

## ABE KŌBŌ E L'INCONTRO SEGRETO

di Gianluca Coci

The present article is a survey of Abe Kōbō's novel *Mikkai* ("The Secret Rendez-vous", 1977) through the analysis of the new elements it shows. This writer, who is mainly known thanks to his novels of the Fifties and Sixties, such as *Kabe* or *Suna no onna*, wrote, beginning from the Seventies, some very peculiar novels. In them is very evident the intent of the author to write using a new and experimental method. In order to show that, I concentrated on the structure and the narrative method, focusing on the oneiric narrative, and the distortions in the time structure.

Abe Kōbō, uno dei grandi della letteratura giapponese del secondo dopoguerra, del quale è da poco ricorso (2003) il decimo anniversario della morte, era un intellettuale provocatorio, misantropo e anticonformista, un'autorità tanto riconosciuta quanto, almeno in patria, poco amata. All'origine del difficile rapporto con una parte della critica e dei lettori giapponesi sta probabilmente la sua scelta verso uno stile anti-realistico, ma ancor più alcune scottanti dichiarazioni, soprattutto nel corso degli anni Ottanta, contro il tipico iperrazionalismo della società giapponese. Abe ha spesso affermato di essere sospettoso verso diversi elementi della cultura del proprio paese e addirittura di odiarne altri, accusando, inoltre, i suoi connazionali di *digitalizzare* le loro menti a scapito di una forza d'immaginazione sempre più carente.

La sua opera, che ha influenzato e continua a influenzare, in Giappone, un'ampia fetta dell'universo artistico-letterario meno legato alle tradizioni, è forse più apprezzata all'estero che non in patria. Abe Kōbō è stato più volte candidato al Premio Nobel per la letteratura e tradotto in più di venti lingue. L'UNESCO ha definito *Suna no onna* ("La donna di sabbia", 1962) una delle opere rappresentative del patrimonio letterario universale.

In base al buon successo delle traduzioni è evidente che Abe sia divenuto largamente conosciuto nel mondo come scrittore che rappresenta nella forma più acuta e radicale la letteratura giapponese moderna, quasi un iconoclasta, insieme sicuramente a Ōe Kenzaburō, Premio Nobel nel 1994, le cui parole sono forse le più adatte per evidenziarne l'eccezionale statura artistica: *Quando ho iniziato a scrivere il mio più grande desiderio era quello di imitare Abe. Ho fatto del mio meglio per riprodurre il suo modo di pensare, ma naturalmente non sono mai riuscito a raggiungere la caratteristica chiarezza di quel mondo che solo lui ha saputo creare. Iniziai subito a imitarlo, scrivendo il mio primo racconto, la cui pubblicazione nel giornale dell'università ha segnato l'inizio della mia carriera. Poco dopo mi fu chiesto di scrivere una recensione per lo stesso giornale su "Kemonotachi wa kokyō wo mezasu" ('Le bestie si dirigono a casa', 1957). Abe Kōbō è stato dunque fondamentale per l'inizio della mia carriera di scrittore. Tutto ciò lo sento ancora oggi che posso parlare con lui a quattr'occhi.*<sup>1</sup>

Tale dichiarazione potrebbe costituire un punto di partenza ideale nel tentativo di rivalutare Abe, soprattutto nel nostro paese, dove ancora oggi viene troppo spesso definito come il "Kafka d'oriente", affermazione decisamente semplicistica che si basa su principi troppo generali e finisce inevitabilmente col non rendere giustizia al suo genio. D'altra parte, lo stesso Abe ha più volte affermato di amare il grande scrittore boemo, ma di averlo cominciato a leggere solo molto dopo l'inizio della propria carriera letteraria. I copiosi accostamenti con altri autori poggiano troppo spesso su mere allusioni e non sono frutto di studi approfonditi, per cui alla fine si riducono alla volontà di classificare a ogni costo uno scrittore che dal punto di vista letterario è, invece, molto poco classificabile. In effetti è stato sottoposto fino alla noia ad ogni sorta di paragone, all'estero e soprattutto in patria, dove il suo nome è stato fatto roteare tra infiniti "ismi" in seguito al desiderio della critica di stare al passo con le avanguardie occidentali, spesso analizzato soltanto in base al suo presunto rifiuto del passato. In realtà, uno dei suoi

<sup>1</sup> Ōe Kenzaburō, "Abe Kōbō annai", in *Warera no bungaku*, vol. 7, Tōkyō, Kōdansha, 1966, p. 480.

più grandi desideri era quello di costruire un nuovo presente senza dover distruggere o cercare forzatamente qualcosa da qualche parte: *Secondo me il fatto di percepire l'inutilità delle norme e degli standard inclusi nella tradizione e nei vecchi libri non è necessariamente mera ostinatezza o ribellione. Un po' oltre il buio, ancora più lontano, nelle tenebre in cui sarebbe difficile distinguere persino un semplice profilo, non è impossibile riuscire a trovare un punto di partenza. Quando i miei lavori vengono valutati paragonandoli ai libri del passato è come se mi si facesse precipitare in un inferno nero come la pece, pieno di disagio e terrore, e non potrei ritrovare la mia strada istintivamente. Il mio cammino assume invece pieno significato in quanto assimilo il presente prima che ne venga fissato un qualsiasi modello. Un po' oltre il buio... di nuovo la stessa scena, sono già oltre l'esistenza.*<sup>2</sup>

Secondo la critica giapponese più conservatrice, *Mikkai* ("L'incontro segreto", 1977) sarebbe da considerarsi un'opera minore di Abe Kōbō, che, esaurita la vena creativa, non avrebbe fatto altro che mescolare le carte per scrivere un romanzo dalla trama diversa dai precedenti, ma dai contenuti alquanto simili. Un giudizio del genere scaturisce, forse, dal fatto che, al pari di *Suna no onna* ("La donna di sabbia", 1962), *Tanin no kao* ("Il volto di un altro", 1964), *Moetsukita chizu* ("La mappa bruciata", 1967) e altri racconti brevi, anche *Mikkai* può essere interpretato come una grande allegoria dell'esistenza umana, in cui un singolo individuo si trova a fronteggiare un sistema a dir poco labirintico. Stavolta, però, l'approccio è molto più sperimentale, assai simile a quello sperimentalismo che caratterizza il teatro di Abe nel periodo dell'Abe Kōbō Studio, fulcro della sua attività lungo quasi tutto l'arco degli anni Settanta. Il romanzo, il cui fascino si sprigiona proprio dalla sua stessa enigmaticità, andrebbe letto lasciandosi trascinare dalle iperboli formali e dalle distorsioni temporali create dall'autore, immaginando di vivere un incubo a occhi aperti, fino a percepire il terrore che lo stesso protagonista prova, ad esempio, nella scena in cui è costretto ad andare avanti alla cieca in un angusto tunnel sotterraneo con *una mano a sfiorare il muro e l'altra protesa in avanti come un'antenna, nell'oscurità* (p. 116) (p. 202)<sup>3</sup>. Una chiave di lettura che, smentendo alcuni commenti non troppo esaltanti di parte della critica giapponese, potrebbe rendere maggiore giustizia al romanzo e alla sua estrema modernità.

Proprio come nel teatro - in cui, si sa, l'autore deve preoccuparsi costantemente delle possibili reazioni del pubblico - sembra che Abe abbia scritto pensando continuamente al lettore e agli eventuali effetti della storia su di lui. Così come il precedente *Hako otoko* ("L'uomo scatola", 1973), *Mikkai* è un lavoro pieno di distorsioni temporali e deformazioni strutturali, una visione onirica in cui il lettore viene coinvolto non appena mette piede, insieme al protagonista, nel pazzesco ospedale simbolo dominante del romanzo. Anche stavolta, come in gran parte i suoi lavori, l'autore riesce a provocare nel lettore un senso di smarrimento estremo, un turbamento nella sua quotidianità. Tuttavia, a differenza dei romanzi precedenti, nel caso di *Mikkai* una tale operazione appare molto più metodica e intenzionale, con quel *turbamento* che dal punto di vista spaziale viene alimentato dalla struttura labirintica dell'ospedale e da quello temporale dal mosaico costituito dai frammenti scaturiti dall'ascolto di rumori e conversazioni registrati su alcune cassette e dai quaderni-relazione scritti dal protagonista. Si finisce, così, diritti in un mondo che non è il nostro e che - come suggerisce l'autore stesso - non è molto lontano da un possibile inferno:

*Ho provato a scrivere una guida per un viaggio all'inferno. Non serve un equipaggiamento speciale, ma in particolare all'entrata, indistinta e ingannevole, è assolutamente necessario attenersi alle istruzioni. Poi, una volta entrati, si fa subito l'abitudine al percorso. Sulla nostra terra amore e intenti omicidi sono divisi come due rami, ma all'inferno potrebbero essere fusi in un solo bulbo. Anche in un'evenienza del genere, tuttavia, non c'è molto di cui preoccuparsi, perché d'ora in poi nessuno avrà più paura di smarrirsi.*<sup>4</sup>

L'incredibile ospedale-labirinto di *Mikkai* è dominato da un elaborato sistema tecnologico che sorveglia il comportamento sessuale dei malati. I pazienti, individui che fra quelle algide pareti bianche perdono ogni contatto con il mondo esterno, trovano nel sesso l'unico mezzo per sfuggire alla solitudine, e l'équipe medica crea intorno a tutto ciò un perverso giro d'affari. I rendez-vous segreti - chiamati

<sup>2</sup> Abe Kōbō, "Waga bungaku no yōranki", in *Nihon bungaku zenshū*, vol. 44, Tōkyō, Shinchōsha, 1971, p. 603.

<sup>3</sup> La prima cifra in parentesi, d'ora in poi, rimanda al numero di pagina dell'edizione del romanzo contenuta nell'opera completa: Abe Kōbō, "Mikkai", in *Abe Kōbō zenshū*, Shinchōsha, Tōkyō, vol. 026, 1999.

La seconda cifra, alla seguente edizione tascabile (*bunkobon*): Abe Kōbō, *Mikkai*, Shinchōsha, Tōkyō, 1999.

<sup>4</sup> Abe Kōbō, "Chosha no kotoba - Mikkai", in *Abe Kōbō zenshū*, vol. 26, Tōkyō, Shinchōsha, 1999, p. 141.

"passeggiate" (*tsuredashi* nel testo originale) quando una persona dall'esterno, dopo aver preso degli abiti a nolo, porta fuori un paziente-amante - vengono captati tramite microfoni nascosti e smistati, sotto forma di audiocassette a noleggio, ai soci del club fondato. Tale situazione fa da sfondo alla vicenda del protagonista - rappresentante di incredibili scarpe che permettono di effettuare balzi sorprendenti -, che si reca in quel folle ospedale per ritrovare la moglie inspiegabilmente prelavata da un'ambulanza in piena alba. Il labirintico edificio appare ancora più intricato e vorticoso per il fatto che la ricerca, oltre che con un metodo tradizionale sul campo, avviene attraverso l'ascolto di cassette o direttamente da un'avveniristica sala d'ascolto. Il protagonista può addirittura ascoltare in cuffia sei piste contemporaneamente, nella speranza di distinguere, in un vero e proprio feedback di voci e rumori, qualche segnale che indichi la presenza della moglie. Più che con la vista, è costretto, dunque, a cercare con l'udito, come se immerso nell'oscurità più totale. Nel corso della sua disperata ricerca deve inoltre affrontare i bizzarri e grotteschi personaggi che popolano l'ospedale: il vicedirettore afflitto dall'impotenza che per guarire diviene un uomo-cavallo dai due peni; la segretaria nata in provetta alla ricerca dell'uomo ideale che la liberi dalla sua frigidità; la ragazzina tredicenne ninfomane, malata di osteomalacia, che si masturba senza posa; la stessa moglie (fino alla fine non si ha la certezza che si tratti proprio di lei, ma appare abbastanza probabile) impegnata in un'assurda gara a colpi di orgasmo.

Man mano che la storia va avanti, il lettore, insieme al protagonista, avverte un crescente senso di smarrimento, quasi come fosse stato catapultato nel più verosimile degli incubi. Del resto la stessa struttura tutt'altro che lineare del racconto contribuisce notevolmente all'aumento di questa sensazione e alla conseguente perdita di contatto con la realtà.

La vicenda si sviluppa in soli cinque giorni, ma l'inizio temporale non corrisponde al principio del romanzo, che coincide invece con la mattina del quarto giorno, quando il protagonista riceve dal misterioso cavallo (il lettore scoprirà solo in un secondo momento che il cavallo non è altri che il vicedirettore dopo che la metà inferiore del capo della sorveglianza assassinato - omicidio che avviene il secondo giorno - è stata attaccata al suo posteriore fornendogli un paio di gambe e un pene supplementari!) un quaderno e tre cassette audio con l'incarico di compiere delle indagini sulla persona i cui spostamenti sono stati registrati da microfoni nascosti e riversati su quelle cassette. L'inizio temporale della vicenda (la scena dell'ambulanza che porta via la moglie) viene raccontato dal protagonista quando comincia a scrivere, la mattina del quarto giorno, il resoconto ordinatogli dal cavallo-vicedirettore e ad ascoltare le cassette, in un sovrapporsi di presente, passato e, nel finale, addirittura futuro.

Bisogna poi sottolineare che il protagonista, scrivendo, si riferisce per due terzi del romanzo a sé stesso come "l'uomo", per volere del cavallo-vicedirettore che vuole tenergli nascosto il più a lungo possibile che l'oggetto dell'indagine è proprio lui. Talvolta, però, interviene in prima persona, tra parentesi, per dare chiarimenti; altre volte perché dimentica la condizione imposta della terza persona, e, nella parte finale di proposito. Ne risulta una struttura estremamente intricata, che raggiunge il massimo livello di complessità nel "Quaderno III", dove, giunti al quinto giorno, il tempo scritto e quello vissuto risultano contemporanei. La stessa parte contiene, inoltre, anche i fatti dal secondo al quarto giorno mescolati fra loro. I primi due quaderni contengono, invece, le vicende del primo giorno più alcune del quarto.

La scelta di Abe verso una struttura temporale contorta (come già in *Hako otoko*) suggerisce il carattere altamente onirico dell'opera, a metà fra sogno e realtà. In effetti, se si prova a leggere il racconto dallo stesso titolo (gran parte dei lavori lunghi di Abe hanno alle spalle un racconto breve che può avere o meno il medesimo titolo), si scopre che la vicenda lì narrata - per quanto diversa da quella del romanzo - è dichiaratamente frutto di un sogno. Del resto anche nel romanzo l'unico momento che possiede parvenza di realtà sembra quello che va dalla scena dell'ambulanza fino all'arrivo del protagonista in ospedale, dopo di che tutto si trasforma in un incubo agghiacciante.

Come si è detto in precedenza, l'ospedale è il simbolo indiscusso di questa storia. Si comprende immediatamente che si tratta di un mondo a parte, chiuso e isolato, per entrare nel quale è necessario, non a caso, servirsi dell'intervento di agenzie di mediazione ubicate subito fuori il recinto. È come un meccanismo perfetto che sfugge al controllo dell'uomo, dove vige un'etica distorta e decisamente diversa da quella di una società ordinaria. L'ospedale è una potenza superiore e inarrivabile, come risulta spesso dalle descrizioni del protagonista in cui è freudianamente ravvisabile un simbolo fallico:

*In quella sorta di vallata si ergeva un edificio che sembrava poggiarsi con i gomiti sull'orlo della spazzata. Doveva essere quel palazzo che si scorgeva dal tetto della palazzina H4. Aveva almeno quindici piani e si rastremava leggermente verso l'alto; più in basso, imponenti bracci si dispiegavano in ogni direzione, come le zampe di un uccello mitologico minacciosamente aggrappato con gli artigli al suolo. (p. 44) (p. 69)*

*L'edificio principale dell'ospedale aveva una struttura molto semplice: un corpo centrale alto e stretto sostenuto da quattro elementi rettangolari; ma i reparti distaccati e i vari ambulatori erano ammassati senza criterio sulla collina, che così sembrava una nave da guerra del passato. (p. 55) (p. 89)*

Quest'ospedale sembra rappresentare al meglio l'ossessione di Abe, più volte manifestata nel corso di interviste e conferenze, di una società futura assolutamente priva di relazioni interpersonali. Una società dominata dall'assenza di sentimenti, in cui unico fine è quello della soddisfazione individuale, nonché sessuale, che annulla ogni traccia di altruismo. Tipici rappresentanti di questo mondo sono il vicedirettore-cavallo e la segretaria, i soli che alla fine della storia sembrano prevalere. Il primo, pur di raggiungere la soddisfazione sessuale, si trasforma in un mostro senza pudore e privo di qualsiasi morale. La seconda, nata in provetta, manca totalmente di emozioni e sentimenti. Il protagonista, al contrario, finisce con il soccombere perché è legato a valori etici socialmente corretti, come dimostra il suo amore, per certi versi puro, nei confronti della ragazzina. Non a caso, appena mette piede nell'ospedale avverte un profondo senso di disagio:

*L'uomo rimase titubante di fronte a tanto biancore. Quel colore così anonimo produceva un effetto violento che raggelava ogni emozione. Ebbe come l'impressione che l'abisso che lo separava dalla moglie si fosse fatto ancora più profondo. (p. 26) (p. 38)*

L'ospedale è un'entità astratta contro la quale è impossibile opporsi. Un sistema contro il quale qualsiasi lotta è vana. E il fatto che costituisca un inequivocabile simbolo di potere è confermato dall'esistenza di un anonimo gruppo che cerca di combatterlo, denominato "Movimento per la liberazione dall'ospedale", di cui l'uomo trova un volantino che recita:

*Fondamentalmente ogni uomo è solo. Hai paura di guarire? Non osi dire "sarò dimesso" senza abbassare la voce? Ebbene, sappi che un tempo quelle sospirate parole venivano salutate con mazzi di fiori. Sarò dimesso! Forza, gridalo più forte che puoi! Rimettiamoci in fretta e lasciamo l'ospedale!  
(MOVIMENTO PER LA LIBERAZIONE DALL'OSPEDALE) (p. 93) (p. 160)*

È la visione di uno stato tirannico, del concetto di falsa democrazia che viene espresso allegoricamente da Abe in *Mikkai* e che si ritroverà poi esplicita, sette anni dopo, nel romanzo successivo, *Hakobune sakura maru* ("L'arca-ciliegio", 1984):

*Al mondo non esistono poteri superiori a quelli di uno stato. Qualsiasi cosa faccia... uccida, rubi, si arricchisca indebitamente con truffe, non sarà mai arrestato né imprigionato. Potrà essere criticato, ma mai punito. Questo secolo è, inequivocabilmente, il secolo della sovranità dello Stato. [...] La democrazia non è che un sistema a cui uno stato è costretto per incrementare la percentuale di produttività degli individui. Come quando, per aumentare l'efficacia di un computer, si rafforza l'autonomia degli organi periferici. In qualsiasi sistema democratico esiste il delitto contro lo stato, che impone quindi un limite alla libertà personale.<sup>5</sup>*

L'ospedale potrebbe rappresentare, infine, il nostro mondo in cui le leggi della natura sono state stravolte e soppiantate da quelle della tecnologia. Infatti, quando il protagonista chiede al vicedirettore di incontrare il direttore, si viene a sapere che nessuno sa dove sia e se esista per davvero, e che il suo ufficio è stato rimpiazzato da un enorme archivio:

*Chi potrà mai comprendere quest'ospedale nella sua totalità? Cosa non darei pur di riuscirci. A volte questo mio desiderio è tale da farmi rasentare la follia. Forse è un'ambizione troppo grande... Ci vuole gran coraggio solo a parlarne. E altrettanto ne occorre per chiedere di incontrare il direttore... Sono anni che non mi viene fatta una simile richiesta, io stesso ci ho rinunciato. Di tanto in tanto, nel cuore della notte, mi capita di pensare, e allora immagino il direttore da qualche parte all'interno dell'ospedale, tutto preoccupato, che pensa*

---

<sup>5</sup> Abe Kōbō, *Hakobune sakura maru* (1984), Tōkyō, Shinchōsha (Shinchō bunko), 1990, pp.326-327.

*a me che ignoro dove sia, quale sia il suo nome, la sua specializzazione e persino se esista... (p. 96) (p. 166)*

Abe sembra voler sottolineare che nessuno può avventurarsi nel labirinto dei misteri della natura e della creazione senza smarrirsi. Non a caso l'ospedale, costruito sul fianco scosceso di una collina, possiede una struttura architettonica estremamente complessa, simile a un dedalo.

Tornando alla tematica sessuale, va ricordato che nell'ambito dell'opera omnia di Abe i riferimenti al sesso sono quasi sempre presenti, e in *Mikkai* appaiono più che mai in primo piano. L'ospedale è letteralmente dominato dal sesso: immagini di peni in erezione, quadri di cavalli copolanti, masturbazioni... fino alla delirante gara di orgasmi finale in cui vincitrice sarà colei che riuscirà a raggiungerne in maggior numero e durata.

A tale proposito, una frase estremamente significativa viene pronunciata dal cavallo-vice direttore nel "Quaderno III":

*Nelle prigioni e nelle caserme raccontare storie di sesso è il modo migliore per farsi degli amici. Nel mondo degli affari, nell'ambito di una trattativa commerciale, il cadeau a base di sesso risulta sovente più convincente di fiumi di parole. Per non parlare di tutte quelle coppie che riescono a superare una fase critica tariffando la loro camera da letto. Si tratta di casi, e le garantisco che ce ne sono molti altri, in cui il sesso svolge una funzione di ricostruzione delle relazioni interpersonali. (p. 100) (p. 173)*

In poche parole, Abe sembra suggerire che in un'ipotetica società priva di relazioni interpersonali autentiche - simboleggiata in questo romanzo dall'ospedale - il sesso può svolgere un ruolo di mastice sociale. Quando le azioni quotidiane dell'uomo, ossia il vestirsi, lavorare, vivere in una casa cadono in secondo piano, ecco che il sesso trova molto più spazio. Il senso di solitudine e di alienazione che si finisce col provare in un ospedale porta il malato a porre l'accento su aspetti sessuali che nell'individuo normale rimangono spesso latenti. Il sesso, in un luogo come l'ospedale del romanzo, assume il predominio divenendo l'unico dio di tutti coloro che ci vivono e lavorano. Le normali relazioni interpersonali cedono il posto a fredde relazioni sessuali, innescando il processo che nelle pagine dell'opera Abe definisce *contro-evoluzione*. In contrasto con la naturale evoluzione del nostro mondo, che procede secondo leggi naturali e razionali, nel mondo-ospedale del romanzo l'unica legge è l'autosoddisfazione puramente edonistica. Così il vice direttore, nel finale, afferma:

*Quando si deciderà a comprendere la bruttezza dell'essere sani? Se la storia degli animali è stata una storia di evoluzione, quella del genere umano sarà una storia di regressione. Viva i mostri! Il mostro è l'incarnazione perfetta del debole. (p. 134) (p. 237)*

Al termine della storia, l'unico trionfatore è probabilmente il sesso fine a sé stesso, con il mostruoso accoppiamento fra l'uomo-cavallo dai due peni e la Donna mascherata campionessa della gara di orgasmi. Il sesso più sentimentale, rappresentato in un certo senso da quello abbastanza innocente fra il protagonista e la ragazzina, soccombe inesorabilmente. A corroborare tale interpretazione l'ultima scena, quando il protagonista, abbandonato negli oscuri sotterranei, legge un misterioso *giornale di domani* in cui spicca un articolo che descrive il suddetto accoppiamento, proprio a voler significare, forse, che non c'è più spazio per i sentimenti.

Il romanzo sembrerebbe dunque terminare all'insegna del pessimismo più assoluto. Un filo di speranza, tuttavia, è lecito intravederlo, come suggerisce lo stesso autore in un'intervista rilasciata a un quotidiano giapponese subito dopo la pubblicazione del lavoro:

*All'ultimo rigo di questo romanzo il protagonista recita: "In un passato chiamato domani, io continuo a morire. Abbracciando il mio dolcissimo incontro segreto..." Attenzione, non dice "muoio", bensì "continuo a morire". Credo che quando nell'essere umano cominciano a nascere amore e speranza, essi sorgono da un "continuare a morire", e non dal morire.<sup>6</sup>*

<sup>6</sup> Abe Kōbō, in "Mikkai no Abe Kōbō shi", *Yamagata shinbun*, 5.12.1977.

---

Gianluca Coci (gcoci@uo.it) teaches Japanese Language and Literature at Naples "L'Orientale" University, and Japanese Literature at Torino University. He is particularly concerned in modern and contemporary literature, and wrote papers about Postwar authors such as Abe Kôbô and Ôe Kenzaburô. He just published in Japan a book about Abe Kôbô's theatre, called *Abe Kôbô to ôbei no jikken engeki* ("Abe Kôbô and Experimental Western Theatre", Sairyûsha, Tokyo). He also translates Japanese novels into Italian, and he is currently engaged in the translation of Ôe Kenzaburô's novel *Chûgaeri* ("Somersault").