Krzysztof Loska

Ziarna piasku na pustyni – o niektórych motywach w twórczości Kōbō Abe i Hiroshiego Teshigahary

W okresie powojennym, wraz z odwrotem od nacjonalizmu i militaryzmu charakteryzującego poprzednią epokę, rozpoczął się proces budowania nowego ładu społecznego. Przemiana życia codziennego nie była jednak czymś łatwym i bezbolesnym, wiązała się bowiem z podważeniem dotychczasowych punktów odniesienia i systemów wartości, a to prowadziło do pogłębiającego się kryzysu tożsamości, czego odzwierciedlenie można znaleźć w literaturze współczesnej i filmie. Poczucie zagubienia i braku celu, rozpad tradycyjnych więzi, rosnąca alienacja i wykorzenienie, niemożność komunikacji z drugim człowiekiem, pragnienie ucieczki przed światem – to motywy przewodnie w twórczości Kōbō Abe (1924–1993) i Hiroshiego Teshigahary (1927–2001), wybitnych artystów, których wspólne dokonania przekonują o tym, że kino może być doskonałą syntezą sztuk, sposobem przekazywania abstrakcyjnych myśli i obrazów.

Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego stulecia przyniósł zasadniczą zmianę w systemie produkcji filmowej w Japonii, zmierzchowi wielkich wytwórni towarzyszyły bowiem narodziny kina niezależnego, którego pionierami byli Susumu Hani, Nagisa Ōshima, Zenzō Matsuyama. Pozycję szczególną wśród młodego pokolenia twórców zajmował Hiroshi Teshigahara, syn malarza i rzeźbiarza, a przede wszystkim założyciela szkoły ikebany Sōgetsu, którego najwybitniejsze dokonania filmowe powstały właśnie we współpracy z Kōbō Abe. Mimo różnic dzielących obu autorów łączyła ich wspólnota doświadczenia pokoleniowego – klęska wojenna i młodość przypadająca na okres okupacji amerykańskiej

– oraz zainteresowania artystyczne, fascynacja surrealizmem i związki z awangardą[1]. Podobno poznali się jesienią 1949 roku, zanim jeszcze rozpoczęli wielkie kariery – młody pisarz związał się z grupą surrealistów *Yoru no kai* (Nocne stowarzyszenie), której przewodził Kiyoteru Hanada (1909–1974), dwa lata później otrzymał prestiżową Nagrodę im. Akutagawy za opowiadanie *Ściana* (*Kurumashi no hanzai – kabe*), Teshigahara ukończył zaś Wydział Sztuk Pięknych Uniwersytetu Tokijskiego i został asystentem wybitnego dokumentalisty Fumio Kamei (1908–1987), pod którego opieką zrealizował pierwsze krótkometrażowe filmy poświęcone sztuce: *Hokusai* (1953) i *Ikebana* (1956).

Punktem wyjścia dla obu twórców jest codzienna rzeczywistość, której opis zostaje zakłócony poprzez groteskowe przerysowanie, wprowadzenie ironii i dystansu wobec przedstawianych wydarzeń oraz podkreślanie absurdalnego wymiaru zwyczajnych sytuacji, ich wieloznaczności, przez co realizm przeradza się w surrealizm. Zasadnicza funkcja kreacyjna przypada zaś montażowi, dzięki któremu powstaje znaczenie nadwyżkowe, niezależne od tego, co bezpośrednio jest pokazane widzowi.

Współpracę z przemysłem filmowym Kōbō Abe rozpoczął jeszcze we wczesnych latach pięćdziesiątych, kiedy to napisał scenariusz do antywojennego dzieła Masakiego Kobayashiego *Pokój o grubych ścianach* (*Kabe atsuki heya*, 1953), siedem lat później zaś przygotował sztukę telewizyjną zatytułowaną *Czyściec* (*Rengoku*), której treść była odzwierciedleniem ówczesnych nastrojów społecznych, odbiciem burzliwych protestów studenckich przeciwko traktatowi o bezpieczeństwie i współpracy (ANPO)[2]. Przedsięwzięcie nie było udane, Teshigahara dostrzegł jednak niezwykły potencjał w zastosowanych rozwiązaniach fabularnych i wkrótce namówił pisarza do przygotowania scenariusza filmowego na podstawie wcześniejszego materiału. W ten sposób powstała *Pułapka* (*Otoshiana*, 1962), fabularny debiut japońskiego reżysera, alegoryczna opowieść rozgrywająca się w realistycznej scenerii górniczej osady, która od początku ma jednak dziwny charakter, niepokojący i fantastyczny, z pogranicza jawy i snu.

[1] Warto zaznaczyć, że choć obaj twórcy urodzili się w Tokio, to jednak wychowali się w odmiennych warunkach, jako że Teshigahara pochodził z zamożnej rodziny o arystokratycznych korzeniach, a Abe spędził dzieciństwo w okupowanej przez armię japońską Mandżurii, gdzie jego ojciec był lekarzem i wykładowcą, zaś młodość na wyspie Hokkaido, skąd pochodziła rodzina matki pisarza. Poczucie wykorzenienia i bezdomności, braku ojczyzny, wpłynęły na przyjmowaną przez bohaterów jego powieści postawę odmieńców, niepotrafiących znaleźć sobie miejsca w świecie. Mandżuria stanie się w jego utworach wzorem nowoczesnego społeczeństwa pogrążonego w anomii, która przyczynia się do alienacji człowieka, zaś Japonia będzie ucieleśnieniem nieistniejącego domu, wyrazem tęsknoty za tym, co nieosiągalne, odległe, ale czego nieustająco się poszukuje.

[2] Z politycznego buntu młodego pokolenia wyrosły również pierwsze filmy nowofalowe: *Wyschnięte jezioro* (*Kawaita mizuumi*, 1960, reż. Masahiro Shinoda), *Fałszywy student* (*Nise daigakusei*, 1960, reż. Yasuzō Masumura) i *Noc i mgła w Japonii* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960, reż. Nagisa Ōshima).

Autorom tego dzieła udało się w umiejętny sposób połączyć krytykę społeczną z konwencjami gatunkowymi, przez co obraz bezwzględnej walki klasowej, nieludzkich warunków pracy i roli związków zawodowych zderzony został z opowieściami o duchach, spiskach i zbrodniach. Teshigahara określił swój film mianem „dokumentalnej fantazji", gdyż elementy nadprzyrodzone przedstawione zostały w sposób realistyczny, z chłodnym obiektywizmem i dystansem, potraktowane jako część codzienności, coś zwyczajnego[3]. W dodatku reżyser posługuje się specyficzną strategią narracyjną, zwodzi widza i wprowadza go w błąd, podsuwa mylne tropy, co sprawia, że kolejne hipotezy interpretacyjne są nieustająco podważane przez wskazówki tekstualne.

Początkowo bohaterem wydaje się bezrobotny górnik (Hisashi Igawa), który przybywa do opuszczonej osady w poszukiwaniu pracy, jednak wkrótce zostaje zabity przez mężczyznę w białym garniturze (Kunie Tanaka). Tajemnicza postać pojawia się znikąd, wykonuje zlecone zadanie i znika. Niespodziewanie zmarły wstaje jako duch, zaczyna się użalać nad sobą i zastanawiać nad przyczyną swojej śmierci. Jego wątpliwości okazują się uzasadnione, gdyż zamordowany miał zostać przywódca związkowy, uderzająco podobny do górnika (gra go zresztą ten sam aktor). Z upływem czasu sytuacja zaczyna komplikować się coraz bardziej, widz dowiaduje się bowiem o serii morderstw, które mogą być powiązane z sobą, o zakrojonym na szeroką skalę spisku, sieci intryg i zwalczających się wzajemnie organizacjach. Niejasności wynikają poniekąd ze stylu filmu i sposobu prezentowania materiału fabularnego, można bowiem odnieść wrażenie, że o wiele bardziej znaczące są pojedyncze szczegóły niźli całość opowieści, stąd duża ilość zbliżeń, ale także przeniesienie zainteresowania z postaci na elementy krajobrazu.

Wizja stworzona przez Abe i Teshigaharę wyrasta z przekonania, że pejzaż stanowi integralną część składową ludzkiego doświadczenia, wyznacza kontekst, w którym każdy z nas żyje i działa, toteż bohaterowie często wtapiają się w tło, zaś wydarzenia fabularne zestawiane są ze zjawiskami naturalnymi lub światem zwierzęcym, o czym świadczy choćby obecność bezpańskich psów, które – dzięki przyjętej strategii montażowej – zaczynają pełnić rolę motywu przewodniego, zyskują metaforyczne znaczenie, wskazują na sytuację bohaterów, ich wykorzenienie i alienację. Podobne znaczenie będzie miało ujęcie przedstawiające mrówki rozpaczliwie walczące o przeżycie w misce wody, schwytane w pułapkę bez wyjścia jak bezrobotni górnicy. Pojedyncze obrazy, czasem groteskowe, nierzadko abstrakcyjne, mają w opinii reżysera uchwycić nędzę życia, oddać poczucie opuszczenia i wrażenie przemijalności życia.

Niewątpliwie podkreśla to jeszcze obecność czynnika nadprzyrodzonego, ale duchy żyjące na pograniczu dwóch światów pełnią w *Pułapce* funkcję drama-

[3] Dore Ashton (*The Delicate Thread: Teshigahara's Life in Art*, Kodansha International, Tokyo 1997, s. 87) porównywała japoński film do *Los Olvidados* (1950) Luisa Buñuela, w którym dokumentalna poetyka i styl posłużyły oddaniu subiektywnej wizji autora analizującego sytuację polityczną i społeczną.

tyczną, podobną do roli chóru w tragedii antycznej lub spektaklu *nō*. Nie są one całkowicie zewnętrzne wobec świata przedstawionego, stanowią jego integralną część, ucieleśniają ludzką kruchość. Nie wskazują bynajmniej na pierwiastek metafizyczny, nie odsłaniają tajemnicy bytu, są bowiem nazbyt ludzkie, odczuwają głód i pragnienie, rzucają cień, czują się bezradne w nowej sytuacji, poszukują odpowiedzi na zasadnicze pytania egzystencjalne. Duchy próbują też nawiązać kontakt z żywymi, jednak bezpośrednia komunikacja nie jest możliwa, mogą tylko biernie przyglądać się wszystkiemu, podobnie jak publiczność kinowa[4]. Temat niemożności porozumienia będzie zresztą kluczowy nie tylko dla tego filmu, ale również późniejszych dokonań japońskiego reżysera, przez co krytycy porównywali jego twórczość do dzieł Michelangelo Antonioniego.

Kobieta z wydm (*Suna no onna*, 1964) przyniosła uznanie i rozgłos zarówno pisarzowi, jak i reżyserowi. Wydaną w 1962 roku powieść odczytywano jako alegorię relacji między jednostką i społeczeństwem, metaforyczne przedstawienie losu człowieka uciekającego od rzeczywistości, schwytanego w sprzeczne pragnienia, poszukującego autentyczności w odrzuceniu nowoczesnego świata, w którym zanikają tradycyjne więzi i wartości. Anglosascy historycy literatury porównywali książkę japońskiego autora do dzieł Franza Kafki, wskazując na zmaganie się samotnego człowieka z bezdusznym systemem oraz analizę wpływu społecznej kontroli na życie jednostki[5].

Adaptacja dokonana przez Teshigaharę jest niezwykle rzadkim przypadkiem twórczego przetworzenia materiału literackiego, w którym za pomocą odmiennych środków udało się zachować ducha pierwowzoru, jego wymowę artystyczną i ideologiczną, bez uciekania się do prostej ilustracyjności. Przekonują o tym pierwsze ujęcia, począwszy od czołówki, w której ścieżka dźwiękowa – przygotowana przez stałego współpracownika reżysera, Tōru Takemitsu (1930–1996), wybitnego reprezentanta muzycznej awangardy[6] – oddaje atmosferę miejskiego zgiełku, pędzących samochodów i przejeżdżających pociągów. Następnie przechodzi w coś całkowicie odmiennego, wskazuje na oderwanie od nowoczesnego życia, co sugerują dźwięki tradycyjnych bębenków używanych podczas przedsta-

[4] Na szczególną rolę duchów zwraca uwagę Yuji Matson w *The Word and The Image: Collaborations Between Abe Kōbō and Teshigahara Hiroshi*, University of British Columbia 2002, s. 74–75 (praca doktorska dostępna w archiwum uniwersytetu).

[5] Zob. Timothy Iles, *Abe Kobo: An Exploration of his Prose, Drama and Theatre*, European Press Academic Publishing, Florence 2000, s. 126.

[6] Tōru Takemitsu napisał muzykę do wszystkich czterech filmów nakręconych przez Teshigaharę na podstawie scenariuszy Kōbō Abe. Podobnie jak pisarz, urodził się w Tokio i spędził dzieciństwo w Mandżurii, był samoukiem, inspirację czerpał z amerykańskiego jazzu, francuskiego impresjonizmu, tradycyjnej muzyki ludowej, na początku lat 60. był zafascynowany eksperymentami Johna Cage'a, później Innisa Xenakisa i Antona Weberna. W *Pułapce* Takemitsu wykorzystał tylko jeden instrument – fortepian preparowany, w *Kobiecie z wydm* posłużył się sekcją smyczkową, która została później elektronicznie przekształcona, w *Twarzy innego* wprowadził wyłącznie muzykę elektroniczną.

wień teatru lalkowego *bunraku*. Kadr wypełnia zbliżenie ziarnka piasku, o czym przekonamy się dopiero wówczas, gdy kamera pokaże obraz w planie pełnym. Zobaczymy wówczas zwróconego plecami do kamery człowieka (Eiji Okada), który wypowiada pierwsze słowa: „To okropne". Słyszymy też głos narratora, który wylicza różnego rodzaju dokumenty świadczące o tożsamości człowieka w biurokratycznym społeczeństwie i wyznaczające jego pozycję. W ten sposób określony zostaje zasadniczy temat filmu, a mianowicie problem podmiotowości (*shutaisei*) w świecie współczesnym, napięcia istniejącego w relacji między jednostką a systemem.

Z rozmowy z napotkanymi wieśniakami wynika, że bezimienny mężczyzna jest nauczycielem na urlopie, przyjechał do nadmorskiej okolicy w poszukiwaniu rzadkich okazów owadów, jest bowiem entomologiem amatorem. Niewiele wiadomo o jego przeszłości, zaś imię i nazwisko, Junpei Niki, pojawia się dopiero przed napisami końcowymi w policyjnej notatce na temat zaginionego mężczyzny, który zostawił żonę, znajomych, pracę i udał się w bliżej nieznanym kierunku. Od początku reżyser podkreśla jego brak pewności siebie, może nawet kompleks niższości, poczucie niespełnienia i rozczarowania płynące z dotychczasowego życia, a zarazem pragnienie zmiany.

Metamorfoza rozpoczyna się wraz z przymusowym uwięzieniem bohatera w rozpadającej się chacie, położonej w głębokiej jamie otoczonej wydmami. Mieszkańcy pobliskiej wioski nadają mu nową tożsamość, najpierw nazywają Nauczycielem, później Pomocnikiem, przydzielają też towarzyszkę życia (Kyōko Kishida), która ma go przekonać do pogodzenia się z nową sytuacją. Ich wspólnym zadaniem jest codzienne odgarnianie piasku wdzierającego się ze wszystkich stron do starego domostwa, piasku wszechobecnego i zagrażającego ludzkiej egzystencji, ale zarazem fascynującego.

> Ten obraz wiecznie ruchomego piasku wywarł na mężczyźnie niesłychanie silne wrażenie. A więc jałowość piasku nie jest spowodowana – jak się to zazwyczaj uważa – samą jego suchością. To wynik ciągłego ruchu, który sprawił, że żadna z istot żyjących nie mogła się na piasku osiedlić i żyć! I jakżeż tu porównywać lotny piasek z ponurą egzystencją człowieka, który kurczowo trzyma się jednego miejsca. Czy jednak nieruchomość jest koniecznym warunkiem istnienia? Czy antagonizmy nie rodzą się właśnie dlatego, że staramy się trzymać stałego miejsca?[7].

Ale z drugiej strony piasek uniemożliwia swobodę, ogranicza wolną wolę, nie pozwala na odpoczynek, przytłacza i zniewala:

> – Czy żyje się tu tylko po to, by kopać piasek? – Przecież nie możemy po prostu uciec stąd nocą, prawda? Ogarniało go coraz większe zdenerwowanie. Nie miał zamiaru być wmieszanym w to życie. – Ależ tak, możecie! Przecież to proste! Jeśli tylko zechcecie, wszystko

[7] Kōbō Abe, *Kobieta z wydm*, przeł. Mikołaj Melanowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 16.

jest możliwe! – Nie, to nieprawda – powiedział jakby od niechcenia, harmonizując oddech z rytmem łopaty. – Wioska istnieje tylko dzięki temu, że pracujemy pilnie jak pszczoły przy usuwaniu piasku. Gdybyśmy tego zaniechali, nie upłynęłoby dziesięć dni, a zasypałoby całą wieś, a potem przyszłaby kolej na sąsiadów za nami![8].

Keiko I. McDonald odczytuje znaczenie piasku w kontekście metaforycznym jako ucieleśnienie siły społeczeństwa, przypomina on bowiem organiczną całość, zmierzającą do ujednolicenia poprzez podporządkowanie sobie wszystkiego i wszystkich, wkrada się w intymne relacje międzyludzkie, ale zarazem piasek, podobnie jak społeczeństwo, znajduje się w nieustającym ruchu, podlega zmianom[9]. Czy więc jednostka podobna jest do ziarnka piasku, jako część większej całości, której nie sposób oddzielić od reszty, nic nie znacząc bez kontekstu zbiorowości? Niektórzy krytycy sugerowali, że piasek w powieści jest ucieleśnieniem entropii lub upływu czasu, zmiany i czegoś bezpostaciowego, co zarazem wszystkiemu może nadawać kształty[10].

Należy również zwrócić uwagę na wcześniejszy esej Kōbō Abe zatytułowany *Idea pustyni* (*Sabaku no shisō*, 1958), z którego pochodzi opis politycznego i metaforycznego znaczenia pustyni, odniesienie do wspomnień pisarza z okresu dzieciństwa, krytyczna ocena wykorzystania krajobrazów w sztuce filmowej, a w końcu analiza stopniowego przekształcania podmiotu w relacji do innego oraz jego związku z miejscem i naturą. Pustynia jest ucieleśnieniem sprzeczności, będąc równocześnie schronieniem, szansą na ucieczkę przed wymogami nowoczesnego życia w wielkim mieście, ale zarazem czymś złowrogim, niebezpiecznym, miejscem zniewolenia człowieka przez zbiorowość. *Kobieta z wydm* opiera się bowiem na przeciwieństwach, „sprzecznościach między wolnością i uwięzieniem, prawami jednostki i powinnościami wobec grupy, miastem i pustynią, owadami i ludźmi, nadzieją i rozpaczą”[11].

Wspólnota, którą znajduje bezimienny bohater po opuszczeniu wielkiego miasta, nie jest wszelako urzeczywistnieniem utopijnych marzeń o sielance, wręcz przeciwnie, autor z niezwykłą siłą przedstawia krytyczny obraz tradycyjnej społeczności wiejskiej, w której panuje bezwzględna walka o przetrwanie za wszelką cenę. Nie chodzi przy tym o oskarżenie mieszkańców, ale ukazanie absurdalnej sytuacji ludzi żyjących w nowoczesnym państwie, choć będących równocześnie

[8] Tamże, s. 34.

[9] Por. I. Keiko McDonald, *Sand, Man, and Symbols: Teshigahara's The Woman in the Dunes*, w: tejże, *Cinema East: A Critical Study of Major Japanese Films*, Farleigh Dickinson University Press, Rutherford 1983, s. 40–42. Na możliwe interpretacje metafory piasku w ekranizacji *Kobiety z wydm* zwraca uwagę Wimal Dissanayake w tekście *Self, Agency and Cultural Knowledge: Reflection on Three Japanese Films*, w: *Narratives of Agency: Self-Making in China, India, and Japan*, red. Wimal Dissanayake, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, s. 189–191.

[10] Takie odczytanie proponuje m.in. David Pollack w książce *Reading Against Culture: Ideology and Narrative in the Japanese Novel*, Cornell University Press, Ithaca 1992, s. 129.

[11] Mutsuko Motoyama, *The Literature and Politics of Abe Kōbō: Farewell to Communism in Suna no Onna*, „Monumenta Nipponica” 1995, vol. 50, nr 3, s. 321.

całkowicie poza jego nawiasem. Zostali oni opuszczeni, pozostawieni sami sobie i zmuszeni do skazanej na niepowodzenie walki z wszechogarniającym piaskiem, pochłaniającym ich domy i pola. Nie ma wątpliwości, że ich mentalność jest przednowoczesna, plemienna, osadzona w magicznej postawie wobec obyczajów, oparta na biologicznych więziach pokrewieństwa, odrzuceniu tego wszystkiego, co przyniosła rewolucja przemysłowa, technologiczna.

Ciężka praca, jaką wykonuje bohater i towarzysząca mu kobieta, wydaje się z pozoru bezcelowa i absurdalna, niemieszcząca się w ramach racjonalnie ujętych kategorii pojęciowych, toteż mężczyzna wielokrotnie podejmuje próby ucieczki, buntuje się, odmawia współpracy, jednak z upływem kolejnych dni pragnie nadać sens bezowocnym wysiłkom, coraz rzadziej spogląda na zegarek, nie odlicza już czasu zgodnie z abstrakcyjnymi jednostkami miary, zachodzi w nim zaskakująca przemiana wynikająca z akceptacji nowej sytuacji. W ten sposób staje się nowym człowiekiem (*ningen*), częścią organizmu społecznego, użytecznym podmiotem, rezygnując z wolnej woli, a nawet z możliwości ucieczki. Zgadza się na życie pośród innych członków zbiorowości, akceptując więzi wspólnotowe, kontekst tradycji, stosunki etniczne i środowiskowe. Nie należy tego bynajmniej rozumieć jako wskazówki, za którą trzeba podążać, wręcz przeciwnie, jako przestrogę, gdyż winę za los mieszkańców wioski ponosi nie tylko państwo, ale oni sami, zamykając się w trybalnej świadomości, wytwarzającej przemoc, wyzysk, a w końcu prowadzącej do unicestwienia jednostkowej podmiotowości[12].

Nie należy zapominać o trzecim – obok mężczyzny z miasta i wiejskiej wspólnoty – zasadniczym elemencie świata przedstawionego, a mianowicie tytułowej *Kobiecie z wydm*, która początkowo jawi się jako fetyszystyczny obiekt męskiego spojrzenia, składnik erotycznego spektaklu, o czym świadczą pierwsze ujęcia przedstawiające jej nagie ciało pogrążone we śnie, przyprószone piaskiem, emanujące zmysłową energią, dziką pierwotnością. Niewątpliwie film Teshigahary zapowiada „cielesny" nurt w kinematografii japońskiej (*nikutai eiga*), który w latach sześćdziesiątych zaowocuje szeregiem znakomitych dzieł, począwszy od *Kobiety owada* (*Nippon konchūki*, 1963) Shōheia Imamury przez *Bramy ciała* (*Nikutai no mon*, 1964) i *Historię prostytutki* (*Shunpū-den*, 1965) Seijuna Suzukiego po *Utraconą płeć* (*Honnō*, 1966) i *Libido* (*Sei no kigen*, 1966) Kaneto Shindō. Można jednak zauważyć, że Teshigahara wykorzystuje płaszczyznę seksualną w odmienny sposób, z jednej strony stwarza estetyczny dystans, z drugiej zaś stopniowo wydobywa na pierwszy plan obnażone męskie ciało wystawione na pokaz. Przekształceniu ulega też typowa zależność między dominującym i aktywnym męskim

[12] Nina Cornyetz wskazuje na przesunięcie akcentów, jakie dokonało się w adaptacji filmowej, gdzie okrucieństwo i bezwzględność mieszkańców wioski nie znajdują usprawiedliwienia, nie są wyłącznie skutkiem polityki państwowej, dziedzictwem feudalnego systemu i biurokratycznych struktur, ale czymś zakorzenionym w psychice ludzi, wynikiem akceptacji ideologii *kyōdōtai*. Zob. Nina Cornyetz, *The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature*, Routledge, London, New York 2007, s. 95.

podmiotem a kobiecą biernością. W filmie Teshigahary to ciało jest narzędziem komunikowania oraz sposobem wyrażania emocji, a nie słowa, które nie odgrywają tak ważnej roli.

Z początku postać kobieca jest metaforycznym przedstawieniem znaczenia więzi grupowych i poświęcenia dla dobra ogółu, przykładem podporządkowania się wspólnocie oraz ograniczenia właściwego dla mentalności plemiennej, którego wyrazem jest całkowita niewiedza na temat świata zewnętrznego, czyli brak szerszej perspektywy. Podobnie jak pozostali mieszkańcy wioski, pozbawiona jest imienia, do pewnego stopnia pełni funkcję innego w stosunku do mężczyzny, jej głos i wolna wolą zostają bowiem stłumione. Ale jest ona również katalizatorem zmiany, jaka zachodzi w mężczyźnie.

Kobieta z wydm nie jest wyłącznie dyskursem na temat kryzysu tożsamości pojmowanego w wymiarze duchowym czy intelektualnym, ale również materialnym i cielesnym. Wimal Dissanayake sugerował, że doświadczenie somatyczne przenika wszelkie ludzkie uczucia, percepcję i działania, jest tym, co specyficzne dla japońskiego myślenia, pozbawionego dualizmu duszy i ciała, tak charakterystycznego dla zachodniej filozofii. W dodatku sukces filmu opierał się na przedstawieniu etnicznego ciała należącego do odmiennej tradycji kulturowej[13]. Można zauważyć, że do pewnego stopnia Teshigahara odtwarza klasyczną perspektywę, zgodnie z którą męskie ciało symbolizowało racjonalność i nowoczesność, zaś kobiece było związane z naturą, wskazywało bowiem na pierwotne instynkty. Poprzez podporządkowanie męskiego podmiotu, ograniczenie jego swobody działania i zamknięcie w pułapce bez wyjścia, reżyser pokazuje problematyczność procesu modernizacji, nieudaną próbę zracjonalizowania pierwiastków irracjonalnych[14].

Podważenie prostych opozycji binarnych – między mężczyzną a kobietą, intelektem a instynktem, wolnością a zniewoleniem – stało się ważnym elementem składowym struktury fabularnej dzieła. Proces stopniowego upadku bohatera i jego depersonalizacji skutkuje przemianą, która przypomina rytuał przejścia, prowadzi do śmierci i odrodzenia się na nowo, co zresztą podkreślają końcowe sceny ukazujące lokalne obrzędy o charakterze inicjacyjnym. Ich celem jest ostateczna integracja bezimiennego przybysza z nową wspólnotą, która dopiero wówczas pozwoli mu dokonać wyboru: skorzystać z okazji i wrócić do cywilizacji lub pozostać i do końca życia przesypywać piasek. Ale wcześniejsza utrata podmiotowości – w nowoczesnym rozumieniu tej kategorii pojęciowej – pozbawia go w za-

[13] Por. Wimal Dissanayake, *Self, Place and Body in Woman in the Dunes: A Comparative Study of the Novel and the Film*, w: *Literary Relations East and West: Selected Essays*, red. Jean Toyama, Nobuko Ochner, University of Hawai'i Press, Honolulu 1990, s. 48.

[14] Na powyższy trop interpretacyjny wskazuje Mitsuyo Wada-Marciano w tekście *Ethnicizing the Body and Film: Teshigahara Hiroshi's Woman in the Dunes*, w: *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, red. Alastair Phillips, Julian Stringer, Routledge, New York 2007, s. 186–187.

sadzie wolności, pozostawiając tylko jedną możliwość, czyli podporządkowanie się tradycji. Czy można więc odkryć w absurdzie istotę życia?

Temat utraty tożsamości, zagubienia w nowoczesnym społeczeństwie, poszukiwania samego siebie powraca w kolejnym filmie zrealizowanym we współpracy z Abe, *Twarzy innego* (*Tanin no kao*, 1966). Bohaterem jest naukowiec (Tatsuya Nakadai), który uległ wypadkowi wskutek nieudanego eksperymentu chemicznego – jego głowa owinięta jest bandażami, zza których widać jedynie usta i oczy. Z powodu zniekształcenia twarzy mężczyzna traci kontakt z otoczeniem, czuje się wyobcowany, oddala się od przyjaciół i żony (Machiko Kyō), jego zachowanie staje się neurotyczne. Zaczyna unikać ludzi, wycofuje się, ale równocześnie podejmuje rozpaczliwą próbę powrotu do społeczeństwa i odzyskania tego, co utracone. W tym celu postanawia założyć maskę, znaleźć nową twarz, która zapewni mu poczucie bezpieczeństwa i zagwarantuje tożsamość.

> Dzięki masce może znów spotykać się z własną żoną jako obcą kobietą. Zatem maska dla bohatera była nie tylko środkiem prowadzącym do odzyskania utraconych bliskich mu ludzi, lecz także swoistą kamerą, przez którą mógł ich oglądać, nie będąc rozpoznanym[15].

Sztuczna twarz stwarza nieoczekiwane możliwości, ale rodzi również problemy, bohater musi dokonać wyboru między różnymi wersjami własnego ja, jego osobowość ulega rozszczepieniu. Maska oznacza wolność, ale zarazem okazuje się pułapką, uświadamia obecność straty, jest też przykładem utowarowienia tożsamości, gdyż można ją nabyć lub wymienić na nową, podobnie jak ubranie, które kupuje się, chcąc wyrazić swoją tożsamość, czy mieszkanie, które wynajmuje się, by prowadzić podwójne życie[16]. Do pewnego stopnia mamy do czynienia z performatywną koncepcją tożsamości, bohater odgrywa bowiem różne role – zdradzonego męża lub namiętnego kochanka – czerpiąc masochistyczną przyjemność z zazdrości i sadystyczną rozkosz uwodzenia (może dlatego film opiera się na podwojeniach, powtórzeniach i lustrzanych odbiciach).

Wszystko jest sfabrykowane, powstaje dziwny fantazmat, w którym czyny i gesty powołują do życia alternatywną rzeczywistość, cała maskarada ma jednak szczególny charakter, gdyż mężczyzna nikogo nie dopuszcza do udziału w spektaklu, wyklucza przyjemność innych, zakłada ich niewiedzę. To prowadzi do zasadniczego nieporozumienia i oskarżenia żony o cudzołóstwo. W dramatycznej scenie między małżonkami kobieta próbuje przekonać męża, że od początku wiedziała o wszystkim, przyjęła reguły gry i odkryła mechanizm działania spektaklu, zgadzając się na odegranie swojej roli, a zarazem zaakceptowała fakt, że nie po-

---

[15] Mikołaj Melanowicz, *Literatura japońska. Proza XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 288.

[16] Keiko I. McDonald zauważa, że Abe zadaje kluczowe w tym kontekście pytanie: „Czy maska wyraża prawdziwą, wewnętrzną jaźń współczesnego człowieka, czy też jest wyłącznie wymyśloną tożsamością?". Zob. Keiko I. McDonald, *Stylistic Experiment: Teshigahara's The Face of Another*, w: tejże, *From Book to Screen: Modern Japanese Literature in Film*, M.E. Sharpe, Armonk 2000, s. 272.

winna szukać prawdziwego oblicza za „twarzą innego", zaakceptować pierwszoplanową rolę powierzchni[17].

> Z tej obustronnej gry wynika jasno niemożność komunikowania się nawet dwojga najbliższych sobie ludzi. Maska – normalnie służąca do ukrycia własnej tożsamości – tutaj ma służyć zbliżeniu do drugiego człowieka. Okazuje się jednak, że maska niczego nie zmienia. Grze jednej strony przeciwstawia się gra drugiej, czyli nowe zachowanie partnera wywołuje zmianę w zachowaniu własnym. (…) Czy wszystko w stosunkach międzyludzkich jest wypadkową gier" Czy wszystko jest po prostu pozorowane? A jeden pozór wywołuje drugi? I tak bez końca?[18].

Napięte stosunki między małżonkami, będące skutkiem rosnącego poczucia obcości, zaniku uczuć i pogłębiającego się dystansu, zostały znakomicie scharakteryzowane w początkowych sekwencjach filmu, rozgrywających się w mieszkaniu bohaterów. Reżyser podkreśla dzielące ich bariery za pomocą środków wizualnych, wprowadza ramy wewnątrz przestrzeni kadrowej – okna, ścianki działowe, naturalne przegrody – sugerujące zamknięcie, filmuje postaci zwrócone do siebie bokiem lub tyłem, unika montażu opartego na wymianie ujęć i przeciwujęć.

Powieść składa się z trzech zeszytów-dzienników, które prowadził mężczyzna, listu do żony oraz jej odpowiedzi. W adaptacji filmowej zrezygnowano z pierwszoosobowej narracji oraz monologów wewnętrznych, zastępując je chłodną, obiektywną obserwacją zachowań postaci, czemu służy modernistyczna estetyka – nawiązująca do dzieł Antonioniego i Resnais'go – oraz obecność nowofalowych rozwiązań: kamery z ręki, cięć skokowych, stopklatek, szwenków, nieoczekiwanych zbliżeń i wstawek. Teshigahara wyeliminował szereg filozoficznych dygresji, niejasnych uwag, które nabierały znaczenia w późniejszych fragmentach powieści, nie obarczał też bohatera ciągłymi wątpliwościami co do konsekwencji podjętego wyboru, znakomicie jednak uchwycił proces przemiany osobowości, stopniowego wypierania dawnej twarzy przez maskę[19].

Nowością w stosunku do powieści jest rozbudowany wątek lekarza (Mikijirō Hira) i pielęgniarki (Kyōko Kishida), których rozmowy służą jako komentarz do wydarzeń, wprowadzają element dystansu. Okazuje się, że lekarz wykonuje protezę twarzy nie po to, by ukryć fizyczne, zewnętrzne obrażenia, ale by uleczyć psychikę bohatera, wypełnić pustkę po utraconej tożsamości. Można zauważyć, że

---

[17] W pierwowzorze literackim małżonkowie praktycznie nigdy z sobą nie rozmawiają, komunikacja między nimi odbywa się za pomocą listów, jest więc zapośredniczona. Pisane wyznania zastępują bezpośrednią wymianę między bliskimi sobie ludźmi, pogłębiają jedynie ich samotność i izolację.

[18] Mikołaj Melanowicz, dz. cyt., s. 289. W powieści stanowisko żony zostało przedstawione w formie listu do męża, w którym wyjaśnia: „Wszystko zrozumiałeś opacznie. Piszesz, że cię odrzuciłam, ale to kłamstwo. Sam siebie odrzuciłeś, nieprawdaż".

[19] Proces przekształcania materii powieściowej w filmową oraz różnice między pierwowzorem literackim a adaptacją szczegółowo omawia Keiko McDonald w artykule *Stylistic Experiment: Teshigahara's The Face of Another*, dz. cyt., s. 269–286.

jego obecność w filmie ma znaczenie dodatkowe – jest on bowiem ucieleśnieniem instancji widzenia i nadzoru, często z własnej inicjatywy towarzyszy bohaterowi, obserwuje zachowania pacjenta, ocenia go z oddali, przez co staje się reprezentantem publiczności. Motyw podglądania, szczególna rola spojrzenia, odegra tu zresztą pierwszoplanową rolę[20].

Nie można też zapomnieć o wątku autotematycznym, który polega na wprowadzeniu filmu w filmie, choć rozgraniczenie obu płaszczyzn diegetycznych nie jest bynajmniej możliwe. Motyw ten obecny był również w powieści – bohater ogląda w kinie film *Jedna strona miłości* (*Ai no katagawa*) o pięknej kobiecie (Miki Irie) z połową twarzy zniekształconą wskutek wybuchu bomby atomowej. Pracuje ona jako wolontariuszka w szpitalu dla psychicznie chorych weteranów wojennych cierpiących na zaburzenia pamięci. Obrazy z tego filmu prześladują bohatera, stopniowo obie historie – jego i jej – zaczynają się przenikać, rozwijają się paralelnie, zwłaszcza że ważną rolę odgrywa w nich zakazana sfera erotyczna; w pierwszym przypadku chodzi o cudzołóstwo, w drugim o kazirodczą miłość rodzeństwa. Teshigahara zestawia sceny uwodzenia żony ze spotkaniami dziewczyny i jej brata, co wskazuje nie tylko na motyw miłości niemożliwej, ale też buduje swoisty kontrapunkt wizualny. W ten sposób nieciągłość i niejasność, które charakteryzowały strukturę narracyjną powieści, zostały do pewnego stopnia zachowane za sprawą wprowadzenia wątku równoległego, który oddaje stan psychiczny bohatera oraz stanowi ironiczny komentarz do jego sytuacji. Kazirodczy związek wydaje się znacznie bliższy prawdziwemu uczuciu niż małżeństwo, bardziej autentyczny, mimo że narusza normy moralne, przez co nie może zostać urzeczywistniony (jedynym wyjściem okazuje się samobójcza śmierć dziewczyny).

Ponowna integracja ze społeczeństwem kończy się niepowodzeniem, maska nie pozwala na odzyskanie prawdziwej jaźni, ujawnia natomiast socjopatyczne skłonności mężczyzny, który coraz częściej nawiązuje relacje z innymi poprzez przemoc. W końcu zostaje aresztowany i oskarżony o napaść na kobietę. Wychodzi z więzienia za poręczeniem lekarza i niebawem znika w anonimowym, pozbawionym wyrazu tłumie, w którym wszyscy noszą maski. Alienacja okazuje się nieusuwalną częścią życia we współczesnym społeczeństwie, a rozpaczliwe próby ucieczki przed nią skazane są na niepowodzenie. Czy pragnienie autentyczności jest niemożliwe do zrealizowania, pozostaje wyłącznie złudną obietnicą? Bohater jest wytworem rzeczywistości konsumpcyjnej, w której nawet tożsamość jest na sprzedaż, mieszka w świecie, w którym wszystko okazuje się pozorem, swym własnym *simulacrum*, pragnie więc uciec przed samotnością, nie potrafi jednak nawiązać kontaktu z drugim człowiekiem. Nawet jego romans z własną żoną oka-

[20] Wątek lekarza i pielęgniarki, ich wzajemne relacje oraz stosunek do bohatera analizuje Atsuko Sakaki w tekście *Scratch the Surface, Film the Face: Obsession with the Depth and Seduction of the Surface in Abe Kōbō's* The Face of Another, „Japan Forum" 2005, vol. 17, nr 3, s. 375–379.

zuje się wyłącznie pustą grą w uwodzenie, która nie przynosi oczyszczenia, a jedynie utratę wszystkiego, co niegdyś posiadał.

W literackich pierwowzorach *Kobiety z wydm* i *Twarzy innego* niejednoznaczność tożsamości człowieka wynika z zasadniczej sprzeczności między dwoma jej wymiarami, zbiorowym i indywidualnym, co znajduje odzwierciedlenie w rozróżnieniu na „swoich" (*rinjin*) i „obcych" (*tanin*). Pierwsze pojęcie sugeruje pełne zrozumienie w relacjach międzyludzkich, co wynika z określonego systemu wartości przyjętego przez wspólnotę i zaakceptowanego przez poszczególnych jej członków. Drugie pojęcie wskazuje na alienację w nowoczesnym świecie, w którym ludzie nie są związani z sobą w organiczny sposób, nie czują się częścią większej całości i nie podzielają tych samych poglądów czy wzorów zachowań[21]. Chodzi o przeciwstawienie tradycyjnej wspólnoty – preindustrialnej, plemiennej – i społeczeństwa kapitalistycznego, opartego na indywidualizmie i rywalizacji. Japoński pisarz odrzuca jednak wizję powrotu do przeszłości jako lekarstwa na problemy współczesnego człowieka, wierzy bowiem, że proces samorealizacji może się dokonać w granicach wyznaczonych przez horyzont doczesności. Problemem pozostaje natomiast strategia postępowania wybrana przez bohaterów powieści, którzy w sposób szczególny próbują odzyskać utracone poczucie przynależności i zdobyć uznanie otoczenia, zamykając się w pułapce bez wyjścia.

Poczucie całkowitego zagubienia towarzyszy postaciom z ostatniego filmu powstałego we współpracy z Kōbō Abe, *Spalonej mapy* (*Moetsukita chizu*, 1968). Jego bohaterem jest prywatny detektyw (Shintarō Katsu) wynajęty przez kobietę (Etsuko Ichihara) w celu odnalezienia zaginionego męża. Od początku odnosimy jednak wrażenie, że wszystkie tropy prowadzą donikąd. Podobnie jak bohater, widz nie znajduje żadnych punktów zaczepienia, niepewność pogłębiają sprzeczne informacje dostarczane przez przypadkowo spotkanych ludzi, którzy następnie znikają w niewyjaśnionych okolicznościach. Detektyw stopniowo traci kontakt z rzeczywistością, czuje coraz większą niepewność i dezorientację. Błądzi po labiryncie złożonym z ulic wielkiego miasta, wędruje po mrocznych zaułkach, spelunkach i restauracjach, przemierza samochodem kilometry autostrad. W końcu wkracza w podziemny świat, w którym rządzą zbrodnia, prostytucja, hazard, ale i tam nie znajduje rozwiązania, odnosi wrażenie bezcelowości wszelkich poszukiwań. Reżyser podważa konwencje gatunkowe opowieści kryminalnej – zaginiony nie zostanie odnaleziony, a jego los staje się odbiciem losów wielu mężczyzn, którzy zniknęli bez śladu[22]. Mimo że jest zagadka, postać detektywa, liczne wska-

[21] Więcej na temat różnicy między *rinjin* i *tanin* pisze Fuminobu Murakami w czwartym rozdziale książki *Ideology and Narrative in Modern Japanese Literature*, Van Gorcom & Comp., Assen 1996, s. 50–64.

[22] Zaginięcia stały się prawdziwą plagą lat 60. W 1967 roku Shōhei Imamura nakręcił paradokumentalny film *Człowiek zniknął* (*Ningen jōhatsu*) o poszukiwaniach męża, które prowadzi żona. W powieści Abe mamy scenę, w której jeden ze znajomych bohatera pokazuje mu wycinek z gazety opisujący typowy przypadek zaginionego mężczyzny.

zówki, konsekwentne śledztwo, to jednak wszystkie hipotezy okazują się błędne, oczekiwania zostają podważone, a widzowi udziela się frustracja bohatera, który choć skrupulatnie sprawdza wszystkie ślady i wydaje się obsesyjnie przywiązany do szczegółów (nie rozstaje się z pudełkiem zapałek, które należało do zaginionego), to nie potrafi znaleźć rozwiązania.

Do pewnego stopnia powieść, podobnie jak adaptacja filmowa, poświęcona jest metropolii, która przypomina dżunglę znaną z amerykańskich filmów czarnych, jednak nie daje ona schronienia, jest pułapką, w której uwięzieni są wszyscy ludzie.

> Miasto – zamknięta nieskończoność. Labirynt, w którym nigdy nie błądzisz. Twoja własna mapa, gdzie w każdym kwadracie domy mają te same numery. Dlatego nie możesz zabłądzić, nawet jeśli zgubisz drogę[23].

Takim przewrotnym mottem rozpoczyna się książka opowiadająca o walce jednostki z molochem, próbach nadania działaniom jakiegoś sensu, gdyż drogi nie można zgubić tylko wówczas, gdy nie posiada się żadnego planu. Miasto, podobnie jak życie, jest ogrodem o rozwidlających się ścieżkach, w którym nie istnieją pewne rozwiązania, właściwe wybory, wszystko jest bowiem dziełem przypadku, potwierdza absurd ludzkiej egzystencji.

Miasto przedstawiane jest jako koszmarny sen, w którym tradycyjne więzi oparte na bliskości i sąsiedztwie (*rinjin*) przekształciły się w relacje między obcymi ludźmi (*tanin*). Mieszkańcy tego mrocznego świata wyzwolili się ze sztywnych nakazów tradycji i mogą współzawodniczyć z innymi o pozycję społeczną, większość z nich czuje się jednak niepotrzebna, myśli wyłącznie o ucieczce lub samobójstwie[24]. Miasto jest przestrzenią, w której można się zatracić, porzucić własną tożsamość, ale i ukryć, znaleźć schronienie, zniknąć w tłumie, jak w końcowej scenie *Twarzy innego*. Wyobcowanie człowieka osiągnęło tu ostateczną postać, gdyż odnosimy wrażenie, że detektyw szuka samego siebie, że to on jest owym zaginionym mężczyzną, pozbawionym pamięci, imienia i tożsamości, co zresztą potwierdzają ostatnie sceny filmu.

Bohater od początku porusza się na marginesie społeczeństwa, wiemy o rozpadzie jego małżeństwa, porzuceniu wcześniejszego życia, jest więc wolny od wszelkich zobowiązań, zerwał dotychczasowe więzi łączące go ze światem, dlatego czuje się wykorzeniony, pozbawiony punktów oparcia, poczucia bezpieczeństwa. Metaforyczny tytuł filmu i powieści wskazuje na nieadekwatność dotychczasowych sposobów nadawania sensu otaczającemu światu, tradycyjnych wzorów ży-

---

[23] Kōbō Abe, *Spalona mapa*, przeł. Krystyna Okazaki, „Literatura na Świecie" 1984, nr 8, s. 86.

[24] Zob. David Pollack, dz. cyt., s. 134. Kōbō Abe w eseju *Miasto* (*Toshi*, w: *Abe Kōbō zensakuhin*, vol. 8, Shinchōsha, Tōkyō 1970, s. 117–120) pisał o częstych przypadkach zniknięć ludzi jako nowej formie samobójstwa, nie uważa jednak, że przyczyną jest wyłącznie zmiana organizacji społecznej, przejście od wspólnoty wiejskiej do miejskiej, ale raczej „piekło współzawodnictwa" i przymus „pseudokolektywności", który ukrywa tęsknotę za czasami pełni.

cia w nowoczesnym społeczeństwie. Również rozum okazuje się zawodny w obliczu irracjonalnych zjawisk, przytłaczającej ilości szczegółów, które nie układają się w spójną całość. Niezliczone hipotezy, jakie wysuwa prywatny detektyw, przypominają „zepsuty kompas", który za „każdym razem wskazuje inny kierunek"[25].

Teshigahara konsekwentnie zwodzi widza, wprawia go w zakłopotanie, czasem rozdziela obraz i ścieżkę dźwiękową, jak w scenach halucynacji głównego bohatera, posługuje się zdjęciami nakładanymi, wirażuje taśmę negatywową, wprowadza podwojenia i lustrzane odbicia, posługuje się nieoczekiwanymi, dezorientującymi zbliżeniami, jak w ujęciu, w którym widać splecione ciała kochanków. Reżyser zrezygnował z typowego dla opowieści kryminalnych zabiegu, a mianowicie wprowadzania monologów wewnętrznych, narracji *voice-over*, zapewniającej dostęp do świadomości bohatera. Wszystkiego o nim dowiadujemy się z zewnątrz, z obserwacji jego zachowania, czasami tylko otrzymujemy wgląd w jego podświadomość, w sny i wizje, których status ontologiczny nie jest jednoznaczny. Logika marzenia sennego odgrywa zresztą dość znaczącą rolę, jako że stopniowo film zyskuje surrealistyczny wymiar, także poprzez wyraźną stylizację w płaszczyźnie obrazowej.

Zakończenie powieści i filmu jest podobne. Bohater traci pamięć wskutek wcześniejszego pobicia, włóczy się bezradnie po ulicach miasta, którego nie rozpoznaje, znajduje budkę telefoniczną i dzwoni pod numer zapisany na skrawku papieru odnalezionym w kieszeni. W słuchawce odzywa się kobiecy głos, mężczyzna prosi o pomoc, umawia się na spotkanie, czeka przez chwilę i znika w tłumie. Teshigahara dodaje scenę przybycia kobiety – widzimy, jak się rozgląda dookoła, szuka kogoś, kto ukrywa się po drugiej stronie ulicy, w zaułku. Mężczyznę i kobietę rozdziela strumień pojazdów i znak „przejście wzbronione". W ten sposób docieramy do punktu wyjścia, zaginięcia człowieka, przez co cykliczna struktura fabularna oparta na schemacie powtórzeń znajduje szczególne dopełnienie.

Żona poszukiwanego stanowi rozwinięcie postaci kobiecych z poprzednich filmów, z jednej strony wydaje się ratunkiem, ucieczką przed chaotyczną rzeczywistością, z drugiej zaś jawi się jako zagrożenie dla męskiego podmiotu, na podobieństwo klasycznej *femme fatale*. Spotkanie z kobietą nigdy nie jest jednoznaczne, zawsze ma dwojakie konsekwencje, z pozoru bohater znajduje schronienie w zamkniętej i bezpiecznej przestrzeni erotycznej rozkoszy – jak chata w *Kobiecie z wydm* lub pokój z żółtymi zasłonami w *Spalonej mapie* – ale równocześnie przekonuje się, że kobieta jest ucieleśnieniem entropii, przyczyną uwikłania w wydarzenia prowadzące do jego zguby, „oznaką lęku przed zmianami, a zarazem szansą na rozwiązanie problemów wynikających z tych zmian"[26].

---

[25] Kōbō Abe, *The Ruined Map*, przeł. E. Dale Saunders, Vintage Books, New York 1997, s. 103.

[26] Susan J. Napier, *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*, Routledge, London, New York 1996, s. 24. Na ambiwalentną funkcję postaci kobiecych zwraca uwagę również Carl Cassegard w interesującym artykule *Fear, Desire and Ideal of Authenticity: Antinomies of Modernity in the Works of Abe Kōbō and Martin Heidegger*, „Africa and Asia" 2004, nr 5, s. 11–12, 14.

Męscy bohaterowie Teshigahary zawsze znajdują się w sytuacji granicznej, postawieni w obliczu kryzysu egzystencjalnego, który dotknął nie tylko ich, ale wszystkich mieszkańców nowoczesnego świata. Bezskutecznie próbują nadać sens absurdowi życia, poszukują autentyczności, ale uciekają tylko przed sobą. Wydają się bezradni i zagubieni w swych poszukiwaniach, schwytani w pułapkę sprzecznych pragnień, samotni i opuszczeni, ale równocześnie uwięzieni przez system, który wymaga od nich całkowitego posłuszeństwa i podporządkowania się woli wspólnoty. Szukają wyjścia z tego labiryntu, czasem marzą o powrocie do natury, innym razem o przezwyciężeniu obcości, odbudowaniu więzi międzyludzkich i odzyskaniu utraconej tożsamości. W tym celu potrzebują drugiego człowieka, jednak lęk przed bliskością jest silniejszy, a przemiana wewnętrzna okazuje się niemożliwa.