodzielnego krytycznego, analitycznego myślenia i w ten sposób, jak Brecht, wpływał na zmianę postrzegania, rozumienia i działania ludzi.⁹⁸

⁹⁸ Tamże, s. 110.

Część III
TRYPTYK EGZYSTENCJALNY

Bō ni natta otoko (Mężczyzna, który przemienił się w pałkę, 1969) to dramat, który jest, obok *Przyjaciół*, najczęściej drukowaną i tłumaczoną sztuką, znajdującą się w wielu antologiach dramaturgii japońskiej, bądź w wydaniach dzieł zebranych Abe Kōbō⁹⁹. Jest to również tytuł przedstawienia teatralnego z 1969 w reżyserii Abego, w skład którego oprócz wspomnianego utworu weszły jeszcze dwie inne sztuki: *Kaban* (Torba, 1969) oraz *Toki no gake* (Urwisko czasu, 1969).

W 1969 roku Abe Kōbō napisał trzy sztuki tworzące tryptyk, który można nazwać egzystencjalnym: *Kaban* (Torba) – sztuka o narodzinach, *Toki no gake* (Urwisko czasu) – dramat o procesie życia oraz *Bō ni natta otoko* (Mężczyzna, który przemienił się w pałkę) – utwór o śmierci, którego tytuł nosi zarazem cały tryptyk. Każda z jego części poświęcona jest zatem kolejnym etapom ludzkiego życia – od narodzin do śmierci.

⁹⁹ Na język polski dramat został przetłumaczony przez Esterę Żeromską. Zob. Abe K., *Urwisko czasu*, Warszawa 1998. Na język angielski dramat przetłumaczył Donald Keene. Zob. Abe K., *Three related plays*, Tokyo, 1978. Utwór został również opublikowany w: J. T. Rimer (red.), *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*, M. Mori & M. C. Poulton, New York 2014.

Rozdział 7

Torba – tajemnica ludzkiej duszy

Sztuka *Kaban* (Torba, 1969) powstała jako adaptacja dramatu radiowego *Otokotachi* (Mężczyźni, 1968). Od pierwowzoru różni się tym, że choć znacznie krótsza, znajdują się w niej fragmenty nieobecne w słuchowisku. Utwór ten był wystawiony przez Abe Kōbō dwukrotnie: za pierwszym razem w 1969 roku jako pierwsza część tryptyku pod tytułem *Mężczyzna, który przemienił się w palkę*, a następnie jako jedna z trzech jednoaktówek wchodzących w skład spektaklu *Nise-sakana* (Pseudo-ryba) z 1973 roku.¹⁰⁰

Młoda Mężatka, Kobieta, i Gość – jej przyjaciółka to główne bohaterki *Torby*.¹⁰¹ Poza nimi występuje też aktor grający Torbę. Szczęśliwe życie nowożeńców zakłóca należąca do męża Kobiety Torba, która wydaje z siebie dziwne, nieokreślone, wywołujące niepokój dźwięki. Kobieta chciałaby poznać jej zawartość, ale mąż kategorycznie zabrania jej zaglądać do środka. Nie wiedząc, co zrobić, postanawia poradzić się przyjaciółki. Z rozważań obu bohaterek na temat sposobu otwarcia Torby nic nie wynika, ponieważ kiedy jedna z kobiet decyduje się działać, druga zaczyna wyrażać swoje obawy, a wówczas przyjaciółki zaczynają ponownie rozważać różne możliwości – za każdym razem bezskutecznie. Nie udaje się im otworzyć Torby ani spinką do włosów, ani przy użyciu środka owadobójczego (na wypadek, gdyby dźwięki dochodzące ze środka były odgłosami zagnieżdżonego w środku robactwa). Początkowo kobiety współpracują z sobą, ale szybko zaczynają rywalizować. Gość zaczyna flirtować z Torbą, a Kobieta pokazuje, że przedmiot jest jej własnością. Atmosfera staje się bardzo napięta.¹⁰²

Po pewnym czasie okazuje się, że Torba wcale nie była zamknięta na klucz, co skłania Gościa do stwierdzenia, że niedostępne jest jedynie serce Kobiety. Ostatecznie Gość opuszcza mieszkanie, a Kobieta, mając w końcu możliwość poznania zawartości Torby, rezygnuje z tego zamiaru. Kobiety rozstają się ze świadomością, że nie są już przyjaciółkami.¹⁰³

Ta prosta fabuła prowokuje do licznych pytań i zachęca do różnych interpretacji. Tytułowa Torba nie jest wyłącznie zwyczajnym rekwizytem. W didaskaliach autor wyraźnie

¹⁰⁰ Pozostałe sztuki to *Pseudo-ryba* (1973) autorstwa Abego oraz *Samoobsługa* (Dumb waiter, 1958) Harolda Pintera.

¹⁰¹ Abe K., *Torba*, s. 111.

¹⁰² N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 102.

¹⁰³ Tamże.

zaznacza, że rolę Torby powinien grać aktor, krótko ostrzyżony mężczyzna ubrany w stare ubranie albo wyłącznie w krótkie spodenki włożone na nagie ciało¹⁰⁴. Torba prawie cały czas pozostaje nieruchoma w pozycji kucznej z rękami oplatającymi kolana. Porusza się tylko wtedy, kiedy Kobieta wnosi ją do pokoju, jak zauważa Abe, aktorka nie może nieść mężczyzny. Dlatego aktor grający Torbę musi sam iść i sprawiać wrażenie, jakby był niesiony.¹⁰⁵ Podobnie jest w chwili, gdy okazuje się, że Torba jest otwarta. Wówczas grający aktor powinien wstać.¹⁰⁶ Samoistny ruch przedmiotu wynika więc z opisanej w didaskaliach konwencji teatralnej – ze wskazówek dla inscenizatora, które na poziomie tekstu nie mogą być odczytywane literalnie jako ruch. Od czasu do czasu przedmiot wydaje z siebie różne dźwięki, a jego zawartość jest określana zdawkowo przez jej właściciela (męża Kobiety) jako przodkowie¹⁰⁷.

Czym w takim razie jest tytułowy przedmiot? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna. Istnieje bowiem kilka możliwości interpretacyjnych, z których żadna nie wydaje się jednoznaczna czy ostateczna.

Torba, choć jest własnością niepojawiającego się ani razu na scenie męża Kobiety, może stanowić jego ucieleśnienie, ponieważ na scenie jest przedstawiona przez aktora, a nie przez martwy przedmiot. Świadczyć o tym może również rywalizacja obu kobiet o względy Torby.¹⁰⁸ Za źródło konfliktu bohaterek uznać zatem należy nie przedmiot, lecz jego właściciela – mężczyznę.

Torba i poznanie jej zawartości zdają się być tylko pretekstem przyjaciółek do poruszenia ważnych spraw – do szczerej rozmowy o dręczących je problemach. Przestają prawić sobie komplementy i zaczynają odkrywać prawdziwe uczucia. Okazuje się, że dla Gościa istotnym problemem jest małżeństwo jej przyjaciółki. Gość nie precyzuje powodów swoich uprzedzeń, ale można przypuszczać, że jest ich więcej niż jeden. Może być zazdrosna o Kobietę, ponieważ wie, że po wyjściu za mąż jej przyjaciółka nie będzie miała dla niej zbyt dużo czasu, a może zazdrość ta spowodowana jest samym zamążpójściem, bo być może Gość bezskutecznie marzy o założeniu rodziny. Najbardziej prawdopodobne wydaje się, że mając na uwadze rywalizację pomiędzy kobietami o to, która otworzy Torbę, można przypuszczać, iż właściwym źródłem konfliktu jest zazdrość o męża Kobiety. Wydarzenia sceniczne oraz dialogi między obiema kobietami mogą też sugerować, że obie bohaterki podkochiwały się

¹⁰⁴ Abe K., *Torba*, s. 114.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Tamże, 128.

¹⁰⁷ Tamże, 116.

¹⁰⁸ N. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 102.

w tym samym mężczyźnie, ale tylko jednej z nich udało się go zdobyć. Ta druga jednak nie rezygnuje i upatruje swojej szansy – paradoksalnie – pomagając przyjaciółce w otwieraniu Torby. Być może poznanie zawartości przedmiotu pozwoli zbliżyć się do jej właściciela lub poznać jego sekret, co umożliwiłoby związanie się z mężczyzną w wyniku szantażu. Plan Gościa może być jednak bardziej podstępny i polegać na tym, że nakłaniając Kobiętę do otworzenia Torby, chce, aby przyjaciółka złamała zakaz narzucony jej przez męża, co może skutkować poróżnieniem się małżonków.

Kobieta też nie jest bez winy. Zwrócenie się o poradę do przyjaciółki może ponadto wynikać z chęci skłócenia Gościa z mężem Kobiety. Pierwotnie bowiem to Gość bardziej chce otworzyć Torbę, podczas gdy Kobieta cały czas waha się, czy dobrze postępują. Kiedy jednak to Gość zaczyna mieć wątpliwości, Kobieta dba o to, aby jej przyjaciółce nie zabrakło wiary w słuszność ich poczynań. Pewne jest to, że głównym imperatywem dla działań obu kobiet jest zazdrość, która – do tej pory głęboko skrywana – znajduje swoje ujście. Podważona zostaje szczerść nie tylko intencji obu kobiet, ale całej relacji je łączącej.

Tytułową Torbę można zatem uznać za Puskę (Torbę?) Pandory. W tym przypadku nie chodzi o motyw znany z mitologii greckiej. Działanie Torby jest nieco subtelniejsze. Otworzenie jej, czy nawet tylko próba otworzenia, nie wiąże się z uwolnieniem wszelkiego zła, które od tej pory będzie trapić ludzkość. Funkcja Torby zdaje się ograniczać do destrukcji – do pogarszania stosunków międzyludzkich, aż do ich ostatecznego rozpadu. Powstaje jednak pytanie, czy rzeczywiście to Torba przyczyniła się do powstania i zaognienia konfliktu między Kobiętą i Gościem. Odpowiedź na to pytanie kryje się w wierszu rozpoczynającym sztukę:

Uśmiechasz się,
Mona Lizo.
Okryta tajemnicą uśmiechu,
Stałaś się nieśmiertelna.

Nawet żołnierze
Okryci żelazną zbroją
Nie są nieśmiertelni.
Czołgi,
A nawet wozy pancerne
Nie są nieśmiertelne.

Żelazo rdzewieje,
Utlenia się i zamienia w czerwony piasek.
Wysypisko złomu,
Cmentarz nieznanego żołnierza.

Nierdzewna jest Mona Liza,
Jej nieutleniający się uśmiech;
Maska uśmiechu
Twardsza od zbroi.

Zatem winszuję Ci, Pani,
Francesco del Giocondo,
Twoich czterystu dziewięćdziesięciu lat.

Winszuję Ci,
Winszuję,
Czterysta dziewięćdziesięcioletnia
Babuniu, Mona Lizo.

[...]

Nie zapominaj o uśmiechu,
Ukryj się
Pod maską uśmiechu.

Bardziej niż płytka ołowiana
chroniąca przed radioaktywnością,
Bardziej niż ściana z włókna szklanego
chroniąca przed ogniem,
Bardziej niż kombinezon kosmonauty
chroniący ciało przed próżnią

Uśmiech,
Maska uśmiechu.

Czad wojny,
Gazy trujące, giełdy,
Wyziew historii –

Nic nie jest w stanie zastraszyć
Maski zwanej uśmiechem.

Dlatego, Mona Lizo,
Nie zdejmuj maski,
Nie zdradzaj tajemnicy uśmiechu.

Od spojrzenia na twoją prawdziwą twarz
Ludzkość popadłaby na pewno w omdlenie.

Nikt dotąd
Nie zdobył się na to.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Abe K., *Torba*, s. 112-113.

Słynny uśmiech Mony Lizy z obrazu Leonarda da Vinci (1452-1519), który jawi się jako źródło tajemnicy, staje się w wierszu punktem wyjścia do rozważań nad naturą ludzką. Abe Kōbō odziera uśmiech z pozytywnych konotacji – radości, przychylności, życzliwości. Nie traktuje uśmiechu jako niewinnego wyrazu twarzy, typowego dla osoby speszzonej czy nieśmiałej. W *Torbie* uśmiech staje się źródłem ukrytych znaczeń, niedopowiedzeń, skrywanych intencji, ponieważ maska pozwala ukryć tożsamość (maska karnawałowa) lub wcielić się w zupełnie inną postać. Swoje prawdziwe „ja” ludzie skrywają więc za maską uśmiechu.

W *Torbie* Abe Kōbō maska uśmiechu może się odnosić do relacji obu kobiet, które zostają przedstawione jako przyjaciółki darzące się wielką sympatią. Z wiersza może jednak wynikać, że Kobieta i Gość nigdy nie były zaprzyjaźnione. Ich relacja mogła opierać się na społecznych konwenansach, mylnie uznawanych za przejawy sympatii. Torba nie tyle zniszczyła relację łączącą obie kobiety, ile pokazała im prawdę na temat ich przyjaźni. Zdjęła z twarzy obu kobiet maskę uśmiechu i obnażyła ich prawdziwe emocje. Maska nie jest więc burzycielem ładu i sprawcą nieszczęść. Jej rola polega na odsłanianiu świata takim, jaki jest.

Można również snuć domysły na temat znaczenia zawartości Torby, czyli przodków. Zarówno opis zawartości Torby (przodkowie), jak i opis kostiumu aktora grającego Torbę (zniszczone ubrania lub ich całkowity brak) mogą świadczyć o tym, że jest to przedmiot stary i wysłużony. To z kolei otwiera dwie możliwe ścieżki interpretacyjne.

Pierwsza z nich nawiązuje do japońskiego folkloru, do wiary w nadnaturalne istoty zwane *yōkai*, które ze względu na swą dwoistą naturę są albo przyjazne człowiekowi i osławiają zjawiska niewytłumaczalne (poprzez nadanie im nazw i kształtów) albo wrogie.¹¹⁰ Z taką nierzeczywistą istotą można kojarzyć tytułową Torbę z dramatu Abe Kōbō. Jako przedmiot służy ona bowiem do przechowywania lub przenoszenia różnych rzeczy, a czasem do ich ukrywania, podobnie jak człowiek skrywający w sobie rzeczywiste intencje i myśli, czy jak *yōkai* ujawniający prawdziwą naturę ludzką. Otwarcie Torby to niejako otworzenie ludzkiego serca, wyjawienie wszystkich skrywanych motywacji. W przypadku bohaterek tego utworu skrywane intencje mają wyraźnie negatywny wydźwięk.

Torbę można również uznać za metaforę *tsukumogami*, czyli istot *yōkai* będących starymi przedmiotami, które dopiero po osiągnięciu stu lat ożywają, nabierając

¹¹⁰ Na przykład pojawiające się na suficie mokre plamy tłumaczono obecnością *yōkai* zwanego *tenjō-name*, który rzekomo liżąc swoim długim językiem sufit, powodował powstanie tych plam. Z nieco współczesnych przykładów można podać postać przytoczoną przez Michaela Dylana Fostera o nazwie *hitoma*. Jest to *yōkai* wymyślony przez jednego ze studentów, którego obecność służy wytłumaczeniu pustego miejsca w zatłoczonym pociągu. Zob. M. D. Foster, *Yōkai: tajemnicze stwory w kulturze japońskiej*, tłum. A. Szurek, Kraków 2017, s. 121, 264-266.

antropomorficznych kształtów. Torba, jak *tsukumogami*, jest przedmiotem reprezentowanym przez ludzkie ciało, a ze względu na ukrytych w niej przodków – przedmiotem starym, mogącym służyć do przechowywania pamiątek z minionych lat.

Torba może też symbolizować przodków, a zatem nośnik pamięci czy wręcz post-pamięci. Torba, będąc przedmiotem nieodłącznym w podróży, przywodzi na myśl wędrówkę, jaką musieli odbyć przodkowie – Japończycy powracający do kraju z okupowanych terenów po zakończeniu drugiej wojny światowej.

Można przypuszczać, że Abe Kōbō pisząc *Torbę* uczynił tytułowy przedmiot nośnikiem określonej idei – Torby jako bytu odkrywającego prawdę o ludzkich relacjach. Pod tym względem Torba, bohater sztuki, wykazuje podobieństwo do tytułowego bohatera *Czekając na Godota* (1949) Samuela Becketta (1906-1989). W przypadku obu utworów jest wiele możliwości interpretacji tożsamości tytułowych postaci. Martin Esslin (1918-2002), analizując kim lub czym może być Godot, krytykował na powszechną skłonność do jednoznacznego definiowania znaczeń treści zawartych w dramatach absurdu. Esslin twierdzi, że tendencja ta jest nieporozumieniem i wynika z błędnego przekonania, iż:

[...] w jakiś sposób te sztuki da się sprowadzić do konwencji „normalnego” teatru, którego fabułę można streścić w formie narracji. Panuje przekonanie, że gdyby tylko udało się odkryć jakąś ukrytą istotę, te trudne sztuki mogłyby ujawniać swoje tajemnice i odsłaniać ukrytą w nich fabułę charakterystyczną dla tradycyjnego dramatu. Takie próby z góry są skazane na niepowodzenie.¹¹¹

Esslin przestrzega niejako, że takie przekonania mogą prowadzić do zbytniego uproszczenia złożoności sztuk należących do teatru absurdu. Wszelkie próby doprecyzowania znaczeń zawartych w dramacie mogą przynieść skutek odwrotny do zamierzonego i doprowadzić do jedynie powierzchownego odczytania. Esslin stwierdził, że w *Czekając na Godota* najważniejsze jest czekanie samo w sobie, czekanie jako proces odzwierciedlający kondycję ludzką.¹¹² Esslin oczywiście przytacza, co może symbolizować postać Godota. Może to być Bóg lub zdewaluowany bożek.¹¹³ Zaznacza jednak wyraźnie, że są to tylko jedne z możliwych tropów interpretacyjnych i nie należy ich uważać za ostateczne lub jednoznaczne. Takie podejście do interpretacji utworu zdaje się odpowiednie również w stosunku do *Torby* Abe Kōbō, której wieloznaczność sprawia, że poszczególne analizy nie tylko się nie wykluczają, ale zdają się wzajemnie uzupełniać. Przyjęcie jakiejś interpretacji

¹¹¹ M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth 1980, s. 45.

¹¹² Tamże, s. 50.

¹¹³ Tamże, s. 49.

jako obowiązującej czy jedynie słusznej wydaje się bezzasadne, ponieważ wpłynęłoby na zbytne uproszczenie sensu, podobnie jak w przypadku wielu sztuk teatru absurdu. Niezależnie jednak od pomysłów interpretacyjnych *Torba* jest sztuką o relacjach międzyludzkich, a tytułowa antropomorfizowana Torba jest bytem, który na te relacje wpływa, pokazując nam prawdę o nas samych.

Abe Kōbō postrzegał *Torbę* jako pierwszą część tryptyku, któremu nadał tytuł *Mężczyzna, który przemienił się w palkę* i twierdził, że jest miała być opowieścią o narodzinach.¹¹⁴ Mikołaj Melanowicz przyznaje, że odczytanie dramatu w taki sposób jest zadaniem nader trudnym:

Musimy wyciągnąć karkołomne wnioski z poszczególnych scen, aby stwierdzić, że zamknięta torba kryje tajemnicę narodzin. Jeśli ktoś odczyta szyfr i ją otworzy, może te tajemnicę zgłębić. Wieloznaczność tego tekstu posunięta jest do granic braku znaczenia. Kim bowiem są „przodkowie”, którzy tak denerwują zamężną kobietę? Co znaczy decyzja kobiety o rezygnacji z rozwiązania tajemnicy w chwili, gdy staje się to możliwe. Nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Zapewne szukanie odpowiedzi na liczne pytania, wywołane przez słowa i sytuacje, jest celem podstawowym tej sztuki.¹¹⁵

Niewątpliwie odczytanie *Torby* jako metafory narodzin wymaga wysiłku i bardzo uważnej lektury, aby odnaleźć wskazówki autora. Jedną z nich są dźwięki wydawane przez *Torbę*, początkowo przypominające mechaniczne zgrzyty oraz ciche mamrotanie.¹¹⁶ Odgłosy te przez chwilę towarzyszą zatem rozmowie Kobiety i Gościa, po czym niespodziewanie znikają. Pierwszej aktywności *Torby* towarzyszy tylko warstwa dźwiękowa, nie służąca werbalizacji określonej myśli. W miarę rozwoju akcji dramatu sytuacja stopniowo ulega zmianie. Odgłosy wydawane przez przedmiot powracają, ale zaczynają przypominać fragmenty słów pomieszanych z nieartykułowanymi dźwiękami.¹¹⁷ *Torba* przez cały czas stopniowo rozwija swoją umiejętność mowy: zaczyna wypowiadać niepowiązane ze sobą fragmenty zdań.¹¹⁸ Jej kwestie z czasem stają się coraz wyraźniejsze i bardziej zrozumiałe. Wypowiadane przez *Torbę* informacje to urywane fragmenty rozmów, audycji radiowych,

¹¹⁴ Abe K., *Kōki – „Bō ni natta otoko”* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 22, 1968-1970, Tōkyō, 2007, s. 398.

¹¹⁵ M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 3, *Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, s. 380.

¹¹⁶ Abe K., *Torba*, s. 116.

¹¹⁷ Tamże, 119.

¹¹⁸ Tamże, 122.

notowań na giełdzie czy reklam. W końcu Torba zaczyna odzywać się pełnymi zdaniami, co świadczy o rozwoju umiejętności werbalizacji myśli czy oceny sytuacji.

Znamienne wydaje się to, że wszystkie wypowiedzi Torby są zapisywane poza dialogiem w formie wiersza nieprzypisanego do dialogu dramatycznego lub w didaskaliach. Jedyna wpisana w dialog wypowiedź Torby pojawia jako jedno z ostatnich zdań w sztuce:

TORBA	Porządek...! Ale to, co jest naprawdę wspaniałe, to nie porządek jako taki, ale idea porządku... Zresztą dla mnie, to i tak jedno i to samo... ¹¹⁹ .
-------	---

Słowa te mogą świadczyć o tym, że zaprowadzenie owego porządku jest zasługą Torby, która dzięki temu jawi się ostatecznie jako kreator świata przedstawionego. To od niej zależy, jak potoczą się losy poszczególnych postaci. Możliwe, że od początku nim była, ale dopiero na końcu to potwierdza.

Dostrzeżenie, że słyszalna mowa (słowo, zdanie) jest istotnym elementem *Torby* prowadzi – jak sądzę – do wniosku, że czytając (oglądając) ten utwór jesteśmy świadkami narodzin, ponieważ na naszych oczach rozwija się i konstytuuje tożsamość Torby (osoby dramatu). Odrzuca ona swoją przedmiotowość, by zbliżyć się do ludzkiej postaci – niekoniecznie pod względem kształtów, ale pod względem tego, co odróżnia człowieka od innych przedstawicieli przyrody ożywionej i nieożywionej: świadomości, umiejętności abstrakcyjnego myślenia oraz wyrażania myśli. Torba, zwykły przedmiot, na oczach widza (czytelnika) upodabnia się do człowieka, staje się bytem zdolnym kreować rzeczywistość.

¹¹⁹ Tamże, 129.

Rozdział 8

Urwisko czasu – każdy dzień jest walką

Toki no gake (*Urwisko czasu*, 1969)¹²⁰ to monodram, którego bohaterem jest Bokser, któremu od czasu do czasu towarzyszy słyszalny w tle tajemniczy Głos.¹²¹ Sztuka nie jest tradycyjnie podzielona na sceny, tylko, w nawiązaniu do walki na ringu, na cztery rundy. Stanowi środkową część tryptyku *Mężczyzna, który przemienił się w palkę*.

Akcja utworu rozpoczyna na się kilka chwil przed rozpoczęciem walki, w której ma wziąć udział Bokser – przed pierwszą rundą (sceną). Jesteśmy świadkami, w jaki sposób przygotowuje się on do starcia: szuka motywacji, opowiadając o nowym worku treningowym, o przygotowaniach do walki czy swoich nawykach w czasie pojedynku. Sportowiec sprawia wrażenie przemęczonego. Walka na ringu nie sprawia mu już przyjemności, jednak musi walczyć, aby utrzymać pozycję w rankingu. Stara się więc żarliwie siebie przekonywać, jak gdyby chciał zaklinać rzeczywistość, że stale pozostaje w doskonałej formie. Chwali się na przykład, że ostatnio aż trzy razy wylosował szczęśliwą wróżbę. Uwierzył, iż to dobry znak i mimo kontuzji poprosił trenera o zgodę na walkę. Kupił sobie nawet czerwone skarpetki, które miałyby mu przynieść szczęście.

Nie ma pewności, do kogo Bokser kieruje swoją opowieść. Jednym z adresatów jest nieobecny na scenie pan Kimura. W monologu bohatera pojawia się on wkrótce po rozpoczęciu sztuki, co może wskazywać na to, że adresatów jest więcej i że są to zapewne osoby towarzyszące sportowcowi w szatni przed starciem.

W końcu rozpoczyna się pierwsza runda. Bokser przyznaje się, że przegrał cztery ostatnie walki, w wyniku czego spadł w rankingu. Powoli zaczyna zastanawiać się, po co walczy:

Z dziesiątej pozycji na dziewiątą... z dziewiątej na ósmą... z ósmej na siódmą, z siódmej na szóstą. Żeby wspiąć się o jeden szczebel, trzeba podobno rozdeptać pięciu przeciwników... trener tak mówił... dlatego czempion liczy dziesięć razy po pięć. Ma na swym koncie pięćdziesięciu pokonanych bokserów... Pewnie, dobrze jest zostać mistrzem, ale to już chyba nie dla mnie, wkrótce będę raczej

¹²⁰ *Urwisko czasu*, podobnie jak pozostałe utwory omawiane w tym rozdziale, ma kilka wersji. Chociaż swój opis opieram na dramacie z 1969 roku, zacytowane fragmenty pochodzą z opowiadania o tym samym tytule z 1964 roku, które zostało przetłumaczone na język polski przez M. Melanowicza. Pozwoliłem sobie na taki zapis, gdyż oba utwory są identyczne w treści. M. Melanowicz, tłumacząc opowiadanie, przemianował je na dramat, dopisując imiona bohaterów do poszczególnych wypowiedzi (kwestii). Jedyne adnotacja na końcu utworu (marzec 1964) świadczy o tym, że przetłumaczony na język polski tekst pochodzi od opowiadania.

¹²¹ W didaskaliach nie ma wskazówki, czy głos jest nagrany na taśmę, czy słychać go zza kulis. Wiadomo jednak, że w spisie postaci na początku dramatu widnieje tylko Bokser, a Głos nie jest uwzględniony.

wśród pięćdziesięciu pokonanych... Czasem jeszcze o tym myślę... z siódmego na ósme, z ósmego na dziewiąte... z dziewiątego na dziesiąte... Okropne to wszystko, tak jakbym boksował teraz tylko po to, żeby ktoś wywindował w górę jakiegoś faceta... Dlaczego tak jest...tak czy owak jestem chyba już przypadkiem beznadziejnym...¹²²

W trakcie drugiej rundy (sceny) Bokser opowiada, jak ważne są dla niego przygotowania do walki. Skrupulatnie prowadzi dziennik, w którym zapisuje wszystko, co może mieć wpływ na jego dyspozycję: godziny snu, spożyte posiłki, wypite napoje, ćwiczenia wykonane w trakcie treningu, liczby zadanych ciosów. Przypuszczalnie w ten sposób próbuje przekonać siebie, że w każdej chwili jest gotowy do walki o najwyższe trofea. Nie dopuszcza myśli, że cały jego wysiłek miałby pójść na marne.

W trzeciej rundzie Bokser powoli zaczyna jednak tracić wiarę w sukces. Zdaje sobie sprawę z tego, że jest jednym z tych, którzy muszą zostać pokonani, aby ktoś inny mógł zdobyć tytuł mistrza. Przeżywa kryzys psychiczny i fizyczny – ciało powoli zaczyna mu odmawiać posłuszeństwa.

Ostatecznie w czwartej rundzie Bokser zostaje znokautowany. Wie, że przegrał walkę, jednak nie może się z tym pogodzić. Leżąc na macie, sugeruje, że może wstać w każdej chwili, ale musi złapać oddech. Z czasem akceptuje koniec swojej kariery i zaczyna snuć plany na przyszłość: chce nadrobić to, co stracił z powodu wyrzeczeń. Jego rozważania przerywa silny ból głowy, który powoduje, że ostatnia wypowiedź Boksera ucina się w połowie. Nie wiadomo więc nawet, czy przeżył on ostatnią walkę, prawdopodobnie zakończoną porażką.

Sztuka *Urwisko czasu* powstała na kanwie dwóch wcześniejszych utworów Abe Kōbō. Historia Boksera po raz pierwszy pojawiła się w słuchowisku radiowym *Champion* (Mistrz, 1963), które następnie zostało zaadaptowane na nieznacznie różniące się pod względem treści opowiadanie *Toki no gake* (Urwisko czasu, 1964), zawierające fragmenty opisu treningu Boksera (walka z cieniem, ćwiczenia z workiem treningowym, rozgrzewka przed treningiem i walką), natomiast treść opowiadania i sztuki teatralnej jest identyczna. Abe Kōbō przedstawił w tych utworach historię Boksera proces, jakim jest życie¹²³ – jako metaforę życia będącego ciągłą walką.

¹²² Abe K., *Urwisko czasu*, s. 135-136.

¹²³ Abe K., *Kōki* – „*Bō ni natta otoko*”, s. 398.

Bokser kończy karierę sportową. Nie jest już w stanie rywalizować z młodszymi i silniejszymi przeciwnikami. Intensywnie trenuje, jednak nie przynosi to oczekiwanego efektu. Pomimo ogromnych wyrzeczeń i ciężkiej pracy jego pozycja w rankingu jest coraz niższa, a ciało coraz słabsze. Kiedyś pretendował do bycia mistrzem, teraz jest jedynie tłem – kimś, dzięki komu inni dostępują zaszczytów i sławy. Próbuje wykrzesać z siebie resztki nadziei – zaczyna wierzyć w dobre wróżby wylosowane z automatu czy w talizmany przynoszące szczęście. To raczej złudne nadzieje, aniżeli rzeczywista motywacja do dalszej walki.

Towarzyszący bohaterowi Głos to niejako głos trenera, który przekazuje wskazówki swojemu podopiecznemu. To może też być wewnętrzny głos samego Boksera zachęcający do dalszej walki oraz podpowiadający, jaką taktykę obrać, aby pokonać przeciwnika.

Postać Boksera to również metafora człowieka dojrzałego, którego zawodowa kariera powoli dobiega końca. Nieubłagany upływ czasu powoduje, że podejmowana codziennie walka z przeciwnościami życia jest coraz trudniejsza. Odmawiające posłuszeństwa ciało zmusza jednostkę do zaakceptowania, że nie jest ona już dłużej w stanie funkcjonować tak intensywnie jak wcześniej. Z jednej strony starość może stać się okazją do realizacji marzeń, które się nie spełniły wcześniej, a z drugiej strony odkładanie planów na później może spowodować, że nie uda nam się ich nigdy zrealizować.

Urwisko czasu jest sztuką o trudach życia, opowieścią o człowieku, który być może przeżył już najlepsze lata i mimo podejmowanego wysiłku, ostatecznie powraca do punktu wyjścia, bo czas zatacza koło.¹²⁴

Na początku utworu autor przewrotnie porównuje życie do zepsutego mleka. Pisarz stwierdza, że wszystkie żywe organizmy zjadają siebie od środka, co prowadzi ostatecznie do ich destrukcji.¹²⁵ *Urwisko czasu* jest zatem sztuką o przemijaniu, z którym się trudno pogodzić. Tytułowe urwisko, w rzeczywistości powstające w wyniku niszczenia (pod wpływem działań geologicznych) między innymi nadmorskich formacji skalnych, w utworze Abe Kōbō symbolizuje, jak sądzę, ludzkie życie, które ulega erozji w wyniku działania czasu. Ciało, w młodości silne i pełne energii, ulega powolnej degradacji – jak w przypadku Boksera, który mimo ogromnej pracy przestaje odnosić sukcesy, czuje się coraz bardziej zmęczony i zrezygnowany, Bokser każdego dnia podejmuje wysiłek ponad własne siły, aby nie stoczyć się w przepaść.

¹²⁴ Abe K., *Urwisko czasu*, s. 140.

¹²⁵ Tamże, s. 131.

Czas oddziałujący na człowieka jest względny, każda kolejna runda, która jest coraz krótsza niczym życie nabierające coraz szybszego tempa i tym samym coraz szybciej przemijające. Ostatnia runda, chociaż nie jest najkrótsza, w rzeczywistości trwa... jedną sekundę. Bokser co chwila powtarza, że zostało mu jeszcze sześć sekund, zanim sędzia orzeknie nokaut – umieranie. Czas zewnętrzny zostaje zatrzymany. Bokser doświadcza natłoku myśli. Forma dramatyczna wymaga, aby były one zwerbalizowane, choć w rzeczywistym świecie często pozostają jedynie nieopisanymi słownie odczuciami lub wrażeniami. Dla obserwatorów śmierć może zatem trwać krótko, podczas gdy dla doświadczającej jej osoby może być długim, rozciągniętym w czasie procesem.

Rozdział 9

Mężczyzna, który przemienił się w pałkę – śmierć za życia

Akcja dramatu *Bō ni natta otoko* (Mężczyzna, który przemienił się w pałkę, 1969) toczy się niedaleko domu towarowego. Jest parna czerwcową niedzielą. Na krawężniku siedzi dwójka młodych ludzi – Hipis i Hipiska. Autor sztuki zaznacza w didaskaliach, że można ich przedstawić, jak gdyby byli pod wpływem narkotyków. Niespodziewanie na ziemię spada Pałka, która odbija się od chodnika i wpada w rynsztoka. Niewiele brakowało, a trafiłaby w Hipisów, ale oni zdają się tym nie przejmować. Niemniej jednak Pałka przykuwa ich uwagę. Hipisi dostrzegają, że na dachu domu handlowego stoi chłopiec. Uważają, iż to on dla żartu mógł zrzucić pałkę.

W tym samym czasie na scenie pojawiają się Mężczyzna z piekła i Kobieta z piekła. Chcą odzyskać Pałkę, więc zaczynają negocjacje na ten temat z Hipisami. Młodzi ludzie nie chcą jednak oddać znalezionej przedmiotu. Wysłannicy z piekła bezskutecznie próbują ich przekonać, najpierw perswazją, a następnie pieniędzmi. Ich rozmowę od czasu do czasu przerywa Pałka, oznajmując, że jeszcze przed chwilą była mężczyzną stojącym na dachu domu towarowego, a znajdujący się tam chłopiec jest w rzeczywistości jej synem. Pozostałe postaci nie reagują na te słowa. Mężczyzna i Kobieta z piekieł zdają się znać prawdziwą naturę Pałki. Zależy im na odzyskaniu przedmiotu, zanim pojawi się syn Pałki. Ostatecznie Hipisi, otrzymawszy tysiąc jenów, decydują się odstąpić przedmiot i, zadowoleni z łatwego zarobku, uciekają.

Mężczyzna z piekła i Kobieta z piekła przystępują do zbadania przedmiotu. Dzięki temu okazuje się, że jest to pierwszy dzień w pracy Kobiety, a Mężczyzna jest jej przełożonym. Kobieta przeprowadza rutynowe działania, obowiązujące w przypadku znalezienia człowieka przemienionego w materię nieożywioną – rozpoznanie właściwości fizycznych przedmiotu, a następnie ustalenie tożsamości danej osoby z okresu przed przemianą. Wszystkie te informacje należy następnie przekazać do centrali w piekle, a osobie, która uległa przemianie trzeba wymierzyć karę. Okazują się, że metamorfoza w Pałkę jest na tyle powszechna, że procedury przewidują pozostawienie przedmiotu na miejscu jego znalezienia. Kobieta z piekła ma jednak wyrzuty sumienia; sądzi, że Pałka powinna przynajmniej trafić w ręce syna, który wciąż szuka swojego ojca. Uważa, że może to pomóc chłopakowi, aby i ten w przyszłości nie przemienił się w Pałkę. Mężczyzna z piekła pozostaje jednak nieugięty:

KOBIETA Z PIEKŁA	... Ale właściwie dlaczego tak się zنعamy nad zmarłymi?
MĘŻCZYŻNA Z PIEKŁA	Nie zajmujemy się specjalnie zmarłymi. Nasza praca polega na sporządzaniu drobiazgowej dokumentacji ich życia. Szczerze mówiąc, to bardzo wątpliwe, czy my faktycznie istniejemy, czy też nie...
KOBIETA Z PIEKŁA	Co chcesz przez to powiedzieć?
MĘŻCZYŻNA Z PIEKŁA	Istnieje pogląd, że jesteśmy tylko urojeniami sennymi widzianymi przez ludzi w chwili śmierci... ¹²⁶

Wychodząc, Mężczyzna zwraca się do swojej współpracownicy i wskazuje na widownię:

MĘŻCZYŻNA Z PIEKŁA	[...] Popatrz na ten otaczający cię gęszcz pałek... Tym niewiniątkom nawet do głowy nie przyjdzie, żeby zamienić się w coś innego niż pałka, mimo że wszyscy pragną zamienić się w nieco inną pałkę. ¹²⁷
--------------------	---

Sztuka *Mężczyzna, który przemienił się w pałkę* jest ostatnią częścią w tryptyku, ale jej pomysł powstał najwcześniej. Motyw przemiany w Pałkę pojawia się w opowiadaniu *Bō* (Pałka, 1955), które łączy z dramatem motyw przemiany oraz refleksja nad losem człowieka (Pałki). Autor wykorzystuje w sztuce niektóre fragmenty opowiadania, w którym w ogóle nie pojawiają się postaci Hipisów ani wysłanników z piekieł, a spadającą Pałkę znajdują uczniowie i ich nauczyciel, zastanawiający się następnie wspólnie nad losem przedmiotu.

Temat przemiany w Pałkę powrócił w słuchowisku radiowym *Mężczyzna, który przemienił się w pałkę* (1957), które swoim kształtem jest znacznie bardziej zbliżone do wersji dramatycznej. W słuchowisku występuje jednak zdecydowanie więcej postaci: Kobieta i Mężczyzna z Piekła, czyściciele butów czy syn przemienionego w Pałkę mężczyzny, ale nie pojawiają się Hipisi. Utwór zawiera ponadto liczne wtrącenia – wiersze, nieprzypisane żadnej postaci. W wersji sztuki z 1969 roku poetyckie fragmenty pojawiają się tylko na początku oraz na końcu dramatu, a wygłaszają je postacie z piekła. Niemniej jednak, wydaje się, że we wszystkich trzech utworach kluczowy jest los Mężczyzny, który przemienił się w Pałkę.

Przemieniony w Pałkę Mężczyzna sam nie wie, jak uległ metamorfozie. Chwilę wcześniej stał na dachu domu towarowego i nagle, jak twierdzi, poczuł zawroty głowy, uniósł się w powietrze i, przemieniwszy się w Pałkę, spadł na ziemię. O tym, co działo się z nim przed przemianą nie wiemy nic, poza tym, że miał syna. Mimo transformacji jest w pełni świadomy otaczającej go rzeczywistości. Zachował też wspomnienia z przeszłego życia.

¹²⁶ Abe K., *Mężczyzna, który przemienił się w pałkę*, s. 107-108.

¹²⁷ Tamże, s. 109.

Nawet Mężczyzna z piekła stwierdza, że istnieje teoria głosząca, że osoby przemienione w przedmioty są w stanie usłyszeć to, co mówią znajdujący się w pobliżu ludzie¹²⁸. Pałka wypowiada się kilka razy, jednak pozostałe postaci zdają się nie słyszeć jej głosu.

Mężczyzna, który przemienił się w Pałkę twierdzi, że metamorfoza była zupełnie spontaniczna i nieoczekiwana. Nie planował tej przemiany, a tym bardziej porzucenia syna. Nie akceptuje on swego losu; zastanawia się, dlaczego to on musiał zostać tak ciężko doświadczony.¹²⁹ Można jednak podejrzewać, że Mężczyzna niekoniecznie mówi prawdę:

KOBIETA Z PIEKŁA	On był z siebie zadowolony?
MĘŻCZYŻNA Z PIEKŁA	Oczywiście! I właśnie dlatego przemienił się w pałkę.
[...]	
PAŁKA	Zadowolona...? Ja...?! Idioci... Czy zadowolony człowiek ucieka od własnego dziecka i skacze z dachu? ¹³⁰

Wydaje się, że metamorfoza, jakiej doświadczył Mężczyzna, była równoznaczna z jego śmiercią – popełnił on samobójstwo, skacząc z dachu domu handlowego, w wyniku czego przemienił się w Pałkę. Doświadczenie odrodzenia się w nowym ciele nawiązuje do idei reinkarnacji i karmy. Przemienionego Mężczyznę musi spotkać kara. Wysłannicy z piekła, odpowiedzialni za jej wymierzenie, nie precyzują, co jest winą Mężczyzny. Okazują się jednak, że przemiany w pałki są na tyle częste, iż nie ma przewidzianej żadnej określonej kary. Wystarczy wyrzucić Pałkę z powrotem do ścieku. Winą Mężczyzny może być wówczas popełnienie samobójstwa lub to, w jaki sposób przeżył on życie. Istnieje bowiem podejrzenie, że Mężczyzna nie stał się Pałką po śmierci, ale był już nią za życia.¹³¹ Śmierć odsłoniła tylko jego prawdziwe oblicze. Co to jednak może oznaczać? Tak jak w przypadku większości utworów Abe Kōbō nie daje jednoznacznej odpowiedzi.

Przedstawienie Mężczyzny jako Pałki może wskazywać na przedmiotowe traktowanie bohatera, na wykorzystywanie go przez otaczających go ludzi wyłącznie jako narzędzia – wysłannicy z piekła podkreślają nawet uniwersalny charakter Pałki jako protoplasty wszelkich narzędzi.¹³² O takim instrumentalnym wykorzystaniu za życia może świadczyć fakt, że chociaż Mężczyzna dopiero co przemienił się w Pałkę, na przedmiocie tym już widać ślady częstego użytkowania, na co zresztą zwraca uwagę Kobieta z piekła:

¹²⁸ Tamże, s. 107.

¹²⁹ Tamże, s. 100-101.

¹³⁰ Tamże, s. 107-109.

¹³¹ Tamże, s. 108.

¹³² Tamże, s. 103.

KOBIETA Z PIEKŁA (*przygląda się palce z różnych stron z wdziękiem pocztakującej uczennicy*) Przede wszystkim od razu rzuca się w oczy różnica między górną i dolną częścią pałki. W górnej jest wyraźnie pełno śladów ludzkich rąk... dolna część jest bardzo otarta... Wnioskuje zatem, że ta pałka nie zawsze leżała tutaj bezużytecznie, ale że w ciągu swego życia była wykorzystywana przez ludzi do jakichś okropnych celów.¹³³

Abe zdaje się krytykować konformistyczną postawę Mężczyzny, który dostosowując się do swojej społecznej roli, staje się jedną z wielu bezmyślnych Pałek. Brak zaangażowania i bezrefleksyjność mogły sprawić, że Mężczyzna był Pałką już za życia – bezmyślnym narzędziem w rękach innych. Przerazenie może budzić to, jak bardzo bezwartościowe jest takie życie, skoro taka osoba po śmierci może liczyć jedynie na wyrzucenie do ścieku.

Ważnymi postaciami dramatu są wysłannicy z piekła – Kobieta i Mężczyzna. Nie przypominają oni wyglądem diabłów czy demonów. Są przedstawieni jako normalni ludzie wykonujący powierzoną im pracę. Przez wzgląd na ich metodyczne działanie, przypominają urzędników lub kontrolerów. Po przybyciu na miejsce zdarzenia tłumaczą Hipisom, że została im powierzona opieka nad Pałką, dlatego chcą odzyskać przedmiot. Kiedy im się to udaje, nie otaczają Pałki opieką, ale postępują według ściśle określonych reguł. Ich zadaniem jest klasyfikacja przedmiotu, ustalenie tożsamości zmarłego (przemienionego), wymierzenie kary, a wreszcie złożenie meldunku w centrali piekieł. Jedynie Kobieta z piekła ma współczucie dla Pałki – zapewne dlatego, że to dopiero jej pierwszy dzień w pracy. Szybko jednak zostaje pouczona przez przełożonego, Mężczyznę z piekieł, który nakazuje jej przede wszystkim przestrzegać procedur. Sytuacja ta przypomina bezduszny system, zrównujący jednostkę z Pałką funkcjonującą jako element statystyki – jeden z wielu podobnych do siebie przedmiotów, odartych cech z indywidualnych, który w razie potrzeby może służyć jako narzędzie osobom sprawującym władzę.

Przeciwieństwem urzędników z piekieł jest para Hipisów określanych mianem włóczęgów (*fūten*). Wydaje się jednak, że nie chodzi o bezdomnych czy żebraków, a o ludzi, którym brak celowości w działaniu, z czego zresztą zdają sobie sprawę. Dlatego wszelkie podejmowane przez nich decyzje są spontaniczne i nie wynikają z jakichkolwiek żadnymi reguł. W tym kontekście urzędnicy z piekieł są niejako paralełą do wysłanników z piekieł. W obu przypadkach mamy do czynienia z parą przeciwieństw (Mężczyzna i Kobieta oraz Hipis i Hipiska). Hipisi, żyjący bez celu i beztrosko są zaprzeczeniem uporządkowanych i przestrzegających zasad urzędników, od których dzieli ich także różnica wieku. Mimo

¹³³ Tamże, s. 103.

różnicy pokoleniowej, Mężczyzna z piekieł zauważa duże podobieństwo między Hipisem a Pałką. Później, podczas próby odkupienia przedmiotu, stwierdza on, że Hipis nie sprzedał mu Pałki, a samego siebie. Temat ten powróci pod koniec utworu:

KOBIETA Z PIEKŁA	A tamci w co się zmieniają, ci, którzy chcieli nam zabrać pałkę?
MĘŻCZYŻNA Z PIEKŁA	Aaa, ci, kumple...
KOBIETA PIEKŁA	Mam wrażenie, że to materiał na pałki, prawda?
MĘŻCZYŻNA Z PIEKŁA	Jeśli nie na pałki, to może na węże gumowe?... ¹³⁴

Wszystko zatem wskazuje na to, że parę Hipisów może w przyszłości spotkać podobny los jak Mężczyznę. W tym wypadku nie chodzi jednak o konformizm, ale o odrzucenie wszelkiej odpowiedzialności za siebie i za otaczający świat. Informacja o takiej postawie młodych ludzi znajduje się na początku sztuki w didaskaliach. Jest w nich adnotacja o Hipisach tworzących wyizolowaną od reszty otoczenia przestrzeń, o ich bierności, spontaniczności i bezrefleksyjności. To z kolei sprawia, że pomimo izolacji stają się kolejnymi bezimiennymi elementami tłumu, nie wiedzącymi jak pokierować swoim życiem.

Abe Kōbō zdaje się nam przekazywać, że Pałką jest ten, kto nie potrafi samodzielnie kierować swoim życiem i pozwala na to innym. Bierność oraz brak własnego zdania sprawia, że jednostka staje się anonimową częścią większej grupy i niejako oddaje swoją wolność komuś, kto kieruje jej życiem. W ten sposób staje się tylko biernym przedmiotem czy też narzędziem wykorzystywanym przez innych. Z dramatu wynika również to, że pałkami stają się osoby zadowolone z życia. W połączeniu z nazwaniem publiczności pałkami, można odnieść wrażenie, że Abe chciał, aby widzowie zastanowili się, czy przypadkiem i oni nie staną się (a może już są) bezwartościowymi przedmiotami jakich wiele. W ten sposób autor mógł mieć nadzieję na pobudzenie widzów do głębszej refleksji nad własną egzystencją i rolą w społeczeństwie.

Pozostaje pytanie, jak Abe Kōbō chciał przedstawić postać Pałki na scenie. Z jednej strony opis, traktowania jej przez pozostałe postacie wskazuje na to, że jest ona rzeczywiście zwykłą pałką (chwytają ją w ręce, upuszczają, przygniatają do ziemi nogą). Z drugiej strony, Abe poświęca też uwagę emocjom Pałki, które musi odegrać żywy aktor. Z tekstu sztuki nie wynika, jak pisarz chciał połączyć te dwie – zdawałoby się sprzeczne – natury (martwego przedmiotu i żywego człowieka). Tylko jeden raz w didaskaliach na początku sztuki autor

¹³⁴ Tamże, s. 108.

zdawkowo zaznacza, że Pałkę może zagrać aktor wcielający się w rolę Mężczyzny sprzed przemiany w pałkę, w stylu teatru lalkowego Guignol.¹³⁵

Mężczyzna, który przemienił się w pałkę to ostatnia część w tryptyku, sztuka – według Abe Kōbō – o śmierci.¹³⁶ Tytułowy bohater, którego przerastało życie, postanowił popełnić samobójstwo, skacząc z dachu domu towarowego. Po przemianie w Pałkę zaczyna wieść życie po śmierci. Wydawać by się mogło, że takie odczytanie sztuki jest aż nazbyt oczywiste.

Przyjęcie takiej interpretacji powodu przemiany danej osoby w Pałkę można uznać, że śmierć nie oznacza naturalnego ustania funkcji życiowych organizmu. Umrzeć można bowiem za życia i w takim stanie egzystować dalej, zwłaszcza wtedy, gdy nie potrafi się wykorzystać swojego życia i pozwala, żeby kierował nim przypadek. Dotyczy to potencjalnych „kandydatów” do przemiany w przyszłości w pałkę.

Śmierć w sztuce Abe Kōbō łączy się z charakterystycznym dla tego pisarza motywem metamorfozy. To przywodzi na myśl niemieckiego dramaturga Heinera Müllera (1929-1995), który twierdził, że podstawowym elementem teatru i dramatu jest przemiana, a śmierć – ostateczną metamorfozą. Teatr natomiast zawsze ma związek z symboliczną śmiercią.¹³⁷ Można to odnieść do bohaterów sztuk Abe Kōbō, którzy doświadczają metamorfozy, często w jej ostatecznej formie – śmierci. Najlepszym przykładem wydaje się postać Mężczyzny przemienionego w pałkę. Jego metamorfoza, tak jak przemiana innych postaci z utworów Abego, nie jest absurdalnym przeobrażeniem w przedmiot. W rzeczywistości ma ona odsłonić tajemnice kryjące się we wnętrzu bohaterów, niejako odzwierciedlić ich duszę. Osoby przemienione cechuje stagnacja oraz brak możliwości decydowania o własnym losie. W tym wypadku metamorfoza oznacza właśnie śmierć symboliczną – utratę kontroli nad swoim życiem. Taki los spotkał głównego bohatera sztuki *Mężczyzna, który przemienił się w pałkę*, który, jak twierdzą wysłannicy z piekła, prowadził bierną, zwyczajną egzystencję zanim przemienił się w pałkę.

¹³⁵ Tamże, s. 93.

¹³⁶ Abe K., *Kōki* – „*Bō ni natta otoko*”, s. 398.

¹³⁷ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 61.

Rozdział 10

Trzy sztuki, jedno dzieło

Abe Kōbō, pisząc *Torbę*, *Urwisko czasu* oraz *Mężczyznę, który przemienił się w pałkę*, nie planował stworzenia z tych utworów jednego, trzyczęściowego dzieła.¹³⁸ Dowodem na to może być odwrócona chronologia ich powstawania: pierwszy utwór został napisany najpóźniej, a ostatni – najwcześniej. Dopiero po pewnym czasie pisarz uznał, że sztuki te łączą się w sposób naturalny. Istotnie sprawiają one wrażenie, jak gdyby od początku były pisane z myślą o połączeniu w jedno dzieło.¹³⁹

Na kanwie tych trzech utworów Abe Kōbō stworzył pierwsze samodzielnie wyreżyserowane przedstawienie, któremu nadał tytuł pochodzący od ostatniego dramatu tryptyku – *Mężczyzna, który przemienił się w pałkę*. Tym, co łączyło poszczególne utwory miał być aktor grający tytułowe role: Torby, Boksera oraz Pałki.¹⁴⁰

Na przykładzie tych trzech sztuk można prześledzić proces „recyklingu”, jakiemu Abe Kōbō poddawał swoje teksty. Dotyczy to nie tylko tryptyku, a całej twórczości tego pisarza. Zwykle Abe najpierw tworzył opowiadanie lub powieść, a następnie przemieniał w dramat. Wcześniej też pisarzowi zdarzało się adaptować swoje powieści na scenariusze filmowe, jak w przypadku powieści *Kobieta z wydm* (1962; scenariusz 1964) czy *Tanin no kao* (Twarz obcego, 1964; scenariusz 1966). Często zmieniał też swoje opowiadania na dramaty, szczególnie w latach siedemdziesiątych.¹⁴¹

Trzy dramaty wchodzące w skład tryptyku zdecydowanie różnią się od sztuk takich jak: *Przyjaciele*, *Ty też jesteś winny*, *Niezamierzony czyn*. Fabuła *Torby*, *Urwiska czasu* oraz *Mężczyzny, który przemienił się w pałkę* jest znacznie mniej rozwinięta, a pod względem narracji utwory te są dość ascetyczne. Dialogi natomiast nie posuwają akcji do przodu. Wieloznaczność, typowa dla większości utworów Abego, jest – według Mikołaja Melanowicza – posunięta do granic braku znaczenia.¹⁴² Wynika to – jak sędzę – między

¹³⁸ Abe K., *Kōki* – „*Bō ni natta otoko*”, s. 398.

¹³⁹ Tamże.

¹⁴⁰ Tamże.

¹⁴¹ Więcej na ten temat pisze Kimura Y. w książce *Abe Kōbō to wa dare ka*. Opisuje ona, jak Abe, wykorzystując różne formy (literackie, widowiskowe), próbował w pełni wyczerpać temat poruszony pierwotnie w jakimś opowiadaniu czy powieści. Dlatego Kimura nazywa Abego artystą multimedialnym, czyli korzystającym z wielu przeplatających się z sobą form ekspresji artystycznej (mediów). Proces „recyklingu” tekstów nazywa natomiast adaptacją literacką (*riterarī adaputēshon*). Zob. Kimura Y., „*Riterarī adaputēshon*” to iu *shisō* [w:] Kimura Y., *Abe Kōbō to wa dare ka*, s. 3-59. W książce tej została też umieszczona tabela zawierająca kalendarium powstania wszystkich zmodyfikowanych przez Abe Kōbō utworów, na podstawie których powstały adaptacje. Zob. tamże, s. 62-63.

¹⁴² M. Melanowicz, *Literatura japońska*, t. 3, *Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, s. 380.

innymi z możliwości niejako podwójnego spojrzenia na tę twórczość – z perspektywy japońskiej tradycji (między innymi dramaturgii japońskiej) oraz perspektywy teatru i dramatu zachodniego. Cechy takie jak wieloznaczność, redukcja dialogu, inspiracja twórczością Harolda Pintera wykazują podobieństwo do sztuk z nurtu teatru absurdu.

Na podstawie sztuk z tryptyku Abe Kōbō stworzył swój pierwszy w pełni autorski spektakl, który samodzielnie wyreżyserował. Tryptyk ten można uznać za ogniwo łączące realistyczne sztuki napisane przez Abe Kōbō w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku z eksperymentalnymi dramataми powstałymi w latach siedemdziesiątych. Utwory te łączą ponadto Abe Kōbō-pisarza z Abe Kōbō-artystą teatralnym.

Część IV
DRAMATY WIZUALNE

Abe Kōbō napisał swoje najpopularniejsze, nacechowane realizmem sztuki w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, ale pomiędzy 1971 a 1979 rokiem stworzył wyjątkowe dramaty eksperymentalne, charakteryzujące się poetyką marzenia sennego¹⁴³. Z tego okresu pochodzą następujące utwory: *Mihitsu no koi* (Niezmierny czyn, 1971), *Gaidobukku I* (Przewodnik I, 1971; współtworzony razem z aktorami na próbach do przedstawienia), *Ai no megane wa iro garasu* (Kolorowe okulary miłości, 1973), *Nise-sakana* (Pseudo-ryba, 1973; pierwszy w pełni oparty na geście i obrazie dramat), *Midori iro no sutokkingu* (Zielone pończochy, 1974), *Ue (shin dorei gari)* (Ue (nowe polowanie na niewolników), 1975), *Gaidobukku II: annainin* (Przewodnik II: pilot, 1976), *Imēji no tenrankai I* (Wystawa obrazów I, 1977), *Gaidobukku III: suichū toshi*, (Przewodnik III: podwodne miasto, 1977), *Jinmei kyūjo-hō* (Metoda ratująca życie, 1978), *Gaidobukku IV: S. Karuma shi no hanzai*, (Przewodnik IV: zbrodnia S. Karmy, 1979), *Kozō wa shinda* (Śmierć słoniątka, 1979, ostatnia sztuka napisana przez Abe Kōbō). Jego utwory sceniczne o poetyce marzenia sennego nie przypominają onirycznych dramatów europejskich symbolistów, jak na przykład Maurice'a Maeterlincka (1862-1949). Abe dążył bowiem do tego, aby jego dramaty, podobnie jak ich inscenizacje, odzwierciedlały sny w sposób jak najbardziej dosłowny, aby zatem odznaczały się fragmentarycznością, wieloznacznością, zaburzoną czasowością oraz balansowaniem na granicy świadomości. Abe twierdził, że:

Jedną z charakterystycznych cech snu jest poczucie świadomości. Śniąc, często mamy większą bądź mniejszą świadomość, że śnimy.¹⁴⁴

Abe zwracał też uwagę na to, że również widz w czasie oglądania przedstawienia ulega iluzji, będąc jednocześnie jej świadom. Chcąc dać temu wyraz, przeobrażał sceniczny realizm w sen za pomocą warstwy wizualnej przedstawienia. Z tego wynika zaproponowane przeze mnie określenie takich sztuk mianem „dramatów wizualnych”, co to z kolei odnosi się do określenia „wystawa obrazów”, które pojawia się w tych utworach albo jako motto (*Pseudo-ryba*), albo jako tytuł (*Wystawa obrazów I*) lub podtytuł (*Śmierć słoniątka*).

W założeniu autora utwory te miały bowiem oddziaływać afektywnie na widza, rozbudzać jego emocje i wyobraźnię. Dlatego również dopuszczalne określenie ich dramatami wyobraźni jest mniej adekwatne w stosunku do intencji niż dramaty wizualne.

¹⁴³ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 141-142.

¹⁴⁴ Abe K., *Gomu ningen no koto* [w]: Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 23, 1970–1973, Tōkyō 2007, s. 399.

Pierwszym takim odzwierciedlającym wizję teatru utworem jest *Pseudo-ryba* z 1973 roku, a ostatnim *Śmierć słoniątka* (1979), który okazał się zarazem ostatnią napisaną przez Abego sztuką, ponieważ stwierdził on, że jako dramatopisarz i reżyser osiągnął już wszystko i nie zamierza więcej tworzyć utworów scenicznych. Nigdy potem nie napisał już żadnego dramatu.

Położenie nacisku na aspekt wizualny i muzyczny wskazywało bardzo wyraźnie, że dramaty te były pisane głównie z myślą o ich przyszłej realizacji scenicznej, a nie jako niezależne dzieła literackie¹⁴⁵. Zarówno Nancy Shields, jak i Timothy Iles, opisując utwory Abego z lat siedemdziesiątych XX wieku, często wspomagają się opisami spektakli powstałych na podstawie tych sztuk. Iles, na przykład, opisuje *Śmierć słoniątka* posiłkując się wyłącznie nagraniem spektaklu.¹⁴⁶ Wydaje się więc, że słowo w sztukach Abe Kōbō jest tak samo stopione z innymi elementami przedstawienia (warstwą dźwiękową i ruchową) jak słowo w klasycznym teatrze *nō*. Dlatego nie sposób analizować te dramaty bez uwzględniania rozważań reżyserskich Abe Kōbō.

¹⁴⁵ W Japonii do połowy XIX wieku nie pisano sztuk „do czytania”. Dramat nie był traktowany jako literatura. Zob. E. Żeromska, *Japoński teatr klasyczny: korzenie i metamorfozy*. t. 1, *Nō, kyōgen*, Warszawa 2010, s.398-399.

¹⁴⁶ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 141.

Rozdział 11
Pseudo-ryba – sen o przemianie

Nise-sakana (Pseudo-ryba, 1973)¹⁴⁷, czyli pierwsza sztuka Abe Kōbō, którą można określić mianem dramatu wizualnego jest zarazem jednym z ważniejszych dramaturgicznych tego pisarza. Zwraca na to uwagę Nancy Shield, która wykorzystała tytuł tej sztuki jako element tytułu własnej monografii na temat Studio Abe Kōbō (1973-1979): *Fake Fish: The theatre of Kōbō Abe*. Shields zauważa bowiem, że pojawiające się w tym dramacie postaci, zdarzenia i motywy powracają w późniejszych sztukach, dzięki czemu można sądzić, że utwory te składają się na większą całość.

Na początku *Pseudo-ryby* autor zaznacza, że sztukę tę traktuje jako próbę inscenizacji obrazów za pomocą słów (*kotoba ni yoru imēji o butaika suru kokoromi*)¹⁴⁸. Dramat podzielony jest na dziesięć scen. W pierwszej z nich przenosimy się na dno morza. Przy akompaniamencie odgłosów przypominających bicie serca wbiega siedmiu mężczyzn, którzy są pąklami (morskimi skorupiakami). Po chwili pojawiają się kobieta i mężczyzna – odpowiednio samica i samiec chrząszcza biegacza. Wykonują oni taniec godowy, kończący się tym, że oboje przykucają i zakładają gazowe maski. Z didaskaliów wiadomo, że te osobliwe zaloty mają być przedstawione w sposób humorystyczny. Na tym kończy się scena pierwsza, która harmonijnie przechodzi w scenę drugą, zatytułowaną *kaigarasō ni tsuite* (o wodorostach). Pąkle zaczynają tworzyć chór, który:

Używając słów niczym piłki, gra w siatkówkę.

MEŹCZYŻNA A (*uderzając piłkę*) Każdy,

KOBIETA A (*uderzając piłkę*) kto

MEŹCZYŻNA C (*uderzając piłkę*) poczuje

MEŹCZYŻNA D (*uderzając piłkę*) zapach

MEŹCZYŻNA E (*uderzając piłkę*) skorupiakowych wodorostów

KOBIETA C (*uderzając piłkę*) śni

MEŹCZYŻNA F (*uderzając piłkę*) o tym,

MEŹCZYŻNA A (*uderzając piłkę*) że

¹⁴⁷ Abe K., *Nise-sakana* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 24, 1973–1974, Tōkyō 2007.

¹⁴⁸ Tamże, s. 424.

KOBIETA A *(uderzając piłkę)* przemienił się

MĘŻCZYŻNA C *(łapiąc piłkę)* w rybę.¹⁴⁹

Skorupiakowe wodorosty okazują się roślinami o silnych właściwościach narkotycznych, przypominających działaniem nikotynę, kokainę czy marihuanę. W czasie opowiadania o ich właściwościach widać, jak wszystkie obecne na scenie postaci formują szereg, ustawiając się według wzrostu. Najpierw grupa wygląda jak ostrze piły. Z czasem jednak dwóch mężczyzn, do tej pory będących częścią piły, zaczyna wydawać z siebie odgłosy przypominające bicie serca. Pozostałe postaci, poruszając się wertykalnie, zaczynają naśladować ruch tłoków w silniku. Rytm i praca tłoków z każdą chwilą przyspiesza. Kiedy głosy mężczyzn przeradzają się w krzyk, wszystko nagle cichnie i zastyga.

Następnie rozpoczyna się opowieść o rybie śniącej o przemianie w człowieka: aktorzy, wykorzystując swoje ciała, formują kształt ryby:

MĘŻCZYŻNA A Pewnego dnia ryba zobaczyła we śnie, że stała się człowiekiem.

Wszyscy, poza Mężczyzną A i Kobietą A, tworzą poszczególne części ryby.

KOBIETA A Osoba ze snu powąchała skorupiakowe wodorosty i przyśniło jej się, że stała się rybą.

MĘŻCZYŻNA A Rybą wyśnioną we śnie.

Z ust ryby wysuwa głowę Mężczyzna D, który odgrywa rolę oka ryby.

MĘŻCZYŻNA D Ryba ze snu jest rybim królem. Rybi król to ryba ze snu.

KOBIETA A Ryba ze snu, która powąchawszy skorupiakowe wodorosty zobaczyła sen, w którym stała się rybą...

Z ust ryby raz po raz wypływają osoby odgrywające jej poszczególne części, chwieją się i upadają. Zostaje tylko kobieta grająca ogon.

KOBIETA B *(wstając)* Ludzie walczą z grawitacją...

MĘŻCZYŻNA B *(leżąc po upadku)* Ryba się z nią pogodziła.¹⁵⁰

Opowieść ta daje początek rozważaniom o odwiecznej walce ciała z grawitacją. Miejscem akcji jest dno morza, a w tle słyszać odgłosy morskich stworzeń, które pokonały siłę grawitacji¹⁵¹. Pojawiają się „pływające w przestrzeni” aktorki:

¹⁴⁹ Tamże.

¹⁵⁰ Tamże, s. 426.

¹⁵¹ Tamże.

Mężczyźni D, F i B ustawiają swoje nogi na kształt platform, na których umiejscawiają się Kobiety B, A, C i razem tworzą obraz, jakby unosiły się w przestrzeni. W tym czasie Mężczyźni A, E przybierają kształt pąkli.¹⁵²

W kolejnej, szóstej, scenie pojawiają się wątpliwości. Okazuje się bowiem, że lekkość, jaką osiągnęła Pseudo-ryba pokonawszy grawitację, nie jest błogosławieństwem, jeśli minie stan upojenia się nią. Wówczas przychodzi znużenie, a stopy, stworzone, aby czuć opór powierzchni, zaczynają tęsknić za twardym gruntem.¹⁵³ Wolność, jaką uzyskała Pseudo-ryba, pokonując siły grawitacji, jest tylko pozorna. Ryba bez nóg nie ma również uszu, szyi czy ramion. Z tego powodu została pozbawiona najważniejszego zmysłu – zmysłu dotyku, bez którego nie można stwierdzić, czy świat rzeczywiście istnieje.

Mężczyzna B zaczyna rozważać, czy przypadkiem sam nie jest śniącą Pseudo-rybą. Pozostałe postaci obecne na scenie, otaczając go, decydują, że powinien on przebudzić się bez niczyjej pomocy. Debatując nad sposobem, w jaki mogłoby się to stać, grupa zauważa pewne trudności. Chociaż najlepszym rozwiązaniem byłoby samobójstwo we śnie, w przypadku istoty bez kończyn trudno znaleźć odpowiednią metodę. Możliwe wydaje się tylko samobójstwo poprzez upadek z wysokości, jednak jak miałoby to zrobić stworzenie, które pokonało grawitację. Pseudo-ryba musiałaby „upaść w górę”. Mężczyzna B, siedząc „w pozycji torby” (kucając, obejmuje ramionami kolana), nie wydaje się przekonany do tego pomysłu.

Rozwiązanie pojawia się samo, kiedy to morze spada w niebo, a Pseudo-ryba umiera, dusząc się powietrzem¹⁵⁴. Wizualizacją tego zdarzenia ma być przebijanie się trójki mężczyzn przez rozciągnięty równoległe do sceny biały papier. Rozerwawszy papier, dwaj mężczyźni upadają i szamoczą się jak wyciągnięte z wody ryby. Tylko trzeci z nich, Mężczyzna B, stoi nieruchomo:

MĘŻCZYŻNA B	Pseudo-ryba umarła, dusząc się powietrzem.
KOBIETA B	Umarła...
MĘŻCZYŻNA E	Ale nie obudziła się.
MĘŻCZYŻNA C	Umarła zanim się obudziła, więc już nie będzie w stanie się bardziej obudzić.
KOBIETA A	Ostatecznie, została Pseudo-rybą na wieki, niczym zamrożona dzięki najnowszym technikom chłodzenia...

¹⁵² Tamże, s. 246.

¹⁵³ Tamże, s. 427.

¹⁵⁴ Tamże, s. 428.

Sztuka *Pseudo-ryba* została wystawiona w 1973 roku, razem z *Torbą* Abe Kōbō oraz *Samoobsługą* Harolda Pintera¹⁵⁶. W sztuce tej brakuje (poza krótkimi wzmiankami) dokładnych opisów scenografii i ruchu scenicznego. Dopiero w opisie inscenizacji sztuki Nancy Shield można znaleźć informację, że efekt morskich głębin Abe uzyskał poprzez uŹycie odpowiedniego światła.¹⁵⁷

Abe Kōbō uwaŹał *Pseudo-rybę* za sztukę w pełni absurdałną, w stylu brytyjskiej czarnej komedii¹⁵⁸, ale dramat ten zasługuje – jak sãdŹę – na szczególną uwagę. Ze względu na pojawiające się w nim motywy i postaci, które powrócą w późniejszych utworach, można go uznać za pierwszy utwór z cyklu dramatów wizualnych. W tym bowiem utworze Abe po raz pierwszy kreuje na scenie „Źywe obrazy” – wykorzystuje ciała aktorów do tworzenia trójwymiarowych, ruchomych obrazów.

Dowiadujemy się teŹ o tajemniczych skorupiakowych wodorostach (*kaigarasō*¹⁵⁹), po powąchanii których człowiek zaczyna śnić o tym, Źe staje się rybą, a właściwie Pseudo-rybą. Opowieść o rybie śniącej o byciu człowiekiem oraz o człowieku, który śni o byciu rybą to główny motyw dramatów wizualnych Abe Kōbō.

¹⁵⁵ TamŹe, s. 429.

¹⁵⁶ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 98.

¹⁵⁷ TamŹe, s. 105.

¹⁵⁸ TamŹe, s. 108.

¹⁵⁹ *Kaigarasō* – fikcyjny rodzaj rośliny wymyślony przez Abe Kōbō na potrzeby dramatu. Wyraz ten w oryginale jest zapisywany trzema ideogramami (貝殻草), z których pierwsze dwa oznaczają muszlę lub skorupiaką, a trzeci – trawę. Nancy Shield w *Fake Fish: The Theater of Abe Kōbō* przetłumaczyła termin jako *shell weed* (skorupiakowe wodorosty). Dotychczas nikt nie przetłumaczył tego określenia na język polski. Zaproponowana przeze mnie wersja (skorupiakowe wodorosty) najlepiej – jak sãdŹę – oddaje sens oryginalny.

Rozdział 12
Wystawa obrazów I – ciąg dalszy eksperymentów

Motywy i estetyka typowe dla *Pseudo-ryby* powracają w sztuce z 1977 roku, której tytuł można uznać za hasło przewodnie wszystkich dramatów wizualnych Abe Kōbō. W *Imēji no tenrankai I* (Wystawa obrazów I) nie tylko wykorzystuje on wcześniej pojawiające się elementy, ale rozwija je i dodatkowo wprowadza nowe.

Sztuka zaczyna się od opisu sceny, której cała powierzchnia przykryta jest ogromnym płótnem. Przy akompaniamencie piszczącego dźwięku, który stopniowo przeradza się w policyjną syrenę, płótno zaczyna się unosić zarysowując ludzkie kształty. Na scenę wchodzi pięciu muzyków, z których każdy oznaczony jest kolejną literą alfabetu: A, B, C, D, E, F. Wymieniając rzeczy nieodzowne w podróży, stwierdzają, że podczas wędrówki najważniejsza jest torba.¹⁶⁰

W tym samym czasie na scenę wchodzi Mężczyzna 1 z walizką (torbą), która zdaje się go prowadzić. Następnie muzycy D i E wyciągają spod materiału stół i krzesła, dzięki czemu przestrzeń przeradza się w biuro. Pojawia się Mężczyzna 2, który zasiada na jednym z krzeseł. Mężczyźni zaczynają rozmawiać na temat natury torby niesionej przez Mężczyznę 1:

MĘŻCZYŻNA 1	To wina torby.
MĘŻCZYŻNA 2	Co masz na myśli?
MĘŻCZYŻNA 1	Jest wygodna do noszenia, chyba że idę po choćby lekko stromym zboczu lub po schodach. Wówczas jest uciążliwa. Dlatego mam ograniczony wybór drogi. O tym, w jakim kierunku się udam, zależy od ciężaru torby.
MĘŻCZYŻNA 2	Czyli bez torby nie trafiłbyś tutaj?
MĘŻCZYŻNA 1	Co ty mówisz! Bez torby?! Cóż to za pomysł?!
MĘŻCZYŻNA 2	Przecież nic nie wybuchnie tylko dlatego, że ją wypuścisz z ręki.
MĘŻCZYŻNA 1	Oczywiście! Nawet teraz jej nie trzymam.
MĘŻCZYŻNA 2	Nie rozumiem, po co się tak przemęczać. Dlaczego musisz chodzić z tą torbą...
MĘŻCZYŻNA 1	Przemęczać się? To mój wybór. Właśnie dlatego, że zawsze, kiedy tylko zechcę, mogę przestać to robić, nie przestaję. A czy w ogóle można kogokolwiek przymusić do czegoś takiego? ¹⁶¹

¹⁶⁰ Abe K., *Imēji no tenrankai I* [w]: Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 25, 1974-1977, Tōkyō 2007, s. 485.

¹⁶¹ Tamże, s. 286.

Torba decyduje za swojego właściciela, a Mężczyzna 1 zdaje się akceptować swój los, dlatego pomysł porzucenia torby i samodzielnego funkcjonowania postrzega jako abstrakcyjny – nie jest w stanie poradzić sobie bez niej¹⁶². Nic nie wiadomo o zawartości torby. Właściciel odpowiada wymijająco, zaprzeczając, że miałyby się w niej znajdować cokolwiek wartościowego. Mężczyzna 2 zaczyna wyjaśniać, że jeżeli jego rozmówca zatrudni się w biurze, nie będzie to jednoznaczne z zatrudnieniem torby. Pojawia się jednak obawa, czy rozstając się z torbą mężczyzna nie poczuje się zbyt lekko i nie zboczy z raz obranej drogi.

W tym momencie rozmowa się urywa. Mężczyzna 1 rozpoczyna swoją podróż, podczas której:

Nie czuł niepokoju, bo prowadziła go torba. Nie wahając się, mógł udać się dokądkolwiek. Nie mając wyznaczonej trasy, mógłby wędrować bez końca. Nie mając wyboru, nie odczuwał wahania. To była wolność nie do zniesienia.¹⁶³

W tym czasie muzycy zastanawiają się, co rzeczywiście może kryć się w walizce Mężczyzny. W końcu zaglądają do niej i obwieszczają, że:

A	Każdy,
B	kto
C	poczuje
D	zapach
A	skorupiakowych
B	wodorostów,
C	zapada
D	w sen,
A	a
B	w tym
C	śnie
D	widzi,
A	że
B	staje
C	się
D	rybą ¹⁶⁴

Znajdujące się w torbie skorupiakowe wodorosty są roślinami o działaniu narkotycznym i silnym wpływie fizjologicznym na ciało. Po powąchaniu ich pewna ryba zaczęła śnić, że przemieniła się w człowieka. Następnie, śniąc, iż jest człowiekiem, przyśniło

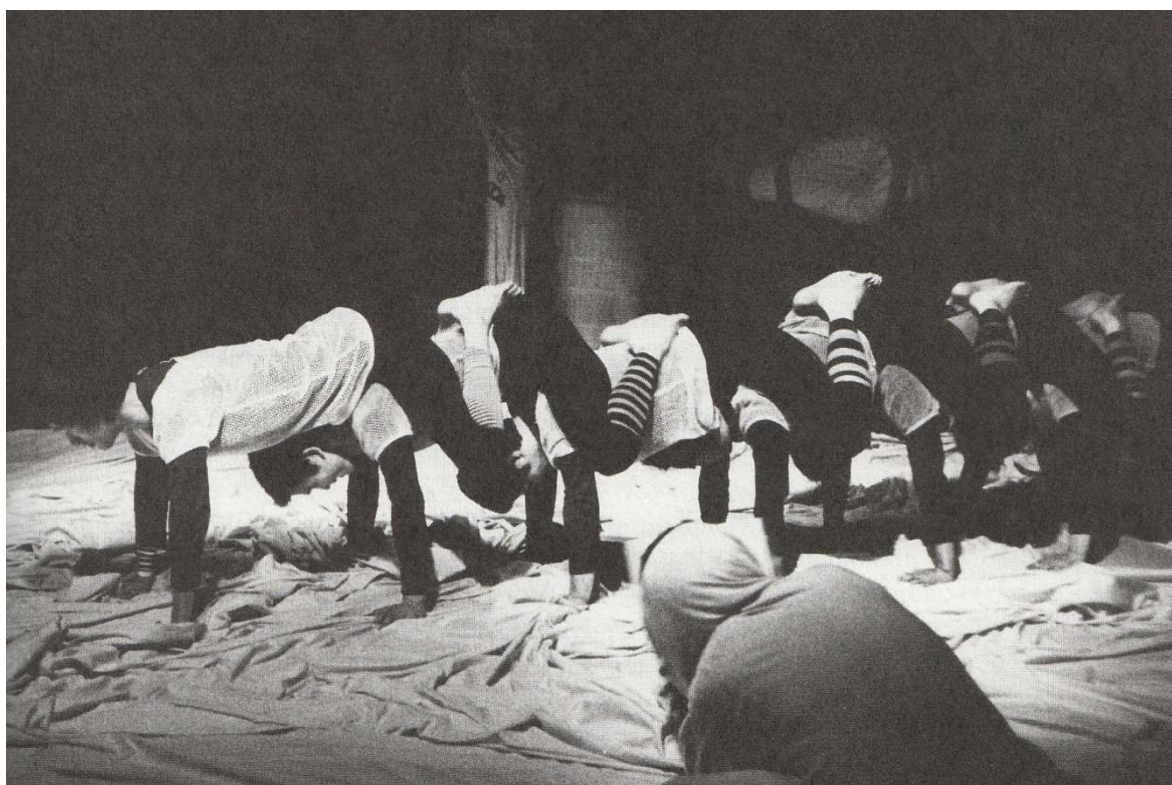
¹⁶² Tamże, s. 486.

¹⁶³ Tamże, s. 487.

¹⁶⁴ Tamże, s. 487-488.

się jej, że stała się rybą, która pokonała grawitację¹⁶⁵. Chociaż przewyciężenie siły ciężenia pozwala wyleczyć ciało z wielu dolegliwości, jak drętwienie kończyn czy świąd i sprawić, że czujemy się o dziesięć lat młodszy, to taki stan wiąże się z niebezpieczeństwem: możemy bowiem, podobnie jak ryba ze snu, upić się lekkością, ale ostatecznie stan upojenia przechodzi w znużenie, w wyniku czego naszym stopom zaczyna brakować oporu powierzchni, po której do tej pory stąpaliśmy¹⁶⁶. Ryba pozbawiona jest zmysłu dotyku, za którym tęskni, ponieważ bez niego nie może doświadczać świata. Nie móc niczego dotknąć, to tak, jakby świat w ogóle nie istniał, zastanawia się obecny na scenie Mężczyzna 3.¹⁶⁷

W czasie tej opowieści spod materiału wychodzi pięciu mężczyzn, którzy kolejno przybierają formę pąkli zamieszkujących oceaniczne dno. Dołącza do nich Mężczyzna 8 – jako chrząszcz-biegacz. Piątka mężczyzn najpierw tworzy formację stosowaną w rugby, a następnie ze swoich ciał formuje gąsienicę.



Fot. 1. Mężczyźni tworzą gąsienicę ze swoich ciał w trakcie scenicznej realizacji *Imēji no tenrankai I*.

Mężczyznę 3 zaczynają ogarniać wątpliwości, czy może sam nie jest Pseudo-rybą. Zaczyna się zabawa w kocią kołyskę: muzycy wnoszą gumę i rozciągają ją pomiędzy sobą, a Mężczyzna 3 niechętnie wchodzi w usnutą gumową pajęczynę. W czasie zabawy muzycy

¹⁶⁵ Tamże, s. 488.

¹⁶⁶ Tamże, s. 488-489.

¹⁶⁷ Tamże, s. 489.

znajdują sposób na przebudzenie się z narkotycznego snu: wystarczy sobie uświadomić, że się śni, ponieważ to umożliwi znalezienie drogi do wyjścia ze snu. Ostatecznie rozluźniają gumę, uwalniając tym samym Mężczyznę 3.

Pojawia się kolejny obraz: na scenę wchodzi mężczyźni z pałkami. Trzymając je, tworzą kształt rąbu. Na tkaninie okalającej scenę rzutowane są projekcje (w didaskaliach brakuje informacji, czego mają dotyczyć). Z czterech stron wchodzi kilku mężczyzn, którzy szamocząc się niczym wyjęte z wody ryby, inscenizują śmierć Pseudo-ryby:

- A Udusiła się powietrzem.
- B Umarła.
- A Ale nie obudziła się.
- C Nie obudziła.
- D Nie obudziła się zanim umarła, więc nie będzie w stanie się już obudzić.
- E Ostatecznie została Pseudo-rybą na wicki, jakby zamrożona dzięki najnowszym technikom chłodzenia...
- B Zamrożony sen...
- A Po burzy, wśród wyrzuconych na plażę ryb, musi być sporo pechowców, którzy zasnęli, odurzając się kwiatami wodorostów.¹⁶⁸

Śmierć nie okazała się jednak końcem Pseudo-ryby. Po długiej wędrówce dotarła do obcego miasta, gdzie, leżąc w rowie, śniła o tym, że stała się słońcem. W tym czasie czterech mężczyzn tworzy ring z pałek, które wcześniej trzymali w rękach. Wchodzi dwóch zawodników ubranych w stroje zapasnicze, którzy rozpoczynają grę polegającą na utrzymaniu piłki pomiędzy biodrami.

Po zakończeniu zawodów Muzycy opisują szczegółowo obraz wyłaniającego się z błota słońca, w którego zamieniła się Pseudo-ryba: „białawy kolor uschniętego drzewa, szara skóra z wieloma bruzdami, nieproporcjonalnie wielka twarz, małe oczy, które wydają się zawsze uśmiechać”¹⁶⁹. Opowiadają o problemach słońca, który idąc na swoich zgniłych nogach dochodzi do pierwszego napotkanego sklepu. Sprzedawca zauważa zwierzę i tylko daje znak głową, że nie ma nic do jedzenia dla słońca. Nagle ktoś rzuca na środek sceny zapalkę, twierdząc, że skoro słoń jest trawożerny, powinien się nią posilić.

Dramat kończy się sentencją:

- A W miłości do słabszych,
- BCDE W miłości do słabszych
- A Zawsze zawarta jest chęć mordy,
- BCDE Zawsze zawarta jest chęć mordy.

¹⁶⁸ Tamże, s. 491.

¹⁶⁹ Tamże, s. 493-494.

A	W miłości do słabszych,
BCDE	W miłości do słabszych,
A	Zawsze zawarta jest chęć mordu,
BCDE	Zawsze zawarta jest chęć mordu. ¹⁷⁰

W swoich założeniach i motywach *Wystawa obrazów I* wykazuje wiele podobieństw do sztuki *Pseudo-ryba*. Jest to drugi w dorobku Abe Kōbō dramat świadczący o próbie zmierzenia się autora z teatrem, w którym słowo ustępuje warstwie wizualnej.

Oryginalnie utwór podzielony jest na dwanaście scen, w ramach których można wyodrębnić trzy zasadnicze wątki: pierwszy dotyczący Torby, drugi – Pseudo-ryby, trzeci opowieści o gnijącym słoniątku. W części poświęconej Pseudo-rybie powraca motyw skorupiakowych wodorostów i związanego z nimi snu o przemianie. W dodatku cały ten wątek pod względem tekstowym jest kopią fragmentu *Pseudo-ryby*. Nowe są treści wpisane w pierwszy i trzeci wątek – motyw mężczyzny kontrolowanego przez Torbę, jak również postać gnijącego słoniątka.

Pomimo wielu podobieństw oba dramaty różni warstwa wizualna. Żadna sekwencja ruchowa z *Pseudo-ryby* nie powtarza się w *Wystawie obrazów I*. Nawet słowom dosłownie przeniesionym z wcześniejszego dramatu Abe nadaje zupełnie inny sens i ilustruje je odmiennymi rozwiązaniami inscenizacyjnymi. Całą scenę pokrywa tkanina, która potęguje wrażenie sennej rzeczywistości. Materiał przyjmuje niejako funkcję kreatora świata przedstawionego. Staje się ekranem do projekcji filmów oraz cieni, a ponadto żyjącym bytem: „oddycha”, formuje się, tworząc różne kształty (rzeźby), będąc też czymś na wzór malarskiego płótna. Nancy Shield zwraca uwagę na pewien niewidoczny w drukowanej, a uwypuklający się w scenicznej wersji aspekt:

Płótno w magiczny sposób nabrało takiego samego znaczenia jak aktor. Czasami puchło jak balon, a czasami stawało się ruchomą rzeźbą. Czasami sprawiało wrażenie, jakby było czymś w rodzaju malarskiej abstrakcji.¹⁷¹

Materiał powoduje, że poszerzają się możliwości kreowania obrazów na scenie i ciało aktora przestaje być jedynym nośnikiem warstwy wizualnej. Ciało w połączeniu z olbrzymim, żywym płótnem, stworzyło nowe możliwości wizualnych efektów.

¹⁷⁰ Tamże, s. 494.

¹⁷¹ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 155.

Abe zaznaczał, że *Wystawa obrazów I* będąc niejako kontynuacją poprzednich dramatów, jest zarazem zapowiedzią kolejnych utworów.¹⁷² Potwierdzeniem tych słów jest ostatni napisany przez Abe dramat pt. *Śmierć słoniątka*.

¹⁷² Tamże.

Rozdział 13
Śmierć słoniątka – ostatnia faza snu

Sztuka *Kozō wa shinda* (Śmierć słoniątka, 1979) rozpoczyna się od obrazu wielkiego płótna pokrywającego całą scenę. Materiał zdaje się być żyjącym organizmem: rozszerza się i kurczy, porusza się, jakby oddycha. Kiedy ruch tkaniny zamiera, pojawia się grupka mężczyzn, którzy na swoich ramionach wnoszą Sen uosobiony przez młodą kobietę. Wszyscy mają białą maskę na twarzy, przy czym w przeciwieństwie do mężczyzn, ręce i nogi kobiety są pobielone. Tuż za tą grupą wchodzi mężczyzna z walizką.

Początkowo kobieta wydaje się bezwolna – nie potrafi nawet ustać na własnych nogach. Podczas gdy niektórzy mężczyźni ją podtrzymują, pozostali, wydobywają z walizki pastelowe kredki przymocowane do kijów i zaczynają kolorować ciało kobiety. Dopiero nagły dźwięk powoduje, że mężczyźni wpadają w panikę i zaczynają nawzajem malować swoje maski.

Następnie pojawiają się dwaj mężczyźni, nazywający się Materiał A oraz Szukający Mężczyzna. Zadaniem pierwszego z nich jest dogonić drugiego. Uwagę zwraca różnica w sposobie poruszania się tych postaci: działania Materiału są nieskrepowane i nieskoordynowane, podczas gdy ruchy Mężczyzny są wyraźnie określone i uregulowane pewnymi normami:

Musi przejść co najmniej cztery kroki w linii prostej zanim zmieni kierunek, a kiedy już zmienia kierunek, wykonuje zwrot dokładnie pod kątem dziewięćdziesięciu stopni, tak jak gdyby był do tego zmuszony.¹⁷³

Nie mogąc dogonić Szukającego Mężczyzny, Materiał A podchodzi do Snu i zdejmuje z jej twarzy maskę. Od tej chwili kobieta zaczyna się swobodnie poruszać. W tym momencie również Szukający zdaje się odzyskiwać swobodę ruchów i próbuje też coś powiedzieć, ale Sen nie jest w stanie zrozumieć, co Mężczyzna chce zakomunikować:

SEN	Co on mówi?
SZUKAJĄCY MĘŻCZYŻNA	Aaaa...
MATERIAŁ A	Torba.
SEN	Torba?
SZUKAJĄCY MĘŻCZYŻNA	Aaaa.... [...]
MATERIAŁ A	Mówi, że chce udać się w podróż. ¹⁷⁴

¹⁷³ Abe K., *Kozō wa shinda* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 26, 1977–1980, Tōkyō 2007, s. 355.

Pojawiają się kolejne postaci oznaczone jako Materiał B i Materiał C. Razem z Materiałem A zaczynają zdejmować maski mężczyznom, którzy na początku sztuki wnosili na scenę Sen. Mężczyźni w maskach opierają się i próbują uciekać w ciemność. W tym czasie Szukający odnajduje w fałdach pokrywającej scenę tkaniny pozostawioną tam walizkę i otwiera ją:

Ostry promień światła oświetla twarz Szukającego Mężczyzny. Pośpiesznie zamyka torbę i stoi, trzymając ją mocno pod pachami.

MATERIAŁ B	Jak sądzisz, co jest w środku?
SEN	Skorupiakowe wodorosty.
MATERIAŁ B i C	Skorupiakowe wodorosty?
SEN	Skorupiakowe wodorosty.

Szukający Mężczyzna odchodzi z walizką. A właściwie powinno to wyglądać, tak jakby to walizka pierwsza wykonuje ruch, a Mężczyzna za nią podąża.

MATERIAŁ B	Gdzie idziesz?
SZUKAJĄCY MĘŻCZYŻNA	A.
SEN	Tam, gdzie chce iść walizka. ¹⁷⁵

Kiedy Szukający, kontrolowany przez Torbę, wyrusza w podróż w ciemność, pozostali rozmawiają o właściwościach skorupiakowych wodorostów, które przyczyniły się do powstania Pseudo-ryby. Jednocześnie materiał pokrywający scenę ożywa: zaczyna układać się w formie wysokich kolumn, na które mężczyźni rzutują z kamer obrazy pływających ryb.

Następnie obecni na scenie mężczyźni, kładąc się, tworzą ze swoich stóp platformy. Na szczycie tych platform umiejscawiają się trzy postacie nazwane Materiałami (Nunotachi): Materiał A, B oraz C. Każdy z nich przybiera pozycję sprawiającą wrażenie, jak gdyby pływał w przestrzeni.

Po tej sekwencji na scenę wbiegają *alter ego* Snu, które, rozciągnąwszy między sobą gumę, zmuszają Mężczyznę 7 (odgrywającego teraz rolę Pseudo-ryby) do zabawy w kocią kołyskę, w czasie której Mężczyzna wygląda jak owad, który wpadł w pajęczą sieć.¹⁷⁶

Po zakończeniu zabawy trzech mężczyzn, wijąc się i szamocząc niczym ryby wyjęte z wody, odgrywa śmierć Pseudo-ryby. Materiały zakopują Pseudo-ryby w pokrywającej scenę tkaninie. Wszystkie znajdujące się na scenie osoby formują ze swoich ciał gąsienicę i „zanurzają się” w materiale.

¹⁷⁴ Tamże, s. 356.

¹⁷⁵ Tamże, s. 356-357.

¹⁷⁶ Tamże, s. 359.

Rozpoczyna się kolejny obraz: pojawiają się dwaj zawodnicy z raketkami do badmintona oraz Sen ubrana w strój sędziowski. Podczas gdy zawodnicy markują uderzenia, Sen za pomocą kija i sznurka porusza „uderzaną” piłką. W pewnym momencie pojawiają się czterej giganci obleczeni w materiał, którzy przerywają mecz i, wychodząc spod materiału, chwytają się za ręce, tworząc zamkniętą przestrzeń – salę sądową. Mężczyźni z paletkami, teraz jako sądowi sędziowie, wzywają kolejnych świadków.

Następnie scena zmienia się w zapaśniczą matę, na którą wchodzi wrestlerzy. Zadaniem zawodników jest jak najdłużej utrzymać piłkę między swoimi biodrami. Z czasem jednak rywalizacja zaczyna ich nużyć do tego stopnia, że odmawiają walki i wychodzą. Zostaje po nich tylko piłka. Sędziowie z kolei podchodzą do Snu i zakładają jej na twarz maskę. Kobieta zamiera.

Płótno zaczyna coraz mocniej falować i „pożera” pojawiające się scenie Materiały. Na tkaninie pojawia się projekcja z napisem: PROSIMY NIE DOKARMIAĆ ZWIERZĄT¹⁷⁷. Następnie oświetlony na czerwono materiał wzdyma się i pęcznieje jak balon, a wystające spod niego głowy „Materiałów” recytują:

MATERIAŁ A	W miłości do słabszych
POZOSTAŁE MATERIAŁY	W miłości do słabszych
MATERIAŁ A	Zawsze zawarta jest chęć mordu
POZOSTAŁE MATERIAŁY	Zawsze zawarta jest chęć mordu ¹⁷⁸

Sztukę *Śmierć słoniątka* można nazwać ostatnim ogniwnem nie tylko w kontekście kształtowania estetyki dramatów wizualnych, ale także w odniesieniu do rozwoju twórczości dramaturgicznej Abe Kōbō. Timothy Iles uważa tę sztukę za:

[...] najbardziej reprezentatywną – nawet jeśli niekoniecznie najbardziej udaną artystycznie – z „niereferencyjnych i alegorycznych” sztuk powstałych w ramach Studio, [...] ponieważ [sztuka ta] zawiera wszystkie elementy, które Abe chciał, aby jego zespół wykorzystał na scenie: oniryczną strukturę, zamiast linearnej fabuły; gesty wypierające dialog jako podstawowy środek komunikacji; płynne, zmieniające się relacje przestrzenne pomiędzy bohaterami; sekwencje improwizowane tworzące fragmenty „snu”; i skrajnie minimalistyczną scenografię. [...]

W tej konkretnej sztuce wiele motywów, a nawet pewne dialogi, które można znaleźć w innych spektaklach [zrealizowanych w] Studio,

¹⁷⁷ Tamże, s. 368.

¹⁷⁸ Tamże.

a które pełnią funkcję czegoś w rodzaju kody lub ramy zamykającej działalność zespołu.¹⁷⁹

Charakterystyczne dla dramatów wizualnych motywy uwidocznione zostają z pełną wyrazistością dopiero w tej sztuce. To w niej Abe przydał największe znaczenie stronie wizualnej. Przywrócił znane z wcześniejszych swoich utworów motywy, jak Pseudo-ryby i skorupiakowych wodorostów, prowadzonego przez Torbę mężczyzny czy martwego słoniątka. *Śmierć słoniątka* przypomina *Wystawę obrazów I* do tego stopnia, że miejscami zetraca się różnica między tymi utworami, co niejako sygnalizują pełne tytuły obu utworów zawierają zwrot *imēji no tenrankai* (wystawa obrazów).

Pełny tytuł opisanego w niniejszym rozdziale utworu brzmi: *Kozō wa shinda: Imēji no tenrankai III* (*Śmierć słoniątka: wystawa obrazów III*). Oznaczenie *Wystawy obrazów I* numerem jeden, a *Śmierci słoniątka* – numerem trzy może świadczyć o tym, że Abe Kōbō stworzył tryptyk o wystawie obrazów, w którego każdej kolejnej części coraz wyraźniej wykorzystuje wcześniej wprowadzone motywy. Zew względu jednak na to, że żaden z dramatów powstałych w latach 1977-1979 nie nosi tytułu ni podtytułu *wystawa obrazów II*, można by przypuszczać, że taka sztuka nie została napisana.

Wzmianki na temat takiego spektaklu są jednak zawarte w *Abe Kōbō Sutajio: nananen no ayumi* (Studio Abe Kōbō: siedem lat wędrówki) – zbiorze esejów Abe Kōbō poświęconych teorii teatru i treningowi aktorskiemu. Znajduje się też tam cenny fragment o przedstawieniach w reżyserii pisarza. Wprawdzie informacje na ten temat ograniczają się jedynie do ilustrowanych zdjęciami praktycznych notatek dotyczących tytułu spektaklu, data wystawienia, ekipy realizacyjnej czy obsady, to są tam także wzmianki na temat scenicznej realizacji sztuki *Hitosarai* (Porwanie, 1978) opatrzonej podtytułem *Wystawa obrazów II*¹⁸⁰. Niestety brakuje jakichkolwiek opisów tego spektaklu. W dodatku w tomie dwudziestym szóstym dzieł zebranych Abe Kōbō utwór zatytułowany *Porwanie* ma formę nie dramatu, lecz krótkiego, kilkuwersowego wiersza¹⁸¹. Można zatem przypuszczać, że inscenizacja tego krótkiego tekstu była jego rozbudowaną, zwłaszcza pod kątem wizualnym, wersją.

¹⁷⁹ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 141.

¹⁸⁰ Tamże, s. 20.

¹⁸¹ Abe K., *Hitosarai* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 26, 1977–1980, Tōkyō 2007, s. 280-281.

Rozdział 14

Dramaty wizualne – najważniejsze cechy

Dramaty wizualne wprowadzają nową jakość do twórczości dramaturgicznej Abe Kōbō, który fabułę linearną zastąpił w nich przez rzeczywistością snu, tworząc barwny kolaż, składający się ze światła, dźwięku, przestrzeni scenicznej wypełnionej oryginalnymi układy ciał aktorów. Autor umniejszył też znaczenie dominującej we wcześniejszych sztukach warstwy tekstowej, czyniąc ją tylko jednym z wielu składników utworu. W każdym kolejnym utworze (*Pseudo-ryba*, *Wystawa obrazów I* oraz *Śmierć słoniątka*) wyraźnie widać, że dialog traci na znaczeniu, co z kolei powoduje znaczną redukcję tekstu wypowiadanego przez postaci.

W *Pseudo-rybie* dialog oparty na słowach niemal nie występuje. Gdyby w dramacie tym chodziło tylko o warstwę tekstową, można byłoby go uznać za monodram. Podobnie jest w *Wystawie obrazów I*, różniącej się jedynie tym, że w początkowej scenie narracja rozwija się linearnie (dialog dwóch mężczyzn przypominający rozmowę o pracę). Również biuro, w którym toczy się akcja wydaje się nazbyt „normalne” w kontekście dramatów wizualnych. Chociaż w kolejnych scenach wraca retoryka i pojawiają się fragmenty zaczerpnięte z *Pseudo-ryby*, to fragment rozmowy wyraźnie odróżnia te dwa dramaty. *Śmierć słoniątka*, ostatni dramat stworzony przez Abe Kōbō jest niezbitym dowodem na upodobanie pisarza do poszukiwania znaczeń w obrazie, a nie w słowach.

Z tego najprawdopodobniej wynikają bardzo rozbudowane, szczegółowe didaskalia w *Śmierci słoniątka*. Nancy Shield zwraca uwagę, że utwór ten nie przypomina klasycznie rozumianego dramatu, ponieważ większość wydrukowanego tekstu sztuki stanowią opisy sytuacji i ruchu scenicznego oraz nagrania muzyki używanej w spektaklu.¹⁸²

Rozbudowane didaskalia w *Śmierci słoniątka* mają nową (w porównaniu z wcześniejszymi dramatami Abego) właściwość: rozwijają się w komentarze nie tylko do poszczególnych scen, ale także do ogólnej kondycji ludzkiej. Jest to widoczne już przypadku pierwszej sceny:

Scenę pokrywa olbrzymie płótno. To wielkie prześcieradło jest pomarszczone i poszarpane, a jego fałdy błyszczą, gdy falują.

(Płótno – urządzenie do projekcji życia. Dzieci rosną, bawiąc się prześcieradłami. Dorośli pocą się, aby zdobyć materiał,

¹⁸² N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 166.

a potem wycierają nim pot, aż w końcu idą na spotkanie ze śmiercią owinięci białymi całunami.)¹⁸³

Komentarz Abego przybiera w tym przypadku ciekawą formę, co wynika z nadania słowu „materiał” podwójnego znaczenia: materiał jako ekran projekcyjny (znaczenie praktyczne, ramy sceniczne) oraz jako metafora ludzkiej egzystencji (ramy pozasceniczne).

Zminimalizowane liczby dialogów może, według Ilesa, tłumaczyć, dlaczego *Śmierć słoniątka* jest ostatnim dramatem Abego:

W *Śmierci słoniątka* Abe zdaje się być możliwie najbliżej teatru opartego na czystym geście. Nie miał już wielu możliwości eksplorowania teatralnych środków z wyjątkiem powrotu do słów.¹⁸⁴

Analizując nagranie przedstawienia¹⁸⁵, Iles twierdzi ponadto, że nie słowa stanowią o wartości dramatów wizualnych:

Słowa nie są jedynym środkiem dialogu, gdyż kilku bohaterów Abego komunikuje się – niezwykle wyraźnie – za pomocą gwizdów, krzyków, płaczu, a nawet gestów. Ten rodzaj komunikacji wykraczał poza możliwości Abego jako powieściopisarza ze względu na ograniczenia medium powieściowego [...].¹⁸⁶

Iles zgadza się zatem z tym, co kilka lat wcześniej napisała Nancy Shield, która widziała przedstawienie. Wypowiadane w tym przedstawieniu słowa były dobierane nie tylko ze względu na znaczenie, ale również przez wzgląd na ich brzmienie. Język, jakim posługiwali się aktorzy na scenie nie ograniczał się jedynie do komunikatów werbalnych. Tworzyły go również bliżej nieokreślone dźwięki.¹⁸⁷

Wypowiedzi Ilesa i Shields dotyczą wyłącznie *Śmierci słoniątka*, ale mogłyby odnosić się również do sztuk *Pseudo-ryba* oraz *Wystawa obrazów I*. Żaden z tych trzech utworów nie opiera się na słowie. Dialog nie ogranicza się w nich do warstwy werbalnej i prowadzony jest na różnych poziomach. Służy temu użycie wszelkich dostępnych środków teatralnych, które, opisane didaskaliach, w pełni realizowane są w scenicznej interpretacji tekstu. Szczególne

¹⁸³ Abe K., *Kozō wa shinda*, s. 354.

¹⁸⁴ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 148.

¹⁸⁵ Kiedy T. Iles pisał *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre* nie istniała jeszcze powszechnie dostępna drukowana wersja *Śmierci słoniątka*, dlatego swój opis dramatu opiera on wyłącznie na nagraniu inscenizacji tego utworu. Zob. T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 216.

¹⁸⁶ Tamże, s. 148.

¹⁸⁷ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 166.

znaczenie ma przede wszystkim warstwa wizualna, zdecydowanie dominująca nad zredukowanym tekstem.

Począwszy od *Pseudo-ryby*, w każdym dramacie wizualnym Abe Kōbō słowa ilustruje ruchem, który różni się on w zależności od sceny, we wszystkich z nich służy stworzeniu wrażenia ruchomego obrazu trójwymiarowego. Intencje Abego w tej kwestii najlepiej wyraża zapisany w formie równania podtytuł *Wystawy obrazów I*: *oto + eizō + kotoba + nikutai = imēji no toki* (dźwięki + obraz/wideo + słowa + ciała = czas obrazów). Abe, rezygnując z dominacji słowa w przedstawieniu, charakterystycznej dla na europejskiej tradycji teatralnej i wzorowanym na niej stylowi *shingeki* (do którego to nurtu zalicza się wczesne sztuki tego pisarza), dokonał niejako „wyzwolenia” dramatu od słów. W tym wypadku redukcja słowa nie oznacza jednak, że słowo traci swoją moc i znaczenie – wręcz przeciwnie: prowadzi to do wydobywania z niego licznych sensów, wzbogaca aluzyjność oraz pobudzenia wyobraźnię i emocje. Abe stworzył dramat, a w konsekwencji teatr wizualny (przedstawienie, widowisko), będący syntezą wielu dziedzin sztuki współistniejących równorzędnie. W tym celu rozszerzył definicję słowa *obraz*, który – w jego rozumieniu – nie jest jedynie dwuwymiarową, wizualną kompozycją, ale może być zatrzymanym w czasie i przestrzeni, prezentowanym na żywo trójwymiarowym obrazem lub kolażem następujących po sobie sekwencji ruchu. Na trójwymiarowość takiego obrazu wpływa zarówno przestrzeń, jak i czas. Sceniczna czasoprzestrzeń jest permanentnie dopełniana przez dźwięki (muzykę, nieartykułowane odgłosy, gwizdy, krzyki, wybijany rytm). Taką syntezę oznacza w sztukach Abe Kōbō słowo *imēji* (obraz, wrażenie, odczucie), którym określane są dramaty takie jak *Pseudo-ryba*, *Wystawy obrazów I* i *Śmierć słoniątka*. *Imēji* to obraz, ale także wrażenie oddziaływujące na wszystkie zmysły.

Abe, skłaniając się – wraz z upływem czasu coraz bardziej – ku ascezie werbalnej, systematycznie wykraczał poza ramy opartego głównie na słowie realistycznego dramatu i teatru europejskiego oraz wzorowanego na nim *shingeki*, nadając w ten sposób (zapewne nie intencjonalnie) swoim utworom scenicznym cechy typowe dla tradycyjnego teatru japońskiego.

Asceza słowna, a także powtarzające się motywy to cechy wspólne *Pseudo-ryby*, *Wystawy obrazów I* i *Śmierci słoniątka*. Abe daje w tych utworach pełny wyraz swojej wizji teatru – tworzy jedno trzyczłonowe, ale spójne i skończone dzieło.

Rozdział 15

Motywy

Charakterystycznym motywem dramatów wizualnych jest bez wątpienia Pseudo-ryba. Postać ta pojawiła się też we wcześniejszych utworach Abe Kōbō. Po raz pierwszy występuje w opowiadaniu *Tokoro de kimi wa* (A ty przy okazji, 1971)¹⁸⁸, napisanym przed ukończeniem *Przewodnika I*, czyli około pół roku przed zaangażowaniem się pisarza tworzenie własnej grupy teatralnej. W niemal niezmienionej postaci opowiadanie zostało wykorzystane jako część powieści *Hako otoko* (Człowiek z pudełka, 1973)¹⁸⁹, która następnie, po wykreśleniu kilku akapitów, została użyta jako tekst trzech dramatów: *Pseudo-ryba*, *Wystawa obrazów I*, *Śmierć słoniątka*.

Schemat sytuacyjny we wszystkich tych utworach jest taki sam: najpierw bezimienny mężczyzna natrafia na skorupiakowe wodorosty, a następnie, po powąchaniu ich, zaczyna śnić o byciu rybą. Stając się w ten sposób Pseudo-rybą, ponownie natrafia na owe tajemnicze wodorosty i zaczyna śnić o Pseudo-rybie, która przemienia się w człowieka. Początkowo Pseudo-ryba cieszy się z tej metamorfozy, która pozwoliła jej uwolnić się z więzów grawitacji, i poczuć się bezgranicznie wolną. Z czasem jednak Pseudo-ryba zaczyna nudzić się nieograniczoną wolnością. Chce skończyć śnić, lecz nie wie, jak to zrobić. Ostatecznie, wyrzucona po burzy na brzeg, umiera zanim zdąży się obudzić, w wyniku czego na zawsze pozostaje Pseudo-rybą.

Motyw Pseudo-ryby łączy się bezpośrednio z kolejnym elementem charakterystycznym dla dramatów wizualnych. O ile w *Pseudo-rybie* skorupiakowe wodorosty po prostu się pojawiają, o tyle w *Wystawie obrazów I* i *Śmierci słoniątka* przechowywane są w niemniej tajemniczej Torbie. To po jej otwarciu można poczuć zapach, który sprawia, że ludzie zaczynają śnić o byciu rybą.

Abe Kōbō napisał dwa utwory zatytułowane *Kaban* (Torba): dramat (1969) oraz opowiadanie (1972). Nie wiadomo, czy w obu utworach chodzi o tę samą torbę, ponieważ pojawia się ona również w późniejszych utworach. Z analizy twórczości pisarza można przypuszczać, że nie jest to przypadkowa zbieżność. Wyraźnie bowiem widać, że historia Torby przedstawiona w opowiadaniu (nie dramacie) powtarza się w *Wystawie obrazów I*, a zreinterpretowanej w *Śmierci słoniątka* zostaje zreinterpretowana.

¹⁸⁸ Abe K., *Tokoro de kimi wa* [w]: Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 23, 1970-1973, Tōkyō 2007.

¹⁸⁹ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 105.

W przeciwieństwie do Pseudo-ryby motyw Torby ewoluuje w czasie i w związku z tym jest bardziej zróżnicowany. Zarówno opowiadanie *Torba*, jak i fragment sztuki *Wystawa obrazów I* przedstawiają historię mężczyzny kontrolowanego przez Torbę. Mężczyzna nie jest w stanie samodzielnie dokonać żadnego wyboru, ani podjąć jakiegokolwiek decyzji. To przedmiot kieruje życiem swojego właściciela. W *Wystawie obrazów I* wątek ten jest dość rozbudowany, ale w *Śmierci słoniątka* – jedynie delikatnie zarysowany. Przedmiot dalej wywiera wpływ na osoby, które mają z nim do czynienia, lecz wątek torby jest jedynie tłem akcji scenicznej.

Innym charakterystycznym motywem dla dramatów wizualnych jest gnijący słonik. Podobnie jak Torba, postać ta jest nieobecna w *Pseudo-rybie*. Po raz pierwszy pojawia się w *Wystawie obrazów I* i powraca później w *Śmierci słoniątka*. Wcześniej słoniątko było bohaterem opowiadania *Kōzen no himitsu* (Publiczna tajemnica, 1975¹⁹⁰). Podobnie jak w przypadku Pseudo-ryby, fragmenty utworów *Wystawa obrazów I* oraz *Śmierć słoniątka*, dotyczące słoniątka, są skopiowane bezpośrednio z tego opowiadania, po uprzednim usunięciu z niego części partii tekstowych. Opowieść ta jest zapisem snu, który Abe zobaczył w nocy, po przedstawieniu *Zielonych pończoch* – swojego autorstwa i we własnej reżyserii.¹⁹¹

W sztuce, jak we śnie, w zasypanym do połowy rowie nieopodal starego nieużywanego mostu leży niezidentyfikowany obiekt przypominający pień wyrwanego drzewa. Okazuje się, że jest to słoniątko w zaawansowanym stanie rozkładu. W opowiadaniu znajdziemy pominiętą w dramatach wzmiankę o tym, że był to stan przypominający raczej gnicie roślin niż mięsa.¹⁹²

Słoń próbuje wstać i iść przed siebie. Dociera do sklepu, gdzie sprzedawca kiwa odmownie głową w stronę zwierzęcia. Słoń zerka błagalnie do wnętrza, ale ostatecznie odchodzi. Tłum stwierdza, że nie sprzedają tu nic nadającego się do jedzenia dla słonia.¹⁹³

Chcąc pomóc zwierzęciu, ktoś rzuca mu zapalki. Pada stwierdzenie, że skoro słoń jest roślinożerny, to może posilić się zapalkami zawierającymi fosfor, który posiada właściwości konserwujące i przeciwnie. Nie dość zatem, że słoń się posili, to wzmocni swoje wątłe, gnijące ciało.

Doszukiwanie się znaczeń tych charakterystycznych dla dramatów wizualnych motywów nie zawsze jest uzasadnione. Z informacji zawartych w książce *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre* wynika, że w czasie prób Abe starał się

¹⁹⁰ Lepszym odpowiednikiem byłby – jak sądzę – tytuł *Tajemnica Poliszynela*.

¹⁹¹ Abe K., *Kōzen no himitsu* [w]: Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 25, 1974-1977, Tōkyō 2007, s. 234.

¹⁹² Tamże, s. 232.

¹⁹³ Abe K., *Imēji no tenrankai I*, s. 494.

przekonać swoich aktorów, iż nie wszystko musi mieć znaczenie, w tym również motywy i postacie, które pojawiają się w jego sztukach¹⁹⁴. Ich uważna analiza sprawia jednak, że nieprzypisywanie znaczenia przestaje wydawać się tak oczywiste. Timothy Iles o *Śmierci słoniątka* twierdzi na przykład, że:

Ta sztuka jest szczególnie trudna do zrozumienia jako całość w jakikolwiek logiczny sposób, ponieważ leżąca u jej podstaw „logika”, która spaja poszczególne jej części, po prostu w ogóle nie jest logiką – jest to nielogiczność świata snów. [...] Jednakże sztuka ta rozumiana jako sen zostaje uwolniona od konieczności bycia spójną, a jako sen próbujący opowiedzieć o śnie wewnątrz w snu, konieczność ta jest jeszcze bardziej ograniczona. Nie oznacza to, że słowo nie oddziałuje lub nie służy przekazywaniu obrazów. Oznacza to, że próba nadania spektaklowi interpretacyjnej ramy unifikującej całość jest zarówno daremna, jak i ograniczająca – tak samo ograniczająca jak próba analizy własnych snów.¹⁹⁵

Poszczególne motywy wnoszą jednak do każdego utworu określone znaczenie. Wykorzystując je, Abe Kōbō porusza problemy charakterystyczne dla całej swojej twórczości. Przemiana mężczyzny w Pseudo-rybę na przykład symbolizuje problem rzeczywistej, nieograniczonej wolności człowieka:

MĘŻCZYŻNA 3	Kiedy samemu jest się lekkim, można odnieść wrażenie, że cały świat stał się lekki. Lekkość upaja rybę ze snu niczym alkohol.
MĘŻCZYŻNA 8	Bawi się z falującymi wodorostami...
MĘŻCZYŻNA 4	Pływa wśród rozszczepionych na falach promieni światła...
MĘŻCZYŻNA 5	Goni ławicę małych rybek...
MĘŻCZYŻNA 6	Lekkość ciała wyzwolonego od grawitacji
MĘŻCZYŻNA 7	Sprawia jej radość.
MĘŻCZYŻNA 3	Całkowicie uwalnia się od fizycznego bólu spowodowanego przyciąganiem grawitacyjnym, takiego jak opad żołądka, sztywność karku i ramion, ból stawów kolanowych i obrzęk górnej części stóp, i może biegać tak, jakby była odmłodzona o co najmniej dziesięć lat. [...]
B	Lekkość upaja rybę ze snu niczym alkohol.
C	Kiedy samemu jest się lekkim, można odnieść wrażenie, że cały świat stał się lekki.
A	Ale, kiedy minie upojenie, przychodzi znużenie. ¹⁹⁶

¹⁹⁴ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 175.

¹⁹⁵ Tamże, s. 147.

¹⁹⁶ Abe K., *Imēji no tenrankai I*, s. 489.

Fragment ten w niemal niezmiennym stanie pojawia się we wszystkich trzech dramatach wizualnych (*Pseudo-rybie*, *Wystawie obrazów I*, *Śmierci słoniątka*). Lekkość reprezentuje Pseudo-ryba wyzbyta wszelkich ograniczeń, a zatem w pełni wolna – wolna od dolegliwości trapiących podlegające ciężeniu ciało i od krępujących więzów. Wolność, symbolizowana przez Pseudo-rybę, jest najwyższym wymiarem wolności, o której marzy każdy człowiek.

Motywy Torby oraz Pseudo-ryby sprawiają wrażenie przeciwieństw. Świadczyć może o tym zestawienie lekkości (utożsamianej z Pseudo-rybą) i ciężaru (charakterystycznego dla torby). Przedmiot jawi się ponadto jako siła porządkująca – towarzysząc bohaterom dramatów, podejmuje za nich wszelkie decyzje i do tego stopnia wpływa na życiowe wybory, że nie są oni w stanie samodzielnie myśleć. Obrazuje to, jak symbolizowane przez nią narzucone nakazy i zakazy całkowicie zniewalają jednostkę, niszcząc jej zdolność do samodzielnego podejmowania działań. gdzie, Interpretacja sztuki, której tytułowym bohaterem jest Torba nabiera dodatkowej mocy. To bowiem w Torbie mieli znajdować się przodkowie mogący jawić się jako utrwalone w przeszłości normy obligujące jednostkę do ich przestrzegania – z obawy przed społecznym wykluczeniem i napiętnowaniem.

Paradoksalnie to właśnie torba jest drogą ku wolności. Zawiera w sobie substancję o silnym działaniu narkotycznym – skorupiakowe wodorosty, których zapach przyczynia się do przemiany w Pseudo-rybę. Wysłanie wniosku, że bezwzględne posłuszeństwo i zawierzenie swojego losu bliżej nieokreślonym regułom prowadzi ku wolności wydaje się nazbyt śmiałe. Bardziej przekonujące wydaje się wyjaśnienie, że oba te motywy (Pseudo-ryba, Torba) pokazują, jak człowiek, poszukując wolności, jednocześnie ulega zniewoleniu. Uzależnia się od wolności, niczym od substancji psychoaktywnej, cały czas dążąc do bycia „bardziej wolnym”. A jeżeli uda mu się uzyskać wolność, skutki mogą być katastrofalne. Okazuje się bowiem, że nie jest ona tak idealna, jak mogłoby się początkowo wydawać.

Opowieść o Pseudo-rybie jest zazwyczaj uzupełniana zacytowanym wcześniej fragmentem o tęsknocie stóp za oporem powierzchni, po której niegdyś stapały. Kiedy nacieszymy się już wolnością, przychodzi znudzenie – prędzej czy później trzeba zmierzyć się z konsekwencjami naszych wyborów. Wolna od grawitacji ryba nie ma nóg ani rąk i z tego powodu jest całkowicie pozbawiona zmysłu dotyku. Brak możliwości badania otoczenia poprzez kontakt fizyczny powoduje, że nie może poznać otaczającego jej świata. Tym samym nie jest w stanie zweryfikować, czy rzeczywistość faktycznie istnieje. Choć jednak jednostka dąży do niczym nieskrępowanej wolności, osiągając ją, zaczyna tego żałować.

Idealistyczna wizja przeradza się w koszmar, w „znienawidzoną swobodę”¹⁹⁷. Przypomina to sytuację przedstawioną w innym dramacie Abe Kōbō, *Przyjaciele*, w którym główny bohater dąży do odzyskania swojej wolności. W obu przypadkach dążenie do nieskrępowanej wolności okazuje się zgubne: zarówno Mężczyzna, jak i Pseudo-ryba ostatecznie giną.

Motywy Pseudo-ryby i Torby symbolizują dwie wizje wolności. W pierwszym wypadku, po osiągnięciu upragnionej wolności, po pewnym czasie zaczyna brakować norm i ograniczeń porządkujących życie, w wyniku czego próba uzyskania wolności może zakończyć się tragicznie. Pseudo-ryba swoje dążenie do wyzwolenia się z wszelkich ograniczeń przypłaca w końcu życiem. Jeżeli – zdaje się mówić Abe – nie przestaniemy śnić o wymaginowanej wolności, możemy na zawsze pozostać uwięzieni we śnie i stracić zdolność dostrzeżenia prawdziwej wolności, kiedy ta przyjdzie. W wypadku Torby, pojawia się natomiast niemożność osiągnięcia wolności, spowodowana obezwładniającym przywiązaniem do zasad normujących życie jednostek.

O ile motywy, Torby i Pseudo-ryby, dotyczą głównie sytuacji jednostki, o tyle motyw Słoniątka jest osadzony w kontekście społecznym. To bowiem opowieść o społecznych mechanizmach normalizujących życie jednostki – o typowych dla dwudziestowiecznych, gwałtownych przemian, jak urbanizacja i industrializacja (po drugiej wojnie światowej), będących podstawą stworzenia nowego modelu społeczeństwa. Iles tak opisuje ten nowy typ wspólnoty:

Rosnąca racjonalizacja społeczeństwa, sprzeczność pomiędzy tą racjonalizacją a rozumem, załamanie się zakładanej zgodności pomiędzy rozumem i wolnością – te wydarzenia wynikają z pojawienia się człowieka „z” racjonalnością, ale bez rozumu, który jest coraz bardziej zracjonalizowany, ale jednocześnie coraz bardziej niespokojny. Taki typ człowieka najlepiej opisuje współczesny problem z wolnością.

Abe skierował swą uwagę właśnie na współczesnego człowieka, zracjonalizowanego do tego stopnia, że irracjonalnie odizolował się od swojej tożsamości. To jednostka gotowa zmierzyć się ze swoim sposobem życia jako problemem egzystencjalnym – egzystencjalna postać musząca wybrać metodę przekształcenia własnej struktury, która go odrzuca, niezachwianie zachowując własną strukturalną sztywność i krnąbrność. Jednostka traci swoją tożsamość, nie jest w stanie rozumować i odpowiednio reagować na opór społeczny otaczającego ją świata, a tym samym nie jest w stanie wpłynąć na zmianę tego świata.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Tamże, s. 487.

¹⁹⁸ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 37.

Posunięta do granic możliwości racjonalizacja społeczeństwa nie pozostawia miejsca na nic, co wykracza poza rozumowanie. Nie dopuszczamy do siebie, że może istnieć coś poza tym, co już znamy. Symbolem tego jest Słoniątko. Obserwujący je ludzie początkowo udają, że go nie dostrzegają. Kiedy jednak są zmuszeni dostrzec słonia, nie chcą tego zaakceptować i próbują racjonalnie zanegować istnienie zwierzęcia.¹⁹⁹ Negacja jednak nie pomaga:

- E Wszyscy wiedzieli, że tam jest słoń. Była to niejako tajemnica poliszynela. Nie przyznając się, że tam jest, wszyscy udawali, że jakby go tam nie było, dlatego każdy to tolerował. Ale wszyscy wybaczyli właśnie dlatego, że wierzyli w to, iż go nie było.
- D Jak istnieje coś, co nie powinno istnieć, to tak jakby nie istniało.
- E Ależ to, co nie istnieje, nie powinno istnieć.²⁰⁰

Posunięty do granic możliwości racjonalizm uniemożliwia zaakceptowanie wszelkich odstępstw od reguł. Presja grupy sprawia, że od jednostki wymagane jest całkowite posłuszeństwo i akceptacja narzuconego porządku. Abe zdaje się zwracać uwagę na siłę tradycyjnego modelu japońskiego społeczeństwa i niemożność podążania inną drogą nawet w odmienionej rzeczywistości.

Od połowy XIX wieku, pod wpływem kontaktów z Zachodem i wynikających z nich przełomowych zmian we wszelkich dziedzinach życia, w Japonii rozpoczął się (kontynuowany po drugiej wojnie światowej) proces demokratyzacji, połączony ze stopniowym rozpadem tradycyjnych więzi społecznych, których podstawą, od najdawniejszych czasów, była przynależność do grupy i podporządkowanie jej interesowi interesu jednostki. Trudne do zrozumienia i budzące lęk zachodnie idee indywidualizmu czy wolności osobistej spotykały się z niezrozumieniem i poczuciem niepewności Japończyków. Dodatkowo postępująca industrializacja i urbanizacja kraju dynamizowała migrację ludności wiejskiej do miast, wymuszała na jednostce konieczność (trudnego pod względem psychicznym) odizolowania od najbliższej rodziny. Jej namiastką stało się funkcjonujące na analogicznych, paternalistycznych zasadach środowisko zawodowe (grupy zawodowe).

Dokonujące się w przyspieszonym tempie zmiany stylu życia znajdują odzwierciedlenie w literaturze. Na kartach utworów z tego okresu pojawiło się wiele zagubionych postaci mających problem z harmonijną koegzystencją z otoczeniem,

¹⁹⁹ Abe K., *Imēji no tenrankai I*, s. 493.

²⁰⁰ Tamże, s. 493.

z poczuciem samotności czy z własną tożsamością. Wśród twórców, którzy z uwagą obserwują i analizują te zmiany jest Abe Kōbō. Bohaterowie jego utworów prozatorskich i dramatycznych zmuszeni są albo odnaleźć swoją dawną tożsamość, albo wykreować nową. Ich poszukiwania często odbywają się w marzeniach sennych lub w podświadomości – w rzeczywistości odzwierciedlającej zamęt rzeczywistości.²⁰¹

Utrzymane w poetyce snu dramaty wizualne Abe Kōbō przypominają zagłębienie w głąb siebie w poszukiwaniu utraconej tożsamości, czego metaforycznym wyrazem jest na przykład odwrócenie twarzy do środka, jakiego doświadcza bohater opowiadania *Dendrokakalia*. Liczni bohaterowie Abego, tracąc poczucie tożsamości, przechodzą transformację, ale nie wszyscy przemieniają się w przedmiot, zwierzę czy roślinę. Niektórzy doświadczają ostatecznej formy transformacji – śmierci w jej znaczeniu dosłownym lub symbolicznym – jako zanikanie tradycyjnych wartości i stylu życia. Utratę, a właściwie brak tożsamości najlepiej ilustrują dramaty wizualne (*Pseudo-ryba*, *Wystawa obrazów*, *Śmierć słoniątka*), które mają odzwierciedlać sny, choć nie wiadomo czyje. Wszystkie postacie występujące w tych sztukach są anonimowe i pozbawione tożsamości jak główny bohater *Śmierci słoniątka* przemieniający się w rybę, a potem w słoniątko.²⁰²

Obraz kryzysu tożsamości w utworach (dramatycznych, prozatorskich) Abe Kōbō jest wielowymiarowy. Jego ślad widoczny jest także w twórczości innych twórców kolejnego pokolenia, przedstawicieli *post-shingeki*: Betsuyaku Minoru (1937-2020), Suzuki Tadashi, Kara Jūrō (1940-2024), Ōta Shōgo (1939-2007) albo wymykający się, jak Abe Kōbō, jednoznacznej klasyfikacji Mishima Yukio (1925-1970). Badacze zachodni traktują zwykle Abe Kōbō jako reprezentanta *teatru absurdu*, choć w Japonii nie znajduje on miejsca ani pośród dramaturgów *shingeki*, ani *post-shingeki*. Jego sztuki z lat siedemdziesiątych (*Przewodnik I*, *Pseudo-ryba*, *Wystawa Obrazów I*, *Śmierć słoniątka*) ilustrują stopniowy proces redukowania słów i dialogu w tekście dramatycznym. Wcześniejsze utwory, z lat sześćdziesiątych (*Ty też jesteś winny*, *Przyjaciele*), są poświęcone zanikaniu dawnych wartości i wzorców, trudnościach z akceptacją dynamicznych zmian zachodzących w świecie, ale także funkcjonowaniu jednostki w społeczeństwie – jej (uwarunkowanej tradycją lub polityką) bezradności i samotności pośród oczekujących bezwzględnego podporządkowania ludzi.

²⁰¹ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 149.

²⁰² Tamże, s. 149.

Dramaty wizualne pod wieloma względami można uznać za ostatni etap twórczości dramaturgicznej Abe Kōbō: rezygnacja z realizmu i zastąpienie go estetyką marzenia sennego oraz redukcją słów i przesunięciem obiektu zainteresowań w stronę teatru opartego na geście i obrazie. Aspekty formalne i wizualne dominujące w odbiorze tych sztuk, wspomagają filozoficzne rozważania autora na temat natury człowieka i otaczającej go rzeczywistości. Samotność, przemiana (jednostki i świata), społeczne uwikłania, czyli motywy charakterystyczne dla wczesnych utworów nie tylko powracają w późniejszej, dojrzałej twórczości, ale stanowią swoiste dopełnienie refleksji o kondycji ludzkiej, przybierając dojrzałą, ostateczną formę.

Dramaty wizualne powstały z myślą o ich scenicznej realizacji. Nie są do czytania, lecz do oglądania. Chociaż niemal pozbawione warstwy słownej, stanowią pomost między literacką a teatralną twórczością Abe Kōbō. Odzwierciedlają jego wizję teatru, a także oryginalny styl pracy z aktorem.

Część V
ABE KŌBŌ JAKO CZŁOWIEK TEATRU

Teatr zawsze pozostawał w kręgu zainteresowań Abe Kōbō, ale dopiero w latach siedemdziesiątych pisarz zaczął być postrzegany jako twórca teatralny, ponieważ poza pisanem dramatów, koncentrował się przede wszystkim pracy scenicznej. Reżyserował przedstawienia oparte na sztukach własnych i Harolda Pintera, a w licznych esejach utrwał swoje przemyślenia na temat teatru. Z zadowoleniem przyjmował popularność swoich dramatów, a także to, że inscenizacje wielu z nich było nagradzanych²⁰³, chociaż nie odpowiadały mu te realizacje sceniczne.

To właśnie dlatego Abe postanowił zająć się reżyserią. Oznajmił to w czasie prelekcji, którą wygłosił przed pokazem spektaklu *Ue – shin-dorei gari* (*Ue – nowe polowanie na niewolników*, 1975). Uważał, że nikt nie jest w stanie dobrze wystawić jego sztuk. Zarzucał wszystkim, iż zawsze jedynie imitują jego pierwotne pomysły.²⁰⁴ Odczuwał ponadto ogromne rozczarowanie stylem *shingeki*. Zdawał sobie sprawę, że jego sztuki są przypisywane do tego nurtu, ale twierdził, że nigdy nie był w stanie wytrzymać do końca na przedstawieniu *shingeki*.²⁰⁵ Według Nancy Shields, były to główne powody założenia przez Abe Kōbō, które własnego zespołu.²⁰⁶

Kimura Yōko natomiast wymienia pięć przyczyn. Jako pierwszą podaje wzrost prestiżu społecznego wynikającego podjęcia pracy na uniwersytecie Tōhō Gakuen, gdzie uczył studentów aktorstwa. Innym powodem, zdaniem Kimury, było rozczarowanie ideologią komunistyczną, zmiana poglądów, a w konsekwencji wydalenie go z Japońskiej Partii Komunistycznej. powstaniem teatru podziemnego/awangardowego (*angura*) oraz współpraca ze scenografką prywatnie żoną pisarza. Istotne znaczenie w podjęciu takiej decyzji miało też wyłonienie się w Japonii awangardowego nurtu *post-shingeki* oraz ślub z Abe Machi (1926-1993), która była cenionym scenografem.²⁰⁷ Pisarz liczył na to, że skoro jego sztuki odnosiły sukcesy na deskach teatralnych *shingeki* Haiyū-za, to jego Studio będzie budzić jeszcze większe zainteresowanie. Okazało się jednak, że prawdziwe uznanie Studio Abe Kōbō zdobyło dopiero zagranicą (Stany Zjednoczone). W kraju pozostało niedocenione i z tego powodu pisarz postanowił rozwiązać zespół.²⁰⁸

²⁰³ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 44.

²⁰⁴ Abe K., *Butai no yume – „Uē” jōen wo mae ni* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 25, 1974–1977, Tōkyō 2007, s. 251.

²⁰⁵ Tamże, s. 251.

²⁰⁶ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 44.

²⁰⁷ Kimura Y., *Abe Kōbō to wa dare ka*, s. 99.

²⁰⁸ Tamże, s.148-155.

Rozdział 16

Studio Abe Kōbō

Teatralna działalność Abe Kōbō rozpoczęła się w 1969 roku, kiedy pisarz wyreżyserował swoją pierwszą sztukę. Był to dramat *Mężczyzna, który przemienił się w palkę*, część tryptyku o tym samym tytule. Abe już wtedy myślał o założeniu własnego zespołu. Twierdził, że zainspirował go aktor Hisashi Igawa (ur. 1936), który przygotowując się do roli boksera ze sztuki *Urwisko czasu* zaczął ćwiczyć na siłowni, aby nauczyć się poruszać, jak mężczyzna walczący na ringu. Abe, przekonany o tym, że aktor, jak Igawa, powinien grać przede wszystkim swoją fizycznością, postanowił stworzyć spójny system treningu aktorskiego i pracy z aktorem.²⁰⁹

Za oficjalny początek działalności Abe Kōbō Sutajio (Studio Abe Kōbō) uznaje się 1973 rok, ale własny model treningu aktorskiego Abe zaczął wdrażać w 1971 roku, przy okazji przygotowań do spektaklu *Gaidobukku I* (Przewodnik I, 1971).

Siedziba Studio mieściła się w tokijskiej dzielnicy Shibuya, w podziemiach dużego domu towarowego. Sztuki wystawiano w siedzibie zespołu, a także w Teatrze Seibu (Seibu Gekijō), Muzeum Sztuki Seibu (Seibu Bijutsukan) oraz w Sali Kinokuniya (Kinokuniya Hōru).²¹⁰

W Studio Abe Kōbō wystawiono piętnaście sztuk, w zdecydowanej większości autorstwa pisarza²¹¹: *Przewodnik I* (1971)²¹², *Ai no megame wa iro garasu* (Kolorowe okulary miłości, 1973), *Pseudo-ryba*, *Torba*, *Samoobsługa* (1973), *Przyjaciele* (1974), *Midori iro no sutokkingu* (Zielone pończochy, 1974), *Uē – shin-dorei gari* (Uē – nowe polowanie na niewolników, 1975), *Yūrei wa koko ni iru* (To ja jestem duchem, 1975), *Mężczyzna, który przemienił się w palkę* (1976), *Przewodnik II: pilot* (1976), *Wystawa obrazów I* (1977), *Przewodnik III: podwodne miasto* (1977), *Jinmei kyūjo-hō* (Metoda ratująca życie, 1978), *Hitosarai – imēji no tenrankai II* (Porwanie – wystawa obrazów II, 1978), *Gaidobukku IV: S. Karuma shi no hanzai* (Przewodnik IV: zbrodnia S. Karmy, 1978), *Śmierć słoniątka* (1979).²¹³

²⁰⁹ Abe K., *Abe Kōbō ni kiku* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 25, 1974–1977. Tōkyō 2007, s. 117.

²¹⁰ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 46-47.

²¹¹ Ilość wystawionych dramatów (tekstów literackich) jest jednak większa, gdyż jedno z przedstawień oparte było na trzech sztukach. Podając tytuł spektaklu w nawiasie znajduje się data wystawienia dramatu, a nie jego powstania. Wyjątkiem jest przedstawienie *Pseudo-ryba*. Wymieniając sztuki, które składały się na to przedstawienie podano dodatkowo daty powstania poszczególnych utworów.

²¹² Wtedy jeszcze jako niesformalizowana grupa.

²¹³ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 159-161.

Zespół składał się z młodych studentów aktorstwa z uniwersytetu Tōhō Gakuen oraz z bardziej doświadczonych, słynnych artystów jak: Kunie Tanaka (1932-2021), Nakadai Tatsuya (ur. 1932), Igawa Hisashi (ur. 1936) czy Yamaguchi Karin (ur. 1947), którzy, aby dołączyć do grupy Abego, rezygnowali z prominentnych angaży w teatrach, jak na przykład Haiyūza (Teatr Aktora).²¹⁴

W teatrze Abe Kōbō kluczową rolę odgrywał aktor. To jego treningowi, pracy nad doskonaleniem techniki, pisarz poświęcił najwięcej miejsca w swych licznych esejach²¹⁵ o tematyce teatralnej. Te dotychczas mało znane teksty dostarczają bezcennej wiedzy o wizji teatru Abe Kōbō i jego oryginalnego sposobu realizacji spektaklu – wizji niezgodnej z koncepcją *shingeki* (w stylu zachodnim), bliskiej ideom nawiązującego do *nō* i *kabuki* Suzukiego Tadashi.

²¹⁴ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 47-48.

²¹⁵ Spośród około sześciuset sześćdziesięciu esejów, nieco ponad dwadzieścia było poświęconych pracy teatralnej. Niektóre z nich zawierają opis ćwiczeń, jakie Abe proponował swoim aktorom w ramach treningu, a niektóre – opinie na temat tego, jak powinien wyglądać teatr (przedstawienie). Są też lakoniczne eseje przypominające notatki dotyczące przebiegu pracy nad konkretnymi spektaklami albo pokazu premierowego czy dalszych planów. Swoje poglądy na temat teatru Abe wygłaszał również w licznych wywiadach, rozmowach czy wykładach skierowanych do studentów.

Rozdział 17

Rola aktora w teatrze

Problem współczesnego japońskiego aktorstwa dobitnie określił wybitny twórca teatralny, Suzuki Tadashi (ur. 1939):

W istocie nie istnieje dziś coś takiego, jak trening aktora – i to jest prawdziwy problem. Oczywiście, w zespole rewiowym Takarazuka uczy się tańca i śpiewu, a w *nō* i *kabuki* – przekazuje się z pokolenia na pokolenie metody szkolenia aktorów, ale faktem jest, że ani w *shingeki*, ani w teatrze współczesnym coś takiego nie występuje. Z punktu widzenia zachowania ciągłości, sytuacja, w której ciało nie jest poddawane treningowi, wydaje się wadliwa.²¹⁶

Na początku lat siedemdziesiątych XX wieku, kiedy Abe rozpoczynał działalność teatralną, w Japonii dominowało *shingeki* – nurt realistyczny teatru w stylu zachodnim. Z nurtem tym jest często utożsamiana twórczość dramaturgiczna Abe Kōbō, ale z jej wnikliwej analizy wynikają inne wnioski; mimo inspiracji literaturą europejską, podobieństwo do Kafki, wizja teatru pisarza, a zwłaszcza jego koncepcja treningu aktorskiego, najbardziej przypomina metodę Suzukiego Tadashi – jednego z najwybitniejszych twórców nurtu awangardowego *post-shingeki* lat sześćdziesiątych XX wieku. W swojej twórczości Suzuki niejednokrotnie odwoływał się do klasycznego teatru japońskiego (*nō*, *kabuki*). Zacytowany powyżej fragment pochodzi z eseju wydanego w 1983 roku, czyli niemal dekadę po tym, jak Abe rozpoczął swoje teatralne eksperymenty. Wpisujące się w dyskusję na temat złożonego problemu treningu aktorskiego, która w Japonii zaczynała się toczyć w połowie XIX wieku, a w której po wojnie uczestniczyło wielu wybitnych twórców teatralnych, reprezentujących odmienne style inscenizacyjne, jak Ōta Shōgo (1939-2007) czy Kara Jūrō (1940-2024).

Abe Kōbō również dostrzegał potrzebę zmiany w podejściu do aktorstwa. Początkowo punktem odniesienia pisarza było oparte na metodzie Stanisławskiego aktorstwo *shingeki*, które z czasem zaczął krytykować. Za główną przewinę *shingeki* uważał naśladownictwo i imitacyjność, sprawiające, że aktorzy reprezentujący ten styl, choć w życiu prywatnym są energiczni i pełni życia, w czasie prób stają się niezdarni, apatyczni i bezosobowi. Abe uważał, że brak znajomości techniki jest powodem do wstydu każdego aktora.²¹⁷

²¹⁶ Suzuki T., *Trening aktora* [w:] Suzuki T., *Czym jest teatr?*, Wrocław 2012, s. 37.

²¹⁷ Abe K., *Futatabi nikutai hyōgen ni okeru, nyūtoraru na mono no motsu imi ni tsuite* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 24, 1973–1974, Tōkyō 2007, 148-149.

Abe Kōbō uważał, że problem polegał na tym, iż w opartym na słowie (tekście) *shingeki* aktor jest traktowany jako nośnik znaczenia – jako postać odgrywająca rolę wyjaśniającą fabułę (*imi ya sujigaki no unpannin – setsumei yaku*).²¹⁸ Szukając sposobu zredefiniowania roli aktora w teatrze, Abe zwrócił uwagę na podobieństwo przedstawienia teatralnego do poetyki snu. Zauważył, że widzowie w trakcie przedstawienia teatralnego, jak i ludzie śniący są świadomi iluzji – wiedzą, że to, czego doświadczają nie jest rzeczywistością, a mimo to oglądając spektakl czy w trakcie snu traktują obserwowane wydarzenia jako rzeczywiste. Na tej podstawie Abe wysnuł następującą analogię:

Aktor nie może być kimś, kto widzi sen, tylko kimś, kto jest we śnie oglądany. Aktor musi odzwierciedlać logikę snu. Badanie wewnętrznej konstrukcji [psychicznej] aktora jest bezpośrednio związane z badaniem struktury snów.²¹⁹

Dlatego:

Zasadę tę można zastosować w całości, na przykład w szkoleniu aktorów.²²⁰

Tworząc Studio Abe Kōbō, pisarz postanowił zmierzyć się z problemem współczesnego japońskiego aktorstwa. Zależało mu na wypracowaniu własnej metody treningu, który pomógłby aktorom przygotowywać się do grania w jego sztukach. Timothy Iles zauważa, że prowadzenie własnej grupy teatralnej otworzyło przed pisarzem nowe możliwości, często niedostępne dla innych prozaików czy reżyserów. Jako twórca teatralny miał bowiem możliwość wypracowania własnej metody pracy z aktorem.²²¹ Mógł zaproponować trening obejmujący różne aspekty pracy aktora, jak rozwój samoświadomości ciała, poszerzanie wyobraźni, kształcenie głosu i dykcji, analiza i interpretacja tekstu.

²¹⁸ Tamże, s. 147.

²¹⁹ Abe K., *Gomu ningen no koto* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 23, 1970–1973, Tōkyō 2007, s. 399-400.

²²⁰ Tamże, s. 399.

²²¹ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 151.

Rozdział 18

Trening aktorski, czyli o przygotowaniu roli

W latach 1973-1979 Abe Kōbō szczegółowo opisywał to, co działo się na próbach do reżyserowanych przez siebie spektakli. Z tych eseistycznych zapisków wyłania się spójna teoretyczna koncepcja treningu aktorskiego, której istotą są różnego rodzaju ćwiczenia służące rozwojowi rozmaitych umiejętności, jak: neutralność (*nyūtoraru na mono*), czyli ćwiczenia na koncentrację i samoświadomość na scenie; gra *człowieka-gumy* (*gomu ningen no koto*), czyli ćwiczenia na budowanie scenicznej relacji z partnerem.

Największą wagę Abe przywiązywał do ćwiczeń mających na celu osiągnięcie neutralności – podstawowego warunku przystąpienia do prób. Przestrzegał przed utożsamianiem neutralności z biernością, dekoncentracją, rozluźnieniem, apatią czy jedną konkretną pozycją.²²²

Stan neutralności – według pisarza – można osiągnąć dzięki wykonywaniu określonych ćwiczeń. Podstawowe zadanie polega na siedzeniu aktora na krześle i wsłuchaniu się w otaczające dźwięki – najpierw wszystkie, a następnie w jeden wybrany. Aktor ma wówczas zwrócić uwagę, jak w tym momencie reaguje jego ciało. Powinien on odczuwać skupienie, jednocześnie rozluźniając poszczególne części ciała. Pisarz radzi, aby w takim stanie neutralności²²³, czyli skupiając się na jednym dźwięku przy jednoczesnej obserwacji własnego ciała, poruszać kolejno różnymi częściami ciała (nogami, rękami, głową), a następnie wyobrazić sobie hipotetyczną sytuację, na przykład sytuację zagrożenia, wynikającą z tego, że jesteśmy obserwowani przez ukrytego w kulisach człowieka, który celuje do nas z broni. W rezultacie:

Następuje wyraźna zmiana pozycji, w sposób naturalny skupienie na dźwiękach przeradza się w skupienie na zagrożeniu zza kulis. Zmiana ta jest niemal niedostrzegalna. Zarówno człowiek, o którym mowa, jak i aktorzy będą zaskoczeni subtelnością zmian, a jeszcze bardziej tym, jak zaostrza się wyrażenie sytuacji. Stan neutralności trwa.²²⁴

Pod koniec ćwiczenia aktor znów skupia się tylko na wybranym dźwięku. Dla Abe Kōbō stan neutralności nie był zatem ani stanem biernym, ani – jak pisze Nancy Shields – płynnym

²²² Abe K., *Nyūtoraru na mono* [w]: Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 23, 1970.–1973, Tōkyō 2007, s. 411-412.

²²³ Tamże.

²²⁴ Tamże, s. 412.

przechodzeniem od stanu wytężonego napięcia do rozluźnienia.²²⁵ Stanowi neutralności powinno nieustannie towarzyszyć skupienie i gotowość w każdej chwili do wejścia w określoną sytuację sceniczną, jak również do powrotu do skupiania się na jednym dźwięku. Wszystkie zmiany powinny odbywać się płynnie.²²⁶ Abe zaznacza dodatkowo, że tak rozumiana neutralność ma charakter zerowy – jest punktem wyjścia dla niezliczonych przekształceń.²²⁷

Neutralność to zatem nie tylko wysoki poziom koncentracji aktora oraz jego umiejętność szybkiego przechodzenia z jednej sytuacji do drugiej. To przede wszystkim fizjologia ciała.²²⁸

Osiągnięcie stanu neutralności ma zatem służyć aktorowi wyrażaniu różnych emocji i stanów psychologicznych poprzez ekspresję ciała dzięki treningowi prowadzającemu do uzyskania pełnej świadomości ciała. Trening ten obejmował zestaw ćwiczeń, które Abe Kōbō określał jako *gry człowiek-guma* (*gomu ningen no koto*). Dokładna liczba ćwiczeń wchodzących jest trudna do określenia. Abe Kōbō często tworzył liczne modyfikacje tego samego ćwiczenia lub cykl kilku ćwiczeń opisywał jako jedno zadanie. Ponadto, Abe w esejach opisał jedynie niewielką część tych ćwiczeń. Z tonu jego esejów należy rozumieć, że dostosowywał je do sytuacji na próbach i tego, co chciał osiągnąć w danym momencie – był gotowy na liczne modyfikacje ćwiczeń. W anglojęzycznych opracowaniach dotyczących twórczości teatralnej Abe Kōbō pojawia się tłumaczenie *the rubber-man games* (gry człowieka gumy); takie tłumaczenie nie tylko wskazuje, że pojęcie to związane jest z zestawem ćwiczeń wykonywanych przez aktorów, ale podkreśla również charakter tych ćwiczeń – aktorzy partnerowali sobie wzajemnie, co mogło z zewnątrz wyglądać na wspólną grę/zabawę.

Podstawowe ćwiczenie typu *człowiek-guma* polega na stworzeniu niemej relacji między dwójką aktorów, z których jeden dominuje nad drugim. Ich relacja powinna opierać się na założeniu, że $A \text{ (aktor)} + B \text{ (aktor)} = K$ (wartość stała, na przykład liczba).²²⁹ W praktyce oznaczało to, że jeśli A chcąc okazać dominację zwiększa rozmiary swojego ciała (prostuje się lub napręża), to B będąc dominowanym, chcąc zachować stałą wartość K, powinien zmniejszyć powierzchnię swojego ciała (skurczyć się, zgarbić, pochylić). Obserwując się nawzajem, aktorzy muszą nieustannie korygować swoje postawy tak, aby wzajemnie się dostosowywać.

²²⁵ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 69.

²²⁶ Abe K., *Nyūtoraru na mono*, s. 412.

²²⁷ Abe K., *Futatabi nikutai hyōgen ni okeru, nyūtoraru na mono no motsu imi ni tsuite*, s. 146.

²²⁸ Abe K., *Zenkai no saigo ni kakete oita ōyō mondai* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 24, 1973–1974, Tōkyō 2007, s. 175.

²²⁹ Abe K., *Gomu ningen no koto*, s. 400.

Alteracja tego ćwiczenia polega natomiast na tym, że obaj aktorzy mają za zadanie zwiększyć powierzchnię swoich ciał, nie zapominając o stałej K. W tym celu najpierw zbliżają się do siebie. Zmniejszanie dystansu trwa do momentu, gdy zaczną odczuwać względem siebie opór. Kiedy uda im się dobrze wykonać to ćwiczenie, następuje zmiana – teraz zbliżają się do siebie, zmniejszając powierzchnię swoich ciał.

Wykonując te ćwiczenia, aktorzy szukali, jak poprzez ciało wyrazić stany psychologiczne (emocjonalne). Abe zwraca bowiem uwagę, że oprócz doświadczenia dominacji i uległości opisane sytuacje mają szereg innych, metaforycznych znaczeń w pracy scenicznej. Na przykład jednocześnie zwiększanie powierzchni ciała przez obu aktorów można odczytać jako zaufanie, a równoczesne kurczenie się – jako akt wrogości.²³⁰

Podczas wykonywania innego ćwiczenia, które opisuje Abe, aktor ma za zadanie wyobrazić sobie, że siedzi sam na ławce w parku i rozpiera go nieograniczona radość. Miejsce, w którym się znajduje ma podwójne znaczenie: z jednej strony aktor jest tam sam, więc nie jest obserwowany, a z drugiej zobligowany do powściągliwego zachowania w miejscu publicznym, powstrzymywania się od nieskrępowanego okazywania wybuchów radości. Na początku Abe dawał aktorom swobodę wykonywania tego ćwiczenia, chociaż zauważał też, że większość prób kończy się konwencjonalnym przedstawieniem skrywanej radości – uciekaniem się do przesadnej ekspresji ciała, na przykład do kręcenia głową, oblizywania warg czy drżenia rąk. Uznał jednak, że takie wykonywanie ćwiczenia sprawia, iż powstaje obraz kogoś, kto gra rolę aktora, który z kolei odgrywa to, że się cieszy (*yorokobi o kamishimeru engi o enjite iru haiyū o enzuru*).²³¹

W celu uniknięcia takiego efektu Abe proponował, aby aktor skupiał się na własnym sposobie patrzenia, bez spoglądania na otaczające go przedmioty. Jego spojrzenie powinno przypominać „pozbawione znaczenia zawieszenie wzroku w przestrzeni” (*imi mo naku shisen o chū ni oyogaseru*).²³² Wtedy musi wyobrazić sobie, że na jego oczy skierowany jest mocny (sprawiający ból), pulsujący strumień światła i chociaż aktor będzie uciekał od niego wzrokiem, strumień ten dalej będzie przeszywał jego oczy. Abe zaznacza, że wykonując to ćwiczenie trzeba pamiętać, aby przepona znajdowała się możliwie jak najwyżej. W takim stanie aktor powinien zajrzeć w głąb siebie. Dopiero wtedy uzyska fizjologiczny odpowiednik poszukiwanej radości.²³³

²³⁰ Abe K., *Gomu ningen no koto*, s. 401.

²³¹ Abe K., *Imi mo naku shisen o chū ni oyogaseru* [w]: Abe K., *Abe Kōbō zenshū* tom 23, 1970–1973, Tōkyō 2007, s. 406.

²³² Tamże.

²³³ Tamże, s. 407.

Abe kontynuuje te rozważania, przedstawiając trzy możliwe alteracje. Każda z nich wyraża w sposób fizjologiczny jakiś stan. Kiedy przepona jest uniesiona, a wzrok zawieszony wyraża się strach, niepokój lub złość. Kiedy oczy poruszają się jak podczas okazywania radości, a przepona jest opuszczona, wyraża się poczucie winy, której psychologicznym odpowiednikiem, jak zaznacza Abe, jest smutek. Jeśli jednocześnie obniży się przeponę i zawiesi wzrok, osiąga się stan biernego rozluźnienia, który może wyrażać szeroki wachlarz emocji – od niepokoju po tęsknotę czy rezygnację.

Wspólnym mianownikiem opracowanych przez Abe Kōbō ćwiczeń jest przypisywanie dużej wagi do fizyczności i fizjologii. Opisując w swoich esejach metody pracy z aktorem, pisarz często powtarzał, że:

[Chce] jednak przestrzec aktorów, aby w tej [wzajemnej] relacji pod żadnym pozorem nie odwoływali się oni do psychologii. To ma być zwykła gra. Tak jak stawanie się człowiekiem rozciągliwym, czyli zarówno rozszerzanie się i kurczenie trzeba rozumieć jedynie jako czynności fizyczne. Przyzwyczajenie się do bezsensowności jest pierwszym etapem wykonywania tego ćwiczenia.²³⁴

To właśnie na fizjologii Abe Kōbō opierał swoją koncepcję techniki aktorskiej. Zwracał uwagę jak nawet najmniejsze zmiany w postawie ciała wpływają na sytuację sceniczną i motywację postaci. Uważał, że tylko poprzez ciało można oddać niuanse ludzkiego zachowania. Grze fizjologicznej Abe Kōbō przeciwstawiał odgrywanie uczuć (*kimochi shibai*) – aktorstwo psychologiczne, oparte na metodzie Stanislawskiego, typowe dla europejskiego dramatu i teatru realistycznego oraz wzorowanym na nim *shingeki* oraz odgrywanie typowych dla ekspresji aktorskiej klasycznego teatru japońskiego stałych wzorców ruchowych (*kata shibai*), z którymi to koncepcjami zaciekle walczył. Abe wskazywał na liczne pułapki obu tych typów aktorstwa (jedną z nich było wspomniane już odgrywanie przez aktora osoby szczęśliwej).

Celem treningu Abe Kōbō było całkowite pozbycie się przez aktorów psychologicznego sposobu prezentowania roli. Grę psychologiczną (jak choćby tę zaproponowaną przez Stanislawskiego) uważał za zbyt konwencjonalną i mało przekonującą. Dlatego tak dużą wagę przywiązywał do ekspresji ciała – uważał, że nasze reakcje emocjonalne mają swój początek w fizjologii, a nie w psychice. Taka koncepcja wydaje się bliska naukom buddyjskim, w szczególności japońskiej odmianie buddyzmu zen, który głosi, że medytacja, dzięki której można osiągnąć oświecenie, nie odbywa się tylko poprzez

²³⁴ Abe K., *Gomu ningen no koto*, s. 400.

recytowanie sutr, ale również (a może przede wszystkim) poprzez działanie, jak wykonywanie najzwyklejszych codziennych czynności.²³⁵ To ukryte w ciele stymulanty sprawiają, że zaczynamy odczuwać określone emocje. Abe przekonuje na przykład, że ucisk pizamy może wpływać na treść naszych snów.²³⁶ Dodaje również, że relacje międzyludzkie nie narodziły się z psychiki, ale to psychika (uczucia) narodziła się z relacji międzyludzkich.²³⁷

Abe uważał, że w aktorstwie psychologicznym wykonawca ogranicza się do bycia przekaźnikiem (nośnikiem) znaczenia (*imi no unpansha*).²³⁸ Rola aktora polega wtedy wyłącznie na streszczaniu fabuły i wyjaśnianiu znaczeń, najczęściej poprzez użycie słów. Tymczasem Abe, wdrażając swój system ćwiczeń, dążył do tego, aby ekspresja aktora była cielesna (*nikutai hyōgen*)²³⁹, emanująca obecnością. *Nikutai hyōgen* miało sprawiać, że aktor w chwili pojawienia się na scenie zaczyna intrygować widza, a obecność jest jednym z elementów gry.

Środkiem do uzyskania takiego celu ma być neutralność. Abe ilustruje swoją tezę, posługując się dwoma przykładami. Oto aktor siedzi na krześle pośrodku pustej sceny, co zwykle, według pisarza, budzi skojarzenia z nudą. Następnie więzień skazany na śmierć czeka na swoją egzekucję. Mając możliwość podglądania więźnia, sytuacja taka wyda nam się bardzo interesująca – nawet jeżeli działania skazańca ograniczają się wyłącznie do samej obecności. Dzieje się tak dlatego, że obserwowany więzień znajduje się w pozycji neutralnej. To właśnie dzięki niej zwykła obecność na scenie może stać się formą ekspresji.²⁴⁰

Rezygnacja z gry psychologicznej miała – zdaniem Abe Kōbō – pomóc aktorowi stworzyć *maskę* (*kamen*). W tym przypadku tworzenie maski było symbolicznym określeniem procesu przygotowywania roli.²⁴¹ Tworząc maskę (rolę), aktor musi uważać jednak na czyhające niebezpieczeństwa i zachować względem niej odpowiedni dystans. Nie może ona bowiem znajdować się zbyt blisko prawdziwej twarzy. Ponadto wykorzystywanie wyłącznie własnego *ja* (jak robią to gwiazdy filmowe w odpowiedzi na oczekiwania widzów) do stworzenia roli nigdy nie jest wystarczające.²⁴²

²³⁵ Zob. D. T. Suzuki, *Zen i kultura japońska*, tłum. B. Szymańska, P. Mróz, A. Zalewska, Kraków 2009, s. 1-11.

²³⁶ Abe K., *Gomu ningen no koto*, s. 399.

²³⁷ Tamże, s. 400.

²³⁸ Abe K., *Dōketeki dasshutsu geki* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 25, 1974–1977, Tōkyō 2007, s. 246.

²³⁹ Abe K., *Futatabi nikutai hyōgen ni okeru, nyūtoraru na mono no motsu imi ni tsuite*, s. 147.

²⁴⁰ Tamże.

²⁴¹ Abe K., *Kamen ni tsuite* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 24, 1973–1974, Tōkyō 2007, s. 382.

²⁴² Tamże.

Odpowiednie przygotowanie i określenie dystansu siebie (maski względem własnej twarzy) jest, według Abe Kōbō, zaledwie połową drogi do stworzenia scenicznej kreacji. Na tym etapie aktorzy często tracą neutralność:

Pomiędzy neutralnością i maską wcale nie musi występować sprzeczność. [...] celem neutralności jest zrozumienie roli (czy też sytuacji) z perspektywy fizjologii, a nie psychiki. Psychologiczne podejście do roli prowadzi do dopasowywania maski do siebie. [...] Psychologia działa dośrodkowo. Neutralność jest też środkiem wyslizgnięcia się do siły dośrodkowej psychologii. Ciało w stanie neutralnym w żadnym wypadku nie powinno opierać się masce.²⁴³

Maska i neutralność (rola i ciało) powinny ze sobą harmonijnie współgrać, aby aktor mógł odgrywać rolę, za pomocą cielesnej ekspresji. W rzeczywistości jednak w toku prób:

[...] pojawiają się elementy niszczące neutralność. Brak skupienia skutkuje szybkim powrotem do gry psychologicznej.²⁴⁴

Abe zauważył, że powracanie do gry realistycznej jest powszechnym nawykiem. Aktorzy szybko zapominali nie tylko o zachowaniu neutralności, ale także o wszystkim, czego uczyli się w ramach treningu *człowieka-gumy*:

Aktorzy prawdopodobnie zamiast skupiać się na zwiększaniu powierzchni ciała, największy nacisk kładą na psychologiczne atakowanie partnera. Raz uczepiwszy się psychologicznego rozwiązania, zawsze będą próbować go wykorzystać. Mając do wyboru dwie ścieżki: psychologiczną lub fizjologiczną, zawsze wybiorą tę pierwszą. Atakowi psychologicznemu towarzyszy tendencja do kurczenia ciała, mogąca dobrze współgrać z odruchem obronnym przed wzrokiem widza. Następuje regresja, aktor wraca do poprzedniego stanu.²⁴⁵

Abe Kōbō uważał, że aktor może się uwolnić od grania psychologicznego jedynie w wyniku nieustannego powtarzania różnych opracowanych przez siebie ćwiczeń. Twierdził wręcz, że sztuka występowania na scenie to nic innego jak regularne powtarzanie i wykonywanie ćwiczeń doskonalących *człowieka-gumy*.²⁴⁶

²⁴³ Tamże, s. 383.

²⁴⁴ Tamże, s. 381.

²⁴⁵ Abe K., *Gomu ningen no koto*, s. 401.

²⁴⁶ Tamże.

Watanabe Tamotsu (ur. 1936) zauważa, że sposób, w jaki Abe myśli o aktorstwie jest charakterystyczny dla tradycyjnego teatru japońskiego (*nō*, *kyōgen*, *kabuki*). W *shingeki*, tak jak w zachodnim teatrze realistycznym, aktorzy mają za zadanie utożsamić się z rolą, aby w pełni zespolić się z postacią – zatracić przy tym własne *ja*. W japońskim teatrze klasycznym aktor na scenie musi pozostać jednocześnie sobą i postacią, którą odgrywa. Musi sprawić, żeby widz bez zastrzeżeń zaakceptował jego rolę (maskę) aktora, choć cały czas jest świadomy, iż jest ona jedynie aktorską kreacją.²⁴⁷

²⁴⁷ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 162-164.

Rozdział 19

Fotografia jako środek wyrazu artystycznego w teatrze Abe Kōbō

Fotografia zawsze leżała w kręgu zainteresowań Abe Kōbō, który zajmował się nią amatorsko, ale niejednokrotnie brał udział jako członek jury w konkursach fotograficznych czy recenzował książki na temat fotografii. Przeprowadzał też wywiady z fotografami.²⁴⁸ Sam robił dużo zdjęć, które później publikował w swoich utworach jako ilustracje, jak na przykład w powieści *Hako otoko* (Człowiek z pudełka, 1973).²⁴⁹

Również w swoich przedstawieniach teatralnych Abe przywiązywał bardzo dużą wagę do strony wizualnej. Fotografii poświęcił też wiele esejów, wywiadów, felietonów. Snuje w nich rozważania na temat tej sztuki, dając wyraz swojemu wszechstronnemu znawstwu. Z refleksji tych wyłania się między innymi koncepcja roli zdjęć w procesie szkolenia aktorów. Pisarz traktował fotografię jako ważny punkt odniesienia, ale chodziło mu o postrzeganie zdjęć tak samo jak teatru, a nie o tworzenie na scenie kadrów przypominających pod względem kompozycyjnym zdjęcia:

Ironia fotografii polega na tym, że uważa, iż przedstawia to, czym nie jest, czyli ulotną chwilą, terytorialną przestrzenią i identyfikacją postaci. Fotografię wykorzystuje się zatem do dokumentowania historii, do [tworzenia] map kartograficznych, w dochodzeniach kryminalnych. Abe twierdził jednak, że fotografia nie sprawdza się w dziedzinach uważanych za jej domenę, a pozwala zweryfikować hipotezy o tym, że czas jest płynny, przestrzeń amorficzna, a ciało anonimowe.²⁵⁰

Najciekawszym przykładem wykorzystania fotografii w teatrze i dramacie Abe Kōbō wydaje się sztuka *Przewodnik I*, której akcja toczy się w zamkniętym pomieszczeniu. Przebywają w nim trzech bohaterowie, którzy nie wiedzą ani skąd się tam wzięli, ani w jakim celu. Co pewien czas bohaterowie wiercą otwory w otaczających ich ścianach. Mają bowiem nadzieję, że spoglądając przez nie dowiedzą się czegoś. Ściany, niczym żywy organizm, szybko się jednak regenerują i wywiercone otwory zanikają. Zanim to się stanie wszystkie postaci kolejno podglądają świat zewnętrzny poprzez dziury i opowiadają, co widzą: parę,

²⁴⁸ A. Sasaki, *The rhetoric of photography in modern Japanese literature: materiality in the visual register as narrated by Tanizaki Jun'ichirō, Abe Kōbō, Horie Toshiyuki and Kanai Mieko*, s. 64.

²⁴⁹ Zob. A. Sasaki, *The rhetoric of photography in modern Japanese literature: materiality in the visual register as narrated by Tanizaki Jun'ichirō, Abe Kōbō, Horie Toshiyuki and Kanai Mieko*, s. 57-101.

²⁵⁰ Tamże, s. 101.

która kochała się lub uprawiała jakiś rodzaj zapasów, kobietę siedzącą na toalecie, porzucony w lesie przedmiot przypominający zwłoki, zwinięty materac albo pustą drogę czy pole.²⁵¹

Abe Kōbō tworzył *Przewodnik I* inaczej niż swoje pozostałe sztuki.²⁵² Fabuła i tekst tej sztuki powstały w wyniku spisania jednego z ćwiczeń treningu aktorskiego, a więc w trakcie prób. Aktor, stojąc na scenie, podglądał przez niewielki otwór fotografię umieszczoną w zamkniętym pudełku. Następnie starał się opowiedzieć to, co zobaczył pozostałym aktorom uczestniczącym w próbie. Opis ten był konfrontowany z rzeczywistym obrazem – z tym, co przedstawiała fotografia.²⁵³ Celem ćwiczenia ze zdjęciami nie była praca nad wizualną stroną przedstawienia, lecz gra (zabawa), dzięki której aktorzy rozwijaliby umiejętności w posługiwaniu się słowem.

Fotografia była ponadto dla autora *Przyjaciół* podstawą do snucia rozważań na temat obserwowania i bycia obserwowanym. Temat ten powraca zarówno w jego powieściach²⁵⁴ jak i utworach dramatycznych. Abe Kōbō przyznał się ponadto to czerpania inspiracji z twórczości Harolda Pintera. Abe twierdził, że w tradycyjnym teatrze zachodnim aktor pojawia się na scenie wyłącznie po to, aby być oglądanym. Tymczasem u Pintera, jak twierdził Abe²⁵⁵, podział na obserwowanie i bycie obserwowanym jest bezzasadny, ponieważ oglądanie i bycie oglądanym współistnieje ze sobą.²⁵⁶ Widz musi być przygotowany do tego, że nie jest jedynie oglądającym, co ilustruje wspomniany przykład skazańca.

Abe zastanawiał się, dlaczego podglądanie zamkniętego w celi śmierci więźnia bezpośrednio przed jego egzekucją jest interesujące. W ciele obserwowanej w takiej sytuacji osoby dostrzegł naturalny stan neutralny, który bardzo przyciąga uwagę i wzbudza zainteresowanie. Była to część jego rozważań na temat cielesnej ekspresji.

Skazaniec zaś nie zdaje sobie wprawdzie sprawy, że jest obserwowany, ale sam uważnie obserwuje otoczenie. Sytuacja ta jest przykładem połączenia rozważań na temat ekspresji ciała z refleksją na temat obserwującego i obserwowanego.

Niestety Abe Kōbō nie rozwija tej myśli, więc trudno dociec, jakie były jego intencje. Niemniej wydaje się, że takie rozumienie relacji obserwowany-obserwujący może również

²⁵¹ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 143.

²⁵² Sztukę tę można uznać za przykład takich, które Konstanty Puzyna (1929-1989) nazywał pisaniem na scenie. Zob. K. Puzyna, *Pisać na scenie* [w:] tegoż *Burzliwa pogoda*, Warszawa 1971, s. 32-28.

²⁵³ Abe K., *Shashin nozoki*, s. 333.

²⁵⁴ A. Sasaki opisuje koncepcję oglądania i bycia oglądanym na przykładzie powieści *Hako otoko*. Zob. A. Sasaki, *The rhetoric of photography in modern Japanese literature: materiality in the visual register as narrated by Tanizaki Jun'ichirō, Abe Kōbō, Horie Toshiyuki and Kanai Mieko*, s. 91-93.

²⁵⁵ Jest to wyłącznie obserwacja i opinia Abe Kōbō. Pinter nigdzie nie wypowiada się na ten temat.

²⁵⁶ N. S. Hardin, *An Interview with Abe Kōbō*, s. 446-447.

łączyć się z fascynacją efektem obcości Bertolta Brechta²⁵⁷, czyli na temat dystansowania widza w stosunku do przedstawianych na scenie wydarzeń.²⁵⁸

Świadomość zatarcia podziału na obserwującego i obserwowanego jednocześnie niweluje i tworzy dystans. Z analizy przykładowej sztuki *Niezamierzony czyn* wynika, że widz nie jest jedynie biernym obserwatorem przedstawienia, ale jednocześnie bierze w nim czynny udział. Dzięki temu emocjonalne zaangażowanie widza zostaje unieważnione, a on sam może obiektywniej ocenić sytuację, której jest świadkiem.

²⁵⁷ Sam Brecht tworząc swoją teorię dystansowania inspirował się teatrem chińskim. Zob. J. L. Styan, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, tłum. M. Sugiera, Wrocław 1995.

²⁵⁸ M. S. Key, *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project* s. 102.

Rozdział 20

Aktor jako byt istniejący poprzez słowa

Abe zdawał sobie sprawę, że trening fizyczny nie wystarcza do kompleksowego wyszkolenia aktora, ponieważ aktorzy istnieją również poprzez słowa (*kotoba ni yoru sonzai suru*), choć nie zawsze zdają sobie z tego sprawę. Uważał, że, podobnie jak w przypadku ekspresji ciała, nawet wśród aktorów istnieją mylne przekonania dotyczące ekspresji werbalnej.²⁵⁹ Abe twierdził, że aktorzy powinni odrzucić powszechne we współczesnym teatrze w stylu zachodnim konwencjonalne sposoby wygłaszania kwestii i zacząć poszukiwać nieszablonowych form wypowiedzi.²⁶⁰

Abe, przekonany, że podstawą istnienia poprzez słowa jest dialog, twierdził, że musi on spełniać określone warunki:

[..] istnieje różnica między obfitością słów a gadulstwem. Potrzebna jest nie dyskusja, a rozmowa. Nie jest rzadkością, że aktorzy radzą sobie dobrze w dyskusjach. Jednakże sztuka dyskusowania nie opiera się na słowach, jest więc daleka od kwintesencji dialogu. Aby istnieć poprzez słowa, powinno się zacząć od zrozumienia i przyswojenia istoty dialogu.²⁶¹

W tym kontekście dialog jawi się jako rozmowa, w ramach której dokonuje się wymiana myśli. Nie chodzi o odpowiedni dobór argumentów, który pozwoliłby dowieść wyższości poglądów jednej ze stron. Prawdziwa rozmowa powstaje bowiem wtedy, kiedy podejmujemy wysiłek zrozumienia stanowiska rozmówcy.²⁶²

Abe Kōbō przywiązywał też duże znaczenie do poczucia humoru – katalizatora dialogu²⁶³, niezbędnej jego zdaniem, cesze wszelkiej twórczości. Twierdził, że bez poczucia humoru rzeczywistość staje się nie do zniesienia. Dlatego nie był w stanie polubić Sartre'a.²⁶⁴

Abe starał się wpoić swoim aktorom, że nośnikiem dialogu są słowa. Zaznaczał jednak, że choć ich podstawowym źródłem jest tekst sztuki, to nie powinien on być uważany za punkt wyjścia w pracy nad rolą, a raczej za punkt docelowy, do którego zmierza aktor. Zwracał również uwagę na to, że tekst zapisany chińskimi ideogramami (jap. *kanji*) ogranicza

²⁵⁹ Abe K., *Zenkai no saigo ni kakete oita ōyō mondai* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 24, 1973–1974, Tōkyō 2007, s. 175-176.

²⁶⁰ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 76.

²⁶¹ Abe K., *Zenkai no saigo ni kakete oita ōyō mondai*, s. 176.

²⁶² Tamże, s. 177.

²⁶³ Tamże.

²⁶⁴ N. S. Hardin, *An Interview with Abé Kōbō*, s. 453.

możliwości interpretacyjne aktora, ponieważ każdemu znakowi przypisane jest konkretne znaczenie. Dlatego w Studio Abe Kōbō posługiwano się wyłącznie scenariuszami zapisywanymi tylko *katakaną* – sylabariuszem służącym do fonetycznego zapisu słów obcego pochodzenia. Abe był przekonany, że dzięki temu aktorom jest łatwiej przyzwyczaić się do „bezznaczeniowości”, a także nauczyć się ignorowania utartych znaczeń i w zamian przypisywania różnym słowom nowego, często abstrakcyjnego sensu.²⁶⁵

Abe Kōbō zastanawia się ponadto, czy tekst dramatu jest jedynym źródłem słów, z którego czerpią aktorzy.²⁶⁶ W swoich rozważaniach wykorzystuje podwójne znaczenie japońskiego słowa *kotoba*, które można rozumieć jako język (mowa) oraz jako słowo. Dlatego zadaje jednocześnie pytanie, czy tekst sztuki jest rzeczywiście jedynym językiem, jakim posługują się (mówią) aktorzy. Odpowiedzi docieka w eseju *Dainō no bungyō* (Podział mózgu, 1974)²⁶⁷, powołując się na wyniki badań japońskiego lekarza Tsunody Tadanobu (ur. 1926). Autor *Przyjaciół* opisuje, za Tsunodą, w jaki sposób dźwięki, a zwłaszcza samogłoski i spółgłoski wpływają na pracę półkul mózgowych. Jedne z nich, takie jak dźwięki instrumentów, czyli muzykę odbieramy prawą półkulą, nazywaną w związku z tym półkulą tonalną. Słowa (czy generalnie mowa) odbierana jest półkulą lewą (półkulą językową). Niektóre ludy odbierają dźwięki niewerbalne nie półkulą odpowiedzialną za rozróżnianie dźwięków, ale językową. Dla przykładu Europejczyk odbiera odgłosy zwierząt półkulą tonalną, podczas gdy Japończyk – językową.²⁶⁸ Te rozważania Abe kontynuuje w eseju *Urageshi no jōcho* (Odwrócenie emocji, 1974)²⁶⁹, gdzie przywołuje ludy afrykańskie, które odbierają dźwięki bębnów półkulą językową. Dla Afrykańczyków, zaznacza, odgłosy te nie są tylko sygnałami dźwiękowymi służącymi do komunikacji, ale, w świetle badań Tsunody, każdy dźwięk jest konkretnym słowem, składającym się na konkretny język.²⁷⁰

Abe wykorzystuje rezultaty badań Tsunody do pracy w teatrze. Zaczyna od poszerzenia znaczenia wyrazów *słowo* i *język*, wskazując na bogactwo środków ekspresji aktora, na ich źródło w dramacie, który postrzegał jako słowa tworzące spójną strukturę językową (tekst), ale nie będącej jedynym językiem aktorów. Pokazuje, że komunikacja (dialog) może odbywać się w sferze pozawerbalnej, a mimo to służyć porozumieniu.

²⁶⁵ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 76-77.

²⁶⁶ Abe K., *Zenkai no saigo ni kakete oita ōyō mondai*, s. 175-176.

²⁶⁷ Abe K., *Dainō no bungyō* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 25, 1974–1977, Tōkyō 2007, s. 103-106.

²⁶⁸ Tamże, s. 103.

²⁶⁹ Abe K., *Urageshi no jōcho* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 25, 1974–1977, Tōkyō 2007, s. 123-126.

²⁷⁰ Tamże, s. 123-124.

Właściwe kwestie dialogowe muszą objawiać się na styku ciszy i słowa. [...] Miejsce styku ciszy i słów jest także początkiem dialogu i powinno być także pierwszymi drzwiami do wyłaniania się relacji międzyludzkich.²⁷¹

Podobny sposób rozumienia miejsca słowa w przedstawieniu obecny jest w japońskim teatrze i dramacie klasycznym. W przeciwieństwie do zachodniej tradycji teatralnej, opartej ma słowie i dialogu, teatr Abe Kōbō ma wiele wspólnego z *nō* czy *kabuki*, gdzie to, co werbalne łączy się z tym, co niewerbalne, dźwięk z ciszą, a ruch z bezruchem. Z tej syntezy powstaje sceniczny język, równie znaczący i wymowny jak słowo mówione w teatrze europejskim. Twórca teatru *nō*, Zeami Motokiyo (1363-1443), przywiązywał wagę do milczenia (*chinmoku*) w grze aktora oraz do pauzy (*ma*) – kategorii estetycznej, która:

[...] w zależności od kontekstu sytuacyjnego może oznaczać przestrzeń, przedział, pauzę, przerwę (pomiędzy aktami sztuki), interwał (w muzyce), milczenie, ciszę... *Ma* należy też rozumieć jako relację między częścią a całością, polegającą na świadomości bycia odrębnym (niezależnym) elementem całości (otoczenia), ale integralnie z nią (nim) związanym.²⁷²

Pojawiająca się w grze aktora *nō* milcząca pauza:

[...] jest nie tylko interesująca, ale również wpływa na intensyfikację odczuć widza, którego dosięgają emanujące z głębi serca aktora skoncentrowane w nim emocje.²⁷³

Nie ma śladu tego, że Abe Kōbō świadomie nawiązywał do kategorii *ma* wszechobecnej w tradycyjnej kulturze japońskiej czy choćby tylko w teatrze *nō*. Pozwala to sądzić, że upodobanie do pauzy (*ma*) może wynikać raczej z podświadomego (nieświadomego) wpływu przynależności kulturowej Abe Kōbō, który swoje rozumienie pauzy (milczenia) zawdzięcza głównie Haroldowi Pinterowi.²⁷⁴ Abe, w wywiadzie z Nancy S. Hardin, przyznaje, że to właśnie relacja między milczeniem i nie-milczeniem w teatrze jest jedną z przyczyn jego

²⁷¹ Abe K., *Dōketeki dasshutsu geki*, s. 246.

²⁷² E. Żeromska, *Japoński teatr nowoczesny. Od kabuki do shinpa, czyli kłopoty z realizmem*, Warszawa, Toruń, 2021, s. 44.

²⁷³ Tamże, s. 45.

²⁷⁴ Koncepcja ciszy u Harolda Pintera związana jest z podkreśleniem dewaluacji języka. Pinter pokazuje, jak ludzie, mimo że komunikują się między sobą, nie potrafią się porozumieć (pod tym względem Pinter wykazuje pewne podobieństwa do twórczości Samuela Becketta). Zob. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, s. 264.

zainteresowania się twórczością tego angielskiego dramaturga.²⁷⁵ W zrozumieniu i osiągnięciu pełnej znaczenia ciszy miała aktorowi pomóc neutralność.²⁷⁶

Abe podkreśla dodatkowo, że warunkiem pełnego zrozumienia i wykorzystania ciszy (*chinmoku*) jest osiągnięcie stanu neutralności (*nyūtoraru na mono*), a więc cielesna ekspresja, która pozwala aktorom odkrywać pauzę pojawiającą się między słowami. Dzięki temu milcząca obecność aktora na scenie zaczyna przemawiać. W przeciwnym razie będzie on zmuszony grać jak w *shingeki* – zgodnie z koncepcją gry w stylu realizmu psychologicznego Stanislawskiego.

Abe Kōbō stosował swoje teoretyczne rozważania w praktyce. Podczas prób do spektakli pisarz wymagał od aktorów wykonywania różnych ćwiczeń mających ich nauczyć prawidłowego sposobu mówienia.

Chociaż pracujemy nad ponownym rozważeniem podstaw technik prowadzenia dialogu, celem nie jest opracowanie „technik” dialogu, ale raczej wyzwolenie się od tego, co wydaje się być „techniką”. W przeszłości pisałem już o negatywnych skutkach dramatu emocjonalnego (aktorstwie zapominającym o fizyczności i opierającym się na psychologii) jako o jednej z przyczyn zubożenia ekspresji fizycznej i myślę, że to samo można powiedzieć o dialogu. To nie uczucia decydują o tonie wypowiedzi. Wypowiadane kwestie są również częścią zachowania i są działaniami reagującymi na zmiany sytuacji (relacje z ludźmi lub rzeczami).

[...]

Jakie są więc sposoby pozbycia się irytujących kwestii? To nieprzyjemne określenie, ale aktor może zrozumieć pochodzenia kwestii dialogowych jedynie osobiście ich doświadczając w sposób fizyczny. Najważniejszym powodem, dla którego kwestie te zaczynają brzmieć jak właściwy dialog, jest to, że aktorzy stają się automatami, które przekładają litery kwestii na dźwięki. Bez względu na to jak sprytnie czy wyjątkowe są ich zabiegi, dopóki pozostają na poziomie przekształcania liter w dźwięki, pozostają oni tylko nośnikami „znaczenia”.²⁷⁷

Po opanowaniu ruchowych ćwiczeń, takich jak człowiek-guma czy neutralność, przygotowujących do rezygnacji z gry psychologicznej, czyli ćwiczeń wymagających skupienia się przede wszystkim na ciele, aktorzy mogli zaczynać dodawać ćwiczenia mówione. Za każdym razem kończyło się to jednak powrotem do gry psychologicznej.

²⁷⁵ N. S. Hardin, *An Interview with Abé Kōbō*, s. 446.

²⁷⁶ Abe K., *Shashin nozoki*, s. 332.

²⁷⁷ Abe K., *Dōketeki dasshutsu geki*, s. 245-246.

Wówczas Abe domagał się ponownego rozpoczęcia treningu fizycznego i kontynuowania go aż do momentu pozbycia się przez aktora starych przyzwyczajeń.

Wśród ćwiczeń zaproponowanych przez Abe Kōbō są również takie, które wymagają skupienia się wyłącznie na rozwijaniu umiejętności operowania słowem na scenie, jak na przykład ćwiczenia ze zdjęciami, praktykowane w czasie prób do przedstawienia *Przewodnik I*. Wykonanie takiego ćwiczenia (w ramach *człowieka-gumy*), rozpoczynało się od zaprezentowania następującego dialogu:

- A (zamykając za sobą drzwi) Zaczął blanszować, włożył do garnka...
- B Do garnka?
- A Położył na kuchence...
- B No co ty.
- A Naprawdę!
- B Chyba raczej gotuje.
- A Co za różnica?
- B A to nie jest tak, że jak coś pichcisz to starasz się to doprawić?
- A Dobra, no to gotuje!
- B Dziwne to...
- A Osobliwe.
- B Może chce to odkazić...
- A Nie gadaj głupot!
- B Chyba to niemożliwe.
- A Ale coś robi!
- B Tak. Może chce wytopić tłuszcz.
- A Wytopić tłuszcz?
- B Usunąć tłuszcz.
- A Co z tym zrobimy?
- B Skąd mam wiedzieć.
- A A może nie musimy wiedzieć?
- B Co chcesz przez to powiedzieć?
- A Niewiarygodne, co?²⁷⁸

Abe celowo nie precyzował, co znajduje się w garnku i kim jest znajdująca się za drzwiami tajemnicza postać przygotowująca posiłek.²⁷⁹ Zadaniem aktorów było nadanie znaczenia słowom tego dialogu – oczywiście z wykorzystaniem fizycznej ekspresji, wypracowanej w ramach ćwiczeń *człowieka-gumy*. Pozostali przyglądający się temu aktorzy zgadywali, co znajdowało się w garnku.²⁸⁰

²⁷⁸ Abe K., *Imi mo naku shisen o chū ni oyogaseru*, s. 408-409.

²⁷⁹ Tamże, s. 409.

²⁸⁰ Tamże.

W praktyce okazało się, że żaden aktor nie był w stanie nadać dialogowi znaczenia. Abe twierdził, że jednym z powodów mogły być wyimaginowane obiekty, które miały być wkładane do garnka. Poszczególne grupy aktorów starały się stworzyć wrażenie, że umieszczają w nim odpowiednio: torbę, niemowlę, nieprane od miesiąca skarpetki, perukę. Aktorom nie pomagała też skłonność do psychologizacji danej sceny sztuki i chęć zaskoczenia widza nieoczywistą zawartością garnka. Głównym zarzutem Abego wobec aktorów było to, że starali się oni racjonalnie uzasadniać działania znajdujące się za drzwiami postaci, dopowiadając historię, a nie tylko wyobrażać sobie tę sytuację.²⁸¹ Innym powodem nieskuteczności tego ćwiczenia było – zdaniem Abe Kōbō – niewystarczające przygotowanie aktorów, którzy na tym etapie mieli opanowane tylko ćwiczenia *człowieka-gumy*. To właśnie w wyniku niepowodzenia tego ćwiczenia narodziła się koncepcja neutralności (*nyūtoraru na mono*), która miała sprawić, że dialog (i w związku z tym aktor jako byt istniejący poprzez słowa) przestanie być wyłącznie nośnikiem treści, a sam stanie się treścią.

Abe Kōbō zawsze łączył pracę nad słowem z treningiem fizycznym. Uważał, że dopiero umiejętność osiągnięcia odpowiedniej ekspresji fizycznej pozwala aktorowi na sprawne posługiwanie się słowami. Świadomość ciała, którą powinien on zyskać dzięki stanowi neutralności i ćwiczeniom *człowieka-gumy*, miała sprawić, że słowa stworzą dialog (rozmowę), a nie będą wyłącznie wypowiedzianymi kwestiami wyjętymi ze scenariusza. Abe postrzegał słowo i język w znacznie szerszym kontekście. Za formę wypowiedzi Abe uważał wszystko, co pozwoliłoby aktorowi zaistnieć na scenie jako ucieleśnienie ekspresji.

²⁸¹ Abe K., *Nyūtoraru na mono*, s. 410-411.

Rozdział 21

Aktor a obiekt

Jednym z zagadnień, które Abe Kōbō poruszał w esejach w kontekście rozważań o teatrze jest natura obiektów. Kwestia ta zawsze go interesowała. W 1954 roku, a więc pięć lat po literackim debiucie, w *Obuje zakkan* (Różne przemyślenia na temat obiektów) opisuje rolę otaczających nas przedmiotów jako idei:

Obiekty mają znaczenie jedynie jako idee. W świecie sztuki przedmioty są duchem walki z pustynią. To postawa polegająca na odkrywaniu nowej rzeczywistości poprzez rzeczy ze świata sztuki i wkraczanie w świat nie-sztuki.²⁸²

Fascynacja obiektem nie była przypadkowa. Abe Kōbō w rozmowie z Nancy S. Hardin zaznacza, że według niego jedną z głównych umiejętności pisarza jest obcowanie z obiektem (przedmiotem) samym w sobie.²⁸³ Praca w Studio Abe Kōbō uświadomiła mu zatem, że aktorzy również powinni w szczególny sposób podchodzić do otaczających ich obiektów. Abe dążył, do tego, żeby aktor myśląc o obiekcie nie traktował go jako coś, co szybko przemyka mu przez myśli, lecz jako przeszkodę w swoim umyśle, pozwalającą na przeniknięcie myślą obiektu (*sono mono no naka ni mukatte shikō suru koto*²⁸⁴). Nancy Shield zaznacza, że takie postrzeganie obiektu miało pomóc aktorowi odrzucić schematy interpretacyjne i otworzyć się na niekonwencjonalne myślenie o świecie²⁸⁵, co jeszcze bardziej przybliżało go do obiektu odartego z dotychczasowego znaczenia, a następnie umożliwiało zrozumienie estetyki snu, typowej dla przedstawień Abe Kōbō.

Doświadczenie relacji aktora z obiektem sprzyja – zdaniem Abe – rozwojowi jego wyobraźni i kreatywności, a jednocześnie zmianie postrzegania ludzi. Nancy Shields uważa, że właśnie owo przenikanie myślą obiektu (również człowieka) jest podstawą metamorfoz, którym ulegają bohaterowie Abego:

²⁸² Abe K., *Obuje zakkan* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 4, 1953-1955, Tōkyō 2007, s. 344.

²⁸³ Wywiad, w którym pada to stwierdzenie ukazał się w dwóch wersjach językowych – angielskiej (*to deal with an object as an object itself*. Zob. N. S. Hardin, *An Interview with Abē Kōbō*, s. 450) i japońskiej. (mono o sono mono jitai to shite ika ni atsukau. Zob. Abe K., *Abe Kōbō to no taiwa* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 24, 1973-1974, s. 474).

²⁸⁴ Abe K., *Abe Kōbō to no taiwa*, s. 474.

²⁸⁵ N. K. Shields, *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, s. 53.

Abe często kierował intensywne spojrzenie na obiekty i ludzi, ukazując im jak wymknąć się swoim indywidualnym granicom. Co by było, gdyby życie zwykłego mężczyzny lub kobiety zostało nagle zakłócone przez wyjątkowe wydarzenie?²⁸⁶

Shields zauważa, że obiekty i postacie w dramatach Abe Kōbō ulegają powierzchownej przemianie fizycznej, ale wnikając myślą w ich głąb, zaczynamy dostrzegać, kim lub czym są w rzeczywistości – poznajemy ich prawdziwą naturę.²⁸⁷

Można więc zaryzykować stwierdzenie, że takie niekonwencjonalne postrzeganie obiektów prowadzi aktora do odkrycia sedna rzeczy – do ukazywania prawdziwej natury obiektów, emocji, stanów.

Taka koncepcja aktorstwa przypomina koncepcję Zeami, który twierdził, że chcąc odzwierciedlić rzeczywistość, zawsze trzeba skupiać się na istocie rzeczy, a nie na przejawie, czyli na tym, co jest widoczne dla oka.²⁸⁸ Abe również zdaje się zachęcać swoich aktorów do poszukiwania istoty – nie tylko wnikając w obiekt, ale wykorzystując proponowane przez niego ćwiczenia.

²⁸⁶ Tamże, s. 53-54.

²⁸⁷ Tamże, s. 54.

²⁸⁸ E. Żeromska, *Japoński teatr nowoczesny. Od kabuki do shinpa, czyli kłopoty z realizmem*, s. 98.

Rozdział 22

Czas i przestrzeń w teatrze Abe Kōbō

Abe Kōbō poświęcał dużo uwagi relacji czasu i przestrzeni w teatrze i ich wzajemnemu przenikaniu. Rozmawiając z Nancy S. Hardin na temat sztuki (rozumianej w tym kontekście jako całokształt działań twórczych człowieka) Abe zaznaczył, że istnieją dwa jej rodzaje: temporalna i przestrzenna.²⁸⁹

Był przekonany o konieczności zmian zachodzących w otaczającej nas przestrzeni – punktu odniesienia, dzięki któremu możliwe jest odczuwanie upływu czasu.²⁹⁰ Zawsze jednak mamy do czynienia z cieniem czasu (*jikan no kage*), a nie z czasem samym w sobie.²⁹¹ Abe twierdzi, że pisarze starają się zgłębić naturę czasu, ale potrafią jedynie zastąpić go przestrzenią i z tego powodu tworzą tylko cień czasu – literaturę, będącą sztuką przestrzenną²⁹², ponieważ w jej obrębie następuje uzależnienie czasu od przestrzeni, co – według pisarza – przypomina werbalizację emocji.²⁹³ Abe zastanawiał się, czy w takim razie można odczuwać czas w sposób pełniejszy niż poprzez literaturę.

O ile upływu czasu można doświadczyć poprzez zmiany zachodzące w przestrzeni, o tyle czas jako taki można poczuć poprzez muzykę, rozumianą jako wszelkiego rodzaju dźwięki²⁹⁴, które – zdaniem Abego – mają cechy temporalne²⁹⁵. Istnieją one bowiem wyłącznie w czasie teraźniejszym (tu i teraz).²⁹⁶ Przykładowo, jak twierdzi Abe, przeczytane książki można przywoływać w pamięci i przeżywać je długo po zakończeniu lektury, natomiast muzyka (dźwięki) oddziałuje na człowieka jedynie w momencie, kiedy jej słuchamy (tu i teraz). Dodatkowo, im bardziej tempo i natężenie dźwięku w danym utworze przypominają bicie serca człowieka czy jego tempo chodzenia, tym silniej muzyka na nas oddziałuje i wpływa na emocje. Dźwięki nienaturalne (sprzeczne z rymem fizjologicznym), jak na przykład odgłos silnika, nigdy nie będą w stanie wpływać na ludzkie emocje.²⁹⁷

Próby przekroczenia ograniczeń czasowych w literaturze, a przestrzennych w muzyce często okazują daremne – obie te dziedziny – zdaniem Abe Kōbō – dzieli ogromna

²⁸⁹ N. S. Hardin, *An Interview with Abe Kōbō*, s. 444.

²⁹⁰ Tamże, s. 455.

²⁹¹ Abe K., *Jikū no kōsa to shite no butai* [w:] Abe K., *Abe Kōbō zenshū*, tom 24, 1973–1974, Tōkyō 2007, s. 511.

²⁹² Tamże, s. 511.

²⁹³ N. S. Hardin, *An Interview with Abe Kōbō*, s. 444.

²⁹⁴ Abe K., *Jikū no kōsa to shite no butai*, s. 511.

²⁹⁵ N. S. Hardin, *An Interview with Abe Kōbō*, s. 445.

²⁹⁶ Tamże.

²⁹⁷ Abe K., *Jikū no kōsa to shite no butai*, s. 511.

przepaść.²⁹⁸ Jedynym miejscem gdzie literatura i muzyka łączą się ze sobą (pozostając jednocześnie względem siebie niezależne) jest scena, a konkretnie przedstawienie teatralne.²⁹⁹ Łącznikiem obu tych porządków (temporalnego i przestrzennego) jest aktor. Związane jest to z tym, w jaki sposób może on wpływać on na oglądających go ludzi: pobudzając emocje widza poprzez wypowiedane kwestie oraz poprzez fizyczność. Tańczącego aktora można traktować jako muzykę wyrażaną przez ciało. W ten sposób – jak zauważa Abe – przedstawienie teatralne łączy w sobie literaturę (wypowiedane kwestie) z muzyką (wyrażaną poprzez ciało w tańcu).³⁰⁰

Abe przyznaje, że jego poglądy na temat czasu kształtowały się pod silnym wpływem Harolda Pintera.³⁰¹ Stwierdza, że w utworach angielskiego dramaturga nie dostrzega upływu czasu, ponieważ czas linearny został w nich zastąpiony czasem spiralnym, co wpływa też na relację między czasem i przestrzenią. Abe nie precyzuje jednak na czym ten wpływ polega.³⁰²

W koncepcji tej można się też doszukać podobieństwa do typowej dla kultury japońskiej koncepcji czasu cyklicznego, znajdującej odzwierciedlenie między innymi w literaturze i muzyce czy różnych formach teatru tradycyjnego, z których każdy jest wynikiem syntetycznego zespolenia muzyki, słowa, ruchu (tańca)³⁰³ – elementów temporalnych i przestrzennych.

²⁹⁸ Tamże, s. 512

²⁹⁹ Tamże, s. 512-513.

³⁰⁰ N. S. Hardin, *An Interview with Abé Kōbō*, s. 445. Taka koncepcja, zakładająca, że przedstawienie teatralne jest syntezą literatury, muzyki, tańca jest bliska koncepcji przedstawienia teatralnego w tradycyjnym teatrze japońskim (*nō*, *kabuki*).

³⁰¹ H. Pinter często stosował przeskok w czasie (np. wprowadził odwróconą chronologię w sztuce *Zdrada*), ale nigdzie nie wypowiadał się na temat czasowości w swoich utworach. Również badacze jego twórczości nie zwracali uwagi na ten problem. Pozostaje jedynie sądzić, że koncepcja czasu w sztukach Pintera mogła wynikać z inspiracji utworami Samuela Becketta (do których to inspiracji Pinter się przyznawał. Zob. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, s. 264.

³⁰² N. S. Hardin, *An Interview with Abé Kōbō*, s. 446.

³⁰³ E. Żeromska, *Japoński teatr nowoczesny. Od kabuki do shinpa, czyli kłopoty z realizmem*, s. 63-69.

Rozdział 23

Teatr Abe Kōbō – inspiracje, podobieństwa i nawiązania

Timothy Iles porównuje zaproponowaną przez Abe Kōbō koncepcję teatru do koncepcji dwóch innych twórców teatru japońskiego, których aktywność również przypada na drugą połowę XX wieku. Pierwszym z nich jest aktor i reżyser zaliczany do nurty *shingeki* – Senda Koreya (1904-1994), drugim Suzuki Tadashi (ur. 1939).³⁰⁴

Senda Koreya, założyciel zespołu *shingeki* Haiyūza (Teatr Aktorów, działający od 1938 roku), w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych często reżyserował sztuki Abe Kōbō, ściśle z nim współpracując.³⁰⁵ Senda był również autorem dwutomowego traktatu *Kindai haiyū jutsu* (Współczesna sztuka aktorstwa, 1949, 1950), w której opisał swój autorski, usystematyzowany trening przeznaczony dla aktorów *shingeki*. Wpisywał się w ten sposób w dyskusję na temat japońskiego aktorstwa realistycznego w stylu zachodnim. Znany japoński krytyk teatralny, Watanabe Tamotsu uważa ten pierwszy, napisany przez aktora dla aktorów traktat za jedno z istotniejszych japońskich dzieł teoretycznych dotyczących współczesnego aktorstwa i teatru.³⁰⁶ W koncepcji Sendy bez trudu można zauważyć podobieństwa do teatralnej myśli Abe Kōbō.

Senda Koreya, podobnie jak później Abe Kōbō, przywiązywał dużą uwagę do treningu ciała. Uważał, że aktor komunikuje się poprzez gesty wyrażające różne stany i emocje.³⁰⁷ Pełną kontrolę gestów (świadomość ciała) może zapewnić jedynie trening. Kontrola każdego mięśnia umożliwia natomiast precyzyjne przekazywanie określonych treści. Niezbędne jest także odwoływanie się do własnego doświadczenia i pamięci emocjonalnej. Opracowane przez Sendę ćwiczenia mają pomóc aktorowi grać realistycznie. Polegają one na wpatrywaniu się w różne obiekty, wsłuchiwaniu się w wybrane dźwięki, skupianiu się na zadaniach umysłowych, w czasie, gdy inni wykonawcy toczą rozmowy. Dzięki temu treningowi aktor może stać się odgrywaną przez siebie postacią i pozostawać na scenie, jakby nie było publiczności. Według Sendy ćwiczenia te prowadzą do osiągnięcia pełnej koncentracji, a według Abe – do stanu neutralności. W obu przypadkach aktor osiąga pełną samoświadomość.³⁰⁸

³⁰⁴ T. Iles, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, s. 151.

³⁰⁵ Tamże.

³⁰⁶ Tamże, s. 153.

³⁰⁷ Tamże, s. 155.

³⁰⁸ Tamże, s. 170-171.

Iles zauważa, że obu twórców łączy przywiązywanie wagi do wyrażania emocji poprzez ciało aktora. Tym, co ich odróżnia jest ostateczny rezultat, który chcieli osiągnąć. Senda dążył do realizmu, imitacji rzeczywistości poprzez ciało, a Abe – do stworzenia świata snów:

W swojej twórczości Senda pragnął uzyskać realizm – zadaniem aktorów była dokładna obserwacja oraz naśladowanie ludzi. Podstawą w tworzeniu postaci było postawienie się na jej miejscu. Celem Abego było stworzenie świata snów. Aktorzy sami mieli być snami, a nie żywymi ludźmi – co więcej, przygotowując niektóre spektakle, Abe kazał swoim wykonawcom podglądać zwierzęta w zoo. Było to coś zupełnie innego w stosunku do tego, co ze swoimi aktorami chciał osiągnąć Senda.³⁰⁹

Timothy Iles dokonuje też porównania koncepcji autorstwa Abe Kōbō z koncepcją Suzukiego Tadashiego. Ich podobieństwa doszukuje się w dążeniach obu artystów do stworzenia wyizolowanej przestrzeni – przestrzeni sakralnej. Różnica natomiast polega na tym, że w teatrze Abego widz, akceptując maskę aktora, współtworzy wraz z nim świat snu zanurzony w rzeczywistości, choć jednocześnie pozostaje poza nim.³¹⁰ Tymczasem Suzuki kreuje mityczną przestrzeń, całkowicie oderwaną od codzienności.³¹¹ Podobnie jak Abe Kōbō jest też twórcą słynnego treningu aktorskiego, którego istotą są ćwiczenia ciała, szczególnie dolnych części, oraz osiągnięcie jego pełnej świadomości.³¹² Suzuki zwraca szczególną uwagę na pracę nóg i ich relację z podłożem. Głównym zadaniem aktora jest oddanie zmienności tej relacji – tego, czy nogi twardo stąpają po ziemi, czy też delikatnie jej dotykają, jak gdyby aktor miał zaraz wzbić się w powietrze.³¹³

Abe i Suzuki stworzyli trening aktorski oparty na ciele wykonawcy. W obu przypadkach fizyczność miała umożliwić aktorom oddanie pełni niuansów zachowań ludzkich. Obaj twórcy chcieli jednocześnie przenieść swoich widzów do zupełnie innej rzeczywistości. Dla Ilesa tym, co odróżnia Suzukiego i Abego jest jedynie to, jaki rodzaj rzeczywistości chcą stworzyć na scenie. Iles nie zauważa jednak jednej istotnej różnicy między tymi dwoma twórcami. Suzuki w swojej twórczości świadomie nawiązuje do tradycyjnych, klasycznych form teatru japońskiego,³¹⁴ do którego Abe Kōbō nigdy nie odnosił się intencjonalnie.³¹⁵

³⁰⁹Tamże, s. 186.

³¹⁰Tamże, s. 166.

³¹¹Tamże, s. 183.

³¹²Suzuki T., *Czym jest teatr?*, Wrocław 2012 oraz T. Suzuki, *Culture is the body*, tłum. by K. H. Steele, New York 2015.

³¹³Suzuki T., *Gramatyka stóp* [w:] Suzuki T., *Czym jest teatr?*, s. 45-47.

³¹⁴Nawiązania do japońskich klasycznych gatunków widowiskowych, w tym do teatru *nō*, znajdują się między innymi w eseju pt. *Gramatyka stóp*. Zob. Suzuki T., *Gramatyka stóp*, s. 43-61.

³¹⁵N. S. Hardin, *An Interview with Abe Kōbō*, s. 441.

Abe, w przeciwieństwie do Suzukiego, często wprowadzał do przedstawienia elementy treningu, jak na przykład w przypadku *Przewodnika I*.

Z analizy porównawczej Ilesa metody Abe Kōbō, Sendy Koreyi oraz Suzukiego Tadashiego wyraźnie wynika, że twórczość sceniczna autora *Przyjaciół* wykazuje większe podobieństwo do stylu nurtu japońskich teatrów awangardowych lat sześćdziesiątych XX wieku niż do *shingeki*. Podobnego zdania jest Kimura Yōko, która stwierdza, że zainteresowanie ciałem aktora charakteryzuje twórców awangardy lat siedemdziesiątych, a osiągnięcia Studio Abe Kōbō wpisują się w trend ogólnościowy.³¹⁶ W drugiej połowie XX wieku zainteresowanie ciałem aktora teatralnego przejawiało wielu twórców na całym świecie. Hans-Thies Lehmann (1944-2022) traktuje cielesność jako jeden z aspektów teatru postdramatycznego.³¹⁷ Badacz zauważa, że obraz ciała w teatrze postdramatycznym może przybierać różne formy: ciało zdeformowane³¹⁸, ciało zabsolutyzowane³¹⁹, ciało zmutowane czy zmechanizowane³²⁰. Wizja teatru, w którym cielesność znajduje się w centrum uwagi sprawia, że twórczość Abe Kōbō ma wiele cech teatru postdramatycznego. Do opisu tej wizji można się – jak sądzę – posłużyć słowami Lehmanna:

[...] skoro ciało nie pokazuje nic innego poza sobą, odwrót od ciała niosącego znaczenia i zwrot ku ciału wolnych od sensów gestów (tańca, rytmu, siły, energii, kinetycznego bogactwa) czyni je w najwyższym stopniu odpowiedzialnym za ukazanie wszelkich aspektów społecznej egzystencji.³²¹

W podobny sposób Abe Kōbō zaznaczał, że ćwiczenia, a następnie sekwencje ruchu w jego przedstawieniach mają opierać się na bezznaczeniowości, bezsensu (*muimi*) i być wyłącznie czynnościami fizycznymi. Również koncepcja „ciała nie pokazującego nic innego poza sobą” zdaje łączyć się z koncepcją cielesnej ekspresji (*nikutai hyōgen*), zaproponowaną przez Abego.

Twórczość dramaturgiczna Abego z okresu działalności Studio jest także podobna do postdramatu, chociaż paradoksem byłoby opisywanie teatru postdramatycznego, nurtu negującego dramat, przez pryzmat tekstów pisanych. Sztuki Abe Kōbō mają bowiem

³¹⁶ Kimura Y., *Abe Kōbō to wa dare ka*, s. 114-115.

³¹⁷ Teatr postdramatyczny obejmuje różne zjawiska w teatrze zachodnim (w szczególności europejskim) zachodzących w drugiej połowie XX wieku. Twórcy teatru postdramatycznego, chcąc uwolnić przedstawienie teatralne od dominacji tekstu, zwracali uwagę na wszystkie możliwe formy ekspresji na scenie. Zob. H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 273-275.

³¹⁸ Tamże, s. 149.

³¹⁹ Tamże, s. 150.

³²⁰ Tamże, s. 280.

³²¹ Tamże, s. 150.

podwójną wartość. Abe tworzył swoje sztuki nie jako teksty literackie, lecz z myślą o ich inscenizacji. *Pseudo-rybę, Wystawę obrazów czy Śmierć słoniątka* należy więc traktować jak zapis przedstawienia, a pojawiające się w tych utworach obrazy (jak na przykład wielka ryba ukształtowana z ciał wielu aktorów czy posągi gigantów owiniętych materiałem okalającym scenę) przypominają metamorfozy, o których Lehmann pisze, że:

Szczególnym sposobem obecności postdramatycznego ciała jest przemiana aktorów w ludzi-przedmioty, żywe rzeźby³²².

Na przemianę zwraca też uwagę jeden z przedstawicieli postdramatyzmu, niemiecki dramaturg Heiner Müller (1929-1995), który twierdził, że jest ona podstawowym aspektem teatru i dramatu, a ostateczną metamorfozą – śmierć (symboliczna).³²³ Również bohaterowie z dramatów Abe Kōbō doświadczają metamorfozy, często w jej ostatecznej formie – śmierci, jak na przykład Mężczyzna śniący o byciu rybą, który pojawia się w *Pseudo-rybie, Wystawie obrazów czy Śmierci słoniątka*.

Twórczość Abe Kōbō odznacza się podobnymi cechami jak powstały w latach siedemdziesiątych XX wieku³²⁴ (czyli w okresie działalności Studio Abe Kōbō) teatr postdramatyczny, dla którego typowy jest:

Sposób odbioru i rozumienia świata [, który] ulega wyraźnemu przesunięciu: z linearno-sukcesywnego postrzegania rzeczywistości na jej symultaniczny i wielo-perspektywiczny ogląd. Bardziej powierzchowna, a zarazem rozleglejsza percepcja zajmuje [w teatrze postdramatycznym] miejsce centrystycznej i głębokiej, [...]. Powolne czytanie, podobnie jak skomplikowany i „ociężały” teatr wydają się tracić swoje znaczenie na rzecz przynoszącej lepsze zyski cyrkulacji ruchomych obrazów.³²⁵

W teatrze i dramatach Abe Kōbō napisanych w okresie działalności Studio (*Pseudo-rybie, Wystawie obrazów czy Śmierci słoniątka*) zwracają też uwagę charakterystyczne dla sztuk postdramatycznych zanikanie tekstu jako łatwej do odczytania całości narracyjnej z powodu bezznaczeniowości, fragmentaryczności i abstrakcji³²⁶, a ponadto zbliżanie się dyskursów scenicznych do struktury snu pozbawionego hierarchii między obrazami,

³²² Tamże, s. 278.

³²³ Tamże, s. 61.

³²⁴ Tamże, s. 19.

³²⁵ Tamże, s. 7.

³²⁶ Fragmentaryczność rozbijająca spójną narrację pojawiła się również we wcześniejszych dramatach (np. w *Niezamierzonym czynie*), które są naznaczone stylem brechtowskim i nie mają cech typowych dla teatru postdramatycznego.

działaniami i słowami czy tekstura kolażu, montażu, fragmentu, a nie logicznego toku narracyjnego.³²⁷

Czy takie podobieństwo twórczości teatralnej i dramaturgicznej Abe Kōbō do twórców teatralnych opisywanych przez Lehmana może upoważniać do uznania go za jednego z twórców teatru postdramatycznego? Lehmann zalicza do nich tylko dwóch japońskich artystów: Suzukiego Tadashiego oraz choreografa i tancerza Teshigawarę Saburō (ur. 1953). Zastanawia jednak, czy pominął on Abe Kōbō przez przypadek czy celowo?

Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna. Cechy postdramatyczne pojawiają się w twórczości Abe Kōbō dopiero w okresie działalności Studio. Jego wcześniejsze utwory sceniczne noszą cechy sztuk *shingeki* w stylu europejskim, w których mimo absurdalnej fabuły (*Torba, Mężczyzna, który przemienił się w pałkę*) i rozwiązań formalnych często odbiegających od stylu imitacyjnego (*Niezmierzony czyn*), pozostają utworami opartymi na słowie, mającymi logiczny tok narracyjny. W sztukach Abe Kōbō pojawiają się elementy typowe dla teatru i dramatu postdramatycznego w latach siedemdziesiątych. Trudno to ignorować, nawet jeśli Abe nie zostałby uznany za twórcę teatru postdramatycznego.

Ze względu jednak na to, że teatr taki ma wiele cech podobnych do klasycznego teatru i dramatu japońskiego (alinearność i symultaniczność czasowa, brak dominacji słowa, widowiskowość), postmodernistyczna, awangardowa twórczość Abe Kōbō jest w równym stopniu europejska co japońska (czego dowodzi tendencja do nawiązywania do rodzimej, klasycznej tradycji teatralnej przez twórców *post-shingeki*).³²⁸

³²⁷ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, s. 129.

³²⁸ E. Żeromska, *Japoński teatr nowoczesny. Od kabuki do shinpa, czyli kłopoty z realizmem*, s. 242-243.

Zakończenie

Abe Kōbō to artysta niezwykle wszechstronny, sięgający po różne środki artystycznego wyrazu. Mimo licznych opracowań jego twórczość dramaturgiczna i teatralna (zwłaszcza reżyserska i jako twórca oryginalnego treningu aktorskiego) nadal skrywa wiele tajemnic. Może to zaskakiwać, ponieważ związek pisarza z teatrem trwał z różną intensywnością do lat osiemdziesiątych XX wieku, a twórczość dramaturgiczna, pod względem formalnym i treściowym, ewoluuje w miarę upływu czasu.

Sztuki, które Abe Kōbō napisał w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych utrzymane są w konwencji realistycznej. Ich punktem wyjścia jest często absurdałna sytuacja (jak podrzucenie zwłok do mieszkania przypadkowego mężczyzny w *Ty też jesteś winny*), ale utwory te charakteryzują się linearną fabułą opartą na dialogu, a głównym problemem są kwestie społeczne, przede wszystkim konfliktowa relacja między społeczeństwem a jednostką odczuwającą, że w wyniku skomplikowanych zależności odbierana jest jej wolność (*Przyjaciele*) czy zakłócana spokojna egzystencja (*Ty też jesteś winny*). Osamotnieni bohaterowie podejmują nierówną walkę o odzyskanie tego, co utracili, lecz ich wysiłki okazują się daremne. Abe odsłania również zasady obowiązujące w społeczeństwie, ponadto wpływające na poczucie tożsamości narodowej czynniki cementujące wspólnoty oraz (*Niezamierzony czyn*).

Utwory z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych cechuje uniwersalność. Z perspektywy kultury europejskiej można je odczytywać jako dramaty o niszczeniu indywidualizmu jednostki, którą odebranie niezależności czyni bezimienną częścią tłumu. Spojrzenie na te same sztuki z perspektywy japońskiej powoduje, że zaczyna się też dostrzegać krytykę autora powojennej urbanizacji kraju, wpływającej na powstanie nowego społeczeństwa, w którym jednostka, przywiązana do starego wzorca tworzenia się relacji i konstytuowania wspólnoty (małych, wiejskich grup), czuje się zagubiona w realiach miejskich.

W latach siedemdziesiątych następuje wyraźny zwrot w sposobie pisania sztuk przez Abe Kōbō. Rezygnuje on z formy realistycznej, a linearną opowieść zastępuje obrazami abstrakcyjnymi i fragmentarycznymi. Minimalizuje dialogi, a rozbudowuje warstwę wizualną, poszukując nowych środków wyrazu poprzez ruch ciała aktora, muzykę czy scenografię (tworzoną przez żonę pisarza, Abe Machi). Zaczyna często wykorzystywać, wcześniej pojawiający się sporadycznie, motyw metamorfozy (jak na przykład przemiana w Pseudo-rybę w sztukach *Pseudo-ryba*, *Wystawa obrazów I* czy *Śmierć słoniątka*).

Abe Kōbō zdawał sobie sprawę, że zaproponowana przez niego forma dramatu będzie niezwykle trudna do wystawienia na scenie z dwóch powodów. Był przekonany, że poza nim żaden reżyser nie zrozumie jego nowych sztuk i nie będzie w stanie w pełni oddać jego zamysłu. Był ponadto świadomy, że japońscy aktorzy nie są odpowiednio przygotowani do występowania w sztukach abstrakcyjnych. Dlatego w 1973 roku założył własny zespół teatralny, Studio Abe Kōbō (Abe Kōbō Sutajio), w którym udzielał się w charakterze dramaturga i reżysera. Umożliwiło mu to niczym nieskrępowane realizowanie własnych wizji teatralnych. Jednak, co być może ważniejsze, pozwoliło mu również szkolić aktorów w taki sposób, aby byli w stanie te wizje realizować. W tym celu opracował trening aktorski, którego najistotniejszym założeniem było skupienie się na fizyczności aktora. Służyły temu między innymi ćwiczenia, które nazwał *człowiekiem-gumą*, a także próby uzyskania stanu neutralności, mające uzmysłowić wykonawcom, w jaki sposób wyrażać różne stany emocjonalne poprzez ciało. Abe był przeciwny grze psychologicznej, która, jak uważał, nie umożliwia oddania wszystkich niuansów ludzkiego zachowania i reakcji. Niejednokrotnie włączał niektóre elementy treningu wprost do przedstawienia, czego przykładem może być ćwiczenie polegające na opisywaniu fotografii ukrytych w pudełku, które stało się kanwą sztuki *Przewodnik I* oraz jej inscenizacji.

Abe traktował scenę miejsce przenikania się czasu i przestrzeni, a teatr – jak miejsce bez podziału na obserwatorów i obserwowanych.

W 1979 roku Abe Kōbō zakończył eksperymenty teatralne. Jego koncepcja treningu nie tylko nie cieszyła się taką popularnością jak metoda Suzukiego Tadashiego, ale z czasem wręcz uległa zapomnieniu. Znaczenie wizji Abe Kōbō wyraża się przede wszystkim w roli, jaką odegrała w dyskusji na temat współczesnego aktorstwa, która rozpoczęła się w Japonii na przełomie XIX i XX wieku, po odkryciu zachodniej tradycji teatralnej, a ze szczególną intensywnością toczyła się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, zwłaszcza w środowisku artystów awangardowych, do których Abe nie jest zaliczany. Jako dramaturg i twórca teatralny nawiązywał do Harolda Pintera, Bertolta Brechta, Hanady Kiyoteru czy Sendy Koreyi, a jego wczesne sztuki mają wiele cech typowych zarówno dla dramatów europejskich, jak i rodzimych. To zapewne z tego powodu udało mu się stworzyć oryginalną koncepcję teatru. Czy zatem Abe Kōbō jest twórcą japońskim, czy – jak się powszechnie uważa – niejapońskim?

Mimo swojego wkładu w rozwój rodzimej literatury, Abe Kōbō często postrzegany jest jako twórca niejapoński. Zarzuca się mu, że jego twórczość różni się znacząco od innych japońskich pisarzy, głównie ze względu na brak zachwytu nad otaczającą go przyrodą czy z powodu wątków autobiograficznych w jego utworach. Ten ostatni zarzut nie jest jednak w pełni uzasadniony. Analizując twórczość dramatyczną Abe Kōbō można zauważyć, że doświadczenia z młodości nie tylko ukształtowały pisarza, ale niejednokrotnie stanowiły imperatyw do powstania wielu jego utworów. Paradoksalnie to właśnie życiowe doświadczenia stały się przyczyną jego „niejapońskości” – dorastanie w Mandżurii, z dala od Japonii, wpłynęło na stosunek do ojczyzny, jak również do idei państwowości, przynależności narodowej czy rodzimej sztuki. Nic więc dziwnego, że poruszane przez niego tematy, jak stosunek do piękna i przyrody, różnią się od ulubionych tematów innych współczesnych mu japońskich pisarzy.

Zarzut o niejapońskość pojawia się głównie w kontekście utworów prozatorskich Abe Kōbō. Z literatury przedmiotu wynika, że dotychczas nikt nie podjął się próby odpowiedzi na pytanie, czy podobne wątpliwości można mieć w odniesieniu do jego dramaturgii i pracy scenicznej. Odpowiedź nie jest jednoznaczna.

Analizując teatralne dokonania Abe Kōbō, rzeczywiście możemy znaleźć wiele cech wspólnych z teatrem czy dramaturgią europejską. Może to wynikać z fascynacji pisarza zachodnimi twórcami teatralnymi. Niewątpliwie duży wpływ na sposób jego myślenia o teatrze miała twórczość Bertolta Brechta, której wielkim propagatorem, tłumaczem tekstów teoretycznych był Senda Koreya, reżyser (*shingeki*) wielu sztuk Abe Kōbō, z którym ściśle współpracował w latach sześćdziesiątych XX wieku. Z twórczości niemieckiego dramaturga Abe zaczerpnął efekt obcości, wykorzystując go zarówno w swoich dramatach, jak i w pracy z aktorem. W sztukach przejawia się ona poprzez fragmentaryzowanie fabuły czy przenoszenie akcji na różne plany czasowe (przeplatanie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości). Z kolei w ramach autorskiego treningu aktorskiego, zaleca on, aby w trakcie pracy nad rolą, którą nazywa tworzeniem maski, aktorzy zachowywali odpowiedni dystans między swoim rzeczywistym „ja” a sceniczną kreacją. Abe, podobnie jak Brechtowi, zależało na tym, żeby oglądane na scenie wydarzenia nie tworzyły iluzji rzeczywistości angażującej emocjonalnie widzów, a rozpoczynały proces zmian, prowokując ich do dyskusji na temat istotnych problemów społecznych.

Ważnym źródłem inspiracji dla Abe Kōbō była też twórczość Harolda Pintera. Pisarza fascynowała natura czasu (cyklicznego) oraz rola milczenia w dziełach tego angielskiego dramaturga. Być może zainteresowanie Pinterem, artystą tworzącym w duchu teatru absurdu,

sprawiło również, że w utworach Abego, szczególnie powstałych po 1969 roku, można znaleźć cechy charakterystyczne dla tego nurtu, jak fragmentaryczne dialogi, zanik logicznej i linearnej fabuły, gra z oczekiwaniami widza (kategoria *l'insolite*).

Można ponadto dostrzec liczne podobieństwa sztuk, napisanych przez Abe Kōbō w latach siedemdziesiątych, do zachodniego dramatu określanego (za Lehmannem) jako postdramatyczny. Łączą cechy takie, jak: zanikanie warstwy tekstowej, poszukiwanie niewerbalnych form ekspresji scenicznej (poprzez ciało, muzykę, ruch, obraz) czy koncentracja na warstwie wizualnej spektakli. Takimi cechami odznaczają się utwory pisarza, powstałe w okresie działalności Studia Abe Kōbō (1973-1979). Wcześniej Abe tworzył sztuki znacznie bardziej realistyczne – oparte na dialogu, z wyraźnie zarysowaną fabułą i ściśle współpracował w latach 1955-1968 (Senda wystawiał jeszcze pojedyncze sztuki Abego w latach 1970-71 oraz w 1984 roku) z reżyserem Sendą Koreją, czołowym przedstawicielem *shingeki*, który na deskach założonego przez siebie teatru Haiyūza (Teatr Aktora), jednego z najważniejszych zespołów tego nurtu w stylu europejskim, często wystawiał sztuki Abe Kōbō. Senda znacząco wpłynął na to, w jaki sposób pisarz postrzegał teatr. Swoją koncepcję neutralności Abe wzorował na opracowanej przez Sendę technice pełnej koncentracji.

Mimo ewidentnego ulegania wpływom tradycji zachodniej twórczość Abe Kōbō świadczy też o silnym związku z rodzimą literaturą i teatrem, do czego pisarz nie przyznawał się w sposób świadomy. Japońskość jest zauważalna zwłaszcza w jego sztukach o problematyce społecznej. Brakuje w nich wprowadzie przejawów typowego dla Japończyków zainteresowania światem przyrody, ale jest wyraźna koncentracja na relacji między jednostką a grupą.

Uwagę zwraca szczególna prawidłowość polegająca na tym, że niektórzy europejscy artyści stanowiący źródło inspiracji dla Abe Kōbō tworzyli pod wpływem fascynacji Wschodem jak interesujący się teatrem chińskim i japońskim Brecht. Z kolei sposób, w jaki Abe postrzegał ciszę bardziej przypomina rolę milczenia w tradycyjnym teatrze japońskim, zwłaszcza w *nō*, niż w teatrze i dramacie Harolda Pintera, dla którego cisza była skumulowana w pauzach i obnażała niemożność (lub nieumiejętność) komunikowania się między ludźmi. Abe natomiast twierdził, że w ciszy (milczeniu) rodzi się prawdziwy dialog, więc nie jest ona pauzą, wyrwą w tkance dialogowej, obnażającą brak porozumienia, a chwilą niedopowiedzeń i ekspresji stanów emocjonalnych nie dających się opisać słowami.

Jakim więc twórcą jest Abe Kōbō? Odpowiedź na to pytanie nie jest jednoznaczna. Zapewne zarówno japońskim, jak i niejapońskim. Na pewno jednak jest twórcą uniwersalnym

i trudnym do zakwalifikowania. Próba jakiegokolwiek klasyfikacji może skutkować deprecjonowaniem jego niezwyklej twórczości.

Abe Kōbō często negował podstawowe założenia *shingeki*, na przykład poprzez wprowadzanie postaci nierzeczywistych³²⁹ i tworzenie dramatów wizualnych, w których zupełnie zrywał ze scenicznym realizmem. Nie był więc typowym przedstawicielem nurtu *shingeki*, podobnie jak nie był twórcą *post-shingeki* lat sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych, który nawiązywał do tradycyjnego teatru japońskiego.

Wieloznaczność spowodowana między innymi rozbudowaną warstwą wizualną, estetyką snu czy degradacją dialogu sprawia, że twórczość Abe Kōbō wymyka się wszelkim stereotypowym klasyfikacjom i najlepiej koresponduje z zachodnim teatrem absurdu, a także – paradoksalnie – z koncepcją klasycznego teatru japońskiego, zwłaszcza *nō*, do inspiracji którym pisarz nigdy się nie przyznawał.

³²⁹ Kimura Y., *Abe Kōbō to wa dare ka*, s. 76.

Aneks

Wykaz dramatów autorstwa Abe Kōbō (według chronologii ich powstawania)

Rok powstania	Tytuł oryginalny	Tytuł polski	Uwagi
1953	Shōjo to sakana 少女と魚	Dziewczyna i ryba	
1955	Seifuku 制服	Mundur	
1955	Dorei gari どれい狩り	Polowanie na niewolników	W 1967 roku wydana została poprawiona wersja dramatu.
1955	Kaisoku sen 快速船	Szybki statek	
1956	Eikyū undō 永久運動	Wieczysty ruch	
1957	Kadai: ningen shugyō 仮題・人間修行	Tytuł roboczy: trening człowieka	
1958	Yūrei wa koko ni iru 幽霊はここにいる	To ja jestem duchem	
1958	Saigo no buki 最後の武器	Broń ostateczna	
1960	Ishi no kataru hi 石の語る日	Dzień, w którym przemówi kamień	
1960	Obake no shima お化けの島	Wyspa duchów	
1960	Kyojin densetsu 巨人伝説	Legenda o olbrzymach	Adaptacja opowiadania <i>Yume no heishi</i> (Żołnierz ze snu, 1957) oraz słuchowiska <i>Heishi dassō</i> (Ucieczka żołnierza, 1958).
1962	Kojiki no uta 乞食の歌	Pieśń żebracza	Adaptacja słuchowiska <i>Kojiki no uta</i> (Pieśń żebracza, 1958).
1962	Jōsai 城塞	Forteca	
1965	Omae ni mo tsumi ga aru おまえにも罪がある	Ty też jesteś winny	Adaptacja opowiadania <i>Mukankei na shi</i> (Bezsensowna śmierć, 1961; wersja poprawiona 1984).

1967	Tomodachi 友達	Przyjaciele	
1967	Enomoto Takeaki 榎本武揚	Enomoto Takeaki	Adaptacja wydanej 1965 roku powieści o tym samym tytule.
1969	Kaban 鞆	Torba	Adaptacja słuchowiska <i>Otokotachi</i> (Mężczyźni, 1968).
1969	Toki no gake 時の崖	Urwisko czasu	Adaptacja słuchowiska <i>Chanpion</i> (Mistrz, 1963) oraz opowiadania <i>Toki no gake</i> (Urwisko czasu, 1964).
1969	Bō ni natta otoko 棒になった男	Mężczyzna, który przemienił się w pałkę	Adaptacja opowiadania <i>Bō</i> (Pałka, 1955) oraz słuchowiska <i>Bō ni natta otoko</i> (Mężczyzna, który przemienił się w pałkę, 1957).
1971	Mihitsu no koi 未必の故意	Niezamierzony czyn	Adaptacja scenariusza filmowego <i>Mokugekisha</i> (Świadek, 1964).
1971	Gaidobukku I ガイドブック I	Przewodnik I	
1973	Ai no megane wa iro garasu 愛の眼鏡は色ガラス	Kolorowe okulary miłości	
1973	Nise-sakana 贋魚	Pseudo-ryba	Adaptacja opowiadania <i>Tokoro de kimi wa</i> (A ty przy okazji, 1971)
1974	Midori iro no sutokkingu 緑色のストッキング	Zielone pończochy	
1975	Uē (Shin dorei gari) ウエー (新どれい狩り)	Uē – nowe polowanie na niewolników	
1976	ガイドブック II 案内人 Gaidobukku II Annainin	Przewodnik II Pilot	
1977	Imēji no tenrankai イメージの展覧会	Wystawa obrazów	Adaptacja opowiadania <i>Kaban</i> (Torba, 1972).

1977	ガイドブック III 水中都市 Gaidobukku III Suichū toshi	Przewodnik III Podwodne miasto	Adaptacja opowiadania <i>Suichū toshi</i> (Podwone miasto, 1953)
1978	S. Karuma shi no hanzai S・カルマ氏の犯罪	Zbrodnia S. Karmy	Adaptacja powieści o tym samym tytule z 1951 roku.
1978	Jinmei kyūjo-hō 人命救助法	Metoda ratująca życia	
1979	仔象は死んだ Kozō wa shinda	Śmierć słoniątka	Adaptacja opowiadania <i>Kōzen no himitsu</i> (Publiczna tajemnica, 1975).

Bibliografia

1. Abe Kōbō, *Abe Kōbō no gekijō: nananen no ayumi* (Teatr Abe Kōbō: siedmioletnia wędrówka), Tōkyō 1979.
2. Abe Kōbō, *Abe Kōbō zenshū* (Dzieła zebrane Abe Kōbō; lata 1953-1955), tom 4, Shinchōsha, Tōkyō, 2007.
3. Abe Kōbō, *Abe Kōbō zenshū* (Dzieła zebrane Abe Kōbō; lata 1966-1967), tom 20, Shinchōsha, Tōkyō 2007.
4. Abe Kōbō, *Abe Kōbō zenshū* (Dzieła zebrane Abe Kōbō; lata 1968-1970), tom 22, Shinchōsha, Tōkyō 2007.
5. Abe Kōbō, *Abe Kōbō zenshū* (Dzieła zebrane Abe Kōbō; lata 1970-1973), tom 23, Shinchōsha, Tōkyō 2007.
6. Abe Kōbō, *Abe Kōbō zenshū* (Dzieła zebrane Abe Kōbō; lata 1973-1974), tom 24, Shinchōsha, Tōkyō 2007.
7. Abe Kōbō, *Abe Kōbō zenshū* (Dzieła zebrane Abe Kōbō; lata 1974-1977) tom 25, Shinchōsha, Tōkyō 2007.
8. Abe Kōbō, *Abe Kōbō zenshū* (Dzieła zebrane Abe Kōbō; lata 1977-1980) tom 26, Shinchōsha, Tōkyō 2007.
9. Abe Kōbō, *Friends*, tłum. Donald Keene, Tōkyō 1971.
10. Abe Kōbō, *Przyjaciele*, tłum. Henryk Lipszyc, „Dialog” 8/1975.
11. Abe Kōbō, *The Frontier Within: Essays by Abe Kōbō*, tłum. Richard Calichman, Columbia University Press, New York 2013.
12. Abe Kōbō, *Three Plays by Abe Kōbō*, tłum. Donald Keene, Columbia University Press, New York 1993.
13. Abe Kōbō, *To ja jestem duchem*, tłum. Stanisław Janicki, Yukio Kudo, „Dialog” 1/1972.
14. Abe Kōbō, *Urwisko czasu*, tłum. Mikołaj Melanowicz, Wydawnictwo Wilga, Warszawa 1998.
15. Adamiecka-Sitek Agata, *Teatr i tekst: inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
16. Foster Michael Dylan, *Yōkai: tajemnicze stwory w kulturze japońskiej*, tłum. Agnieszka Szurek, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
17. Goodman David G., *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods*, M. E. Sharpe, New York 2010.

18. Hardin Nancy S., *An Interview with Abé Kōbō*, "Contemporary Literature", 15, No. 4 (Autumn, 1974), University of Wisconsin Press, 1974, s. 439-456.
19. Iles Timothy, *Abe Kōbō: an Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, European Press Academic Publishing, Fucecchio 2000.
20. Karube Tadashi, *Abe Kōbō no toshi* (Miasto Abe Kōbō), Kōdansha, Tōkyō 2012.
21. Key Margaret S., *Truth from a Lie: Documentary, Detection, and Reflexivity in Abe Kōbō's Realist Project*, Lexington Books, Lanham, Maryland 2011.
22. Kimura Yōko, *Abe Kōbō to wa dare ka* (Kim jest Abe Kōbō?), Kasama Shoin, Tōkyō 2013.
23. Kubiak Ho-Chi Beata, *Estetyka japońska*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2009.
24. Lehmann Hans-Thies, *Teatr postdramatyczny*, tłum. Dorota Sajewska i Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004.
25. Lévi-Strauss Claude, *Druga strona księżycy. Pisma o Japonii*, tłum. Maciej Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
26. Melanowicz Mikołaj, *Abe Kōbō – między modernizmem a postmodernizmem. Rozważania wokół powieści* Kangurowy Notatnik, „Porównania”, nr 18, 2016 <https://bibliotekanauki.pl/articles/1179146> (dostęp: 15.08.2024).
27. Melanowicz Mikołaj, *Człowiek bez ojczyzny (Szkic do portretu Abe Kōbō)*, „Literatura na świecie” 8 (157)/1984.
28. Melanowicz Mikołaj, *Historia literatury japońskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
29. Melanowicz Mikołaj, *Literatura japońska*, tom 2, *Proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
30. Melanowicz Mikołaj, *Literatura japońska*, tom 3, *Poezja XX wieku. Teatr XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
31. Miller Scott J., *Historical Dictionary of Modern Japanese Literature and Theater*, Scarecrow Press, Lanham 2009.
32. Nakamura Hajime, *Systemy myślenia ludów Wschodu: Indie, Chiny, Tybet, Japonia*, red. Wiener Philip P., tłum. Maciej Kanert, Wisława Szkudlarczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
33. Ortolani Benito, *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Revised Edition, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1995.
34. Pinter Harold, *Dramaty I. Komедie zagrożeń*, tłum. Marek Kędzierski, Agencja Dramatu i Teatru „ADiT”, Sulejówek 2006.

35. Puzyna Konstanty, *Pisać na scenie* [w:] tegoż, *Burzliwa pogoda*, Warszawa 1971.
36. Rimer J. Thomas, Mōri Mitsuya, Poulton M. Cody (red.), *The Columbia Anthology of Modern Japanese Drama*, Columbia University Press, New York 2014.
37. Saka Kenta, *Abe Kōbō to „Nihon”: shokuminchi senryō keiken to nashonarizumu* (Abe Kōbō i „Japonia”: doświadczenie kolonialne i nacjonalizm), Izumi Shōin, Ōsaka 2016.
38. Shields Nancy K., *Fake Fish: the Theater of Kōbō Abe*, Weatherhill, New York 1996.
39. Styan John Louis, *Współczesny dramat w teorii i scenicznej praktyce*, tłum. Małgorzata Sugiera, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995.
40. Suzuki Daisetz Teitaro, *Zen i kultura japońska*, tłum. Beata Szymańska, Piotr Mróz, Anna Zalewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
41. Suzuki Tadashi, *Culture is the Body*, tłum. Kameron H. Steele, New York 2015.
42. Takano Yotaro, *Shudanshugi to iu sakkaku – nihonjinron no omoichigai to sono yūrai* (Iluzja grupizmu – mylne założenia *nihonjinron* i tego powody), Shinyōsha, Tōkyō 2008.
43. Takaya Ted T., *Modern Japanese Drama: an Anthology*, New York 1979.
44. Toba Kōji, *Abe Kōbō: keshigomu de kaku* (Abe Kōbō: pisać gumką do ścierania), Mineruva Shobō, Tōkyō 2024.
45. Toba Kōji, *Undōtai. Abe Kōbō* (Wycwiczone ciało. Abe Kōbō), Ichiyōsha, Tōkyō 2007.
46. Tubielewicz Jolanta, *Historia Japonii*, Ossolineum, Wrocław 1984.
47. Tubielewicz Jolanta, *Japonia zmienna czy niezmienna*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 1998.
48. Żeromska Estera, *Abe Kōbō – dramaturg*, „Literatura na świecie” 8 (157)/1984.
49. Żeromska Estera, *Teatr japoński: powrót do przeszłości*, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 1996.
50. Żeromska Estera, *Japoński teatr klasyczny: korzenie i metamorfozy*. t. 1, *Nō, kyōgen*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2010.
51. Żeromska Estera, *Japoński teatr klasyczny: korzenie i metamorfozy*. t. 2, *Kabuki, bunraku*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2010.
52. Żeromska Estera, *Japoński teatr nowoczesny. Od kabuki do shinpa, czyli kłopoty z realizmem*, Warszawa, Toruń, 2021.

Michał Szafarski
imię, nazwisko/ name

Kraków, dnia/date.....

OŚWIADCZENIE/ DECLARATION

Świadomy/a odpowiedzialności oświadczam, że przedłożona rozprawa doktorska pt.:
Aware of my responsibility, I declare that the submitted dissertation entitled:

Analiza dramaturgicznej i teatralnej twórczości Abe Kōbō The analysis of Abe Kōbō's dramatic works and theatrical activity

jest mojego autorstwa.
is my own creation.

Jednocześnie oświadczam, że w/w rozprawa nie narusza praw autorskich w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2021 r. poz. 1062 z późn. zmianami) oraz dóbr osobistych chronionych prawem cywilnym.

At the same time, I declare that the aforementioned dissertation does not infringe upon copyrights within the meaning of the Act of 4 February 1994 on Copyright and Related Rights (Journal of Laws of 2021, item 1062, as amended) and personal rights protected by civil law.

Przedłożona praca nie zawiera danych empirycznych ani też informacji, które uzyskałem/am w sposób niedozwolony.

The submitted work does not contain empirical data or information that I have obtained by unauthorised means.

Stwierdzam, iż przedstawiona praca w całości ani też w części nie była wcześniej podstawą żadnej innej urzędowej procedury związanej z zakończeniem kształcenia w szkole doktorskiej.

I certify that the submitted work, in whole or in part, has not previously formed the basis of any other official procedure relating to the completion of training in doctoral school.

.....
Data/date

.....
Podpis doktoranta/ PhD student's signature

Michał Szafarski
imię, nazwisko / name

Kraków, dnia/date.....

OŚWIADCZENIE / DECLARATION
o zgodności wersji elektronicznej z wydrukiem
on the conformity of the electronic version with the hard copy

Ja niżej podpisany oświadczam, że wersja elektroniczna jest zgodna z wersją papierową rozprawy doktorskiej.

I, the undersigned*, declare that the electronic version is compatible with the paper version of the dissertation.

.....
Data/date

.....
Podpis doktoranta/ PhD student's signature

Michał Szafarski
imię, nazwisko/ name

Kraków, dnia/date.....

OŚWIADCZENIE / DECLARATION

Ja niżej podpisany/podpisana* wyrażam zgodę/nie wyrażam zgody* na udostępnianie mojej rozprawy doktorskiej w wersji papierowej i elektronicznej dla celów naukowych i dydaktycznych.

I, the undersigned, consent/do not consent* to my dissertation being made available in hard copy and electronic format for research and teaching purposes.

.....
Data/date

.....
Podpis doktoranta/ PhD student's signature

*Niewłaściwe skreślić/Delete as appropriate