

Kraków, 12.07.2025

Dr hab. Tadeusz Kornaś, prof. UJ

Katedra Teatru i Dramatu

Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej Michała Szafarskiego *Analiza dramaturgicznej i teatralnej twórczości Abe Kōbō* napisanej pod opieką prof. dr hab. Estery Żeromskiej

Temat rozprawy jest niezwykle istotny w kontekście polskich badań nad twórczością Abe Kōbō. Choć przetłumaczono na język polski sporo jego tekstów, choć jego nazwisko jest powszechnie znane (przede wszystkim w związku z powieścią *Kobieta z wydm* i filmem Teshigakary Hiroshi na jej podstawie), to wciąż brakowało kompleksowego, monograficznego opracowania dotyczącego jego twórczości dramatycznej i teatralnej. Praca Michała Szafarskiego tę lukę wypełnia.

We wstępie rozprawy doktorskiej Michał Szafarski przedstawia najważniejsze pozycje literatury japońskojęzycznej i angielskojęzycznej, która dotyczy Abe Kōbō. Jak zaznacza autor rozprawy, jego znajomość języka japońskiego jest na poziomie średniozaawansowanym (cztery lata nauki), stąd korzysta z japońskich źródeł w stopniu ograniczonym. Jednak wyjazd stypendialny do Japonii, poznanie na miejscu kontekstów twórczości Abe Kōbō umożliwiły mu kompleksowe spojrzenie na jego twórczość dramatopisarską i teatralną również z tamtej perspektywy. Szafarski korzysta obficie z literatury angielskojęzycznej, przydatne okazały się zwłaszcza monografie Nancy Shield i Timonhy'ego Ilesa, które poświęcone są działalności teatralnej i dramatopisarskiej Abe Kōbō. Co oczywiste, odwołuje się też do polskich tekstów i analiz Mikołaja Melanowicza i Estery Żeromskiej. Trzeba dodać, że Profesor Estera Żeromska, jest autorką artykułu *Abe Kōbō – dramaturg*, poświęconego teatralnej twórczości Abe oraz tłumaczką dwóch dramatów autora *Kobiety z wydm*. Jest ona zarazem promotorem rozprawy Michała Szafarskiego, co już samo w sobie stanowi istotny faktor mogący świadczyć o merytorycznej jakości rozprawy.

Do tej pory Abe Kōbō znany był w Polsce przede wszystkim jako autor powieści i opowiadań. Na tej części twórczości ogniskowała się zazwyczaj analiza jego dzieł (por. monograficzny numer „Literatury na świecie” 1984, nr 8 oraz liczne tłumaczenia). Pisano sporo o filmie *Kobieta z wydm* w reżyserii Teshigahary Hiroshi (pisał o nim, a także o współpracy Teshigahary i Abe Krzysztof Loska w monografii *Nowy film japoński*, Kraków 2013, pominiętej w bibliografii przez Szafarskiego). O dramatach Abe Kōbō wspominano zazwyczaj marginalnie, a o twórczości teatralnej i reżyserskiej bardzo rzadko. Przetłumaczono na język polski jedynie pięć krótkich dramatów Abe Kōbō.

Rozprawa ma za zadanie tę lukę w polskim literaturoznawstwie (a także naukach o sztuce) wypełnić. Autor ograniczył jednak ramy dysertacji do lat 1965-1979, czyli okresu dojrzałości twórczej Abe Kōbō na tym teatralnym i dramatycznym polu. Decyzja wydaje się trafna i dobrze uzasadniona, jednak z mojego punktu widzenia, szkoda, że zabrakło szerszej refleksji nad wcześniejszymi dramatami (o których autor, oczywiście, pisze kilka zdań). Wtedy powstałaby pełniejsza monografia Abe Kōbō dramaturga i reżysera. Oczywiście, wcześniejsze dramaty są mniej znane i prawdopodobnie nie tak ciekawe jak późniejsza twórczość, jednak z mojego punktu widzenia – szkoda... Zwłaszcza, że praca Szafarskiego jest stosunkowo krótka jak na dysertację doktorską.

Praca ma klarowną i jasną konstrukcję. Michał Szafarski uporządkował badany materiał w sposób wyrazisty i konsekwentny. Część pierwsza, bardzo krótka, dotyczy Abe Kōbō człowieka i twórcy. W części drugiej analizowane są, jak to określił Szafarski, trzy dramaty społeczne (na język polski tłumaczeni byli tylko *Przyjaciele*). Część trzecia rozprawy to analiza „tryptyku egzystencjalnego”, czyli cyklu dramatów najlepiej w Polsce znanych – wszystkie trzy dramaty mają polskie tłumaczenia (*Torba*, *Urwisko czasu*, *Mężczyzna, który przemienił się w pałkę*). Część czwarta dotyczy dramatów wizualnych, nie tłumaczonych na język polski. Wraz z częścią piątą – „Abe Kōbō jako człowiek teatru”, stanowi ona istotny wkład w badanie twórczości teatralnej tego japońskiego pisarza na gruncie polskim. Wcześniej nie powstał bowiem żaden tekst tak szeroko komentujący działalność Abe Kōbō Sutajio (Studio Abe Kōbō), w którym artysta ten realizował w praktyce wyjątkową wizję poszukującego, wizualnego teatru.

Jak wspomniałem, część pierwsza wydaje się nadzwyczaj krótka. Składa się z trzech trzypłatowych rozdziałów, dotyczących kolejno: biografii pisarza, jego twórczych inspiracji oraz motywów, postaci i formy jego utworów. Rozdziały, pomimo że skrócone, są jednak niezwykle „gęste” – zawierają bardzo dużą porcję informacji. Gdyby pozostawić je jako samodzielne fragmenty, pewnie budziłyby niedosyt, ale – jak się okazuje po dalszej lekturze pracy – stanowią

one punkt wyjścia do pogłębionych analiz pojawiających się w kolejnych częściach rozprawy. Michał Szafarski tłumaczy powód, dla którego literacka „japońskość” Abe Kōbō była tak nieokreślona, nawet przez samych Japończyków poddawana w wątpliwość – dorastał on bowiem w Mandżurii. Szafarski umieszcza też wstępnie twórczość Abe Kōbō na mapie teatralnej Japonii, pokazując powinowactwa jego dramatu (zwłaszcza wczesnych sztuk) z nurtem shingeki – odwołującym się do tradycji teatru europejskiego. Szafarski wskazuje jednak na istotne metamorfozy w twórczości Abe, które powodują, że działalność Studio Abe Kōbō zbliżała się raczej do post-shingeki czy han-shingeki (anty-shingeki). Wskazując na europejskie powinowactwa, autor pisze o fascynacji Abe Kōbō przede wszystkim twórczością Harolda Pintera. Część pierwsza pracy okazuje się więc przede wszystkim wprowadzeniem. Dzięki zasygnalizowaniu najważniejszych kontekstów biograficznych, gatunkowych oraz wskazaniu wpływów i umiejscowieniu twórczości Abe Kōbō w rzeczywistości społecznej i politycznej – w dalszych rozdziałach czytelnik jest w komfortowej sytuacji, mogąc odwołać się do w miarę pełnego obrazu życia i twórczości artysty.

Myśląc o dobrej konstrukcji rozprawy, miałem na myśli także ten zabieg – kompleksowego, acz skrótego przedstawienia miejsca Abe Kōbō na mapie teatru i dramatu japońskiego oraz światowego już na wstępie. Późniejsze rozdziały wszystkie te konstatacje z części pierwszej rozszerzają.

Część druga rozprawy poświęcona jest „dramatom społecznym”. Jak napisał jeszcze we wprowadzeniu Szafarski, Abe Kōbō był aktywnym członkiem Japońskiej Partii Komunistycznej, jednak po wizycie w krajach tak zwanej demokracji ludowej nastąpiło u niego wielkie rozczarowanie. Wkrótce po tym przełomie został skreślony z listy członków Partii w 1962 roku. „Dramaty społeczne” nie są więc w żadnej mierze zainfekowane ideologią komunizmu. Wszystkie wybrane do analizy przez autora pracy utwory powstały już po przełomie. Pokazują one „bohaterów uwikłanych w różne skomplikowane zależności społeczne”. Szafarski rozważa tematy, które wiążą się ze stawianiem pytań o „granice indywidualizmu, tożsamość jednostki, tożsamość grupy”. Te pytania mają szczególną wagę w kontekście kultury japońskiej. Estera Żeromska w ostatnio wydanej książce *Japoński teatr nowoczesny. Od kabuki do shinpa, czyli kłopoty z realizmem* (2021), bardzo wyraziście opisuje nierozumiane często przez zachodnich czytelników cechy japońskiej kultury – w której „wewnętrzna prawda” (honne) bardzo wysubtelniona, nie jest najczęściej okazywana na zewnątrz, natomiast w sferze publicznej Japończyk ukazuje inne oblicze (totemae), które sytuuje go w kręgu większej całości – rodziny, społeczeństwa, podporządkowując się ich przemożnemu wpływowi. Paradoksalnie w kulturze japońskiej nie ma między tymi dwoma sferami sprzeczności. Abe Kōbō jednak w swoich

„dramatach społecznych” poddaje zderzenie tych dwóch sfer bardzo radykalnym przewartościowaniom. Jednostka, nawet jeśli próbuje unikać wszystkiego, co doprowadziłoby do komplikacji życiowych, nagle staje przed wyzwaniem zmierzenia się z nimi. Jak wskazuje Szafarski, w tym powtarzającym się zabiegu obecnym w „dramatach społecznych” kryje się duża doza ironii. Autor pracy wskazuje na jeszcze jeden trop kryjący się w tekstach Abe Kōbō – związany z miejscem jednostki w społeczeństwach autorytarnych, w których nie tylko buntownicy skazani są na represje, ale także ci, którzy milcząco starają się w życiu takiego społeczeństwa uczestniczyć.

Szafarski prowadzi swoje analizy bardzo rzeczowo i konsekwentnie. Odwołuje się do analiz badaczy (głównie polsko i angielskojęzycznych), ale zasadniczy zrąb analiz wydaje się jego autorskim wkładem.

Dla polskiego czytelnika najbliższa, najbardziej oswojona może wydawać się część trzecia rozprawy zatytułowana „Tryptyk egzystencjalny”, bowiem wszystkie trzy omawiane w niej dramaty były tłumaczone i zostały umieszczone obok siebie w tomie *Urwisko czasu* (Warszawa 1998). Szafarski przytacza wypowiedź Abe Kōbō, który wspomina, że *Torba* to sztuka o narodzinach, *Urwisko czasu* – o procesie życia, zaś *Mężczyzna, który przemienił się w pałkę* to utwór o śmierci. Jednak sprawa, jak uzmysławia w tekście rozdziału Szafarski, nie jest taka prosta, bo żaden z tych dramatów nie poddaje się łatwo jednoznacznej analizie i trop podany przez Abe wcale nie pomaga w jednoznacznym zrozumieniu znaczeń tych sztuk.

Autor rozprawy umiejętnie opisuje niektóre charakterystyczne dla pisarza zabiegi. Człowiek i przedmiot są w dramaturgii Abe niekiedy bytem tożsamym. Tytułowa *Torba* jest najważniejszym ogniwem dramatu – jak pisze Szafarski: „jest bytem odkrywającym prawdę o ludzkich relacjach” (s. 57) oraz, że „na oczach widza (czytelnika) upodabnia się do człowieka, staje się bytem zdolnym kreować rzeczywistość” (s. 59).

Inaczej nakierowany jest wektor w trzecim z analizowanych dramatów – to nie przedmiot jest synonimem człowieka, ale człowiek po śmierci przemienia się w pałkę, czyli przedmiot najbardziej trywialny. *Torba* i *pałka* w dramatach Abe Kōbō równocześnie przejawiają cechy przedmiotów i ludzi.

Szafarski bardzo trafnie zauważa, że te metamorfozy w szczególny sposób odstaniają skomplikowane, a czasem bardzo błahe konteksty dotyczące rzeczywistości. Wszystkie te dramaty są bowiem szczególną analizą japońskiej (i nie tylko japońskiej) społecznej struktury. Szafarski pisze słusznie: „wieloznaczność sprawia, że poszczególne analizy nie tylko się nie wykluczają, ale zdają się wzajemnie uzupełniać” (s. 57). Zakładając tę wieloznaczność, autor

kilkukrotnie podkreśla istotny dla Abe temat: jednostka a społeczeństwo. W monodramie *Urwisko czasu* starzejący się Bokser poświęcał wszystko, by uzyskać sukces („zapisuje wszystko, co może mieć wpływ na jego dyspozycję: godziny snu, spożyte posiłki, wypite napoje, ćwiczenia wykonane w trakcie treningu” – s. 61), ale ostatecznie walkę bokerską przegrywa. Znokautowany, leżąc na deskach, znów planuje, postanawia nadrobić wszystko, co stracił z powodu wyrzeczeń. Wymowa staje się bardzo pesymistyczna – podporządkowanie się rygorom, by odnieść sukces (także społeczny, może być daremne. Jeszcze bardziej dosadnie wybrzmiewa to w postaci Pałki. Szafarski pisze: „Bierność oraz brak własnego zdania sprawia, że jednostka staje się anonimową częścią większej grupy i niejako oddaje swoją wolność komuś, kto kieruje jej życiem (...) Z dramatu wynika również to, że pałkami stają się osoby zadowolone z życia” (s. 68).

Celowo przytaczam obszerne przykłady analiz dramatów dokonane przez doktoranta, bo ich wielowymiarowość wskazuje na dojrzałość naukową. Na umiejętność dostrzeżenia niejednoznaczności intencji Abe Kōbō.

Ale Szafarski - analizując te teksty - nie porzuca też pytań typowych dla teatrologa (był absolwentem tego kierunku na Uniwersytecie Jagiellońskim – studia ukończył w 2019 roku). Można dokonać bowiem subtelnej analizy znaczeń, ale przecież to dramaty przeznaczone na scenę. Należy więc zadać pytania, jak rzecz pokazać w teatrze, by spadający człowiek przemienił się w pałkę, wpadł do rowu kanalizacyjnego, był oglądany jako przedmiot, a równocześnie mówił i czuł. W ogóle, jak torba ma mówić? Szafarski dostrzega ten problem bardzo wyraziście, gdy pisze, że pałkę aktorzy: chwytają w ręce, upuszczają, przygniatają do ziemi nogą, ale „z drugiej strony Abe poświęca też uwagę emocjom Pałki, które musi odegrać żywy aktor” (s. 68).

Możliwej odpowiedzi (na pewno nie jedynej), Szafarski będzie szukał w autorskiej inscenizacji tryptyku dokonanej przez Abe Kōbō, w której tytułowe role Torby, Boksera oraz Pałki grał ten sam aktor.

W części czwartej swojej rozprawy doktorant przedstawia wybrane dramaty eksperymentalne charakteryzujące się poetyką marzenia sennego. Autor rozprawy nazwał je, jak sędzę, trafnie dramatami wizualnymi. Abe Kōbō mówił bowiem o nich, że traktuje je jako próbę inscenizacji obrazów za pomocą słów.

Szafarski, podobnie jak inni wcześniejsi badacze piszący o Abe Kōbō, analizuje te późne dramaty równolegle z ich scenicznymi interpretacjami wykonanymi w Abe Kōbō Sutajio. Choć dramaty te istnieją w formie dzieł literackich, jednak w pełni oddają wizję pisarza dopiero w połączeniu z ich scenicznym ucieleśnieniem. Znów umiejętność teatrologicznej analizy staje się dla doktoranta przydatna. Teksty dramatów istnieją w niezmienionej formie, natomiast spektakle już dawno

przestały być grane, więc trzeba podjąć się ich opisu na podstawie różnorodnych źródeł (fotograficznych, dokumentów filmowych, literackich, recenzji, autorskich opisów itd.). Szafarski radzi sobie z tymi różnymi kontekstami bardzo dobrze.

W rozprawie doktorskiej, obok opisu i analizy tego, co zapisane w dramatach oraz odwołań do spektakli, pojawia się także zdjęcie z autorskiej inscenizacji, które pozwala spektakl „zobaczyć”. Mierzenie się z opisem tych onirycznych dramatów, których bohaterami są skorupiakowe wodorosty, pseudo-ryba czy martwe stoniątko, jest przedsięwzięciem bardzo karkołomnym. Jednak Szafarski plastycznie pokazuje, jak wyglądała estetyka przedstawień Abe Kōbō Sutajio. Dramaty wizualne tworzone prostymi środkami, odwołując się raczej do wyobraźni widzów. Pojawia się w nich często milczenie, niedopowiedzenia oraz sugestie jako podstawowe środki wyrazu.

Jak wspominałem wcześniej, doktorant obficie korzysta z angielsko- i japońskojęzycznych źródeł. Przywołuje też bardzo ważne, słabo znane w Polsce, materiały z autorskiej książki *Studio Abe Kōbō. Siedem lat wędrówki*, zawierającej eseje poświęcone teorii teatru i treningu aktorskiego.

Na podstawie tych esejów Szafarski interesująco opisuje istotne przemiany, które wiązały się z dramatami Abe Kōbō. Jego wczesne dramaty, jak już pisałem, można było zaliczyć do stylu shingeki, bliskiego europejskiej tradycji teatralnej. Jednak później – jak pisze autor dysertacji – odchodzenie od słowa, wypełnianie czasoprzestrzeni sceny dźwiękami, muzyką, nieartykułowanymi odgłosami, wybijanym rytmem, gwizdami, krzykami i ciszą, powodowały, że Abe Kōbō trudno już włączyć w krąg shingeki. W pewnym sensie nawet post-shingeki. Szafarski stawia ryzykowną tezę, że późnym utworom bliżej do tradycyjnych, klasycznych form teatru japońskiego – kabuki, bunraku... Jak pisze, późne dramaty Abe Kōbō „oddziałują na wszystkie zmysły” (s. 91).

Już w części pierwszej rozprawy Szafarski starał się przedstawić główne motywy związane z literacką twórczością Abe Kōbō. Po zanalizowaniu dramatów z różnych lat i napisanych w różnej estetyce, doktorant raz jeszcze określa rozdział 15 w części IV rozprawy tytułem „Motywy”. Tym razem pisze o nich o wiele szerzej, posługując się przykładami z analitycznych rozdziałów swojej pracy. Wiele interpretacji Szafarskiego wydaje się rzeczywiście bardzo trafnych. Wskazuje na dwojakie podejście artysty – analizującego bądź to sytuację jednostki w społeczeństwie i sprawy wolności (*Torba*, *Pseudo-ryba*), bądź to kładącego nacisk na społeczne mechanizmy normalizujące życie jednostki (*Śmierć Stoniątka*). Szafarski diagnozuje: „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 znaczeniu dosłownym lub symbolicznym – jako zanikanie tradycyjnych form wartości i stylu życia” (s. 98).

Najważniejsza i najbardziej oryginalna na polskim gruncie jest niewątpliwie część V rozprawy zatytułowana „Abe Kōbō jako człowiek teatru”. W swoim Studio Abe Kōbō zrealizował piętnaście sztuk, przede wszystkim własnego autorstwa. W tym rozdziale doktorant szczegółowo przedstawia różnorakie aspekty działania Studia. Od treningu, miejsca aktora w spektaklu, po fotografię jako środek wyrazu artystycznego (Abe Kōbō zajmował się bowiem także fotografią). Píše o obiektach scenicznych, czasie i przestrzeni... Obficie odwołuje się do pism teoretycznych Abe Kōbō, oddaje głos autorom wcześniej napisanych monografii, ale sam również stara się analizować tę teatralną działalność.

Rozdział ten uświadamia, jak oryginalne były nie tylko dramaty japońskiego twórcy, ale także jego myślenie o scenie.

Jednak w tym interesującym rozdziale kryje się najwięcej myśli, z którymi chce się polemizować. Szafarski sporo pisze o aktorstwie. Abe Kōbō chciał stworzyć własną metodę pracy w tej dziedzinie, twierdził nawet: „Aktor musi odzwierciedlać logikę snu”. Temu podporządkował pracę warsztatową w Studio. Szafarski szczegółowo opisuje więc elementy treningu aktorskiego w Abe Kōbō Sutajio. Píše między innymi o grze fizjologicznej... Abe Kōbō uważał, że reakcje emocjonalne mają początek w fizjologii, a nie w psychice, dlatego odrzucił metodę Stanislawskiego, a na japońskim gruncie – gatunek shingeki. Pośród artystów, którzy go zainspirowali, oczywistym przykładem jest Harold Pinter, do wpływu którego sam się przyznaje. Zapewne również wspomniany przez Szafarskiego Maeterlinck. W kontekście teatru japońskiego, Szafarski pokazuje pewne zbieżności z twórczością Sendy Koreyi i Suzuki’ego Tadashi’ego. Wpisuje Abe Kōbō w kontekst zbieżny z nurtem teatru postdramatycznego w teatrze światowym, który zaczął się rozwijać mniej więcej w tym samym czasie, co Studio.

O ile, moim zdaniem, te wszystkie intuicje są trafne, to o wiele bardziej dyskusyjne (kontrowersyjne) jest twierdzenie, że na sposób myślenia Abe Kōbō miał „niewątpliwie duży wpływ” Bertolt Brecht. Na pewno nie dotyczyło to dydaktyczności sztuk – i nie o politycznym wpływie myśli też autor dysertacji. Wskazuje przede wszystkim na „efekt obcości” Brechta i na to, „by aktorzy zachowywali odpowiedni dystans między swoim rzeczywistym «ja» a sceniczną kreacją” (s. 133). Analogiczne elementy „efektu obcości” dostrzega w praktyce Abe Kōbō Sutajio. Trudno mi się z tą konstatacją zgodzić, bowiem te pozorne podobieństwa rozchodzą się radykalnie w zasadniczym punkcie: skrajnie materialistyczny i nakierowany na polityczny wydźwięk spektakli światopogląd Brechta w żaden sposób nie koresponduje z oniryczną wyobraźnią Abe Kōbō. Cel

antypsychologicznej gry aktorów wydaje się więc całkowicie odmienny w obu przypadkach. U Brechta ma zmuszać widza do materialistycznej analizy, u Abe Kōbō do zanurzenia się w wieloznaczność skojarzeń, w logikę snu, w świat wizualnego teatru.

Jeśli szukać powinowactw europejskich i światowych, to rzeczywiście teatr postdramatyczny wydaje się dobrym tropem, zwłaszcza wczesna twórczość Roberta Wilsona z lat 70. Natomiast z podobieństwem do praktyki Brechta nie umiem się zgodzić.

Jak kilkakrotnie już zaznaczałem, praca Michała Szafarskiego – jak na standardy pisanych rozpraw doktorskich – wydaje się krótka, liczy ledwie 140 stron. Jednak lektura uświadamia, że właściwie wszystkie te strony są właściwie zagospodarowane, pełne treści. Czytelnik odnosi wrażenie, że konstrukcja pracy jest bardzo logiczna i precyzyjna.

W aneksie Michał Szafarski przedstawia tabelkę z wykazem dramatów Abe Kōbō. Podaje tytuły jego dramatów w oryginale i transkrypcji, podaje tytuł polski, a w ostatniej rubryce pojawiają się uwagi. Są one niezwykle istotne, choć lakoniczne. Szafarski wspominał w pracy, iż Abe Kōbō często adaptował swoje wcześniejsze opowiadania, scenariusze, słuchowiska, a nawet powieści na dramat. Teraz autor rozprawy precyzyjnie wskazuje pierwowzory, podając też daty ich ukończenia. Wszystko zrobione jest klarownie i czytelnie.

Tak zwany „aparat naukowy” wydaje się bez zarzutu: staranne przypisy, dobrze dobrana bibliografia. Choć na pierwszy rzut oka również bibliografia nie wydaje się nazbyt obfita, ale w kontekście tego, jak mało w Polsce pisano o Abe Kōbō, zawiera właściwie pełną listę krajowych tekstów (Mikołaj Melanowicz i Estera Żeromska) oraz nieco tekstów o sztuce i kulturze japońskiej. Zawiera oczywiście korpus utworów Abe Kōbō. We wstępie autor tłumaczy też zasady wyboru pozostałych książek angielsko- i japońskojęzycznych, z których korzystał.

Pewien niedosyt budzi we mnie pominięcie polskich kontekstów teatralnych związanych z wystawieniami sztuk Abe Kōbō. Pisząc we „Wstępie” o polskiej recepcji artysty, a później przedstawiając rozdział poświęcony sztuce *Przyjaciele* (przetłumaczonej na polski przez Henryka Lipszyca), Szafarski nawet nie wspominał o inscenizacji tej sztuki przez Jerzego Jarockiego w krakowskiej PWST w 1976 roku. Zbigniew Osiński w kronice *Polskie kontakty teatralne z Orientem* odnotował jeszcze jedną inscenizację *Przyjaciół* – w reżyserii Andrzeja Ziębińskiego (Teatr Popularny w Warszawie – 1983).¹ Odbęto się też kilka premier teatralnych i tanecznych *Kobiety z*

¹ Zbigniew Osiński, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku. Kronika, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008, s. 209.

wydm - reżyserowali je m. in. Krzysztof Kelm (Teatr im. Wilama Horzycy w Toruniu – 1985), Inka Dowlasz (Stary Teatr w Krakowie – 1992).

Oczywiście, temat rozprawy nie wiązał się bezpośrednio z polską recepcją, ale pisząc tak obszernie w pracy o teatrze Abe Kōbō (nie tylko o jego dramacie) wypadało o tych nielicznych premierach choćby wspomnieć. (Tym bardziej widoczny jest ten brak, bowiem wszystkie ważniejsze polskie teksty dotyczące Abe Kōbō zostają wymienione.) Może byłyby te premiery (także recenzje z nich) ciekawym świadectwem recepcji (lub jej braku) w polskim teatrze.

Podsumowując moje rozważania, stwierdzam, że rozprawa doktorska Rafała Szafarskiego *Analiza dramaturgicznej i teatralnej twórczości Abe Kōbō* jest pracą ważną, zarówno pod względem literaturoznawczym, jak i na gruncie teatrologicznym. Jest pierwszą w Polsce tak obszerną monografią „teatralnego” Abe Kōbō. Analizy dramatów są ciekawe. Doktorant posiłkuje się komentarzami samego ich autora, analizami badaczy jego twórczości dramatycznej i teatralnej – przede wszystkim Margaret S. Key, Thimonty Ilesa, Nancy Shields, Donalda Keene. Sporo trafnych analiz jest jego autorską interpretacją. Z tego względu praca stanowi istotny wkład w rozwój dyscypliny literaturoznawstwo.

Z pełnym przekonaniem stwierdzam więc, że recenzowana rozprawa spełnia wszelkie ustawowe wymagania stawiane pracom doktorskim w dziedzinie nauk humanistycznych. Wnioskuje o przyjęcie rozprawy i dopuszczenie mgra Michała Szafarskiego do dalszych etapów przewodu doktorskiego.



Dr hab. Tadeusz Kornaś, prof. UJ